

3º CICLO DE ESTUDOS EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E
INTERARTÍSTICOS
RAMO: LITERATURA E CULTURA - TEORIA E ESTÉTICA LITERÁRIAS

***As jóias indiscretas* de Denis Diderot:
uma nova leitura da voz do “sexo”**

Maria Isabel da Assunção Rocha Carvalho

D

2020



Maria Isabel da Assunção Rocha Carvalho

***As jóias indiscretas* de Denis Diderot:
uma nova leitura da voz do “sexo”**

Tese realizada no âmbito do 3.º Ciclo de Estudos em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, orientada pela Prof.^a Doutora Maria Luísa Malato

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Setembro, 2020

Maria Isabel da Assunção Rocha Carvalho

***As jóias indiscretas* de Denis Diderot:
uma nova leitura da voz do “sexo”**

Tese realizada no âmbito do 3.º Ciclo de Estudos em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, orientada pela Prof.^a Doutora Maria Luísa Malato

Membros do Júri

Presidente:

Doutor Carlos Manuel da Rocha Borges de Azevedo, Professor Catedrático do Departamento de Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Vogais:

Doutora Catherine Wanda Yvonne Dumas, Professeur Emérite de l'Université Sorbonne Nouvelle, Paris III;

Doutora Rita Maria da Silva Marnoto, Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra;

Doutora Zulmira da Conceição Trigo Gomes Marques Coelho dos Santos, Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade do Porto;

Doutora Maria Luísa Malato da Rosa Borralho Ferreira da Cunha, Professora Associada com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade do Porto;

Doutora Ana Luisa Ribeiro Barata do Amaral, Docente aposentada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto;

Doutora Marinela Carvalho Freitas, Investigadora Doutorada do Instituto de Literatura Comparada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

ÍNDICE

DECLARAÇÃO DE HONRA	5
AGRADECIMENTOS	6
RESUMO	9
ABSTRACT	10
 INTRODUÇÃO.....	 12
1. <i>LES BIJOUX INDISCRETS</i>	12
1.1. Uma história de amor e de virtude	12
1.2. Pertinência de uma obra marginal	15
1.3. Metodologia para uma nova leitura	22
2. CIRCUNSTÂNCIAS DE CRIAÇÃO	27
2.1. O belo espírito de Madame de Puisieux	27
2.2. A crítica de plágio	34
2.3. Os mecanismos da censura	39
3. A VOZ COMO "JÓIA"	45
3.1. Condições fisiológicas: vocalização e audição.....	45
3.2. Da fisiologia à metáfora de valor	57
3.3. A voz como indiscrição	60
 CAPÍTULO I. A VOZ EM <i>LES BIJOUX INDISCRETS</i>	 71
1. A VOZ E O SILÊNCIO	71
1.1. A quimera do silêncio.....	71
1.2. Expressão involuntária e adaptação.....	79
1.3. O silêncio na conversação	88
2. SUJEITO EMISSOR	98
2.1. A imposição moral	98
2.2. A condução da alma	110
2.3. Uma questão de censura e auto-censura	122
3. VOZ E DISCURSO	131
3.1. Voz simples (animal) e capacidade discursiva	131
3.2. Especificidades da linguagem das "jóias"	143
3.3. Excessos e extravagâncias na materialidade da voz.....	153

CAPÍTULO II. O SEXO EM <i>LES BIJOUX INDISCRETS</i>	166
1. A QUIMERA DO CORPO NEUTRO	166
1.1. Definição de género da <i>Encyclopédie</i>	166
1.2. Método para o encontro de um sexo natural	174
1.3. Os monstros	187
2. PERFOMATIVIDADE DE GÉNERO	201
2.1. A arte (técnica) de ser mulher e a arte (técnica) de parecer feminina	201
2.2. Troca de lugares de poder.....	206
2.3. O baile de máscaras como hipérbole	219
3. A GOVERNAÇÃO DOS FRACOS	232
3.1. Governação e aplicação de leis.....	232
3.2. Cidadania e representatividade	242
3.3. A arte da representação	253
 CAPÍTULO III. COMO SE FAZ OUVIR A VOZ DO SEXO?	266
1. O AUDITÓRIO	266
1.1. Os diferentes auditórios	266
1.2. Auditor (ouvido) / Leitor (olho)	280
1.3. O belo e o gosto	292
2. A ILUSÃO	305
2.1. Ilusão e poder	305
2.2. Ilusão sonora.....	321
2.3. Preconceito e liberdade.....	333
3. MÚSICA	347
3.1. Harmonia e dissonância.....	347
3.2. A ópera e a aranha	361
3.3. Os "castrati" e o corpo polimórfico	374
 CONCLUSÃO.....	389
1. REVISÃO CRÍTICA	390
1.1. Michel Foucault, o discurso da sexualidade.....	390
1.2. Monique Wittig, o sujeito universal	396
1.3. Judith Butler, a performance de género.....	404
1.4. Donna Haraway, a imagem <i>cyborg</i>	410

1.5. Rosi Braidotti, o sujeito nómada	421
1.6. Karen Barad, a matéria que importa.....	425
2. UMA PROPOSTA ESTÉTICA: A LINGUAGEM DOS NÓS.....	431
BIBLIOGRAFIA	448
1. BIBLIOGRAFIA ACTIVA	448
2. ARTIGOS CITADOS (DA <i>ENCYCLOPEDIE OU DICTIONNAIRE RAISONNE DES SCIENCES, DES ARTS ET DES METIERS, PAR UNE SOCIETE DE GENS DE LETTRES</i> , PARIS, ANDRE LE BRETON, MICHEL-ANTOINE DAVID, LAURENT DURAND AND ANTOINE-CLAUDE BRIASSON, 1751-1772).....	452
2.1. Por autor	452
2.2. Por artigo	456
3. BIBLIOGRAFIA GERAL	459

DECLARAÇÃO DE HONRA

Declaro que a presente tese é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, Setembro de 2020

Maria Isabel da Assunção Rocha Carvalho

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Prof.^a Doutora Maria Luísa Malato, por me ter acolhido como sua aluna e orientanda neste ciclo de estudos, sendo a minha formação em Artes Plásticas — Pintura (pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), portanto, uma “estrangeira” no domínio das Letras, contra a opinião de muitos que intuía que as minhas dificuldades seriam insuperáveis; por me ter recebido sempre muito bem e por me ter guiado no que era apenas e ainda um vago sentimento de que a obra de Diderot me traria algo de importante a explorar e de muito útil para o meu desenvolvimento pessoal e profissional; por me ter sugerido esta polémica obra, *As jóias indiscretas*, quando participei no *Colóquio Internacional Diderot: Paradoxos de um ator. III Centenário do Nascimento de Diderot*, realizado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 2013, cujo resultado foi o artigo “Entre monstros e máquinas o que aprendeu Zima?”; por ter tido uma imensa paciência para com as minhas derivas, falhas e ausências ao longo dos anos de orientação desta tese e por ser uma grande amiga, sempre compreensível para com todas as vicissitudes da vida.

À minha mãe Leonor Assunção, por ter sido a minha base emocional e a minha guia durante os meus anos de formação e porque a prolongada doença degenerativa das suas faculdades, nomeadamente da memória e da fala, não me impediu de ver nela a pessoa que sempre foi e a razão para que eu entendesse que o feminismo é uma luta necessária, interminável, e completamente integrada em tantas outras lutas.

À minha irmã Ana Carvalho, pela cumplicidade intelectual e por tudo o que nos une não só como família, mas como amiga, que no decorrer desta tese nunca deixou que o compreensível cansaço, desânimo e ansiedade me demovessem de continuar.

Ao meu pai, António Carvalho, por me ter ensinado o que era a liberdade e a tolerância, mas a quem não tive oportunidade de demonstrar o quanto a voz das mulheres importa.

À Luísa Silva, colega cuidadora pois, sem o seu afecto, a sua alegria, o seu excelente profissionalismo a prestar cuidados, a sua perseverança e força de carácter, eu jamais reuniria condições para continuar.

À Marinela Freitas, pelas conversas que tivemos, pelos sucessivos impulsos que me deu em diferentes fases e momentos difíceis desta tese.

Ao Daniel Silvestre, pelo suporte emocional e pela boa disposição que, como uma pequena embarcação, me ajudou a levar este projecto a bom porto.

À Joana Pereira, minha ex-aluna e amiga, por todo o carinho e disponibilidade em me apoiar neste projecto de vida.

Ao Rui Maurício, colega docente e amigo, grande entusiasta da minha mudança de área de estudo e impulsionador de todas as derivas intelectuais.

A todos os meus colegas artistas e curadores, que, ao longo destes muitos anos, me deram oportunidades para que eu continuasse a trabalhar e a expor profissionalmente. Destaco a importância de todos os que gerem e estão envolvidos na galeria que me representa, a Galeria Quadrado Azul, onde, em Novembro de 2019, expus trabalho decorrente desta tese.

Ao António Preto e ao Professor Vítor Silva, que prontamente se prestaram a dar-me apoio na candidatura à bolsa em Artes da FCT (Fundação da Ciência e Tecnologia).

À FCT, por me conceder uma bolsa de estudos, sem a qual esta tese não seria concluída.

À Direcção da Biblioteca da FLUP (Faculdade de Letras da Universidade do Porto), pela aquisição de obras fundamentais para esta tese, e às funcionárias das Bibliotecas da FLUP (da central e das dos departamentos) que sempre (sublinhe-se,

sempre) me ajudaram a ultrapassar a mínima dificuldade que surgisse no pedido e empréstimo de livros.

Ao ILCML, pelo acolhimento e pelo apoio (especialmente prestado pela amável Lurdes Gonçalves).

E ainda à deputada independente Joacine Katar Moreira (que não conheço pessoalmente), por nos mostrar a todos que, além das incapacidades fisiológicas e dos permanentes mecanismos de silenciamento, a voz é mais forte e deve ser ouvida.

RESUMO

O nosso estudo evidencia em *Les Bijoux Indiscrets*, obra de Denis Diderot, publicada anonimamente em 1748, a importância da voz, não só no âmbito do pensamento filosófico-literário, mas especificamente associada à formação da categoria de “mulher”, historicamente resumida a “sexo”. A voz (que, nesta obra literária, surge como um extravagante fenómeno por ter origem no órgão sexual *feminino*, intitulado satiricamente de “jóia”) denuncia a relação dos indivíduos com a fisiologia normal da vocalização (pela boca), mas incide no assumido silêncio das mulheres, que revela ser o resultado de mecanismos de silenciamento; na produção de um efeito estético sonoro num auditório, pressupondo-o universal; na possibilidade, outorgada, de a mulher se constituir sujeito-actor público e político; ou ainda na disputa pela sua representatividade. Alicerçamos o nosso estudo nas obras de Diderot, sobretudo nos artigos da *Encyclopédie*, mas colocámo-las em diálogo com as de pensadores pós-modernos (Foucault, Haraway, Butler, Wittig, Braidotti, Barad) para fazer uma leitura actual de *Les Bijoux*, à qual acrescentamos uma proposta nossa de leitura, que julgamos transvalorativa de aspectos inéditos que foram por nós resgatados.

Palavras-chave: Diderot, Iluminismo, Feminismo, Filosofia, Sexualidade

ABSTRACT

This study emphasizes in *Les Bijoux Indiscrets* (a Diderot's novel, published anonymously in 1748) the importance of the voice, not only within the scope of philosophical and literary thought, but specifically associated with the formation of the category of "woman", historically summarized to "sex". The voice (which, in this literary work, appears as an extravagant phenomenon due to its origin in the female sexual organ, satirically called "jewel") denounces the relationship of individuals with the normal physiology of vocalization (through the mouth), but focuses on the assumed silence of women, the result of silencing mechanisms; on the production of an aesthetic sound effect in an auditorium, assuming that it is universal; on the possibility, granted, of the woman becoming a public and political subject-actor; and also on the dispute of their representativeness. Our study was based on Diderot's works and on the *Encyclopédie* articles, but we've put them in dialogue with the ones from post-modernist thinkers (Foucault, Haraway, Butler, Wittig, Braidotti, Barad) in order to do a current reading of *Les Bijoux*, adding our own reading proposal we believe it's transvalued on unprecedented aspects we have rescued from the tale.

Keywords: Diderot, Enlightenment, Feminism, Literature, Philosophy, Sexuality

INTRODUÇÃO

1. *LES BIJOUX INDISCRETS*

1.1. Uma história de amor e de virtude

Em *Les Bijoux Indiscrets* (1748), é narrada a história de amor entre um sultão, Mangogul, e a sua amante “favorita”, Mirzoza. *Les Bijoux* localiza-se num tempo imemorial e numa geografia distante — algures no continente africano, em Banza, no Congo. Os primeiros capítulos são dedicados ao breve relato das circunstâncias do nascimento do sultão Mangogul, à sua educação e à caracterização do seu reinado em relação aos seus antecessores. Prontamente, os dois amantes encontram-se num espaço íntimo e, perante o aborrecimento do seu amante, Mirzoza manifesta-se preocupada, questionando-se se ela já não terá perdido os seus encantos ou se o sultão não se terá cansado dos seus prazeres. Entende-se aqui “prazeres” num duplo sentido: Mirzoza, como amante e como narradora de histórias da corte de Banza. A jovem Mirzoza, descrita como possuidora de inigualável beleza, em tudo semelhante a Xerazade nos contos das *Mil e uma noites*, sentindo-se esgotada, aconselha o seu amante a recorrer a um génio, de nome Cucufa, para que este lhe forneça uma forma de se inteirar das novas aventuras das mulheres da sua corte. O sultão aceita o conselho e convoca o génio. Cucufa aparece-lhe em circunstâncias muito extraordinárias e oferece-lhe um anel com poderes mágicos que, quando voltado para as “jóias” (leia-se, sexo) das mulheres, suas proprietárias, as faz falar com uma voz clara e inteligível, ao mesmo tempo que lhes emudece as bocas pelas quais, em circunstâncias normais, fariam. Em simultâneo, o anel dota o sultão do poder não só de ficar invisível, como também de se transportar “[...] en un clin d’œil en cent endroits où il n’était point attendu, et voir de ses yeux bien des choses qui se passent ordinairement sans témoin [...]”¹. Porém, o

¹ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets* [1748], Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 41. Trad. ed. port.: “[...] num abrir e fechar de olhos a cem lugares onde não era esperado e ver em pessoa muitas coisas que geralmente se passam sem testemunhas [...]”. (DIDEROT, D. — “Capítulo V, Perigosa tentação de Mangogul”, *As jóias indiscretas*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1976, p. 16).

génio adverte desde logo o sultão Mangogul “[...] qu’il est des curiosités mal placés”². A primeira tentação do sultão é a experimentar o anel em Mirzoza, enquanto ela dorme, mas não o faz, receoso de que a sua “jóia” lhe conte alguma infidelidade e coloque assim em risco o amor entre ambos. Mirzoza acorda subitamente e, perante a hesitação do sultão, aconselha-o a que não experimente o anel sobre si, pois tal procedimento denunciaria pouca confiança na sua fidelidade. O sultão inicia então os usos do anel com uma mulher de nome Alcine, no palácio de Manimombanda (a grande sultana, legítima esposa do sultão), durante uma espécie de jogo, e, após o efeito conseguido de duas horas de “discurso”, logo se instaura um grande alarido na corte. Mirzoza, que estivera presente, adverte o sultão (como antes o génio) de que a sua curiosidade e divertimento às custas das mulheres terá consequências funestas. O sultão, resoluto, responde que Mirzoza se deve habituar aos novos discursos que se propagam como “[...] un texte inépuisable”³. No decorrer do conto⁴, ao todo, são inventariadas cerca de trinta experiências resultantes do uso do anel, em mulheres (individualmente ou em grupo) de diferentes tipologias, representativas da diversidade de caracteres e, consequentemente, de diferentes condutas e preferências sexuais: a galante, Alcine; as reclusas, Cléanthis (a monja experiente) e Flora (a monja masturbadora); a jogadora, Manille; as moças do coro da Ópera de Banza; as duas devotas, Zélide e Sophie; a histérica ou vaporosa, Callirhoé; a que prefere a companhia dos cães, Haria; a falsa vítima de violação, Fatmé; a ajuizada, Eglé; a hipócrita, Alphane; a intelectual, Sphéroide; a viajante, Cypria; a platónica, Zaide, etc.. Os novos discursos que se fazem ouvir multiplicam-se, entre intrigas e denúncias, mesmo sem a presença do sultão. Comenta-se o que as “jóias” falaram em discurso directo ou indirecto. Nem sempre as “jóias” confessaram apenas as aventuras das suas proprietárias, mas também as das outras mulheres. Os novos discursos, das “jóias”, são motivo de curiosidade e inquietação, tornando-se objecto não só de intriga e de especulação, mas, sobretudo, de estudo e de conhecimento pelas instituições religiosa e académica (científica). Os

² DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 40. Trad. ed. port.: “[...] há curiosidades mal compensadas.” (DIDEROT, D. — “Capítulo IV, Evocação do génio”, *op. cit.*, p. 15).

³ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 63. Trad. ed. port.: “[...] um texto inesgotável.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XI, Quarta experiência do anel, o eco”, *op. cit.*, p. 39).

⁴ Optamos por nos endereçar a *Les Bijoux* como um conto (por vez de novela ou romance) que justificamos com o facto de o próprio Diderot se dirigir à obra como tal. A este respeito, remetemos para a exaustiva análise de Fernando Guerreiro em “Monstros felizes, la Fontaine, Diderot, Sade, Marat” (Lisboa, Edições Colibri, 2000) e, em concreto, para a fundamentação efectuada no ponto 2. “as formas mutantes do literário”, do sub-capítulo dedicado a Diderot (pp. 68-81).

discursos institucionais em vigor disputam a origem e a verdade do fenómeno discursivo das “jóias” falantes. Os protagonistas que representam as instituições, longe de censurarem as “jóias”, incitam-nas a falar. A religião, situando a origem dos discursos num castigo de Deus, apregoa que, mediante as confissões das “jóias”, serão expostos os vícios da sociedade e, através do arrependimento, será reposta a ordem moral e, conseqüentemente, a social. Já a ciência, na Academia, vê nos discursos uma oportunidade para resolver emergentes disputas académicas. Pela evolução tecnológica (técnica), é inventado um meio de dar resposta a um novo requisito, desde logo com a reinvenção ou adaptação dos açaímos ao fenómeno das “jóias” falantes. Os açaímos são requisitados aos joalheiros pelas próprias mulheres, desagradadas pela voz involuntária que nelas se faz ouvir. É, pois, contrário ao seu desejo que as suas “jóias” falem, pela razão de que são por elas expostas publicamente e por elas é violada a sua intimidade. Às experiências narradas pelas “jóias” das mulheres, resultado dos usos do anel, Sélim, o velho cortesão, acrescenta a sua vasta experiência como libertino.

Em *Les Bijoux*, pelo recurso a digressões, a visões e a sonhos, são abordados vários assuntos filosóficos da época, nomeadamente nas áreas da estética (musical, teatral e literária); da política; da sociedade, com os seus vícios e a sua hierarquização; das ciências e do conhecimento em geral. A questão-chave, como nos leva a crer a aposta realizada entre o sultão Mangogul e a sua favorita, Mirzoza, é se as mulheres são seres morais (virtuosas), ou seja, se a sua moral e recato é uma necessidade socialmente imposta ou se a promiscuidade é o seu estado “natural”. Neste debate, são apresentados argumentos decorrentes da constituição de duas facções, na continuação da acesa “querelle des femmes”⁵. Porém, todas as experiências relatadas pelas “jóias” confirmam a convicção do sultão de que as mulheres denunciadas pelas suas “jóias” não são virtuosas, à excepção de Mirzoza. A divisão sexual é notória entre o sujeito “investigador”, com curiosidade por saber, o masculino, e o objecto de estudo, o feminino, como também entre o sujeito que goza e o que é objecto de gozo. Mirzoza apresenta-se, no decorrer do conto, como excepção, pelo facto de também ela se atrever a colocar na posição de sujeito conhecedor (e não só no de objecto de conhecimento), a

⁵ Robert J. Ellrich propõe, em “The Structure of Diderot’s *Les Bijoux Indiscrets*”, *Romanic Review* n.º 52, New York, Columbia University, 1961, pp. 279-289, que se leia *Les Bijoux Indiscrets* na continuação da “Querelle des Femmes” e em resposta à muito presente questão na época: “Qual o lugar da mulher em sociedade?”.

par de demonstrar, já no final, quando o uso do anel recai sobre si, que é fiel no amor que dedica ao sultão. Com frequência Mirzoza pretende defender o sexo como categoria a que pertence, e dele ser exemplo, não caso isolado e único.

1.2. Pertinência de uma obra marginal

Numa primeira leitura, a tópica (ou temas) de *Les Bijoux* parecerá pouco académica. É provável que tal justifique o pouco estudo que o conto até hoje mereceu. Porém, o nosso propósito é demonstrar precisamente o contrário. Propomo-nos realizar uma nova leitura de *Les Bijoux*, ao começar por valorizá-lo e retirar da marginalidade a que foi relegado. Possivelmente por se inscrever na tradição dos contos eróticos, o conto atribuído a Diderot foi catalogado como obra menor, desde logo na obra do autor. *Les Bijoux* foi lido como pornografia e ainda hoje algumas capas exploram esse rótulo, procurando públicos que muito extravasam os interesses comuns das teses académicas. É também considerado um “conto” e assim o trataremos. O facto de o conto ter sido remetido para um género de pouca importância e a consequente desvalorização terá sido não um acaso, mas uma intenção do próprio autor, em aliança com o seu editor, como estratégia editorial, resultando numa suposta confusão que nos chega até hoje. Os leitores que seguem o mote de “comprar o livro pela capa” poderão facilmente sentir-se defraudados pelo facto de o texto não corresponder às suas expectativas. É, todavia, nossa intenção, ao valorizá-lo, revelar a complexidade literária e filosófica de *Les Bijoux*, sobretudo no que ao discurso sobre a categoria de mulher diz respeito. Trataremos o aspecto erótico ou pornográfico apenas como (mais) uma importante estratégia de dissimulação. Pouco nos interessa inscrever este conto num género mais ou menos literário, mais ou menos canónico, mas interessa-nos muitíssimo explorar o uso de uma estratégia retórica que liga o tema do sexo a uma reflexão filosófico-literária sobre a categoria de “mulher”.

O nosso primeiro contacto com *Les Bijoux* foi através da edição portuguesa datada de 1976, das Edições Europa-América, publicada no ambiente da pós-revolução de Abril: é a única em Portugal conhecida até à data. No contexto temporal em que *Les Bijoux* surgiu no nosso mercado livreiro, não é surpreendente que o livro tenha conquistado um público sedento de obras que prometessem certas liberdades de leitura que estavam vedadas aos leitores portugueses pela censura. Ora se o que permite a

leitura de uma capa é também o seu contexto, e se o contexto português na época da edição era efectivamente de busca de liberdades, procurar-se-ia, em particular, a liberdade sexual. Se tivermos em consideração os *inserts* publicitários nas páginas finais desta edição, percebemos que esta se insere num propósito pedagógico, efectivamente de cariz sexual. Porém, a capa, da autoria dos Estúdio P.E.A., induziria os leitores inevitavelmente em erro, pelo pouco de pornográfico que nela é possível encontrar, ainda que, comparativamente a outras capas de edição estrangeiras, não seja completamente desapropriada. Nesta capa é representada uma mulher sentada sobre um sofá *Mae West Lips Sofa* — uma versão da escultura do pintor surrealista Salvador Dalí, posteriormente comercializada por BD Barcelona Design. A mulher representada está parcialmente despida e possui apenas uma peça de roupa cor da pele sobre o sexo, mas ela é na totalidade ofuscada pela luminosidade do vermelho vibrante do sofá, e o seu corpo reduz-se ao objecto-sofá em forma de boca. E, coincidindo a localização do sexo com os lábios da forma de boca do sofá, podemos “ler” a imagem como uma sobreposição semântica: mulher, sexo e objecto. O que é sugerido pela imagem fotográfica é, de facto, pouco indicativo de outros aspectos bem mais interessantes encontrados no interior do livro. Se o corpo da mulher é de facto tornado objecto de conhecimento em *Les Bijoux* e se se centraliza na questão do sexo que fala (justaposição entre sexo e boca), consideramos que esta capa ilustra uma dimensão pertinente do conto (a mulher-objecto), mas condiciona demasiado a leitura, negligenciando completamente outras dimensões, nomeadamente a filosófica. No entanto, se questionarmos a função de uma capa, a da edição portuguesa comunica uma dimensão possível bem mais pertinente do que a comunicada, por exemplo, pelas posteriores edições (até às contemporâneas), e em específico, pelas francesas.

Se a capa é para nós um primeiro factor de análise, pela forma como integra *Les Bijoux* num género literário de expectável sucesso comercial, de modo a cumprir um objectivo, não podemos dizer perentoriamente o que *Les Bijoux* não é, mas sim analisar quanto injusta nos parece ser a sua anexação ao género erótico/pornográfico que terá imposto até hoje demasiados preconceitos à sua leitura. O conto parece situar-se, portanto, num erro comercial: por um lado foi um livro muito comprado, por outro, foi pouco, ou mal, lido. Tal poderá justificar a inexistência de outras edições em Portugal e até o desejo de uma muito oportuna edição crítica actual.

Antes do século XX, muitas das edições não possuem sequer imagem na capa, tal como acontece na edição original. Já as edições conhecidas do século passado, nomeadamente as francesas, ostentam capas ilustradas (desenhadas por ilustradores comerciais ou com pinturas⁶), mais explícitas no que diz respeito ao destaque erótico/pornográfico, assim como ao ambiente orientalizante⁷.

O mesmo poderemos dizer das ilustrações interiores. Mas, se a edição portuguesa de 1976 não é ilustrada no interior, a edição original francesa, por sua vez, é bastante ilustrada – contém cerca de sete ilustrações a ocupar a totalidade da página. Analisamos as imagens que acompanham o texto nessa primeira edição e reconhecemos que o registo e/ou a tipologia das ilustrações no interior não tiveram continuidade nas subsequentes edições francesas ilustradas já no século XX. As ilustrações originais (gravuras de autor desconhecido, possivelmente da mesma oficina das gravuras da *Encyclopédie*; uma vez que datam da mesma altura, é provável Diderot ter acompanhado a concepção do seu desenho) apresentam-se com elevado grau de complexidade semântica. De modo diverso, as ilustrações das edições posteriores extraem e realçam do conteúdo apenas o (pouco) que tem de erótico/pornográfico, salientando exageradamente esta dimensão. Consultamos uma edição mais completa⁸, datada de 1748, disponível em dois tomos, na Bibliothèque Nationale de France para identificar as ilustrações. As ilustrações estão numeradas de acordo com os tomos a que pertencem e as páginas onde se inserem. A pequena ilustração da abertura acompanha o título — *Les Bijoux Indiscrets* —, o tomo a que pertence — “Tome Premier” — e a identificação do lugar fictício — “Au Monomotapa”. No primeiro tomo, após a

⁶ A edição de *Les Bijoux Indiscrets* por nós usada possui como capa uma pintura de Carle van Loo, intitulada *Une sultane prenant le café que lui présente une négresse* (1747?).

⁷ A representação do Oriente seria outro aspecto a ter em consideração na análise das capas em relação ao contexto do conto. A representação literária e imagética dessa “outra” geografia e cultura era, na época, muito comum. De entre as várias razões apontadas, nomeadamente por Edward Said em *Orientalismo, Representações ocidentais do Oriente* (Lisboa, Cotovia, 2004), para muito autores, entre os quais Diderot, teria igualmente o fim de ocultar a origem da obra fazendo-a passar por ser de facto escrita por um autor não europeu — assunto que trataremos adiante. O recurso ao Oriente no século XVIII tem merecido um renovado interesse académico pelo que chamamos a atenção para o trabalho desenvolvido por Annie Ibrahim e Nicole Hatem, responsáveis pela edição *Lumières orientales et Orient des Lumières*, Paris, Editions L'Harmattan, e por Srinivas Aravamudan, autor de *Enlightenment Orientalism: Resisting the Rise of the Novel*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011.

⁸ Outra edição datada do mesmo ano (uma possível contrafacção) possui menos duas ilustrações e a numeração das ilustrações diverge da numeração das páginas, assim como a orientação das ilustrações que, por vezes, aparecem invertidas, em espelho.

identificação inicial e antes do início do conto, segue-se a ilustração, identificada como “T1. Pag. 1.”, com a legenda: “l’imagination prenoit la plume des mains de la folie, et l’amour lui dictoit”. A acompanhar o “Chapitre IV, Évocation du génie”, surge a terceira ilustração (“T1. Pag. 24.”); no início do “Chapitre XXIII, Dixième essai de l’anneau, les gredins”, a quarta ilustração (“T1. Pag. 232.”); no “Chapitre XXVIII, Treizième essai de l’anneau. La petite jument”, a quinta ilustração (“T1. Pag. 333.”); no “Chapitre XXIX, Le meilleur peut-être, et le moins lu de cette histoire rêve de Mangogul, ou voyage dans la région des hypothèses”, a sexta ilustração (“T1. Pag. 341.”). No segundo tomo, apresentam-se só duas ilustrações: a que acompanha o “Chapitre XLVII, Événements prodigieux du règne de Kanoglou, grand-père de Mangogul” (“T2. Pag. 339.”), e, por último, a do “Chapitre XLIX, Vingt-neuvième essai de l’anneau, Zuleiman et Zaide” (“T2. Pag. 379.”).

Na edição original, as ilustrações estão em harmonia com o conteúdo, no que diz respeito à referida complexidade semântica. Caracteriza-as a densidade simbólica, aproximando-se do “hieróglifo” a que Diderot se referiu em outras obras, nomeadamente as dedicadas à estética. Já a divergência entre as ilustrações que acompanham o texto nas edições do século XX e o conteúdo que encontramos no texto, foi razão para percebermos que o texto foi plenamente (e injustamente) integrado num género. Num trabalho dedicado à pesquisa das edições em língua francesa, destacamos, como exemplos da primeira metade do século XX, as imagens dos ilustradores: Sylvain Sauvage (Paris, René Kiefer, 1923), Berthommé Saint-André (Paris, La Tradition, 1936), Paul-Emile Bécot (Paris, Le Vasseur et Cie, 1939) e Jean Dulac (s.l., Editions du Val de Loire, 1947). Da segunda metade do século XX, os ilustradores: Génia Minache (s.l., André Vial, 1969) e Van Hamme (Grenoble, Roissard, 1964). De referir ainda uma edição alemã ilustrada por Franz von Bayros (Munique, Muller, 1906). Posteriormente, circularam as edições ilustradas por Charles Lapicque (Propulean Verlag, 1966) e Klaus Ensikat (Berlim, Eulenspiegel-Verlag, 1976). Em geral, as ilustrações do conjunto destas edições são imaginativas representações figurativas de corpos em práticas sexuais que não têm paralelo no conto, *Les Bijoux*. Em cada edição ilustrada, o ilustrador inscreve-se numa tradição que valoriza a imagem pornográfica por si mesma, criando assim um universo claramente distinto do filosófico. Pode-se verificar que, por um lado, existe o conto, *Les Bijoux*, que chegou a ser criticado como um enorme

aborrecimento, por outro lado, existe o excitante “texto” produzido pelas imagens, fruto de um imaginário já pornográfico. Se cada ilustrador se destaca pelas escolhas materiais, técnicas e gráficas, o que une as edições referidas está para além da abordagem literal do conto (até porque na edição original também as ilustrações a isso se esquivaram). Ou seja, a fuga da literalidade das ilustrações originais (da edição de 1748) é completamente distinta das ilustrações posteriores. Se estas últimas acrescentam pormenores grosseiros de práticas sexuais onde se envolvem corpos voluptuosos adornados, por vezes levados ao excesso com fantasiosos motivos orientais que pouco ou mesmo nada de pertinente acrescentam a *Les Bijoux*, pelo contrário, as ilustrações originais são um acrescento significativo ao já denso texto que requer do leitor uma exigente leitura. Esta constatação desde logo sugere a clara distinção entre o arranjo e composição de um livro pornográfico pelas imagens que se justapõem, e um conto pouco integrado no que é canonicamente entendido como pornográfico.

Em qualquer um dos casos, as ilustrações das referidas edições reflectem e provocam uma diferente recepção de *Les Bijoux*. Elas são também uma razão que nos leva a valorizar esta obra e a proporcionar uma nova leitura, realçando que a obra é muito mais do que aparenta. Acreditamos que é possível que a fama (ou, aliás, a má fama) de *Les Bijoux*, para a qual Diderot em muito contribuiu, tendo-a mesmo construído, se tenha sobreposto à sua leitura. Mais um motivo para perguntar: quem é que efectivamente leu *Les Bijoux*? Anexada a um género e tida como obra menor, é possível que, desde a sua publicação, tenha falhado o seu público alvo, um público erudito que encontrasse em *Les Bijoux* dimensões mais profundas. Ou, analisando o problema de uma outra perspectiva, é possível argumentar que Diderot preferiu (e inclusivamente, optou por) ter como leitores um público mais vasto, mesmo que defraudado nas suas expectativas?

Se nos insurgimos com a anexação de *Les Bijoux* a um género é pela razão de o género ocultar a obra a quem a podia valorizar. No entanto, não rejeitamos totalmente a vantagem de tal anexação. No ensaio *The pornographic imagination* (1967), Susan Sontag (1978) afirma que as obras tidas como pornográficas fazem parte da literatura (desde logo, pelo facto de serem texto impresso e de serem consumidas no formato livro), contudo, ela questiona se farão todas parte da literatura séria ou se serão até mesmo arte (literatura). Ou seja, se são literatura pertinente e merecedora da nossa

atenção ou se não passam de “lixo”. Sontag acrescenta esta questão à prévia análise que faz, neste seu ensaio, sobre a pornografia se apresentar como mero sintoma (e até patologia, desvio) de mudanças sociais. Para Sontag, esta foi uma questão muito debatida com base num paradigma alicerçado nas convenções da literatura realista, destacando quatro argumentos usados para distinguir o que era ou não pornografia. Eles seriam: a exclusiva intenção de produzir excitação sexual no leitor; a ausência de uma estrutura linear, de um princípio, meio e fim, e a presença de apenas um pretexto inicial; a falta de cuidado na expressão literária; e a despersonalização dos personagens que se reduziriam tendencialmente à transação de órgãos despersonalizados. A pornografia assim descrita, em comparação com o que era definido como próprio da literatura séria, tornaria a pornografia uma transgressão capaz de pôr em causa o estatuto literário. Nomeadamente por uma sincrética razão: a literatura pornográfica seria literatura de fantasia e não realista.

Porém, a questão que nos interessa aqui retomar, a partir de Sontag, é a saber se, mesmo que certas obras sejam lidas como pornográficas, elas são, ainda assim, merecedoras de atenção. E, mais do que isso, se, independentemente de serem anexadas a certos géneros, elas importam. A nossa resposta é a de que *Les Bijoux* importa na medida da sua originalidade: textual, mas também pelas imagens que a acompanharam e que infelizmente se perderam. *Les Bijoux*, ainda que vá ao encontro do que é convencionado como pornografia, e porque cai precisamente nos lugares comuns do que se assumiu ao longo dos anos como tal, não é uma obra tanto sobre sexo e a sua mecânica, como pouco mais tarde será para (p. ex.) o Marquês de Sade, mas sobre o sexo e a sua expressão. No conto, não há efectivamente descrições explícitas de actos ou práticas sexuais, e (ainda que se considerem diferentes sensibilidades ao erótico e ao pornográfico) suspeitamos que a possibilidade de excitação do leitor é de uma erótica distinta⁹ — a da conjunção corpo e intelecto pela excitação do imaginário que ultrapassa o pornográfico¹⁰.

⁹ Veja-se, a este propósito, de Anne Beate Maurseth, “*Les Bijoux indiscrets* un roman de divertissement”, in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 33, 2002, onde se fundamenta a nossa opinião.

¹⁰ Sobre o erotismo na obra de Diderot, leia-se a importante análise de Aram Vartanian, “Érotisme et philosophie chez Diderot”, in *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n.º 13, 1961, pp. 367-390.

Reconhecemos que houve alguma valorização de *Les Bijoux* nas últimas décadas, mas foi sempre historicamente oscilante. A leitura valorativa que lhe é feita está indubitavelmente condicionada pelos sucessivos contextos políticos e sociais. Michel Foucault, em *Histoire de la sexualité I, la volonté de savoir* (1976), foi talvez o primeiro a recuperar *Les Bijoux* para desenvolver argumentos sobre que forças de poder estão em jogo na construção da sexualidade e do discurso em torno do sexo. Foucault entendeu a disputa discursiva entre o que a boca diz e o que o sexo, a “jóia”, contrapõe com o seu fundo de suposta verdade. A revisitação de Foucault a este conto é para nós já uma significativa valorização em que nos apoiamos, uma vez que recupera do texto dimensões filosóficas e nele revela um programa de pensamento muito além da sua aparência. Aliás, Foucault, no Capítulo IV da *Histoire de la sexualité I*, afirma que *Les Bijoux* é central nesta sua obra: “Ce dont il s’agit dans cette série d’études? Transcrire en histoire la fable des Les Bijoux Indiscrets”¹¹. E traz *Les Bijoux* para a sua contemporaneidade que ainda é, de certo modo, a nossa:

Nous vivons tous, depuis bien des années, au royaume du prince Mangogul: en proie à une immense curiosité pour le sexe, obstinés à le questionner, insatiables à l’entendre et à en entendre parler, prompts à inventer tous les anneaux magiques qui pourraient forcer sa discrétion.¹²

É possível supor que, desde a atribuição de *Les Bijoux* a Diderot (pois, num primeiro e breve momento, foi recebida pelo público leitor anonimamente), a obra tenha suscitado a curiosidade de muitos investigadores e que tenha inclusivamente sido influente sem, porém, terem a ela feito referência explícita — como fez Foucault —, precisamente pelo que já lançamos como hipótese, a de este ser um objecto de estudo pouco próprio à investigação académica. Mas porque Foucault ousou fazê-lo, acreditamos que contribuiu para a sua abertura a novas leituras.

Assistimos na actualidade a um crescente e progressivo interesse em resgatar *Les Bijoux* de preconceitos, ainda que as interferências a que foi sujeito sejam difíceis de

¹¹ FOUCAULT, Michel — *Histoire de la sexualité I, la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 101. Trad. ed. port.: “De que se trata nesta série de estudos? De transcrever em história a fábula das Jóias Indiscretas.” (FOUCAULT, Michel — *História da Sexualidade I, a vontade de saber*, Lisboa, Relógio d’Água, 1994, p. 81).

¹² FOUCAULT, Michel — *op. cit.*, p. 101. Trad. ed. port.: “Vivemos todos, há muitos anos, no reino do príncipe Mangogul: tomados por uma imensa curiosidade pelo sexo, obstinados em interrogá-lo, insaciáveis em ouvi-lo e em ouvir falar dele, prontos a inventar todos os anéis mágicos que forçassem a sua discrição.” (FOUCAULT, Michel — *op. cit.*, p. 81).

ignorar. Mas, se *Les Bijoux* é citado, não encontramos ainda uma atenção sistemática que lhe tenha dado o devido valor. Assim, o que propomos é, na independência da anexação a um género, fundamentar as razões para a nossa leitura que ocorrerá ao longo desta tese. A questão, repetimos, é que não foi como pornografia que o conto nos interessou, mas pela sua radical originalidade no que diz respeito, em concreto, à voz associada ao sexo. E, na continuação de Foucault, possivelmente foi porque também nós nos deixamos conduzir pela tentação de entender como se constituiu a relação entre sexo e saber, patente em *Les Bijoux*:

Comme s'il était essentiel que nous puissions tirer de ce petit fragment de nous-mêmes, non seulement du plaisir, mais du savoir et tout un jeu subtil qui passe de l'un à l'autre: savoir du plaisir, plaisir à savoir le plaisir, plaisir-savoir; et comme si ce fantasque animal que nous logeons avait de son côté une oreille assez curieuse, des yeux assez attentifs, une langue et un esprit assez bien faits, pour en savoir fort long, et être tout à fait capable de le dire, dès qu'on le sollicite avec un peu d'adresse.¹³

1.3. Metodologia para uma nova leitura

Com efeito, em *Les Bijoux*, interessa-nos perceber como se deu a construção de argumentos que sublinham a diferença sexual na configuração da categoria social de “mulher”, fornecendo princípios de fundamentação para o estabelecimento, no plano discursivo, da sua posição como objecto de outros discursos maioritariamente masculinos. Neste conto de Diderot, é representado o aparente silêncio inerente à mulher e a incapacidade de o género feminino se representar publicamente, sendo afinal o silêncio não uma qualidade “inerte”, mas apenas fictícia. Ou seja, a voz das mulheres é moral e esteticamente irreconhecível. Porém, a audição deste novo discurso proferido pelas mulheres através dos seus sexos, as “jóias”, coloca em causa o silêncio e a inexpressividade da matéria. Neste conto, são levantadas questões sobre a expressão humana e sobre a expressão animal e, consequentemente, sobre os fundamentos da divisão entre o ser humano e o ser animal, recaindo a reflexão sobre a linguagem formulada pelo espírito. Mirzoza, a amante favorita do sultão Mangogul, é a única

¹³ FOUCAULT, Michel — *op. cit.*, p. 102. Trad. ed. port.: “Como se fosse essencial que pudéssemos tirar desse pequeno fragmento de nós próprios, não apenas prazer, mas também saber e todo um jogo subtil que passa de um pequeno fragmento de nós próprios não apenas prazer, prazer-saber; e como se esse fantástico animal que albergamos tivesse, por seu lado, ouvidos suficientemente curiosos, olhos suficientemente atentos, uma língua e um espírito suficientemente adequados, para saber muito e ser absolutamente capaz de dizer, desde o início que o solicitássemos com um pouco de habilidade.” (FOUCAULT, Michel — *op. cit.*, p. 81).

mulher capaz de se fazer ouvir pela sua boca (e não pelo seu sexo), de se representar a si mesma (ainda que relativamente) e de desejar representar o seu sexo (leia-se a sua categoria), defendendo-o. A voz que se ouve das “jóias”, dos sexos, amplificada pelo anel, não é tratada no conto como o desejo das mulheres adquirirem visibilidade, reconhecimento social e cultural, por via da representação (tal como Mirzoza se propõe), mas da potencialidade política da voz e da formulação de discurso. O problema que nos propomos abordar no decurso da tese é o de saber quais e como são representados em *Les Bijoux* os constrangimentos culturais sustentados pela comparação fisiológica entre sexo e voz, e assim as consequências retóricas desta estratégia metafórica. No discurso de um sexo (centrado na categoria social de mulher) e nas consequências que decorrem desse novo discurso de representação (nas suas especificidades científicas alicerçadas na experiência), interessa-nos a complexa ligação entre emissores e receptores, entre visão e audição na esfera pública. Este problema é por nós sintetizado pela questão: *o que é a voz de um “sexo”?*

Optamos, como metodologia, pelo desdobramento do problema enunciado, procurando dar-lhe resposta através de três sub-questões e, conseqüentemente, através de três capítulos. No Capítulo I, dedicado à voz, exploramos a relação entre voz e silêncio e o silêncio como quimera. No Capítulo II, reflectimos sobre o sexo e o género como construções linguísticas. No Capítulo III, associamos voz, sexo e género e desenvolvemos o efeito de ilusão produzido no auditório. Na conclusão, escolhemos fazer uma leitura crítica de *Les Bijoux*, abrindo o estudo do pensamento de Diderot à pós-modernidade e em específico ao movimento feminista (Michel Foucault, Monique Wittig, Judith Butler, Donna Haraway, Rosi Braidotti e Karen Barad). Interessou-nos ainda terminar com uma proposta especulativa que fosse o resultado do estudo por nós realizado.

Salientamos que, para o desenvolvimento do nosso trabalho, encontramos um sem número de obstáculos, em concreto, os que dificultaram o nosso acesso a fontes de estudo. Desde logo, o grande empreendimento da *Encyclopédie* parece ter eclipsado a restante obra de Diderot. Efectivamente, até 1949, a obra de Diderot permaneceu relativamente desconhecida. É certo que, antes desta data, circulavam já duas compilações que reuniam muitos dos seus textos: uma que Diderot teria destinado à família (de Madame de Vandeul, sua filha) e outra a Naigeon — amigo filósofo de

Diderot e seu editor. Uma verdadeira reviravolta dá-se, porém, quando um conjunto de manuscritos é resgatado e inventariado por Herbert Dieckmann¹⁴, originando a edição que estabelece verdadeiramente a obra de Diderot, datada de 1975, intitulada “DPV”, porque organizada por Herbert Dieckman, Jacques Proust, Jean Varloot.

O arquivo de Diderot, Fonds Vandeul, só na segunda metade do século XX foi tornado público e muito divulgado. Tal justifica que tenha havido, subitamente, uma enorme produção de estudos académicos sobre Diderot (principalmente biográficos) e sobre a sua obra (para além da *Encyclopédie*), mas, no fundo, e a nosso ver, é tudo ainda muito recente. A bibliografia sobre Diderot, sobretudo após os anos 70, do século XX, é de facto extensa, mas nem sempre é de fácil acesso pelo modo como surge ainda muito fechada a um contexto específico (académico, especificamente dedicado ao século XVIII). Acresce ainda o facto de Diderot se ter tornado num autor novo, ainda que antigo, cuja obra e pensamento foram vistos como novidade, determinando que o seu estudo permitisse de facto inúmeras reflexões académicas. Porém, nem todas elas nos pareceram pertinentes para a nossa tese devido ao modo como muitos dos seus investigadores tomaram a liberdade de considerar Diderot com excessiva proximidade (“Chacun définit un Diderot à son image”¹⁵). Muitos dos estudos realizados sobre a sua obra resultaram em especulações interessantes, por acrescentarem diferentes pontos de vista, contudo, frequentemente obscuras. Não obstante, efectuamos leituras dos que são reconhecidamente (também por nós) os mais importantes: Herbert Dieckmann, Jacques Chouillet, Jacques Proust, Élizabéth de Fontenay, Béatrice Didier, Georges Benrekassa, Michel Delon, Annie Ibrahim, Peter France, etc.. As leituras destes estudos foram fundamentais na medida em que nos forneceram perspectivas bem sustentadas sobre a obra de Diderot e nelas não deixamos de reconhecer a fecundidade do seu pensamento. Porém, manifestando todo o nosso respeito académico, foi-nos mais útil recorrer directamente às palavras do autor. De facto, as sucessivas edições das obras de Diderot, foram a nossa principal fonte. Sempre que possível, usamos a edição em três volumes da *Bibliothèque de la Pléiade*, sob a direcção de Michel Delon, datada de 2010. Mas não encontramos nesta edição textos para o nosso estudo fundamentais, tais como *Sur*

¹⁴ Veja-se a este propósito: DIECKMANN, Herbert — “L’Encyclopédie’ et le Fonds Vandeul”, *Revue D’Histoire Littéraire De La France*, vol. 51, n.º 3, 1951, pp. 318-332.

¹⁵ DELON, Michel — *Diderot cul par-dessus tête*, Paris, Éditions Albin Michel, 2013, p. 84.

les femmes ou *Paradoxe sur le comédien* e outros importantíssimos dedicados à Estética de Diderot. Tal nos levou a recorrer a edições anteriores, inclusivamente pré-DPV.

Pelo exposto, não podemos deixar de salientar que, mesmo as edições em língua francesa, ainda que abundantes, muitas vezes se apresentam, para nossa surpresa, parciais e muito dispersas. Além do mais, certos textos de Diderot foram ganhando maior relevância (e sucesso comercial) do que outros que não voltaram a ser publicados em edições recentes. Damos o exemplo das *Lettres a Sophie Volland* ou os *Salons* que raramente têm surgido no mercado, e, quando surgem, restringem-se a apenas uma pequena selecção. Preferencialmente, escolheríamos sempre as edições mais recentes, mas em certos casos não foi de todo possível, acabando nós por recorrer, por falta de melhor opção, à consulta das edições disponíveis na BNF (*Bibliothèque Nationale de France*). A edição de *Les Bijoux* que usamos é de 1968. Tal não decorreu de uma impossibilidade em encontrar edições mais recentes (aliás, o conto está integrado na edição de 2010 da *Pléiade*), mas, não descobrindo nenhuma divergência entre esta e as demais edições, optamos por esta pela razão de que foi por ela que começamos o nosso estudo e aquela que desde sempre nos acompanhou.

Como é previsível, à excepção de alguns casos, como *As jóias indiscretas* e *A religiosa* (também publicada pelas Edições Europa-América) nos anos 70 do século XX, *Jacques, o fatalista* (Tinta da China, 2009) e *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem* (Vega, 2007), neste século, são raras as edições portuguesas das obras de Diderot. Há, ainda assim, importantes estudos realizados em torno da obra de Diderot dos quais destacamos os de Fernando Guerreiro (*Monstros Felizes, La Fontaine, Diderot, Sade, Marat*, Edições Colibri, 2000) e Luís Manuel A. V. Bernardo (tradução, prefácio e notas de *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem* e de *Pensamentos sobre a interpretação da natureza*, Húmus, 2012). Em geral, no nosso actual contexto, constata-se apenas um interesse pontual em investir na investigação sobre este autor, resultado que se deve possivelmente à expectativa de que os interessados convenientemente se desloquem a França para a recolha de fontes primárias. De facto, é enorme a dificuldade em encontrar nos catálogos das nossas bibliotecas obras de Diderot. Já no Brasil, de modo completamente distinto do contexto português, e por razões que desconhecemos, Diderot tem sido muitíssimo estudado,

originando cuidadas traduções e paratextos de todas as obras do autor, que usamos nesta tese.

Optamos ainda pela consulta dos artigos da *Encyclopédie* para melhor nos situarmos no contexto cultural do século XVIII. Se é certo que a *Encyclopédie* foi um projecto colectivo, de um grupo reunido, que era, no seu modo de pensar, bastante heterógeno, uma parte significativa dos artigos são escritos (porém, nem todos assinados) por Diderot, e, nos que não são, é muitas vezes pressuposta a sua autoria editorial (ou seja, tê-los-á assumido em concordância com o pensamento iluminista do qual a *Encyclopédie* se ergueu). Esta foi razão suficiente para a frequência com que a eles recorremos. Existem vários projectos *online* que publicam integralmente a *Encyclopédie*. Escolhemos, pela seriedade académica e facilidade de navegação, o *website* da Universidade de Chicago — www.encyclopedia.uchicago.edu.

Acrescentamos que, para nos situarmos especificamente no que foi publicado sobre *Les Bijoux*, recorremos fundamentalmente aos autores dos prefácios das edições francesas de *Les Bijoux* disponíveis, nomeadamente a Georges Ribemont-Dessaignes (Paris, Le club français du livre, 1956), Antoine Adam (Paris, Garnier-Flammarion, 1969), Jacques Proust (Paris, Le Livre de poche, 1972), Aram Vartanian (Paris, Hermann, 1978), Jacques Rustin (Paris, Gallimard, 1982), Colas Duflo (Paris, Actes Sud, 1995). Úteis, estes são, porém, na maioria, introduções sob uma perspectiva masculina (até subtilmente machista) sobre um conto que merecia uma atenção crítica, de certa forma, mais imparcial.

Pelo exposto, superando na medida do possível os obstáculos de acesso bibliográfico, o nosso caminho fez-se essencialmente pela leitura do conto e dando toda a nossa atenção às pistas por ele dadas. Com a estrutura traçada, desenvolvemos o nosso estudo, recorrendo alternadamente ao conto, aos textos de Diderot e aos artigos da *Encyclopédie*, saltando por vezes fora do âmbito literário, cruzando o filosófico e o retórico. Se a nossa primeira abordagem foi narratológica¹⁶ (a partir de Genette), logo o entusiasmo nos levou a considerar outras perspectivas que julgamos convergentes com o nosso objectivo. Sendo este um 3.º Ciclo de Estudos em Estudos Literários, Culturais, e Interartísticos, pareceu-nos possível e até bem-vindo integrar a nossa ampla experiência (e interesse) cultural e artística. De certo modo, podemos justificar com o

¹⁶ REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. — *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Edições Almedina, 2007.

próprio pensamento experimental de Diderot o nosso desejo de também nós experimentarmos um jogo um pouco inusitado de ideias. Terá resultado esta tese num “monstro”? Esperamos, tomando de empréstimo o título de Fernando Guerreiro, que seja igualmente “feliz”.

2. CIRCUNSTÂNCIAS DE CRIAÇÃO

2.1. O belo espírito de Madame de Puisieux

Para a maioria dos investigadores da obra de Diderot que ousaram dedicar-se ao estudo de *Les Bijoux*¹⁷ existiu, e existe ainda, uma grande preocupação em encontrar e estabelecer uma origem explicativa para, posteriormente, se explorarem as circunstâncias da sua criação. A origem mais conhecida, aceite e muito divulgada, tem como principal fonte o depoimento de Madame de Vandeul – filha de Diderot – que alegou ter sido Diderot vítima de uma chantagem amorosa.

Les romans de Crébillon étaient à la mode. Mon père causait avec Mme Puisieux sur la facilité de composer ces ouvrages libres; il prétendait qu’il ne s’agissait que de trouver une idée plaisante, cheville de tout le reste, où le libertinage de l’esprit remplacerait le goût. Elle le défia d’en produire un de ce genre; au bout de quinze jours, il lui porta *Les Bijoux indiscrets* et cinquante louis.¹⁸

Deste depoimento de Madame de Vandeul, no qual é evocado o convívio de Diderot com a amante, também se justificam três consequências: (1) a posterior disputa de autoria; (2) a acusação de plágio pela crítica e (3) a censura pelo teor licencioso que leva ao encarceramento de Diderot, seu presumível autor.

Começamos pela primeira. A sua amante, desde 1745, Madame de Puisieux, terá desafiado Diderot, então com 35 anos, a escrever “une fêerie érotico-exotique” à maneira de Crébillon Fils (autor de *best sellers* da época), com o intuito de adquirir dinheiro fácil, ameaçando o amante de deixá-lo se assim ele não fizesse. Não colocando

¹⁷ Destacamos os já mencionados autores dos prefácios.

¹⁸ VANDEUL, Marie-Angélique de — *Mémoires, correspondance et ouvrages inédits de Diderot : publiés d’après les manuscrits confiés, en mourant, par l’auteur à Grimm*, Volume II, Paris, Garnier, 1841, p. 350. Trad. nossa: “Os romances de Crébillon estavam na moda. O meu pai conversava com a Madame Puisieux sobre a facilidade de compor estas obras livres; ele afirmava que era apenas uma questão de encontrar uma ideia agradável, chave de tudo o resto, onde a libertinagem do espírito substituisse o gosto. Ela desafiou-o a produzir uma desse género; ao fim de duas semanas, ele trouxe-lhe *Les Bijoux indiscrets* e cinquenta luíses.”

em causa a veracidade factual e documental deste depoimento, suspeitamos que a procura de uma origem para esta obra pretende em simultâneo ocultá-la, produzindo um contexto simplesmente credível. Apontamos que se trata aqui de uma estratégia editorial de dissimulação/ocultação da autoria de *Les Bijoux*, em tudo semelhante à que acontece no conto, *Les Bijoux*, dada pela multiplicação de narradores, como de seguida abordaremos. Acreditamos ainda que esta é verosimilmente uma estratégia editorial, comum na época para escapar à censura, mas também uma estratégia narrativa em sintonia com uma reflexão sobre a autoria, específica ao contexto do século XVIII e em harmonia com o programa materialista¹⁹.

A importância de Madame de Puisieux na fase de formação de Diderot é indiscutível. Porém, a cumplicidade entre os dois tem sido objecto de grande discussão entre investigadores (dos quais se destacam os biógrafos) por se procurar delimitar, *a posteriori*, a atribuição autoral, tanto a Diderot como a Madame de Puisieux. O ponto de partida, largamente assumido, é o de que a relação de cumplicidade, de uma colaboração activa e comprometida entre Diderot e Madame de Puisieux, foi reveladora de uma natural envolvimento criativa e de uma intencional dissipação do nome do autor. Porém, após terminada a relação, não tardou que cada um iniciasse um processo de reclamação de autoria. Foram também a isso obrigados por questões comerciais, legais e por imposição da censura. Se, sobre Diderot, a determinação de autoria tem sido até aos nossos dias um difícil empreendimento levado a cabo pelos seus investigadores (que, em caso de dúvida, sempre preferem engrossar a sua obra), os poucos estudos realizados sobre Madame de Puisieux quase sempre revelam um permanente intuito de destituir e desvalorizar a sua importância como escritora²⁰. A procura de alguma

¹⁹ Remetemos para FUJIWARA, Mami – “Diderot et le droit d’auteur avant la lettre: autour de la ‘lettre sur le commerce de la librairie’”, in *Revue d’Histoire littéraire de la France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, pp. 79-94.

²⁰ Damos o exemplo da publicação de *La femme n’est pas inférieure à l’homme* — assumido tratado feminista, publicado anonimamente em França, em 1750, com a única indicação de “traduit de l’Anglois”, proposto novamente ao público no ano seguinte como *Le triomphe des dames*, (*traduit de l’Anglois de Miledi P****) — que tem suscitado dúvidas no que diz respeito à autoria da obra e até mesmo da sua tradução (se sua ou do seu marido, Philippe-Florent de Puisieux). Se, de início e por muito tempo, foi considerada um plágio de Poullain de la Barre, Camille Garnier (em “La Femme n’est pas inférieure à l’homme (1750): œuvre de Madeleine Darsant de Puisieux ou simple traduction français?”, in *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, 4, 1987, pp. 709-713), pelo contrário, identifica *La femme n’est pas inférieure à l’homme* como tendo sido publicada em 1739, em Londres com o título original de *Woman not Inferior to Man, or a short and modest Vindication of the natural Right of the Fair-Sex to a perfect Equality of Power, Dignity, and Esteem, with Man* com a indicação da autoria de Sophia, a Person of

imparcialidade, levada a cabo por um conjunto de mecanismos e procedimentos críticos, deve ser nesta investigação um motivo de reflexão, não para defesa de uma das partes, mas para reconhecermos a fragilidade destes mesmos mecanismos. Interessa-nos, sobretudo, que seja re-examinada a natureza da sua colaboração, na medida em que esta nos ajuda a aproximar da obra. Acreditamos que, seguindo linhas de investigação que coloquem em causa a versão mais conhecida da origem apontada a *Les Bijoux*, nos aproximamos também de uma leitura crítica, simultaneamente mais ambígua, mas, também, mais justa.

É Franco Venturi quem, em *Jeunesse de Diderot (de 1713 a 1753)*, nos deixa esta dúvida em relação às reivindicações de Madame Puisieux: “Faut-il croire Mme Puisieux quand elle parle ainsi?”²¹. Devemos acreditar em Madame de Puisieux? E porque não haveríamos? Quem a leu? Quem a lê? Entre 1745 e 1750, o período da relação entre Diderot e Madame de Puisieux, Puisieux publicou, com a sua assinatura: *Conseils à une amie, par Madame de P**** (1749), *Les Caractères* (1750) e *Les Caractères, par Madame de Puisieux. Seconde partie, augmentée d’une table des matières* (1751). Nenhum destes livros está isento de dúvidas sobre a sua autoria, e muito se tem especulado se não teriam saído da mão de Diderot (pelo menos, da sua “cabeça”). *L’oiseau blanc: conte blue* (redigido em 1748 e publicado postumamente em 1798 por Naigeon, na obra completa de Diderot) é da mesma época que *Les Bijoux*, e este conto tem também originado alguns debates sobre a sua verdadeira autoria, dado que muitos dos elementos são comuns a *Les Bijoux*, ainda que a estrutura e o estilo se apresentem como distintos²².

Madame de Pusieux deixou-nos os seguintes depoimentos em sua defesa:

Oui, j’aurai des savants, et des beaux esprits près de moi; et je puiserai dans leurs conversations et dans leur société, des lumières; mais c’est tout ce que j’accorderai à leur mérite; ma confiance demande des preuves d’un attachement sincère; j’ai appris que cinq

Quality, porém, já confirmada ser de Mary Wortley Montagu (1689-1762). Em qualquer um dos casos assume-se como uma tradução fiel, sem qualquer acrescento significativo de Madame de Puisieux.

²¹ VENTURI, Franco — *Jeunesse de Diderot (de 1713 a 1753)*, trad. BERTRAN, Juliette, Paris, Albert Skira, 1939, p. 139. Trad. nossa: “Devemos acreditar na senhora Puisieux quando ela fala assim?”.

²² Remetemos aqui para o ensaio de análise dos dois contos, de Vivienne Mylne e Janet Osborne, “Diderot’s early fiction: *Les Bijoux Indiscrets* and *L’oiseau Blanc*”, in *Diderot Studies*, vol. 14, Genève, Droz, 1971, pp. 143-166.

ans d'habitude ne dévoilent pas le fond du cœur quand les gens ont intérêt de le déguiser.²³

Que mes maximes resteraient avec leurs redites, leurs négligences, leurs contradictions et tous leurs défauts. J'aime mieux, ajoutai-je, qu'elles en fourmillent et qu'elles soient miennes, que si l'ouvrage était parfait, qu'on me l'attribuât, et qu'il ne fût point de moi.²⁴

A indicação de Madame de Vandeul ajudou a fixar Madame de Puisieux no estereótipo da mulher do séc. XVIII – a amante cruel, falsa, despesista, mesquinha, dominadora, caprichosa, chantagista, etc. A dependência económica ficou também indubitavelmente ligada à reivindicação de autoria de *Les Bijoux*. Os constrangimentos inerentes à sua condição de mulher colocam-na ainda tanto como dependente do seu marido (e colaborador), Philippe-Florent de Puisieux, como do seu amante, Diderot. Se um autor se assumiria como proprietário sobre algo, Madame de Puisieux, como mulher, sem direitos de propriedade, não teria condições para se assumir integralmente como tal, sem a tutela masculina. Se é certo que lhe seria difícil reclamar-se como autora por direito próprio, é coerente que tenha pedido a Diderot o seu apoio. Relembremos que não está em causa a atribuição de autoria de *Les Bijoux* a Madame de Puisieux, mas apenas a identificação da sua influência e a causa de alguns excessos na posterior atribuição.

Após o término da relação com Diderot, Madame de Puisieux continuará a escrever e a publicar. Será reconhecida pela originalidade das suas ideias sobre educação universal secular – vista como solução capaz de suprimir as desigualdades de género. Ser-lhe-ão atribuídas, entre outras, as seguintes obras: *Le plaisir et la Volupté, conte allégorique* (1762); *Zamor et Almanzine ou l'inutilité de l'esprit et du bon sens* (1755), *Alzarac ou la Nécessité d'être inconstant* (1762). Michel Delon afirma:

C'est peut-être elle qui s'est lassée, choquée qu'on attribue forcément ses mérites à un homme. Elle continue sa carrière de femme de lettres et prouve son autonomie. En 1753,

²³ PUISIEUX, Madeleine de — “Discours préliminaire”, in *Les Caractères, Seconde partie*, London, s.n., 1751, p. 2. Trad. nossa: “Sim, terei estudiosos e belos espíritos perto de mim; e tirarei luz das suas conversas e da sua Sociedade; mas isso é tudo o que darei ao seu mérito; a minha confiança exige provas de um apego sincero; eu aprendi que cinco anos geralmente não revelam o fundo do coração quando as pessoas têm interesse em disfarçá-lo.”

²⁴ PUISIEUX, Madeleine de — “Discours préliminaire”, *Conseils à une amie*, Paris, s.n., 1750, p. 6. Trad. nossa: “[...] que as minhas máximas permaneceriam com suas repetições, os seus descuidos, as suas contradições e todos os seus defeitos. Eu prefiro, acrescentei, que estejam enxameadas disso e que sejam minhas, do que se a obra fosse perfeita, que me fosse atribuída e que não fosse de todo minha.”

elle publie un roman *L'Éducation du marquis de ****, ou *Mémoires de la comtesse de Zurlac*. Elle y persiste et signe, dans l'indépendance morale.²⁵

As referências de Diderot a Madame de Puisieux encontram-se dispersas pelas várias obras, datadas do período da relação e posteriormente. É identificada como sendo Céphise em *La promenade du sceptique* (1747) e são-lhe dedicadas as *Mémoires de mathématiques* (1748). Mas é como interlocutora, nos diálogos que Diderot transpõe tantas vezes para as suas obras, que ela assume um importante papel. Madame de Puisieux é a interlocutora de *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749) e das “Additions”, à *Lettre sur les sourds et muets* (1751) e, em *Les Bijoux*, confunde-se tanto com Mirzoza como com Aglaé. Indubitavelmente, Diderot reconhece-lhe mérito intelectual. Madame de Puisieux surgirá com diferentes rostos, máscaras, tanto em texto como na vida real. Ela será para Diderot um modelo de mulher, reunindo qualidades e características tidas por ele como próprias do sexo feminino. Mas tal como Mirzoza em *Les Bijoux* (e mais tarde, na sua vida, a amante Sophie Volland), é uma mulher filósofa, exemplo e prova de excepção. Efectivamente as mulheres ocuparam um lugar central na vida de Diderot. Elas foram tanto incentivadoras da sua criatividade como lhe garantiram a segurança e a estabilidade necessárias ao desenvolvimento do seu pensamento e aos seus empreendimentos literários. Diderot escolheria para amantes mulheres intelectualmente extraordinárias que em (quase) tudo se apresentam opostas à sua esposa ou, até mesmo, à sua filha.

Confirmando o preconceito de que beleza e inteligência se excluíam, Madame Puisieux é descrita como feia, na imprensa da época, pelo que se deduziu que Diderot apenas se podia interessar pelo seu “belo espírito”.

Il a été un temps que M. Diderot fréquentait une femme qui a, dit-on, beaucoup d'esprit, et que l'on nomme Mme. Puisieux. Cette fréquentation, selon toutes les apparences, n'avait pour objet que la beauté de son esprit; car pour le reste Mme Puisieux est froyablement laide.²⁶

²⁵ DELON, Michel — *Diderot cul par-dessus tête*, Paris, Éditions Albin Michel, 2013, p. 229. Trad. nossa: “Talvez seja ela que se tenha cansado, chocada que alguém necessariamente atribua os seus méritos a um homem. Ela continua a sua carreira como mulher das letras e prova a sua autonomia. Em 1753, ela publicou um romance *L'Éducation du marquis de ****, ou *Mémoires de la comtesse de Zurlac*.. Ela persiste e assina, em independência moral.”

²⁶ *La Bigarrure ou Gazette galante, historique, littéraire, critique, satirique, sérieuse et badine...* A la Haye, 1751, Volume XIII, nº8, p. 58. Trad. nossa: “Houve um tempo em que o Sr. Diderot frequentava uma mulher que tem, dizem, muito espírito e que se chama Madame Puisieux. Esse convívio, segundo

Como Diderot anos mais tarde escreverá em *Sur les femmes*, sobre as vantagens do convívio e diálogo dos “hommes de lettres” com certas mulheres, a vantagem maior do diálogo com elas residiria no aperfeiçoamento do estilo, na aquisição de calor e força discursiva na conversação:

Thomas ne dit pas un mot des avantages du commerce des femmes pour un homme de lettres; et c'est un ingrat. L'âme des femmes n'étant pas plus honnête que la nôtre, mais la décence ne leur permettant pas de s'expliquer avec notre franchise, elles se sont fait un ramage délicat à l'aide duquel on dit honnêtement tout ce qu'on veut quand on a été sifflé dans leur volière. Ou les femmes se taisent, ou souvent elles ont l'air de n'oser dire ce qu'elles disent. On s'aperçoit aisément que Jean-Jacques a perdu bien des momens aux genoux des femmes, et que Marmontel en a beaucoup employé entre leur bras. On soupçonneroit volontiers Thomas et d'Alembert d'avoir été trop sages. Elles nous accoutument encore à mettre de l'agrément et de la clarté dans les matières les plus sèches et les plus épineuses. On leur adresse sans cesse la parole, on veut en être écouté ; on craint de les fatiguer ou de les ennuyer, et l'on prend une facilité particulière de s'exprimer, qui passe de la conversation dans le style. Quand elles ont du génie, je leur en crois l'empreinte plus originale qu'en nous.²⁷

É, portanto, possível concluir que a redação de *Les Bijoux* fosse para ambos uma obra de formação e que prevalecesse na altura algum desinteresse em dela reivindicar a autoria. Porém, não é por ingenuidade que Diderot deixa pairar no ar a alegação de que fora forçado a escrever um conto como *Les Bijoux* para agradar à sua amante. Fazendo recair sobre Madame Puisieux a responsabilidade moral de *Les Bijoux*, assim Diderot se ilibaria do seu conteúdo imoral e politicamente comprometedor. Talvez o principal problema de *Les Bijoux* não seja a reivindicação de autoria partilhada com Madame de Puisieux (que, na verdade, nesta obra especificamente, nunca esteve em causa), mas a sua isenção como autora moral. O facto de Madame de Puisieux ser marcada pela

todas as aparências, tinha por objecto apenas a beleza de seu espírito; porque, de resto, a Madame Puisieux é terrivelmente feia."

²⁷ DIDEROT, D. — “Sur les femmes”, *Œuvres complètes de Diderot*, t. II, Paris, Garnier, 1875-1877, pp. 261-262. Trad. ed. br.: “Thomas não diz uma palavra sobre as vantagens do convívio com as mulheres para um homem de letras; e é um ingrato. Não sendo a alma das mulheres mais honesta que a nossa, mas não lhes permitindo a decência explicar-se com a nossa franqueza, elas criaram para si um chilreado, com o qual se diz honestamente tudo o que se quer quando se foi ensinado a cantar no viveiro delas. Ou as mulheres se calam, ou muitas vezes têm o ar de não ousar dizer o que dizem. Percebe-se facilmente que Jean-Jacques perdeu muitos momentos aos joelhos das mulheres, e que Marmontel empregou muitos outros em seus braços. Suspeitar-se-ia de bom grado que Thomas e d'Alembert foram bem-comportados demais. Elas nos acostumam ainda a introduzir agrado e clareza nas matérias mais secas e espinhosas. A gente lhes dirige incessantemente a palavra; quer ser ouvida por elas; teme fatigá-las ou entediá-las; e assume uma facilidade particular de exprimir-se, que passa da conversação ao estilo. Quando elas têm génio, creio que a sua marca é mais original nelas do que em nós.” (DIDEROT, D. — “Sobre as mulheres”, *Diderot, Obras I, Filosofia e Política*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 231).

associação a Diderot como sua amante e de se assumir que o terá chantageado terá certamente influenciado a fraca recepção posterior da sua obra.

É o próprio Diderot quem parece atestar as alegações posteriores da sua filha, declarando, em 1761, aos amigos alemães, Ludwig von Nicolay e M. de La Fermière:

J'ai écrit un livre abominable : *Les bijoux indiscrets*. Je pourrais en partie m'en excuser. J'avais une maîtresse. Elle me demanda cinquante louis d'or, et je n'avais pas un sou. Elle menaçait de me quitter si je ne pouvais pas lui donner cette somme au bout de la quinzaine. Je rédigerai alors le livre conformément au goût du plus grand nombre de nos lecteurs. Je l'apportai chez le libraire, il me compta les cinquante louis d'or, et je les jetai dans la jupe de ma belle.²⁸

Esta confissão inscreve-se num procedimento que Venturi diz ser comum à época: “Pour les autres œuvres, nous nous contenterons de faire observer que beaucoup d'écrivains, à cette époque, prirent, pour publier leurs livres, le prétexte littéraire d'une dame à qui ils voulaient faire plaisir.”²⁹

Madame de Puisieux parece ser a vítima necessária, para que a obra, *Les Bijoux*, independentemente das suas qualidades, seja salva. A farsa construída é aqui purificadora. Não se equipara sequer a uma mentira, é apenas um pequeno mal que justifica um grande bem — a sobrevivência da obra. Principalmente no que diz respeito a uma tolice amorosa, quase sempre justificável. Se Diderot se liberta da imoralidade (de ter escrito tal tolice), é às custas de Madame de Puisieux, cuja reputação ficará refém de um evento anedótico. Pois, mesmo que tida como escritora, será, à luz da farsa arquitetada por Diderot e pela sua descendência, relegada para figura menor (ou mesmo inexistente) na História da Literatura.

²⁸ DIDEROT, D. apud TROUSSON, Raymond — *Denis Diderot ou le Vrai Prométhée*, Paris, Tallandier, 2005, s.p.. Trad. nossa: “Escrevi um livro abominável: *As jóias indiscretas*. Eu poderia em parte desculpar-me disso. Eu tinha uma amante. Ela pediu cinquenta luíses de ouro, e eu não tinha um tostão. Ela ameaçava deixar-me se eu não pudesse dar-lhe essa quantia no final da quinzena. Eu então escrevi o livro de acordo com o gosto do maior número de nossos leitores. Trouxe para o livreiro, ele contou os cinquenta luíses de ouro e eu atirei-os para a saia da minha querida.”

²⁹ VENTURI, Franco — *Jeunesse de Diderot (de 1713 a 1753)*, trad. BERTRAN, Juliette, Paris, Skira, 1939, p. 137. Trad. nossa: “Para as restantes obras, contentar-nos-emos em observar que muitos escritores, na época, tomaram, para publicar seus livros, o pretexto literário de uma dama a quem eles queriam agradar.”

2.2. A crítica de plágio

A crítica — a sua contemporânea, como a posterior — é unânime em acusar Diderot de plagiar *Le Sopha* (1742) de Crébillon Fils. Oblitera-se, desde logo, toda a tradição de que ambos fazem parte e as influências comuns, como também o facto de Diderot partilhar com Crébillon um conjunto de circunstâncias culturais próprias da época³⁰. Compreensível é, porém, a força da influência: Diderot é um assumido admirador da obra de Crébillon e um ávido leitor do género literário a que o autor se dedicou. É por isso difícil acreditar que tenha pretendido esconder a influência literária. Se houve plágio de certos elementos da obra de Crébillon, tal justificar-se-ia como muito plausível pela realização de dois objectivos: a obtenção de rápidos rendimentos (para si ou para a amante, quem sabe?) e a difusão das suas ideias.

O género literário “à Crébillon” era sem dúvida um sucesso comercial garantido e, em situação de dificuldades financeiras, Diderot não hesitaria em optar por aderir ao género como meio de assegurar a sua sobrevivência. Assim como lhe permitiria disseminar as suas ideias mais arrojadas, ainda que embrionárias e em experimentação, integrando-as, camufladamente, em *Les Bijoux*, levando-as ao conhecimento de um público alargado. Efectivamente, pelo depoimento da sua filha, como na investigação posteriormente levada a cabo sobre as circunstâncias de criação de *Les Bijoux*, é deduzido que o plágio da obra de Crébillon se deveu ao pouco tempo de execução e à pressa em obter dinheiro dos seus editores. Porém, foi apontado por vários especialistas³¹ que o tempo de duração definido não é compatível com o tempo real da escrita, pela simples razão de que certas referências da actualidade integradas no conto (como lhe era habitual) correspondem a um período temporal mais alargado. Tomar em consideração este aspecto, sendo verdade ou não, é corroborar mais uma vez o desinteresse de Diderot em assumir integralmente a sua autoria ao disfarçar a sua obra sob forma de um mero plágio.

³⁰ Cf. BEEHARRY-PARAY, Geeta — “Les Bijoux Indiscrets de Diderot: pastiche, forgerie ou charge du conte Crébillonien?”, in *Diderot Studies*, vol. 28, Genève, Droz, 2000, pp. 21-37. Nesta obra, é explorada a questão das influências literárias comuns, entre a tradição e a “moda”.

³¹ É o caso de VARTANIAN, Aram — “Introduction” à “Les Bijoux Indiscrets”, in *Œuvres Complètes de Diderot*, vol. III, Paris, Hermann, 1978, pp. 3-18. Foi possivelmente o primeiro investigador a fazer esta correcção sobre o tempo de realização literária de *Les Bijoux*, ao afirmar que, ainda que Diderot tenha trabalhado a um ritmo particularmente rápido, sob “une fièvre d’activité”, há pouco de improviso e o resultado demonstra um trabalho demorado e paciente.

Os dois escritores recorreram a uma idêntica fórmula de romance resultante de uma tradição literária que foi sobrevivendo ao longo dos séculos, à qual Diderot somente acrescentou partes invulgares, sem ter ambicionado ser mais original do que isso. Porém, encontrar-se-ão em *Les Bijoux* traços de alguma inovação, na medida em que usa o género, partilhado com Crébillon, para adicionar digressões e para o saturar de conteúdos que se expandem ao ponto de dispersar a atenção do leitor. São estes novos conteúdos (que dotam a obra de uma certa originalidade) que deveriam ser dissimulados, pelo seu teor provocatório. Ainda que alguns desses conteúdos tivessem já sido tratados subtilmente por Crébillon, Diderot desenvolve-os extensamente e com outra densidade, apresentando *Les Bijoux* já contaminado pelo enorme e muito ambicioso empreendimento da *Encyclopédie*.

Citemos algumas semelhanças nas estratégias literárias. A estrutura episódica usada por Diderot é análoga à de muitos contos de Crébillon. Ambos recorrem a uma localização temporal num tempo distante, imemorial e a uma localização espacial, numa geografia fantasiada, exótica (a Índia e o Congo). Partilham também a pretensão de as suas obras se confundirem com uma série de memórias históricas. As personagens são idênticas e têm, por vezes, até os mesmos nomes. A intriga, que começa com a descrição de uma monarquia entediada, desenvolve-se em sátira, desmascarando a sociedade, os seus códigos e jogos de poder tal como a sua hipocrisia. O inquérito amoroso, o diálogo, estrutura-se a partir da mesma questão central: a virtude (se aparente ou verdadeira) das mulheres. A humilhação feminina é disso uma consequência directa. O recurso pontual aos sonhos e ao inconsciente é igualmente comum, como também ao maravilhoso³² (génios, fadas, encantamentos, magia, visões, metamorfoses, etc.) através do qual se desenvolve a acção.

Porém, para entendermos melhor o “plágio” de que Diderot foi acusado, como cópia e roubo de algo original, recorremos ao artigo “Original” da *Encyclopédie* da autoria do próprio Diderot. Na aplicação do termo “original” em Pintura, abre-se espaço para entender que o original se associa à natureza (derradeira origem de tudo), mas também pode ser uma realização humana. Um desenho ou uma pintura podem ser

³² Destacamos ainda o recurso ao “sobrenatural” patente numa das poucas obras de Crébillon publicadas em Portugal, *O silfo* (Lisboa, Edições Colibri e Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve, 2008) cuja tradução e muito pertinente introdução é de Ana Alexandra Seabra de Carvalho.

originais se copiarem e estiverem de acordo com a natureza. Depreende-se daqui que se trata de copiar (*mimesis*) o seu funcionamento. No entanto, na conclusão do artigo, é descrito que as estampas feitas a partir de desenhos ou de pinturas originais são também originais, pressupondo-se, assim, que as cópias se confundem com os originais quando são qualitativamente boas e tecnicamente bem conseguidas. Conclui-se do artigo que a natureza deixa de ser a fonte única de originalidade para o conceito original ser aberto à cópia. Logo, pode-se assumir uma cópia em igualdade com o seu original, esbatendo-se assim o sentido dado a plágio *versus* original.

Já no artigo “Plagiaire”, da *Encyclopédie*, o acto de plagiar é definido pelo acto de roubar as produções de outros autores, e que o plagiador reclama como se fossem suas. Porém, de acordo com essa entrada, “Rien n’est plus commun dans la république des lettres”³³. Se o plágio é um acto desprezível, e até um crime punível, ele é também uma necessidade quando se trata de produzir um bem de utilidade pública, um dicionário, como a *Encyclopédie*:

En effet le caractere d’un bon dictionnaire tel que nous souhaiterions de rendre celui-ci, consiste en grande partie à faire usage des meilleurs découvertes d’autrui : ce que nous empruntons des autres nous l’empruntons ouvertement, au grand jour, & citant les sources où nous avons puisé. La qualité de compilateurs nous donne un droit ou un titre à profiter de tout ce qui peut concourir à la perfection de notre dessein, quelque part qu’il se rencontre. Si nous dérobons, c’est seulement à l’imitation des abeilles qui ne butinent que pour le bien public, & l’on ne peut pas dire exactement que nous pillons les auteurs, mais que nous en tirons des contributions pour l’avantage des lettres.³⁴

No mesmo artigo, é dado a conhecer que a ética do roubo é ponderável: entre roubar os novos ou os velhos, é preferível que se roubem os velhos; entre roubar os estrangeiros ou os nacionais, é preferível que se roubem os estrangeiros. Alerta-se ainda para a conveniência de o plagiador esconder o seu acto, mesmo sabendo que, se apanhado, será desmascarado em praça pública. E, mais uma vez, é usada a velha

³³ ANÓNIMO — “Plagiaire”, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*, Paris, André le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 12, p. 680. Trad. nossa: “Nada é mais comum na república das letras.”

³⁴ *Ibidem*. Trad. nossa: “De facto, o carácter de um bom dicionário, tal como gostaríamos que este fosse, consiste em larga medida em fazer uso das melhores descobertas dos outros: o que retiramos dos outros, retiramos abertamente, em plena luz do dia, e citando as fontes das quais extraímos. A qualidade de compiladores dá-nos um direito ou um título para aproveitar tudo o que pode contribuir para a perfeição do nosso desígnio, onde quer que se encontre. Se roubamos, é apenas à imitação das abelhas que só recolhem pólen pelo bem público, e não podemos dizer exactamente que pilhamos os autores, mas que obtemos contribuições deles em benefício das letras.”

metáfora das abelhas usada por Séneca em “Cartas a Lucílio” para louvar a pluralidade de leituras, que justifica qualquer apropriação ou até roubo. O percurso de Diderot, como escritor e intelectual, garante-lhe um modo de produção que muitas vezes se pode enquadrar efectivamente no de plagiador (tal como descrito). Diderot é como uma abelha³⁵: apropria-se de textos, adapta-os e combina-os. As suas actividades anteriores à data da publicação de *Les Bijoux*, de tradutor e jornalista, ajudam-nos a conhecer a sua prática e a entender melhor, ainda que a crítica insista em o acusar de plagiar de Crébillon, porque é que aparentemente tal acusação não lhe provocou qualquer incómodo. Acreditamos que tal aconteceria pela mesma justificação apontada por Diderot em relação à *Encyclopédie*: valeria a pena ser exposto como plagiador na medida em que estava em causa a existência de algo publicamente importante.

Em *L’originalité – une nouvelle catégorie esthétique au siècle des lumières* (1982), no capítulo dedicado a Diderot, “Diderot, ou l’originalité révélatrice”, Roland Mortier³⁶ reflecte sobre como Diderot se preocupou em perceber a originalidade como questão ontológica. No direcção dada por Mortier, a originalidade seria tão-só um traço do carácter dos que contestam a convenção social³⁷. Ora tal verifica-se em *Les Bijoux*, no inconformismo com que Diderot dotou muitos das personagens que desmascaram a sociedade e as suas hipocrisias. Esse traço do carácter, seria então a marca de “génio”³⁸, essencial na atribuição de autoria. Tal tornaria Diderot um autor por completo e não mero plagiador. No entanto, como referimos, é ambivalente a reclamação de Diderot da autoria de *Les Bijoux*. Ocultando-se na posição em que a crítica o colocou, ilibar-se-ia de se assumir como autor, remetendo a autoria desta vez, não para Madame de Puisieux, mas para Crébillon, como se Diderot estivesse sucessivamente sob (má) influência, repetindo a mesma rejeição de autoria moral.

Acrescentamos ainda outra justificação para Diderot assumir a questão do plágio como relativamente insignificante no que diz respeito a *Les Bijoux*: a proliferação de

³⁵ Recorde-se a diferença entre o *modus operandi* da abelha e da aranha, metáforas utilizadas no século XVII por Francis Bacon (1561-1626) na definição da figura do intelectual: a abelha produz mel do pólen que recolhe das melhores flores, a aranha produz da própria baba. A insistência de Diderot nesta metáfora é justificada pela sua admiração pelo filósofo.

³⁶ MORTIER, Roland – “Diderot, ou l’originalité révélatrice”, in *L’originalité – une nouvelle catégorie esthétique au siècle des lumières*, Genève, Droz, 1982. pp. 153-161.

³⁷ Veja-se ainda de Roland Mortier o artigo “Diderot et le problème de l’expressivité: de la pensée au dialogue heuristique”, in *Cahiers de l’Association Internationale des Études Françaises*, n.º13, 1961, pp. 283-297.

³⁸ Sobre este conceito veja-se: DIECKMANN, Herbert — “Diderot conception of genius”, *Journal of the History of Ideas*, vol. 2, n.º 2, 1941, pp. 151-182.

material literário impresso disponível seria tentadora. Os livros circulavam e ofereciam-se à citação. Para um escritor no século XVIII, o trabalho é um intenso diálogo da tradição literária (que começa a ser mais acessível ao ser impressa e transposta para o livro ou para o periódico) com o seu presente, sendo então mais importante a atenção dada à sua contemporaneidade. É nesta recombinação de informação de tempos (mas também de espaços e geografias) que o escritor conquista um espaço novo onde se pode expressar. Na verdade, Diderot parece inclusivamente expressar uma necessidade de a literatura (enquanto percurso histórico literário) se tornar um campo de estudo, de conhecimento e de reflexão, uma vez que a inscrição na tradição literária é em *Les Bijoux* assumida. No capítulo inaugural de *Les Bijoux*, um dos narradores aconselha leituras a Zima (a sua leitora idealizada). Essas leituras são a escolha declarada de filiação proposta por Diderot: *Le Sopha e L'Écumeiro, Ou Tanzaï et Néadarné* de Crébillon Fils, e *Les Confessions du comte de **** de Duclos, embora, mais tarde, ao longo do desenvolvimento do conto, o autor acrescente outras referências, como *As Mil e uma noites*, traduzidas por Antoine Galland, e *As Viagens de Gullivar*, de Swift. As referências iniciais formam um contexto em que Diderot queria intencionalmente ver a sua obra recebida e julgada. Esta é uma filiação literária por si construída. Porém, não é certo, e é aliás muito questionável, que seja com estas obras literárias que *Les Bijoux* queira estabelecer uma relação de mais importante e essencial proximidade, pois têm sido, pela investigação³⁹, listadas outras (nomeadamente Laurence Sterne, Rabelais, entre outros). Mas estas, as que salientamos aqui, servem de auxílio à leitura da face visível de *Les Bijoux*, coisa de pouca importância, e tolice de juventude, como ele gostaria que *Les Bijoux* fossem lidas, de modo a que o conteúdo verdadeiramente importante e polémico fosse protegido. É ao mascarar esta obra entre as obras da moda que ele crê conseguir que uma certa mensagem seja passada. *Les Bijoux* apresenta-se como um divertimento que só mais tarde se torna suspeito. Nestas pistas literárias não há, porém, nada que seja verdadeiramente negligenciável. Pode-se afirmar apenas que Diderot levou o género “à Crébillon” mais longe, mas só por este lhe servir perfeitamente para os seus propósitos de dissimulação. Em suma, Diderot opta por um género de sucesso para ganhar audiência (um numeroso auditório), tratando-se aqui de

³⁹ Destacamos VERSINI, Laurent — “Introduction” à “Les Bijoux Indiscrets”, in *Œuvres*, vol. 2, Paris, Robert Laffont, 1994, pp. 19-23.

uma estratégia de comunicação (fazendo-se passar pelo que não é) e, mais ainda, de propaganda subversiva.

2.3. Os mecanismos da censura

Na primeira metade do século XVIII, o autor moderno está ainda em processo formativo. Diderot situa-se na passagem de paradigma do que é um autor em função do mecenato e as cadeias do poder da protecção privada e a delimitação da obra diante do mercado liberal. Pelo exposto anteriormente, do conhecimento que temos, quer dos textos de Diderot, nomeadamente dos artigos da *Encyclopédie* (muitas vezes não assinados), quer da informação biográfica, poderíamos supor que Diderot tinha uma preocupação muito pequena com questões de autoria, descurando reivindicar-se como autor e assumir-se como origem (integral) do que escreveu. Os seus textos são dispersos, por vezes colagens de textos pré-existent, traduções e apropriações de outros autores, ao mesmo tempo que privilegiou o trabalho colaborativo (entre os seus pares na *Encyclopédie*, assim como com Madame de Puisieux) e revela um interesse ambíguo na assinatura, preferindo invariavelmente as vantagens do anonimato.

Tal como Mangogul que, em *Les Bijoux*, na posse do anel mágico, adquire a capacidade de se tornar invisível para aceder às experiências das mulheres da sua corte, também Diderot se apoiou estrategicamente em mecanismos de ocultação. Diderot esconde-se, faz-se passar por invisível, *voyeur*, para observar e escutar, para reunir informação advinda das várias experiências do mundo social, político e cultural da sua época. É nessa ocultação que se abre a possibilidade da formação de um discurso. Estes mecanismos de ocultação de Diderot são fundamentados certamente por duas motivações principais: pela sua posição filosófica e consequentemente pela fuga à censura.

É pela sua filosofia que Diderot é perseguido e alvo de censura (e, finalmente, detido). Diderot é acusado de ser deísta, anti-clericalista e ateu, pois critica abertamente os dogmas da instituição religiosa (a Igreja). Numa posição assente no materialismo, Diderot é descrente de uma visão criacionista que traduz a criação numa narrativa linear explicativa, inquestionável, com uma origem única, um começo sagrado. Com esta posição antagónica às instituições dominantes, Diderot assume a criação do mundo como casual, sem princípio nem fim, numa perpétua metamorfose, em que tudo se

associa numa relação de interdependência. Em paralelo com esta explicação da criação do mundo, Diderot assume também o autor como um demiurgo e uma origem casual, acidental, do discurso. Porém, os mecanismos de ocultação de Diderot articulam-se com os mecanismos desenvolvidos de presença e de afirmação. Este jogo, entre presente e ausente, é já uma necessidade para que um discurso subsista, se conserve e se prolongue no tempo. O autor precisa de aparecer, de se assumir como figura de autoridade (obter uma reputação) para que o seu discurso se faça ouvir, seja reconhecido e prevaleça no tempo. Contudo, se o autor é, pelo descrito, uma figura necessária para a sobrevivência do discurso, é-o também por imposições externas aos princípios do escritor. O autor surge então principalmente como responsável por um discurso, identificável pela censura como alguém possuidor de um nome, impugnável pela formação de um discurso adverso aos discursos vigentes, oficiais, onde todo o poder assentaria.

É, pois, a censura que efectivamente exige um responsável. Mais do que o mercado, a censura procura e insiste em encontrar um autor nominável para provar o controle apertado que é feito. Inteirado de tal, Diderot, em conivência com os seus editores, ilude a censura – como era comum na época. A disseminação de discursos dissidentes que aparecem numa notável quantidade impõe um trabalho cauteloso. A censura não trataria apenas da leitura e análise do manuscrito, mas de efectuar uma real perseguição aos pensadores que colocassem em causa a estrutura do poder, com o objectivo de os travar. Não será a única razão, mas justifica a defesa que Diderot faz da obra antes do autor: “ce n’est pas le nom de l’auteur qui doit faire estimer l’ouvrage, c’est l’ouvrage qui doit obliger à rendre justice à l’auteur”⁴⁰. E, ao fazê-lo, indica-nos a possibilidade de um discurso circular anonimamente, tornando-se o anonimato num desvio necessário, uma ocultação parcial que permite a circulação do controverso.

Diderot di-lo-á claramente na *Lettre sur le commerce des livres* (escrita em 1763, a pedido de André Le Breton, um dos editores da *Encyclopédie*), ao explicar como a censura opera sobre os livros considerados perigosos, como as obras censuradas circulam de qualquer modo, com recursos a estratégias alternativas, e, ainda, porque

⁴⁰ DIDEROT, D. — “Autorité dans les discours & dans les écrits”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Metiers, par une société de gens de lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 1, p. 900. Trad. nossa: “Não é o nome do autor que faz estimar a obra, é a obra que deve obrigar a fazer justiça ao autor.”

razão seria melhor optar pela autorização de publicar, justificando que a obra censurada vai parar ao estrangeiro, beneficiando do seu comércio outros, que não o autor⁴¹.

Bordez, monsieur, toutes vos frontières de soldats, armez-les de baïonnettes pour repousser tous les livres dangereux qui se présenteront, et ces livres, pardonnez-moi l'expression, passeront entre leurs jambes et sauteront par-dessus leurs têtes et nous parviendront. Citez-moi, je vous prie, un de ces ouvrages dangereux, proscrit, qui, imprimés clandestinement chez l'étranger ou dans le royaume, n'ait été, en moins de quatre mois, aussi commun qu'un livre privilégié? Quel livre plus contraire aux bonnes mœurs, à la religion, aux idées reçues de philosophie et d'administration, en un mot à tout les préjugés vulgaires, et par conséquent plus dangereux que les *Lettres persanes*? Que nous reste-t-il à faire de pis? Cependant, il y a cent éditions des *Lettres persanes* et il n'y a pas un écolier des Quatre-Nations qui n'en trouve un exemplaire sur le quai pour ses douze sous.⁴²

Si l'ouvrage a paru, soit dans le royaume, soit chez l'étranger, gardez-vous bien de le mutiler d'une ligne; ces mutilations ne remédient à rien, elles sont reconnues dans un moment, on appelle une des éditions la bonne et l'autre la mauvaise, on méprise celle-ci, elle reste, et la première qui est communément l'étrangère n'en est que plus recherchée; pour quatre mots qui vous ont choqué, voilà votre manufacturier ruiné, et son concurrent étranger enrichi.⁴³

Verosimilmente, o disfarce de *Les Bijoux* em uma obra de Crébillon e a culpabilização da amante, Madame de Puisieux, é compatível com a importância do que realmente Diderot escondia na obra, pois é pelo modo como “joga” com a censura que parece celebrar o sucesso da disseminação das suas ideias. É neste sentido que as declarações de Madame de Vandeul parecem provar a intriga construída pelo próprio

⁴¹ Ao defender a obra como mercadoria e a transmissão dos direitos do autor para os comerciantes de livros (os livreiros), Diderot defende que só assim é possível combater as más edições (fruto da contrafação) e fazer circular as obras com a qualidade que merecem, trazendo vantagens para todos os intervenientes.

⁴² DIDEROT, D. — *Lettre sur le commerce de la librairie*, Paris, Librairie de L. Hachette, 1861, p. 66. Trad. ed. port.: “Cerque de soldados todas as fronteiras; arme-os de baionetas para fazer recuar todos os livros perigosos que se apresentem, e estes livros, perdoe-me a expressão, passarão por entre as suas pernas ou saltarão por cima das suas cabeças, e chegarão até nós. Cite-me, peço-lhe, uma dessas obras perigosas, proscritas, que impressa clandestinamente no estrangeiro ou no reino não tenha sido em menos de quatro meses tão comum como um livro privilegiado? Que livro mais contrário aos bons costumes, à religião, às ideias vigentes da filosofia e da administração, numa palavra a todos os preconceitos vulgares e por consequência mais perigoso, que as ‘Cartas Persas’? Que nos falta de pior? Contudo há cem edições das ‘Cartas Persas’, e não há um único estudante das Quatro-Nações que não encontre um exemplar delas no cais pelos seus doze soldos.” (DIDEROT, D. — *Carta Histórica e Política sobre o comércio do livro*, Coimbra, Coimbra editora, 1978, p. 72).

⁴³ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 68. Trad. ed. port.: “Se a obra saiu quer no reino quer no estrangeiro, livre-se de a mutilar de uma linha. Estes cortes não remediavam nada; são reconhecidos num instante; chama-se a uma edição a boa, e a outra a má; despreza-se esta; permanece aquela; e a primeira que vulgarmente é estrangeira, é cada vez mais procurada. Por quatro palavras que o chocaram e que nós apesar disso lemos, eis arruinado o artista nacional, e enriquecido o seu concorrente estrangeiro.” (DIDEROT, D. — *op. cit.* p. 72).

Diderot para se proteger de futuros inconvenientes, sem obviamente falar da questão da censura. Ora, a pressão da censura promove, num movimento aparentemente paradoxal, a multiplicação e expansão de discursos. Podemos até afirmar que *Les Bijoux* são um produto da censura. A pressão exercida, longe de inviabilizar as vozes dissidentes, oferece uma oportunidade inventiva de utilização de recursos inovadores. Foi (e é) quando e onde a censura se aproximou de deter certos discursos, que estes se multiplicaram, procurando formações (materialidades) inusitadas, complexas, causando a estranheza do familiar – ou seja, escondendo-se em lugares insuspeitos. Ainda na *Lettre sur le commerce des livres* Diderot afirma precisamente que é a censura que cria o escândalo:

Si vous autorisez par une permission tacite l'édition d'un ouvrage hardi, du moins vous vous rendez le maître de la distribution, vous éteignez la première sensation, et je connais cent ouvrages qui ont passé sans bruit, parce que la connivence d'un magistrat a empêché un éclat que la sévérité n'aurait pas manqué de produire.⁴⁴

E se se afluara já a importante ligação da censura ao comércio, na valorização ou desvalorização de obra, Diderot vai mais longe:

Mais je vois que la proscription, plus elle est sévère, plus elle hausse le prix du livre, plus elle excite la curiosité de le lire, plus il est acheté, plus il est lu. Et combien la condamnation n'en a-t-elle pas fait connaître que leur médiocrité condamnait à l'oubli ? Combien de fois le libraire et l'auteur d'un ouvrage privilégié, s'ils l'avaient osé, n'auraient-ils pas dit aux magistrats de la grande police : 'Messieurs, de grâce, un petit arrêt qui me condamne à être lacéré et brûlé au bas de votre grand escalier ?' Quand on crie la sentence d'un livre, les ouvriers de l'imprimerie disent : 'Bon, encore une édition !'⁴⁵

Sobre a impossibilidade de impedir o que considera uma “necessidade” dos livros ditos perigosos, Diderot afirma com ousadia:

⁴⁴ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 69. Trad. ed. port.: “Se permitir por uma autorização tácita a edição de uma obra ousada, pelo menos tornar-se-á senhor da distribuição; acalmará a primeira sensação; e eu conheço cem obras que passaram sem celeuma, porque a conivência do magistrado impediu um escândalo que a severidade não teria deixado de evitar.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 75).

⁴⁵ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 71. Trad. ed. port.: “Mas eu vejo que quanto mais severa é a proibição, mais eleva o preço do livro, mais excita a curiosidade de o ler; quanto mais comprado é, mais lido é. E quantas vezes a censura fez reconhecer que a sua mediocridade condenava ao esquecimento? Quantas vezes o livreiro e o autor de uma obra privilegiada, se o tivessem ousado, não teriam dito aos magistrados da grande polícia: ‘Senhores, por favor, um pequeno decreto que me condene a ser lacerado e queimado no fundo da vossa grande escada!’ Quando se sentencia um livro, os artistas da imprensa dizem: ‘Bom, mais uma edição!’” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 77).

Quoi que vous fassiez, vous n'empêcherez jamais le niveau de s'établir entre le besoin que nous avons d'ouvrages dangereux ou non, et le nombre d'exemplaires que ce besoin exige. Ce niveau s'établira seulement un peu plus vite, si vous y mettez une digue. La seule chose à savoir, tout le reste ne signifiant rien, sous quelque aspect effrayant qu'il soit proposé, c'est si vous voulez garder votre argent ou si vous voulez le laisser sortir encore un fois.⁴⁶

E conclui:

Je pense donc qu'il est inutile pour les lettres et pour le commerce de multiplier les permissions tacites à l'infini, ne mettant à la publication et à la distribution d'un livre qu'une sorte de bienséance, qui satisfasse les petits esprits; [...].⁴⁷

Sobre o seu caso em particular, o processo decorreu do seguinte modo. Diderot recebeu do seu editor, Laurent Durant, 1200 libras pelo manuscrito de *Les Bijoux*. O editor corria o risco de o seu autor ser julgado por um livro ilícito. Porém, era garantido o lucro que teria com ele, e não estava errado, porque havia clientela que procurava este género de livro. Logo após a publicação de *Les Bijoux*, um livreiro chamado Bonin terá efectuado duas denúncias (a 29 de Janeiro e a 12 de Fevereiro, 1748). Quando, na Câmara do Conselho, Nicolas-Réné Berryer, conselheiro do rei, tenente da polícia, pergunta a Diderot se admitia ser o autor das várias obras incriminadas – *Lettre sur les aveugles, à la usage de ceux qui voient* (também publicado anonimamente em 1749), *L'Oiseau Blanc, Conte Bleu* (1748), *Pensées Philosophiques* (escritos em Abril, 1746, publicados em Junho e condenadas ao fogo em Julho do mesmo ano), *La Promenade du Sceptique* (obra escrita em 1747, e que permanece manuscrita) e *Les bijoux indiscrets* (publicado em 1748) – o escritor respondeu com segurança que não era. Foi, no entanto, “atraído” pelo seu editor, o livreiro Laurent Durant. Em 1749, Diderot ficaria preso de 24 Julho a 3 de Novembro, em Vincennes, para averiguação dos factos.

A sua publicação foi sem dúvida uma acção arriscada, ainda que bem preparada. Nela nos parece estar já presente o programa subversivo que tem como base o

⁴⁶ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 71. Trad. ed. port.: “Por mais que faça, nunca impedirá que se estabeleça o nível entre a necessidade que nós temos de obras perigosas ou não, o número de exemplares que tal necessidade exige. Este nível estabelecer-se-á um pouco mais depressa se lhe impuser um dique. A única coisa a saber, tudo o mais nada significa, seja qual for o aspecto em que seja proposto, é se quer preservar o dinheiro do seu país ou se quer deixá-lo sair.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 77).

⁴⁷ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 71. Trad. ed. port.: “Eu penso que é inútil para as letras e para o comércio que se multipliquem indefinidamente as autorizações tácitas, opondo apenas à publicação e à distribuição de um livro uma espécie de bom senso que satisfaça os pequenos espíritos.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 77).

materialismo e o empirismo suspeitos na sua filosofia. É uma sátira às principais instituições (à Igreja principalmente, mas também à Academia), à sociedade em geral e aos seus costumes. Na tradição de um *roman à clef*, em que as personagens têm uma correspondência com figuras públicas reais, é possível ao leitor da época identificar quem são os visados, ainda que mascarados: Mangogul (o Rei Luís XV), a sua amante, Mirzoza (Madame de Pompadour) e Sélim (Richelieu). Nesta transposição de personagens também se poderá encontrar facilmente a auto-referencialidade: o próprio Diderot e Madame de Puisieux. Esta correspondência não foi a razão principal para a sua acusação e detenção, mas o ataque à Igreja — instituição que simbolizava a manutenção dos poderes estabelecidos a partir da qual o próprio Rei derivava a sua razão de ser soberano.

Sob as leis do Antigo Regime, o governo teria mais do que uma razão para o julgar como autor das obras. Mas o que mais escandalizou no livro foi o conteúdo obsceno, pelo menos na aparência: a questão moral é sempre mais bem compreendida do que a razão religiosa ou a razão política. A polícia foi juntando ofensas ao dossier do jovem filósofo que era já tido como uma ameaça à religião, aos costumes e à ordem. Quando obrigado a confessar-se, Diderot alega que a publicação de *Les Bijoux* se deveu à audácia e inconsequência da idade e terá não só confessado arrependimento⁴⁸ pela publicação como declarado não voltar a publicar algo semelhante. Na carta escrita ao polícia Berryer, declara:

Monsieur le lieutenant Berryer: Je vous avoue donc, comme à mon digne protecteur, ce que les longueurs d'une prison et toutes les peines imaginables ne m'auraient jamais fait dire à mon juge : que les Pensées, les Bijoux et la Lettre sur les aveugles sont des intempérances d'esprit qui me sont échappées; mais je puis à mon tour vous engager mon honneur (et j'en ai) que ce seront les dernières et ce sont les seules.⁴⁹

⁴⁸ Antoine Adam, no prefácio a *Les Bijoux Indiscrets* (Paris, Garnier-Flammarion, 1969, pp. 11-21), defende, sobre o arrependimento público declarado por Diderot, que são prova do contrário os três capítulos adicionais (XVI, XVIII e XIX), intitulados *Additions aux Bijoux Indiscrets*, encontrados posteriormente nos Fonds Vandeul. Jacques Rustin, autor do prefácio da edição de 1981 (*Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Gallimard, pp. 7-33), confirma-o.

⁴⁹ DIDEROT, D. apud STENGER, Gerhard; MARIEL, Henri — *Diderot en prison*, Paris, Editions L'Harmattan, 2018, pp. 11-12. Trad. nossa: “Senhor tenente Berrier; Confesso-vos pois, como ao meu digno protetor, o que as eternidades de uma prisão e todas as penas imagináveis nunca me levariam a dizer ao meu juiz: que os Pensamentos, as Jóias e a Carta sobre os cegos são intemperanças de espírito que não controlei; mas posso, por minha vez, confiar-vos a minha honra (e eu tenho-a) em como serão as últimas e as únicas.”

Curiosamente, e demonstrando uma clara consciência crítica dos mecanismos e consequências da censura, é integrada em *Les Bijoux* uma posição resumida pela voz de Ricaric, no “Chapitre XXXVIII, Entretien sur les lettres”:

[...] mais après avoir remercié Votre Hautesse de la part de tous les gens de lettres du nouvel inspecteur qu'elle leur a donné, je remontrerais à votre sénéchal, en toute humilité, que le choix des savants préposés à la révision des manuscrits est une affaire très délicate; qu'on confie ce soin à des gens qui me paraissent fort au-dessous de cet emploi; et qu'il résulte de là une foule de mauvais effets, comme d'estropier de bons ouvrages, d'étouffer les meilleurs esprits, qui, n'ayant pas la liberté d'écrire à leur façon, ou n'écrivent point du tout, ou font passer chez l'étranger des sommes considérables avec leurs ouvrages; de donner mauvaise opinion des matières qu'on défend d'agiter, et mille autres inconvénients qu'il serait trop long de détailler à Votre Hautesse.⁵⁰

3. A VOZ COMO “JÓIA”

3.1. Condições fisiológicas: vocalização e audição

A metáfora da “jóia”, central em *Les Bijoux*, usada por Diderot para nomear o sexo feminino (e a categoria social da mulher), mas que remete especificamente para um sexo com voz, falante, e para o modo como esta voz foi construída (e quais os seus efeitos), parte do interesse científico de Diderot, em particular, pela medicina e fisiologia.

No contexto histórico de Diderot, existia um verdadeiro furor em torno do conhecimento médico, apoiado na crescente confiança no progresso científico, cujas descobertas circulavam a partir de material impresso traduzido. As academias germânicas, e principalmente as inglesas, são destacadas por Jaucourt, no artigo “Médecine” da *Encyclopédie*:

C'est donc en Angleterre ou, pour mieux parler, dans les trois royaumes de la Grande-Bretagne, que la *Médecine* fleurit avec le plus de gloire: elle y est perfectionnée par la

⁵⁰ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 204. Trad. ed. port.: “Mas, depois de ter agradecido a Vossa Alteza, em nome de todos os literatos, o novo inspector que lhes foi dado, faria notar ao vosso senescal, com toda a humildade, que a escolha dos sábios propostos para a revisão dos manuscritos é um problema muito delicado; que se confia essa tarefa a pessoas que me parecem muito pouco qualificadas; e que resulta daí uma série de maus efeitos, como estropiar boas obras, abafar os melhores espíritos que, não tendo a liberdade de escrever à sua maneira, ou não escrevem nada ou fazem passar para o estrangeiro somas consideráveis com as suas obras; dá-se má opinião das matérias que é proibido agitar e mil outros inconvenientes que seria fastidioso pormenorizar a Vossa Alteza.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXVIII, Diálogo sobre literatura”, *As jóias indiscretas*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1976, p. 182).

connaissance des autres sciences qui y concourent; par la nature du gouvernement, par le goût de la nation; par son génie naturel & studieux; par les voyages, par l'honneur qu'on attache à cette profession; par les émolumens qui l'accompagnent; par l'aisance de ceux qui s'y destinent; enfin, par la vraie théorie de Boerhaave, qui a formé tous les medecins des îles Britanniques.⁵¹

A tradução do *Dictionnaire de médecine* de Robert James (1746-1748) introduzirá Diderot no domínio da medicina, mas são os *Éléments de physiologie*⁵² que demonstram que o seu interesse pela matéria se manteve até à sua morte. É aí que Diderot confessa: “Pas de livres que je lise plus volontiers, que les livres de médecine, pas d’hommes dont la conversation soit plus intéressante pour moi, que celle des médecins; mais c’est quand je me porte bien”⁵³. Segundo Jean Assézat, os *Éléments de physiologie* resultam de um conjunto de anotações e comentários redigidos por Diderot, iniciado durante a permanência de Diderot na Holanda (1773-1774), que nunca chegou a ser publicado em livro, sendo somente publicado postumamente, em 1875, nas *Œuvres complètes*. Para os editores de 2004, Jean Mayer e Paolo Quintili, os *Éléments de physiologie* são uma obra projectada, permanecendo inconcluída, que representa o testamento espiritual do filósofo. A obra demonstra que Diderot estava a par das mais recentes e revolucionárias ideias da sua época, e é possível nela identificar que Diderot recolheu informação científica de um grande número de fontes, sob forma de extrato ou comentário, que não só coligiu como sintetizou. A fonte primária, indicada por Quintili no prefácio da edição de 2004, é a *Elementa physiologiae corporis humani* (1757) de Albrecht von Haller, de oito volumes, rapidamente substituída pelo volume único, *Primæ linæ Physiologiae*, traduzido para o francês por Tarin (em 1752) e Boerhaave (1769). São também destacadas pelos mesmos editores as pesquisas anatómicas sobre as posições das

⁵¹ JAUCOURT, Louis — “Médecine”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Metiers, par une société de gens de lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772 t. 10, p. 260. Trad. nossa: “É, então, na Inglaterra, ou, para falar melhor, nos três reinos da Grã-Bretanha, que a Medicina floresce com mais glória: é aperfeiçoada pelo conhecimento das outras ciências que nela coincidem; pela natureza do governo, pelo gosto da nação; pelo seu génio natural e estudioso; por viagens, pela honra atribuída a esta profissão; pelos lucros que a acompanham; pela destreza dos que se dedicam a ela; finalmente, pela verdadeira teoria de Boerhaave, que formou todos os médicos das Ilhas Britânicas.”

⁵² Referimo-nos à edição organizada por J. Assézat e M. Tourneux (Paris, Garnier, 1875). Numa edição mais recente de *Éléments de physiologie*, o texto é apresentado e comentado por Paolo Quintili (Paris, Honoré Champion, 2004).

⁵³ DIDEROT, D. — “Éléments de physiologie”, *Œuvres complètes de Diderot*, t. IX, Paris, Garnier, 1875-1877, p. 427. Trad. nossa: “Não há livros que eu leia com mais agrado do que os livros de medicina, não há homens cuja conversação seja mais interessante para mim do que a dos médicos, mas isso é quando eu me porto bem.”

glândulas e as suas acções, de Bordeu, e outras obras da universidade de Montpellier. Permanecem como indubitáveis referências: a *Histoire naturelle* (1749-1778) de Buffon⁵⁴, e o *Essai sur la formation de corps organisés* (1754) de Maupertuis⁵⁵.

O interesse de Diderot pela medicina, e pela fisiologia como discurso a ela associado, advém da construção de um pensamento filosófico com que Diderot pretende entender o funcionamento da natureza do corpo humano, e deste corpo integrado na natureza em geral. Tal interesse enquadra-se no âmbito físico e material, da matéria, mas teve repercussões no âmbito estético, moral e político. Diderot combate a visão dualista (de corpo e matéria) cartesiana, assente na separação da matéria do espírito como realidades distintas, contrapondo-lhe uma visão empirista. Para Diderot, o corpo humano como domínio da ciência é já depurado da religião e da superstição, que tinha o corpo por matéria impura. Decorrente da mudança que se compromete a empreender, a dedicação às ciências do corpo serve-lhe de base para a fundação de um novo e completo programa epistemológico, traduzido e ampliado na organização do saber enciclopédico.

No artigo “Médecine” da *Encyclopédie*, esta é definida como a arte de aplicar remédios, cujo efeito é preservar a vida saudável e restaurar a saúde dos doentes. Assim, a vida, a saúde, as doenças, a morte e as suas causas são o objecto de estudo médico. Já a fisiologia, em específico, serve para entender e explicar as funções do corpo humano. No artigo “Physiologie” da *Encyclopédie*, escrito por Pierre Tarin (autor da citada tradução de von Haller), é claramente assumido o carácter materialista, e é colocada de parte qualquer ideia de alma como entidade alheia à matéria, bem como qualquer explicação que esta possa oferecer como causa de doença, dado que este discurso científico oferece uma explicação da doença exclusivamente física. É neste artigo apontado um aspecto importante também para Diderot: o corpo é assumido como um todo, uma unidade, pelo que é dada atenção às relações que as partes estabelecem entre si, tendo em vista o bom funcionamento do todo, logo, a sua saúde. Estas relações entre partes do corpo são entendidas como as suas funções.

⁵⁴ Cf. BUFFON, Georges-Louis Leclerc, *Histoire naturelle générale et particulière avec la description du cabinet du Roi*, tom. IV. p. 784 & suiv., Paris, Imp. Royale, 1749-1789.

⁵⁵ Cf. MAUPERTUIS, Pierre Louis Moreau de — *Ensaio sobre a formação dos corpos organizados*, V. N. Famalicão, Húmus, 2012.

Decorrente do exposto, a fisiologia, agregada ao conceito de natureza, toma ainda como objectos de estudo: a geração de vida; o infinito das causas físicas; a definição de matéria e a sua continuidade por um conjunto de relações materiais e de transformações possíveis, confundindo-se a sua eternidade com o transformismo no tempo, nas suas metamorfoses; a cadeia dos seres; o movimento universal, etc. A partir do seu estudo, Diderot concluiu, desde cedo (e interpretando Buffon), que devia haver uma propriedade intrínseca da matéria que caracterizava o nível de animalidade do ser vivo e que definiria o sentimento. Somente essa propriedade física permitiria obter uma definição e localização taxonómica no que diz respeito à definição de animal. Porém, o sentimento, a parte emotiva da sensibilidade do animal, vislumbrava-se poder ser adquirido, perdido ou alterado com o tempo. O ser humano, sendo um ser organizado, de sensibilidade complexa, era assim visto como uma unidade povoada de multiplicidades, com correspondências internas assim como externas, decorrente das relações entre as suas partes, funções. A marcação da diferença dessa unidade, integrada na cadeia dos seres vivos, foi compreendida através da comparação sistemática, e só assim podiam ser identificadas as qualidades comuns (tal como as distintas) pelas quais o ser humano se integrava na cadeia de seres que compõem o todo existente.

Para o estudo fisiológico do corpo humano, em específico, foi criado um modelo ideal como uma estátua⁵⁶, entendido como representativo da perfeição correspondente ao seu bom funcionamento mecânico. A saúde é, por consequência, uma idealização, construída a partir desse modelo abstracto. Na definição de fisiologia, é apresentado um conjunto de descrições sob a perfeição do funcionamento do corpo humano, de boa saúde. Contudo, o seu estudo é elaborado e melhor desenvolvido a partir das experiências médicas dos casos concretos que fogem a este modelo e à norma de saúde. Com efeito, no confronto com circunstâncias reais, as particularidades de cada caso médico expulsariam a uniformidade do modelo referido. Para Diderot, em consonância com o seu conceito de natureza (como perfeita na sua imperfeição porque nada nela é arbitrário), cada corpo, ainda que fugindo ao modelo de saúde (que, por ser abstracto, não deixa de ser meramente operativo), pode ser igualmente, e de certo modo, perfeito e

⁵⁶ Conceito derivado de Condillac no desenvolvimento do seu sensualismo empírico, desenvolvido em *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746) onde defende que todas as nossas ideias provêm dos sentidos. Cf. CONDILLAC, Étienne Bonnot de – *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, deux tomes, Amsterdam, Pierre Mortier, 1746.

saudável nas suas particularidades e imperfeições. Uma das questões exploradas por Diderot, em várias das suas obras, é a da adaptabilidade do corpo às causas que interferem no seu “natural” (ou, “normal”) desenvolvimento e das quais resulta a sua diferença e singularidade. Assim, para Diderot, cada corpo apresenta-se como diferente, como variante de saúde, pelas várias causas que o determinam e influem no seu funcionamento. A interdependência dos órgãos, como estrutura das partes que constituem a unidade do corpo, asseguraria o restabelecimento dessa mesma unidade em caso de perda ou disfunção (enfermidade) de uma das partes (órgãos). Efectivamente este tema perpassa toda a obra de Diderot, o que confirma o seu interesse pela definição do conceito de “monstro”⁵⁷, como variação da norma, modelo.

Diderot, para a elaboração e teste de sistemas de organização taxonómicos dos seres, valoriza o método corrente da Medicina — a dissecação dos corpos, o corte, a separação das partes, para testar a sobrevivência da unidade e identificar as relações/funções que lhe são intrínsecas. O seu pensamento experimental desenvolve-se a par do experimentalismo científico corrente na sua época. O interesse pela medicina e pela fisiologia, que atravessa toda a sua obra, é tratado (ainda que de forma distinta) nos seus ensaios e obras de ficção, com maior evidência nos textos *Lettre sur les aveugles à l’usage de ceux qui voient*, *Lettre sur les sourds et muets à l’usage de ceux qui parlent et qui entendent*, *Le Rêve de d’Alembert* e *Réfutation d’Helvétius*. Cada obra de Diderot pode ser mesmo entendida como uma síntese do seu tempo, um ponto da situação dos desenvolvimentos científicos. Tal está já presente em *Les Bijoux*. O experimentalismo fisiológico é representado pelo isolamento de uma função, de entre as funções vitais: a função da vocalização, da utilização da voz. A duplicação dos órgãos da voz em *Les Bijoux* é tratada como um caso extraordinário, merecedor de atenção médica, como um curioso episódio médico (camuflado de magia), e de muito interesse filosófico — como, mais tarde, o caso dos videntes que perdem a visão e ficam cegos ou dos cegos de nascença (em *Lettre sur les aveugles*), ou dos surdos-mudos (em *Lettre sur les sourdes et muets*), etc.. Em *Les Bijoux*, tal duplicação de órgãos acontece, porém, apenas às mulheres. A mulher (e o funcionamento do seu corpo) é desde logo uma variante do modelo de saúde que é masculino. Como variante deste modelo, acrescenta-se em *Les Bijoux* essa outra variante patológica (anomalia) — a duplicação dos órgãos da

⁵⁷ Conceito que Diderot utilizará para designar em sentido lato o princípio criativo da matéria em transformação, a que mais adiante desta tese voltaremos.

fonação/vocalização. As diferenças gerais fisiológicas que distinguem os dois sexos, e que diferenciam o sexo feminino do masculino, foram uma oportunidade para actualizar preconceitos antigos contra as mulheres, tendo como base de fundamentação a “fraqueza” da sua organização. O seu corpo é, na continuação dos tratados médicos da Antiguidade, assumido como mais susceptível a doenças, encontrando-se com frequência em estado doentio. Efectivamente, em *Les Bijoux*, Diderot procurará abrir à diferença, visando entender as interações subtis dos componentes naturais da organização geral do ser humano com as variáveis culturais e históricas que determinam a condição da mulher.

A partir do artigo “Voix” da *Encyclopédie*, no domínio da fisiologia, abordaremos a perfeição da função da vocalização, do uso da voz humana (tomada como modelo), seguido das suas variantes naturais (ditas normais) e variantes patológicas. Neste artigo, a voz é definida como: “c’est le son qui se forme dans la gorge & dans la bouche d’un animal, par un mécanisme d’instrumens propres à le produire”⁵⁸. São aqui descritas as condições essenciais à produção de voz, e, num primeiro momento, é identificada uma organização específica, comum, indistintamente de humano ou animal, tomando o humano na continuação do animal. Mas, logo depois, se percebe que a separação, entre humano e animal, é realizada pela diferenciação entre vozes articuladas e vozes não articuladas que remete para a linguagem como atributo distintivo do ser humano. Assim, as vozes articuladas são descritas como “[...] celles qui étant réunies ensemble, forment un assemblage ou un petit système de sons: telles sont les *voix* qui expriment les lettres de l’alphabet, dont plusieurs, jointes ensemble, forment les mots ou les paroles”⁵⁹ e as vozes não articuladas “[...] sont celles qui ne sont point organisées ou assemblées en paroles, comme l’aboi des chiens, le sifflement des serpens, le rugissement des lions, le chant des oiseaux, &c”⁶⁰. É possível interpretar que são as condições da voz humana, tratadas na sua especificidade, o assunto principal do artigo.

⁵⁸ ANÓNIMO — “Voix”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Metiers, par une société de gens de lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 17, p. 428. Trad. nossa: “[...] é o som que se forma na garganta e na boca de um animal, por um mecanismo de instrumentos próprios a produzi-la”.

⁵⁹ *Ibidem*. Trad. nossa: “[...] as que estando reunidas juntas, formam um conjunto ou um pequeno sistema de sons: tais são as vozes que exprimem as letras do alfabeto, muitas das quais, unidas, formam as palavras ou os discursos”.

⁶⁰ *Ibidem*. Trad. nossa: “[...] são aquelas que não são de todo organizadas ou agrupadas em linguagem, como o latido dos cães, o sibilar das serpentes, o rugido dos leões, o canto dos pássaros, etc.”.

Neste artigo, são identificadas as partes anatómicas constituintes da formação da voz, em referência a um modelo ideal humano tido como mais perfeito. Através de extensas descrições, salientam-se as partes da formação de voz especificamente humana, em comparação com as partes essenciais para a formação de voz como mera produção de som das demais vozes não-humanas, animais. Destaca-se ainda uma importante mudança de paradigma entre as partes essenciais, as principais do aparelho fonador, fazendo-se uma correcção fisiológica dos conhecimentos que muitas vezes vinham da Antiguidade. Toma-se como mais importante, já não a traqueia, como antes se assumia, mas a glote.

Para perceber esta mudança, parece-nos fundamental a distinção entre a função da respiração e a função da vocalização na fala e/ou canto. Não se fala e respira ao mesmo tempo, como antes se era levado a acreditar como possível. No estudo específico da fala em relação à função da respiração, era necessário priorizar certas partes em detrimento de outras. A importância é dada ao canal da traqueia, quando se trata de evidenciar os movimentos do ar de fora para dentro, o que sucede apenas pela ressonância do ar na traqueia no caso do ventriloquismo. Todavia, na fala normal, a importância é dada à glote, onde os movimentos do ar se dão de dentro para fora, concluindo-se que a fala é sempre ar expelido e ocorre alternadamente com a inspiração. Assim sendo, se os órgãos são comuns à respiração e à fala, a sua activação é, porém, distinta. A traqueia é por onde passa o ar; a glote modifica-o, molda-o em som que reenvia para a boca. Os “lábios” da glote, as suas membranas, são determinantes na modulação do som que reenvia à boca onde ressoam. O som já se encontra praticamente formado quando aí chega, mas a boca dota-o de encanto através de ressonâncias e vibrações, resultando em subtis modulações da voz:

Les différentes conformations, consistances, & sinuosités des parties de la bouche, contribuent chacune de leurs côtés à la résonnance; & c’est du mélange de tant de résonnances différentes, bien proportionnées les unes aux autres, que naît dans la *voix* humaine une harmonie inimitable à tous les musiciens.⁶¹

⁶¹ *Ibidem*. Trad. nossa: “As diferentes conformações, consistências e sinuosidades das partes da boca contribuem cada uma de seu lado para a ressonância; e é a partir da mistura de tantas ressonâncias diferentes, bem proporcionadas umas às outras, que na voz humana nasce uma harmonia inimitável para todos os músicos.”

A boca e o nariz proporcionam os tons graves e agudos e são a principal razão da variação tonal, mas não totalmente. Para a variação de tons, também contribuem os restantes órgãos que perfazem a função, sendo que o tom não é, portanto, efeito de uma só causa, mas de várias causas.

[...] nous savons d'ailleurs que pour former un ton grave, il faut plus d'air que pour former un ton aigu; la trachée, pour laisser passer cette plus grande quantité d'air, doit se dilater & se raccourcir, & au moyen de ce raccourcissement, le canal extérieur, qui est le canal de la bouche & du nés, à compter depuis la glotte jusqu'aux levres, ou jusqu'aux narines, se trouve alongé: car le raccourcissement du canal intérieur, qui est celui de la trachée, fait descendre le larynx & la glotte, & par conséquent sa distance de la bouche, des levres, & du nés, devient plus grande: chaque changement de ton & de demi-ton opere un changement dans la longueur de chaque canal; de sorte que l'on n'a point de peine à comprendre que le nœud du larynx hausse & baisse dans toutes les roulades ou secousses de la *voix*, quelque petite que puisse être la différence du ton.⁶²

O tom depende também da disposição natural de todo o corpo. Esta questão é causa de outras:

Il s'ensuit de la premiere circonstance, que les vibrations des levres [de la glotte] deviennent promptes & vives à mesure qu'elles approchent du ton le plus aigu, & que la *voix* est juste quand les deux levres sont également étendues, & qu'elle est fausse quand les levres sont étendues inégalement, ce qui s'accorde parfaitement bien avec la nature des instrumens à cordes.⁶³

No mesmo domínio, depois das variantes naturais do modelo, as variações patológicas são descritas em dois outros artigos da *Encyclopédie*: “Voix”, da autoria de Menuret de Chambaud, e “Maladies de la voix”, de Jaucourt, ambos incluídos no campo da medicina. Menuret de Chambaud destaca entre elas a voz rouca, a voz fraca e a extinção da voz. Di-las, porém, sintomas, por estarem associadas a outras patologias.

⁶² *Ibidem*. Trad. nossa: “[...] nós sabemos aliás que para formar um tom grave, é preciso mais ar do que para formar um tom agudo; a traqueia, para deixar passar esta maior quantidade de ar, deve dilatar-se e encurtar-se e, por meio desse encurtamento, o canal externo, que é o canal da boca e do nariz, a contar da glote até aos lábios ou às narinas, encontra-se alongado: pois o encurtamento do canal interno, que é o da traqueia, faz com que a laringe e a glote desçam e, consequentemente, a sua distância da boca, lábios e nariz, torna-se maior: cada mudança de tom e semitom opera uma mudança no comprimento de cada canal; de modo que não é difícil entender que o nó da laringe suba e desça em todas as oscilações ou solavancos da voz, não importa quão pequena seja a diferença de tom.”

⁶³ *Ibidem*. Trad. nossa: “Resulta da primeira circunstância que as vibrações dos lábios [da glote] se tornam rápidas e vivas à medida que se aproximam do tom mais agudo, e que a voz está certa quando os dois lábios estão igualmente dispostos e que está desafinada quando os lábios estão dispostos de maneira desigual, o que está perfeitamente de acordo com a natureza dos instrumentos de corda.”

Jaucourt assinala, no seu artigo dedicado especificamente às doenças da voz, praticamente os mesmos sintomas, tratando da voz como reflexo da saúde do corpo.

Verificamos que, em *Les Bijoux*, o experimentalismo fisiológico empreendido por Diderot visa confrontar o aparecimento de um fenómeno anormal com a sua recepção. Este fenómeno justifica o interesse médico em descrever e em explicar a fonação/vocalização, quer na sua relação com a respiração, quer como causa das diferenças entre humano e animal e das diferenças sexuais correspondentes às categorias sociais de homem e de mulher. A comparação grosseira, em *Les Bijoux*, entre os órgãos sexuais femininos e os órgãos da voz (na fala), parte da semelhança formal (anatômica) encontrada entre os órgãos, assumindo pois que é possível existir nos órgãos sexuais femininos as mesmas condições fisiológicas que permitem que a glote (elemento da fundação do novo paradigma no estudo da voz, tal como referimos) se assuma como órgão determinante. Prova-o a linguagem utilizada por Pierre Tarin no artigo “Glotte” da *Encyclopédie* para descrever a glote como “fente”, “fenda”, pelo que parece evidenciar a glote como um órgão semelhante a uma espécie de caricatura (desenho simplificado) da aparência do órgão sexual feminino.

Em *Les Bijoux*, a curiosidade científica pelo fenómeno da emissão da voz surge no “Chapitre IX, État de l’Académie des sciences de Banza”, quando no conto se discorre sobre a origem científica do falar das “jóias”, empenhando-se os cientistas no estudo de um sistema amplo, no qual este fenómeno estaria integrado. A Academia das Ciências de Banza apresenta-se inicialmente dividida em duas facções: os vorticosos (Olibri) e os atraccionários (Circino). Os primeiros, através de Persiflo, seu porta-voz, inscrevem a fala das “jóias” nos movimentos das ondas e na formação das marés; Recíproco, representante dos segundo, acrescenta que se enquadra nos fenómenos observáveis do fluxo e refluxo (numa alusão aos ciclos menstruais da mulher integrados nos ciclos da natureza). Orcotome, da “tribo” dos anatomistas, junta-se à discussão e desenvolve um raciocínio pelo qual estabelece um paralelo entre o instrumento de música (cordas ao vento) e estes órgãos, colocando as “jóias” ao mesmo nível das bocas, e com as mesmas propriedades internas (*delphus*/traqueia e cordas vocais) e, consequentemente, com as mesmas funções:

J’ai vu des bijoux dans le paroxysme; et je suis parvenu, à l’aide de la connaissance des parties et de l’expérience, à m’assurer que celle que nous appelons en grec *delphus* a

toutes les propriétés de la trachée, et qu'il y a des sujets qui peuvent parler aussi bien par le bijou que par la bouche. Oui, messieurs, le *delphus* est un instrument à corde et à vent. Mais beaucoup plus à corde qu'à vent. L'air extérieur qui s'y porte fait proprement l'office d'un archet sur les fibres tendineuses des ailes que j'appellerai rubans ou cordes vocales. C'est la douce collision de cet air et des cordes vocales qui les oblige à frémir; et c'est par leurs vibrations plus ou moins promptes qu'elles rendent différents sons. La personne modifie ces sons à discrétion, parle, et pourrait même chanter.⁶⁴

O texto remete aqui para os pressupostos anatómicos da Antiguidade pela junção da respiração e da vocalização/fonação. Ambas as explicações (as dos verticosos e as dos atraccionário) se sustentam no sistema do mundo (e da natureza) para justificar uma origem do fenómeno, embora uns, tanto os vorticosos como os atraccionários, o associem ao elemento água, o último, o anatomista Orcotome, liga-o com o elemento ar. No “Chapitre XIV, Expériences d'Orcotome”, Orcotome aparece de novo para, desta vez, dar provas práticas experimentais da sua teoria diante da Academia. O anatomista sopra infrutiferamente sobre uma imensa variedade de “jóias”. O teste falha e Orcotome perde a razão. Manifesta-se com esta falha uma prova científica da mudança do paradigma que tomava até então a traqueia como principal órgão da voz, para ser agora a glote. No “Chapitre X, Moins savant et moins ennuyeux que le précédent, suite de la séance Académique”, depois de os membros da Academia se perderem muitas vezes em conjecturas, a sessão termina sem outra conclusão. Neste capítulo, já a suposição de uma aproximação científica perde valor, e é o próprio discurso das “jóias” que coloca em causa o discurso da ciência, na assunção de que tudo se pode explicar pela objectividade das provas.

Este paralelismo entre os artigos da *Encyclopédie* relativos à voz e as representações em *Les Bijoux* deve, a nosso ver, completar-se com outro: o paralelismo concernente à audição. No artigo “Ouïe” da *Encyclopédie*, atribuído a Jaucourt, a função da audição, em fisiologia, é descrita detalhadamente, começando-se por enunciar os principais órgãos constitutivos da audição: o funil externo (canal auditivo); o

⁶⁴ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 59. Trad. ed. port.: “Vi ‘jóias’ em paroxismo; e cheguei com a ajuda do conhecimento das partes e da experiência, a certificar-me de que aquela a que em grego chamamos *delphus* tem todas as propriedades da traqueia e que há indivíduos que tanto podem falar pela ‘jóia’ como pela boca. Sim, meus senhores, o *delphus* é um instrumento de cordas e vento mas muito mais de corda do que de vento. O ar exterior que aí se introduz exerce o papel de um arco sobre as fibras tendinosas das asas, a que chamarei palhetas ou cordas vocais. E a suave colisão desse ar com as cordas vocais que as obriga a estremecer; e é pelas suas vibrações, mais ou menos rápidas, que produzem sons diferentes. A pessoa modifica esses sons à vontade, fala e poderia até cantar.” (DIDEROT, D. — “Capítulo IX, Estado da academia das ciências de Banza”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 35).

tímpano; os ossos (martelo, bigorna e estribo); o labirinto e o caracol. Neste artigo, lê-se que a audição é um sentido ainda pouco estudado. E, na verdade, em comparação ao artigo dedicado à voz, é possível verificar que o seu estudo fisiológico se encontra insuficientemente sistematizado. Em *Les Bijoux*, são menos abundantes as referências às condições fisiológicas da audição, e, quando surgem alusões aos órgãos da audição, assumimos, pelas pistas dadas, que estes são tratados metaforicamente. No “Chapitre I, Naissance de Mangogul”, Erguebzed, pai do sultão Mangogul, que tinha encomendado o horóscopo a Codindo, o chefe do Colégio dos Arúspices de Banza, antiga capital do império, espera que Codindo leia o futuro do seu filho a partir dos traços informes da criança. Mesmo que Codindo tenha admitido que nada sabia, o pai do sultão insiste na consulta. Podemos assumir que não é por acaso que Codindo analisa a orelha: “A l’instant Codindo tira de sa poche une loupe, prit l’oreille gauche de l’enfant, frotta ses yeux, tourna et retourna ses besicles, lorgna cette oreille, en fit autant du côté droit, et prononça: que le règne du jeune prince serait heureux s’il était long”⁶⁵.

Inegável é que Codindo toma a orelha como oráculo para prever o futuro do sultão, e tanto antecipa como nos prepara (a nós, leitores) para o que se seguirá no conto. Podemos aceitar que a orelha e o labirinto (órgão auditivo) perfazem uma metáfora (e metonímia) da imperscrutável longevidade do reinado do sultão, mas, ao mesmo tempo, depreende-se que é pela audição que o sultão também se distinguirá dos seus antecessores — ele será tanto mais feliz quanto mais tempo for capaz de ouvir.

Com facilidade se identifica ainda uma referência à totalidade do conto em que o inventário da pluralidade de vozes contribui para a formação de um labirinto sonoro. O labirinto sonoro, produzido na escrita e reproduzido pela leitura, provoca um efeito sensível (a excitação dos sentidos pela leitura), mas a sensibilidade é também algo interior, como uma orelha que se ouve a si mesma. Pelo exposto, assume-se que as condições da audição são subjacentes à narrativa e que é pela audição que o conto é recebido.

As condições da audição em *Les Bijoux* estão subtilmente relacionadas com as qualidades das vozes emissoras que são representadas pelo efeito sensível (afecção)

⁶⁵ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 30. Trad. ed. port.: “Imediatamente Condinho tirou do bolso uma lupa, agarrou a orelha esquerda da criança, esfregou os olhos, virou e revirou as lunetas, olhou de soslaio para a orelha, fez o mesmo do lado direito e sentenciou que o reinado do jovem príncipe seria feliz se fosse longo.” (DIDEROT, D. — “Capítulo I, Nascimento de Mangogul”, *op. cit.*, p. 8).

provocado. Os órgãos que constituem a audição são sensíveis, quer ao ruído quer à harmonia sonora, mas o ser humano tem preferência pela harmonia e protege-se do ruído (assunto que desenvolvemos no capítulo III desta tese). Se a verbalização pejorativa das vozes das “jóias” (como “cacarejar”) as justifica como ruído, mal tolerado pela audição, é porque as vozes das “jóias” não se encontram ao nível harmónico da voz humana. Conclui-se, portanto, que a audição indicada é uma audição ampla, pouco selectiva, capaz de captar a infinidade de vibrações audíveis sem previamente as classificar como boas (harmoniosas) ou más (ruído), pretendendo somente, numa fase científica, registar a sua ocorrência. Ou seja, as vozes das “jóias” requerem condições específicas para uma extraordinária audição – como também para uma extraordinária leitura.

No “Chapitre X, Moins savant et moins ennuyeux que le précédent, suite de la séance académique”, lê-se a opinião do anatomista Orcotome: que as “jóias” sempre falaram, mas num tom baixinho, que mal se faziam ouvir e que, entretanto, elevaram o tom. Nesta passagem em que Orcotome associa o registo das vozes das “jóias” ao volume, na verdade ele fá-lo, ainda que indirectamente, em relação às condições de audição — estas só são possíveis neste reinado, especificamente. As condições a que se refere são, obviamente, as condições possíveis no Iluminismo: sem dúvida o desenvolvimento técnico patente no instrumento amplificador (o anel), mas em particular as condições sociais e políticas, que asseguraram a liberdade de tudo se poder dizer.

Essas condições estão também, como não podiam deixar de estar, implicadas no corpo que ouve, que pode ouvir e que se disponibiliza a fazê-lo. No artigo citado da *Encyclopédie*, lê-se que o órgão principal da audição é o caracol, e é este que diferencia o ser humano do resto dos animais. O caracol tem o formato de uma espiral e é o órgão capaz de receber a enorme variedade sonora de diferenças infinitas. Ora, é precisamente esse órgão que permite que até mesmo as “jóias” sejam ouvidas:

L’artifice de cette construction est de la plus parfaite mécanique. L’office essentiel d’un organe des sens, est d’être proportionné à son objet ; &, pour l’organe de l’*ouïe*, c’est de pouvoir être à l’unisson avec les différentes vibrations de l’air : ces vibrations ont des différences infinies ; leur progression est susceptible de degrés infiniment petits : il faut donc que l’organe fait pour être à l’unisson de toutes ces vibrations, & pour les recevoir distinctement, soit composé de parties dont l’élasticité suive cette même progression, cette même gradation insensible, ou infiniment petite. Or la spirale est dans les

mécaniques la seule machine propre à donner cette gradation insensível. [...] C'est pourquoi nous regardons avec la plus grande partie des physiciens le limaçon comme le sanctuaire de l'*ouïe*, comme l'organe particulier de l'harmonie ou des sensations les plus distinctes & les plus délicates en ce genre.⁶⁶

Lê-se ainda no mesmo artigo que os animais, por exemplo os pássaros, não possuem o caracol: “[...] ils ressemblent encore en ceci à bien des musiciens qui donnent du plaisir & qui n'en prennent pas”⁶⁷. A perfeição da audição humana está, portanto, não só na imensidade de sons que intercepta como na faculdade humana de ser deles consciente. Tal parece comprovar que, no contexto representado de *Les Bijoux*, se alcançara, por um percurso evolutivo, um importante desenvolvimento de consciencialização filosófica do som, que vai além da descrição fisiológica.

Faltaria concluir daqui que correspondências são possíveis de estabelecer também entre a vocalização e a audição. Sem dúvida, pela continuidade fisiológica, provar-se-ia que existe uma interdependência entre os órgãos constitutivos da vocalização (na formação de voz) e os da audição: fala-se mais, melhor ou pior, porque se ouve correspondentemente. Exemplo disso são os surdos-mudos: um surdo é mudo porque não ouve e não porque não fala. Esta ligação atravessa todo o conto (quem ouve e quem fala, e porque alguém ouve o que ouve, fala do que fala), sem se situar numa parte específica identificável. Porém, o que em *Les Bijoux* se demonstra — e esta é a sua riqueza — é uma amplificação generalizada das condições de formação e emissão de voz e, interdependentemente, das condições da sua audição.

3.2. Da fisiologia à metáfora de valor

O jogo das inúmeras correspondências realizadas em *Les Bijoux*, entre o experimentalismo da linguagem e a fisiologia da linguagem (e a consciência dos seus

⁶⁶ JOUCOURT, Louis — “Ouïe”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Metiers, par une société de gens de lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 11, p. 702. Trad. nossa: “O artifício desta construção é da mais perfeita mecânica. O ofício essencial de um órgão dos sentidos, é de ser proporcional ao seu objecto; e para o órgão da audição, é poder estar em uníssono com as diferentes vibrações do ar: essas vibrações têm diferenças infinitas; a sua progressão é capaz de graus infinitamente pequenos: é preciso, portanto, que o órgão feito para estar em uníssono com todas essas vibrações, e para recebê-las distintamente, seja composto de partes cuja elasticidade acompanhe essa mesma progressão, esta mesma gradação insensível, ou infinitamente pequena. Ora a espiral é nas mecânicas a única máquina capaz de dar essa gradação insensível. [...] É por isso que consideramos com a maior parte dos físicos o caracol como o santuário da *audição*, como o órgão particular da harmonia ou das sensações mais distintas e delicadas desse tipo.”

⁶⁷ *Ibidem*. Trad. nossa: “[...] eles assemelham-se também nisto a muitos músicos que dão prazer e que não o apreciam”.

limites), torna o conto um pouco obscuro, enigmático. Inúmeros investigadores têm-se dedicado a interpretar muitos desses sentidos⁶⁸, tomando como premissa que nada em *Les Bijoux* (até por imitação da natureza) é por acaso. A associação (metafórica) entre “jóia” e sexo não seria (nem é) completamente desconhecida, mas exige alguma atenção. De facto, etimologicamente, *bijou* (“jóia”) adviria de *bizou*, anel, e de *biz*, dedo⁶⁹. Logo *bijou* designaria uma peça de “jóia” para usar no dedo. *Bijou*/ “jóia”, como palavra substituta de sexo feminino, era já na época uma muito vulgarizada metáfora antes de ser usada no conto — Diderot simplesmente dela se apropriou. Se o sexo feminino é chamado “jóia” em francês, pelo menos no século XVIII, é possivelmente por assim ser feita uma valorização de cariz satírico, remetendo para um valor a ser guardado, escondido, associado à crítica e à sátira dos valores morais associados à virtude.

Quando, em *Les Bijoux*, as “jóias” passam a possuir voz, é porque é feita também uma correspondência entre voz e “jóia”. Logo, a voz é também ela, de igual modo e no mesmo enquadramento, um elemento valorizado. A voz da “jóia” assume então o mesmo valor da “jóia”, o sexo das mulheres, e é determinada pelo mesmo. E, por conseguinte, uma vez que o sexo é representativo (metonimicamente) da mulher, a voz apresenta-se como elemento que sublinha o que é diferenciador e específico desta mesma categoria. Duas perspectivas colocadas em confronto se podem apresentar aqui em relação à voz da “jóia” e ao seu valor: uma toma literalmente o valor da “jóia” como positivo (coisa de valor, preciosa) e outra atesta que o valor dado pela primeira é negativo. Começamos pela perspectiva positiva, de Rousseau, para quem a voz da mulher é a mais perfeita, senão mesmo a perfeição da voz humana, principalmente no canto:

Les *voix* graves sont celles qui sont ordinaires aux hommes faits; les *voix* aiguës sont celles des femmes; les eunuques & les enfans ont aussi à-peu-près le diapason des *voix* féminines. Les hommes même en peuvent approcher en chantant le fausset; mais de toutes ces *voix* aiguës, je ne crains point de dire, malgré la prévention des Italiens, qu’il n’y en a nulle d’espece comparable à celle des femmes, ni pour l’étendue, ni pour la beauté du timbre; la *voix* des enfans a peu de consistance, & n’a point de bas; celle des

⁶⁸ Veja-se de CREECH, James – “Language and desire in ‘les bijoux indiscrets’”, in *The Eighteenth Century*, vol. 20, n.º 2, 1979, pp. 182-198.

⁶⁹ Recorremos ao “Online Etymology Dictionary” (www.etymonline.com), mas justificam-no qualquer outro dicionário de etimologia, sendo que em alguns é acrescentado um outro importante sentido: o de coisa pequena para jogar ou brincar.

eunuques n'est supportable non plus que dans le haut; & pour le fausset, c'est le plus désagréable de tous les timbres de la *voix* humaine. Pour bien juger de cela, il suffit d'écouter les chœurs du concert spirituel de Paris, & d'en comparer les dessus avec ceux de l'opéra.⁷⁰

Para Rousseau, a voz da mulher, e a própria concepção de mulher, associa-se muito directamente à (boa) natureza, num essencialismo muito distinto do de Diderot. A valorização da voz da mulher por Rousseau assenta numa idealização — a da mulher como da natureza. Em *Les Bijoux*, Diderot assume uma perspectiva que espelha as divergências com Rousseau: a voz das “jóias” é descrita pejorativamente como irritante, como um “cacarejar”. Tal leva-nos a entender que é a valorização positiva, a voz como “jóia”, que seria feita por Rousseau, que é de certo modo criticada por Diderot em *Les Bijoux*, e, consequentemente, que o uso que dá à própria expressão de “jóia” para o sexo feminino é de carácter satírico.

Em relação à idealização realizada por Rousseau da mulher e da natureza, e consequentemente, da voz da mulher porque natural, a mais perfeita, Diderot contrapõe a valorização ao nível material da voz, pela sua integração no corpo (sonoro e vibrante), uma voz que é impossível de ser ouvida sem questionar quem fala, porque pode falar e do que fala (o seu discurso). A voz, para Diderot, está efectivamente integrada num corpo — sensível e sonoro —, mas, longe de ser idealizado, apresenta-se como real. As vozes que se fazem ouvir em *Les Bijoux* têm, para Diderot, o potencial poder de serem, ao nível social e político, perturbadoras. E daí sobressai a sua importância (e noutro sentido, o seu valor). As vozes das “jóias” são vozes entre vozes, humanas e não-humanas, todas mais ou menos perfeitas. Se as vozes das mulheres são, em *Les Bijoux*, representadas negativamente nas suas qualidades, o propósito, é, no entanto, o oposto — Diderot defende (de modo muito particular) a participação das mulheres no discurso público.

⁷⁰ ROUSSEAU, J.-J. — “Voix”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Metiers, par une société de gens de lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 17, p. 436. Trad. nossa: “As vozes graves são aquelas que são comuns aos homens feitos; as vozes agudas são as das mulheres; os eunucos e as crianças também têm quase o diapasão das vozes femininas. Até os homens podem-se aproximar cantando o falsete; mas de todas as vozes agudas, não hesito em dizer, apesar da prevenção dos italianos, que não existe nenhuma de tipo comparável ao das mulheres, nem pela extensão, nem pela beleza do timbre; a voz das crianças tem pouca consistência e não tem baixos; a dos eunucos também só é suportável no alto; e para o falsete, é o mais desagradável de todos os timbres da voz humana. Para julgar isso bem, basta ouvir os coros do concerto espiritual parisiense e comparar os seus altos com os da ópera.”

Em *Les Bijoux*, Diderot inclusivamente indica que a idealização, não só de Rousseau, mas comum ao seu contexto, resultaria num constrangimento, na inibição do uso da voz na fala, levando a um suposto silêncio. A voz da mulher foi de tal modo idealizada que a voz real, comum, ficaria sempre aquém. Não será por outra razão que Diderot realiza — integrado na associação que faz de voz e sexo, e das funções, sexual e vocal — um paralelo entre a abstinência sexual e a abstinência vocal. Daí resultariam as chamadas doenças, variantes patológicas, entre elas os chamados “vapores” (mais tarde designados por “histeria”), “excessos” que seriam o resultado de uma contenção/repressão da função sexual, mas reconhecidamente associada à urgência de expressão vocal. A privação do uso da voz e a privação sexual, como funções naturais, contribuiriam para o subdesenvolvimento da totalidade das capacidades humanas na mulher que, embora não tivesse propriamente uma doença, encontrar-se-ia adoecida porque incapacitada. É, mais tarde, em *Sur les femmes*, que os efeitos dos condicionamentos e privações a que a mulher é sujeita são melhor representados. Diderot associa o silêncio e a abstinência sexual à moral (religiosa) vigente para denunciar as nefastas consequências humanas e sociais. Não é por casualidade que a educação sexual é uma questão fundamental a que Diderot se dedicou. Diderot defendeu ainda, em completa oposição à idealização que definiria valorativamente as vozes como melhores ou piores (todas aquém do ideal), a variedade vocal, evocando assim, em combinação, a variedade sexual. Muitos dos aspectos que aqui apontamos serão tratados com maior profundidade nos capítulos desta tese, e em específico no capítulo II. Concluimos por ora que, se é usando um tom satírico que Diderot associa a “jóia”, objecto de valor, à voz e ao sexo feminino, não o faz senão para demonstrar o seu valor de uso corrente e a pertinência social de em geral serem ouvidas “outras” vozes até então silenciadas.

3.3. A voz como indiscrição

Les Bijoux têm sido objecto de estudo do ponto de vista narratológico, concluindo-se invariavelmente que quem fala não é facilmente identificado. Há, na verdade, uma pluralidade de vozes narradoras (desde logo, as “jóias” falantes), ainda que se tenha assumido a presença de dois narradores principais que disputam o *eu* da narrativa. Acresce a este facto a intrincada relação entre narradores que é razão para

desconfiar de que se trata de uma representação dos usos e costumes da época de Diderot, sendo a dissimulação uma manipulação e uma forma de sedução. A ficção de um tempo distante e de uma geografia longínqua é uma reconhecida técnica literária, que tem em vista a concretização do objectivo de produzir um determinado efeito no leitor. Na continuação do que antes abordamos em relação à intrincada ocultação do autor de *Les Bijoux*, encontramos algo idêntico no texto: afinal, quem narra? Quem o faz não se assume completamente como responsável e tal inviabiliza que se leia o conto tendo em conta a identidade do narrador. Esta interessante problemática leva, a nosso ver, e mais uma vez, a acreditar que devemos aceitar a obra por ela própria e não pelo confundível sujeito narrativo.

Começamos pela difícil identificação dos narradores e pela sua caracterização. Segundo a ordem de leitura, a dedicatória intitulada “A Zima” é realizada por alguém que teve a ajuda de Aglaé para se pôr a par das aventuras das mulheres da corte do sultão como também para resolver questões inerentes à composição.

Apprenez donc qu’Aglaé n’a pas dédaigné de mettre la main à l’ouvrage que vous rougisiez d’accepter. ‘Aglaé, dites-vous, la sage Aglaé!...’ Elle-même. Tandis que Zima s’ennuyait ou s’égarait peut-être avec le jeune bonze Alléluia, Aglaé s’amusait innocemment à m’instruire des aventures de Zaide, d’Alphane, de Fanni, etc..., me fournissait le peu de traits qui me plaisent dans l’histoire de Mangogul, la revoyait et m’indiquait les moyens de la rendre meilleure; car si Aglaé est une des femmes les plus vertueuses et les moins édifiantes du Congo, c’est aussi une des moins jalouses de bel esprit et des plus spirituelles.⁷¹

O *eu* que fala é (pela referência feita à matéria original do texto e às questões relacionadas com a sua redacção) o escritor, que só mais tarde, no “Chapitre IX, État de l’académie des sciences de Banza”, é designado como o “autor africano”. Neste capítulo, é dito que “Ici, l’ignorance des traducteurs nous a frustrés d’une démonstration

⁷¹ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 27. Trad. ed. port.: “Pois fique sabendo que Aglaé não desdenhou deitar a mão à obra que você tem pejo de aceitar. ‘Aglaé?’, dirá, ‘a ajuizada Aglaé!...’ Exactamente. Enquanto Zima se aborrece ou talvez se pervertesse com o jovem bonzo Aleluia, Aglaé entretinha-se inocentemente a contar-me as aventuras de Zaida, Alfana, Fanni, etc., fornecia-me os poucos episódios que me agradam na história de Mangogul, revia-a e indicava-me os meios de torná-la melhor; com efeito, se Aglaé é uma das mulheres mais virtuosas e menos edificantes do Congo, é também uma das menos ciosas de petulância e das mais espirituosas.” (DIDEROT, D. — “A Zima”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 5).

que l’auteur africain nous avait conservée sans doute”⁷². Assume-se então que o escritor africano é o escritor de uma obra antiga, traduzida diversas vezes (devendo nós imaginar por isso diversos tradutores e possíveis co-autores) até chegar a um segundo narrador que é o autor do texto tal como o encontramos impresso, sem dele conhecermos o nome, isto é, anónimo. Até aqui, e desde logo, é possível identificar que o escritor africano é um primeiro autor-narrador (não só na ordem de aparição, mas por ser a origem “alpha” do texto), que possui traços de historiador e por isso se dedica nos primeiros capítulos à contextualização histórica dos factos dos reinados anteriores ao de Mangogul. Por essa razão, podemos assumir (porém, confessando a incerteza) que, no início do “Chapitre II, Éducation de Mangogul”, é ele que diz: “Je passerai légèrement sur les premières années de Mangogul”⁷³. No mesmo capítulo, quando nos diz “Je ne m’amuserai point à détailler les qualités et les charmes de Mirzoza; l’ouvrage serait sans fin, et je veux que cette histoire en ait une”⁷⁴, suspeitamos nós que foi ele que, inicialmente, impôs limites à descrição de Mirzoza. Embora este narrador se refira quer às qualidades de alguém que conhecera directamente quer à obra, pressupondo ele já um manuseamento do material histórico, assumimos a coerência do narrador no presente capítulo.

No “Chapitre XIV, Expériences d’Orcotome”, é reforçada a ideia de que este escritor africano fora de facto um historiador quando nos é dito, pelo segundo narrador: “L’auteur africain qui s’est immortalisé par l’histoire des hauts et merveilleux faits d’Erguebzed et de Mangogul, continue en ces termes: [...]”⁷⁵. O autor africano assume ter presenciado os factos quando no “Chapitre XX, Les deux dévotes” se lê: “...et moi, dit l’auteur africain, j’allai me reposer en attendant qu’il revînt”⁷⁶. Sem intervir, ele está presente (aliás, comporta-se como narrador onnipresente). No “Chapitre XXXVIII,

⁷² DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 59. Trad. ed. port.: “Aqui, a ignorância dos tradutores nos privou de uma demonstração que o autor africano nos tinha sem dúvida legado.” (DIDEROT, D. — “Capítulo IX, Estado da academia das ciências de Banza”, *op. cit.*, p. 35).

⁷³ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 33. Trad. ed. port.: “Referir-me-ei sucintamente aos primeiros anos de Mangogul.” (DIDEROT, D. — “Capítulo II, Educação de Mangogul”, *op. cit.*, p. 9).

⁷⁴ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 34. Trad. ed. port.: “Não me entreterei a pormenorizar as qualidades e os encantos de Mirzoza; a obra não teria fim e eu quero que esta história o tenha.” (DIDEROT, D. — “Capítulo II, Educação de Mangogul”, *op. cit.*, p. 10).

⁷⁵ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 76. Trad. ed. port.: “O autor africano que se imortalizou pela história dos altos e maravilhosos feitos de Erguebzed e Mangogul...” (DIDEROT, D. — “Capítulo XIV, Experiências de Orcotome”, *op. cit.*, p. 52).

⁷⁶ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 113. Trad. ed. port.: “E eu – diz o autor africano – fui descansar enquanto esperava que ele voltasse.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XX, As duas devotas”, *op. cit.*, p. 93).

Entretien sur les lettres”, “L’auteur africain a réservé pour un autre endroit le caractère de Sélim; [...]”⁷⁷ e mais uma vez o autor africano manifesta o facto de ser contemporâneo das personagens, dado que é sublinhado nos capítulos seguintes. No “Chapitre XXXIX, Dix-huitième et dix-neuvième essais de l’anneau, Sphéroïde l’aplatie et Girgiro l’entortillé, attrape qui pourra”, “L’auteur africain dit que Mangogul sourit et continua; mais je n’ai garde, ajoute-t-il, de rapporter le reste de son discours”⁷⁸. Podemos encontrar outro exemplo de simbiose narrativa no “Chapitre XLI, Vingt-unième et vingt-deuxième essais de l’anneau, Fricamone et Callipiga”, “L’auteur africain ne nous dit point ce que devint Mangogul, en attendant Bloculocus”⁷⁹, e, no “Chapitre L, Événements prodigieux du règne de Kanoglou, grand-père de Mangogul”, “L’auteur africain ne nous apprend ni ce qu’il était devenu, ni ce qui l’avait occupé pendant le chapitre précédent : [...]”⁸⁰. Ou quando, no capítulo “Chapitre XLVI, Sélim a Banza”, “L’auteur africain nous apprend ici que le sultan, frappé de l’observation de Mirzoza, se précautionna d’un anti-somnifère des plus violents : [...]”⁸¹. Tais exemplos, complexos do ponto de vista narrativo, provam somente que o primeiro narrador, o autor africano, é um historiador que parece contemporâneo dos factos que narra. Os pormenores que inclui são ainda do domínio de uma focalização externa: sabe unicamente o que pode ser visto. Mas há outros exemplos em que essa focalização deixa de ser externa para se tornar onisciente: ele sabe até o que não pode ser visto.

No “Chapitre XLIX, Vingt-septième essai de l’anneau, Fulvia”, lê-se que: “L’auteur africain, qui avait promis quelque part le caractère de Sélim, s’est avisé de le

⁷⁷ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 196. Trad. ed. port.: “O autor africano reservou para outro ponto o carácter de Selim; [...]”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXVIII, Diálogo sobre literatura”, *op. cit.*, p. 174).

⁷⁸ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 210. Trad. ed. port.: “O autor africano diz que Mangogul sorriu e continuou; mas não é minha intenção, acrescenta, transcrever o resto do seu discurso.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXIX, Décima oitava e décima nona experiência do anel, a Chata e Gigi, o obscuro, entenda quem puder”, *op. cit.*, p. 187).

⁷⁹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 217. Trad. ed. port.: “O autor africano não nos diz o que fez Mangogul enquanto esperava Bloculocus.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XLI, Vigésima primeira e vigésima segunda experiências do anel, Fricamona e Calipiga”, *op. cit.*, p. 194).

⁸⁰ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 286. Trad. ed. port.: “O autor não nos diz onde estivera nem o que fizera durante o capítulo precedente [...]”. (DIDEROT, D. — “Capítulo L, Acontecimentos prodigiosos do reinado de Kanoglu, avô de Mangogul”, *op. cit.*, p. 264).

⁸¹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 257. Trad. ed. port.: “O autor africano informa-nos que o sultão, tomando em conta a observação de Mirzoza, se preveniu com um anti-sonífero dos mais violentos: [...]”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XLVI, Selim em Banza”, *op. cit.*, p. 235).

placer ici; [...]”⁸². Ele é também onisciente no “Chapitre XLIV, Histoire des Voyages de Sélim”, quando possui conhecimento dos pensamentos de Sélim e das suas intenções:

Ici l’auteur africain dit que Sélim s’étant aperçu que les lieux communs qu’il venait de débiter à la favorite sur les aventures qu’il avait eues en Europe, et sur les caractères des femmes des contrées qu’il avait parcourues, avaient profondément assoupi Mangogul, craignit de le réveiller, s’approcha de la favorite, et continua d’une voix plus basse.⁸³

Já no “Chapitre XLV, Vingt-quatrième et vingt-cinquième essais de l’anneau, bal masqué, et suite du bale masqué”, o segundo narrador assume a sua relação de obediência para com o primeiro, o autor africano: “Je ne finirais point, dit l’auteur africain dont j’ai l’honneur d’être le *caudataire*, si j’entrais dans le détail des niches que leur fit Mangogul”⁸⁴. Esta passagem é fundamental para dar a entender que lhe é fiel. O segundo narrador reconhece autoridade ao autor africano pela sua antiguidade, mas também pela presença nos factos e pela sua sabedoria (ou seriedade na sua tomada de posição filosófica). Tal se comprova no “Chapitre XLIII, Vingt-troisième essai de l’anneau, Fanni”:

Ici l’auteur africain rapporte tout au long l’argument métaphysique des Cartésiens contre l’âme des bêtes, qu’il applique avec toute la sagacité possible ao caquet des bijoux. En un mot, son avis est que les bijoux parlaient comme les oiseaux chatent; c’est-à-dire, si parfaitement sans avoir appris, qu’ils étaient sifflés sans doute par quelque intelligence supérieure.⁸⁵

⁸² DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 274. Trad. ed. port.: “O autor africano, que prometera noutra parte a descrição de carácter de Selim, decidiu fazê-la aqui...”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XLIX, Vigésima sétima experiência do anel, Fúlvia”, *op. cit.*, p. 252).

⁸³ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 246. Trad. ed. port.: “Aqui, o autor africano diz que Selim, tendo notado que os lugares-comuns que acabava de referir à favorita sobre as aventuras que tivera na Europa e o carácter das mulheres dos países que percorrera tinham profundamente amodorrado Mangogul, recebeu despertá-lo, aproximou-se da favorita e continuou em voz baixa...”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XLVI, História das viagens de Sélim”, *op. cit.*, p. 228).

⁸⁴ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 249. Trad. ed. port.: “Não acabaria – diz o autor africano de quem tenho a honra de ser o *caudatário* – se entrasse nos pormenores das partidas que Mangogul lhes pregou.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XLV, Vigésima quarta e vigésima quinta experiências do anel, baile de máscaras e continuação do baile de máscaras”, *op. cit.*, p. 226).

⁸⁵ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 236. Trad. ed. port.: “Aqui, o autor africano refere minuciosamente o argumento metafísico dos cartesianos contra a alma dos animais, que aplica com toda a sagacidade possível ao cacarejar das ‘jóias’. Em resumo, a sua opinião, é que as ‘jóias’ falavam como as aves cantam; isto é, tão perfeitamente, sem terem aprendido que eram sem dúvida sopradas por uma inteligência superior.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XLIII, Vigésima terceira experiência do anel, Fanni”, *op. cit.*, p. 212).

O primeiro narrador, o autor africano, dominado pelo segundo, o autor, possui ideias próprias. Contrariamente, o segundo não as tem. O segundo narrador toma apenas algumas liberdades no que diz respeito à transcrição do que é já transcrito das falas das personagens. Como vimos nos exemplos anteriores, ele ainda é quem reconta e, ao recontar, comenta o texto, mas centra-se no que ele omite. Mas, sendo um segundo narrador, pode ele mesmo ter sido ainda outro tradutor ou até mesmo o primeiro editor. A troca de opinião entre os narradores é de máxima importância. À confusão entre os narradores, óbvia estratégia de dissimulação da voz autoral, acrescentam-se as referências à materialidade do texto. No “Chapitre XIII, Sixième essai de l’anneau, de l’opera de Banza”, diz-se que “(Le manuscrit s’est trouvé corrompu dans cet endroit)”⁸⁶ e, no “Chapitre XLI, Vingt-unième et vingt-deuxième essais de l’anneau, Fricamone e Callipiga”:

(Il y a dans cet endroit une lacune considérable. La république des lettres aurait certainement obligation à celui qui nous restituerait le discours du bijou de Callipiga, dont il ne nous reste que les deux dernières lignes. Nous invitons les savants à les éditer et à voir si cette lacune ne serait point une omission volontaire de l’auteur, mécontent de ce qu’il avait dit, et qui ne trouvait rien de mieux à dire.)⁸⁷

No “Chapitre XLVI, Sélim a Banza”, são mencionados pormenores de paratextos entretanto incluídos no texto, como aquele que denuncia o médico de Mangogul, dito “muito seu amigo”:

[...] il ajoute que le médecin de Mangogul, qui était bien son ami, lui en avait communiqué la recette et qu’il en avait fait la préface de son ouvrage; mais il ne nous reste de cette préface que les trois dernières que je vais rapporter ici:

Prenez de.....

De.....

De.....

De *Marianne* et du *Paysan*, par... quatre pages.

Des *Egarements du cœur*, une feuille.

⁸⁶ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 72. Trad. ed. port.: “(O manuscrito encontra-se deteriorado neste ponto).” (DIDEROT, D. — “Capítulo XIII, Sexta experiência do anel, A ópera de Banza”, *op. cit.*, p. 50).

⁸⁷ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 219. Trad. ed. port.: “(Há neste ponto uma lacuna considerável. A república das letras ficaria certamente em dívida para com aquele que nos restituísse o discurso da ‘jóia’ de Calipiga, de que só nos resta as duas últimas linhas. Convidamos os sábios a meditá-las e a ver se esta lacuna não seria uma omissão voluntária do autor, descontente com o que disseram e que não tinha nada melhor para dizer).” (DIDEROT, D. — “Capítulo XLI, Vigésima primeira e vigésima segunda experiências do anel, Fricamona e Calipiga”, *op. cit.*, p. 196).

Des *Confessions*, vingt-cinq lignes et demie.⁸⁸

Também no “Chapitre IX, État de l’Académie des sciences de Banza”, outra referência é feita à materialidade do suporte e à omissão de texto: “A la suite d’une lacune de deux pages ou environ, on lit: [...]”⁸⁹. A omissão de certas partes do texto do conto, por perda ou corrupção material, é conivente com as estratégias de dissimulação elencadas, atestando que a origem é, para Diderot, sempre uma noção difusa. O conto, tal como o encontramos impresso é, como já dissemos, o efeito de um sem número de causas. É como se Diderot tivesse a intenção de dar a conhecer e pretendesse tornar evidente que, de facto, o destino de qualquer obra literária (feita de matéria idêntica a qualquer outra existência material) está sujeita à destruição e que valem todos os esforços para assegurar a sua sobrevivência.

Efectivamente a dissimulação, em geral, é bem conseguida através de um processo de entropia, que progressivamente conduz o leitor para um labirinto de espelhos. É, porém, ainda melhor representada pela diferença entre modo e voz no sentido que lhes dá Gérard Genette. O que nos é apresentado a ver no recato dos espaços íntimos e/ou nos espaços públicos é interrompido pelas vozes das mulheres — não as emitidas pelas suas bocas, mas pelas suas “jóias”. A voz audível é sempre exposição, mas neste caso as narradoras são obrigadas a se exporem. Ao contrário dos lábios da boca, as mulheres não conseguem calar os outros lábios. Carmen Andrei, em “Les Bijoux Indiscrets: approche narratologique”⁹⁰, menciona que a interferência da “jóia” narradora no discurso da mulher, sua proprietária, é uma situação anormal, uma doença, não da fisiologia da voz, mas do domínio psicológico que tem implicações no discurso. A “jóia” denuncia a alienação total da mulher, a violação do tabu da intimidade e do pudor. De facto, se o modo é a perspectiva visual que nos é dada, a voz não lhe corresponde. A discrição, a prudência socialmente imposta, a abstinência do uso da voz feminina são assaltadas pelo efeito do anel mágico: as narradoras são forçadas a

⁸⁸ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 257. Trad. ed. port.: “[...] o médico de Mangogul, que era muito seu amigo, lhe comunicara a receita e fizera o prefácio da sua obra; mas desse prefácio restam-nos apenas as últimas três linhas que transcrevo: § Tome de..... § De..... § De..... § De Mariana e do Camponês, por..... quatro páginas. § Dos Desvários do Coração, uma folha. § Das Confissões, vinte e cinco linhas e meia.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XLI, Selim em Banza”, *op. cit.*, p. 235).

⁸⁹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 59. Trad. ed. port.: “A seguir a uma lacuna de cerca de duas páginas, lê-se: [...]”. (DIDEROT, D. — “Capítulo IX, Estado da academia das ciências de Banza”, *op. cit.*, p. 55).

⁹⁰ ANDREI, Carmen — “Les Bijoux Indiscrets. Approche narratologique”, in *Limbă și literatură, Repere identitare în context european, Lucrările celei de-a IV-a Conferințe Internaționale a Facultății de Litere*, 2006, pp. 66-72.

falar o que se impõe como verdade. O anel, e o seu uso, interpõe-se para fazer colidir a aparência com a verdade. *Les Bijoux* retrata a dissimulação, a hipocrisia, como uma constante social, uma necessidade para a manutenção da ordem. De quem é a voz que estava oculta e que se expõe agora? Das mulheres? Não propriamente, porque as narradoras são as próprias “jóias”, que contrariam a vontade das mulheres. Há conseqüentemente uma dissociação provocada pelas indiscrições arrancadas às mulheres, que resulta na linguagem delirante.

A diferença entre modo/aparência, manutenção de reputação, e voz/verdade (a voz dupla *versus* “dupla” verdade) é melhor representada no “Chapitre XX, Les deux dévotes”. Antes mesmo que as suas “jóias” falem, Sophie e Zélide, procuram o joalheiro para que lhes faça os açaimos, essa máquina imaginada “[...] par Frénicol, approuvée par l’académie et perfectionnée par ce benêt d’Éolipile”⁹¹. Fica clara a força da auto-censura, que se confunde com a suposta censura das instituições. Sophie assegura a Zélide a função do açaimo: “cette machine s’applique et rend un bijou discret, malgré qu’il en ait...”⁹². No desfecho dos capítulos que dão conta do destino destas “duas devotas”, é-nos dado a saber que foram vítimas, não do anel, apesar de tudo, mas das intrigas urdidas a partir de uma inconfidência. No “Chapitre XXI, Retour du bijoutier”, lê-se que Zélide deixaria a vida da corte para se fechar num convento e Sophie “leva le masque, brava les discours, mit du rouge et des mouches, se répandit dans le grand monde et eut des aventures”⁹³. A preferência pelo silêncio à exposição pública é descrita no capítulo XXII, “Chapitre XXII, Septième essai de l’anneau, le bijou suffoqué”, onde ficam claras as consequências dos açaimos.

É a intriga – que atravessa todo o texto – que denuncia as mulheres e é por algo sabido, ouvido e transmitido que Mirzoza vai dando indicações ao sultão Mangogul sobre em que mulheres deve usar o anel. No “Chapitre XVII, Les muselières”, a intriga é ainda melhor desenvolvida através de um retrato dos intriguistas, “gens que la misère rend industrieux.”

⁹¹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p.115. Trad. ed. port.: “[...] por Frenicol, aprovada pela Academia e aperfeiçoada por Eliopilas.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XLI, Selim em Banza”, *op. cit.*, p. 91).

⁹² DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 115. Trad. ed. port.: “Essa máquina aplica-se e torna uma ‘jóia’ discreta, haja o que houver...” (DIDEROT, D. — “Capítulo XLI, Selim em Banza”, *op. cit.*, p. 91).

⁹³ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 120. Trad. ed. port.: “[...] tirou a máscara, desafiou as conversas, pôs carmim e sinais postiços, frequentou a alta sociedade e teve aventuras.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XLI, Selim em Banza”, *op. cit.*, p. 95).

Ils savent tout, ils font tout, ils ont des secrets pour tout; ils vont et viennent, ils s'insinuent. On les trouve à la cour, à la ville, au palais, à l'église, à la comédie, chez les courtisanes, au café, au bal, à l'opéra, dans les académies; ils sont tout ce qu'il vous plaira qu'ils soient.⁹⁴

Outro capítulo que retrata o perfil dos intriguistas é o “Chapitre XXXVI, Seizième essai de l'anneau, les petits-maîtres”. Aqui o sultão recorre às “jóias” para destrinçar a verdade da difamação, esta comumente difundida pela boca dos homens da corte. A intriga como invenção e entretenimento é exposta desde o início deste capítulo: “Lorsque l'histoire galante de la cour ne fournissait pas des aventures amusantes, on en imaginait [...]”⁹⁵. As “jóias” confessariam a verdade, algo muito distinto do que tinha sido atribuído à conduta das mulheres. O sultão condena os difamadores, primeiro à morte, mas logo depois deixa que as mulheres decidam sobre a melhor sentença. Vítimas de intrigas, as mulheres em *Les Bijoux*, quando submetidas ao efeito do anel, são também ilibadas, aparentemente porque, apesar de mentirem como os homens, foram obrigadas a fazê-lo. No “Chapitre XXXIII, Quatorzième essai de l'anneau, le bijou muet”, a aparência jovial e despreocupada de Eglé é razão suficiente para a sua reputação ser degradada. Recaem sobre ela as piores intrigas e Mirzoza, compadecendo-se da sua situação, pede ao sultão que, pelo uso do anel, reponha a verdade. Entre a intriga e a verdade, a conduta das mulheres é codificada – mais do que a dos homens da corte.

Significativamente, os vapores são descritos no “Chapitre XXIII, Huitième essai de l'anneau, les vapeurs”, como “une maladie à la mode”, por vezes fundamentados, outras vezes não, mas nitidamente uma doença feminina. Um cortesão descreve-os deste modo: “C'est un air à une femme que d'avoir des vapeurs. Sans amants et sans vapeurs, on n'a aucun usage du monde; et il n'y a pas une bourgeoise à Banza qui ne s'en donne”⁹⁶. Acreditando-se, na época, que os vapores seriam provocados pela abstinência sexual, estes seriam ainda uma outra (mais uma) forma de dissimulação.

⁹⁴ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 91. Trad. ed. port.: “Sabem tudo, fazem tudo, têm segredos para tudo; vão e vêm, insinuam-se. Encontram-se na corte, na cidade, no palácio, na igreja, na comédia, em casa das cortesãs, no café, no baile, no ópera, nas academias; são tudo o que se queira que sejam.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XVII, Os açaimos”, *op. cit.*, p. 67).

⁹⁵ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 187. Trad. ed. port.: “Quando a história galante da corte não fornecia aventuras divertidas, imaginavam-nas [...]”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXVI, Décima sexta experiência do anel, os peravilhos”, *op. cit.*, p. 163).

⁹⁶ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 124. Trad. ed. port.: “Para uma mulher, ter vapores é uma maneira de ser. Sem amantes e sem vapores não se pode ter prática do mundo; e não há em Banza uma só burguesa que não os tenha.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXIII, Oitava experiência do anel, Os vapores”, *op. cit.*, p. 101).

Quando, excepcionalmente, a aparência do discurso proferido pela boca é coerente com o discurso da “jóia” e as duas vozes se correspondem, a mulher a quem a “jóia” pertence é tida como íntegra e não dissimulada. Só duas experiências saem completamente fora deste enquadramento. No “Chapitre XXXIX, Dix-huitième et dix-neuvième essais de l’anneau, Sphéroïde l’aplatie et Girgiro l’entorrillé, attrape qui pourra”, os discursos das “jóias” são, aparentemente (ou na perspectiva do sultão que tem como objectivo principal o entretenimento) aborrecidos. É curioso entender como a verdade atestada pela coincidência dos dois discursos proferidos, pela voz da boca e pela voz da “jóia”, pode ser tanto motivadora de elogios pela virtude encontrada como de aborrecimento (leia-se, tédio). Acreditamos que se trata de um juízo moral, sem dúvida, mas também de um estudo sobre a própria linguagem, colocando-se a questão se pode a linguagem ser completamente verdadeira, e eficaz, na fidelidade com que se pretende traduzir a experiência real.

CAPÍTULO I.

A VOZ EM *LES BIJOUX INDISCRETS*

1. A VOZ E O SILÊNCIO

1.1. A quimera do silêncio

No início do artigo “Silence” da *Encyclopédie*, da autoria (ainda que incerta) de Diderot, o silêncio é descrito em oposição ao som/ruído:

SILENCE, s. m. *terme relatif*, c’est l’opposé du bruit. Tout ce qui frappe l’organe de l’ouïe, rompt le *silence*. On dit le *silence* des temples est auguste, le *silence* de la nuit est doux, le *silence* des forêts inspire une espece d’horreur, le *silence* de la nature est grand, le *silence* des cloîtres est trompeur.⁹⁷

Na expectativa de encontrar neste artigo uma definição geral e completa do conceito de silêncio podemos, no entanto, ler que o termo é aqui definido como relativo (“*terme relatif*”). Longe estamos do esperado. E, pelo que outras fontes nos sugerem da opinião do autor sobre o silêncio, a descrição apresenta-se-nos como enganosa ou, pelo menos, paradoxal. Isto é, se nos concentrarmos numa perspectiva humana saturada da construção do significado de silêncio, esta corresponde de facto a uma definição particular de silêncio em que silêncio e sonoridade se excluem. Porém, se fosse um conceito que o autor se propunha filosoficamente explorar, a definição não nos surgiria talvez como uma mera simplificação, com fins comunicativos, correspondente ao que comumente é aceite e convencionado como silêncio. Diderot fá-lo certamente para facilitar o entendimento de um conceito demasiado complexo, circunscrevendo-o a um artigo muito curto para tudo o que dele poderia ser dito. Quando de seguida se lê no artigo “Tout ce qui frappe l’organe de l’ouïe, rompt le *silence*”, Diderot parece

⁹⁷ DIDEROT, D. — “Silence”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Metiers, par une société de gens de lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 15, p. 191. Trad. nossa: “Silêncio, s. m. *terme relativo*, é o oposto de som. Tudo o que atinge o órgão auditivo quebra o *silêncio*. Diz-se que o *silêncio* dos templos é augusto, o *silêncio* da noite é doce, o *silêncio* das florestas inspira uma espécie de horror, o *silêncio* da natureza é grande, o *silêncio* dos claustros é enganador.”

circunscrever efectivamente o silêncio a um sentido muito restrito: o que não fere o órgão da audição é o silêncio, e o que fere é um som, um ruído (“bruit”). O autor coloca a ênfase na fisiologia auditiva, na estreita relação entre o silêncio e o som, evidenciando que há de facto limites anatómicos para a audição humana: nem tudo se ouve. Mas a ciência que procura explicar a condição ou a predisposição natural do corpo humano para a audição revelaria também que esta é condicionada pelos hábitos, pela experiência, e por um sem número de possíveis anomalias. Ou seja, não é evidente que cientificamente som e silêncio se excluam. A audição de cada um, individualmente, é inegavelmente uma sensação condicionada e muito relativa. Ao opor ao silêncio o som (e aqui haveria ainda a questão de saber como melhor traduzir “bruit”), o autor negligencia um elevado número de factores capazes de produzir uma imensidade de variantes. Assumimos por isso que a vantagem e interesse em contrapor dialecticamente os opostos, som e silêncio, é a de utilizar uma ferramenta simples para fins genéricos de utilidade pedagógica dirigindo-se ao leitor comum. Consequentemente, esta proposta de definição de silêncio resulta de uma abordagem muito superficial, aquém do espírito científico de Diderot, e incapaz de responder satisfatoriamente a um outro tipo de leitor, mais atento. O próprio tom que é usado no artigo denota uma fuga aos contornos bem definidos que encontramos na maioria dos artigos da *Encyclopédie*. Pode-se mesmo concluir que este é um artigo atípico no seu contexto.

O que é ainda possível interpretar do exposto neste artigo, “Silence”, pelas subtilezas dos exemplos dados e na sequência em que são apresentados, é que entre silêncio e som, afinal, não se encontra uma verdadeira oposição, porque se deduz subtilmente que estes não se excluem, mas que co-existem além do que humanamente é possível receber como audível e do que individualmente cada um recebe como tal. Assim, “le silence de la nature est grand” para a cultura diante da qual a natureza se apresenta silenciosa, mas porque é silenciada ou porque é uma “pintura muda”? O silêncio, depreende-se do artigo, resulta de uma relação humana para com a natureza sonora que pretende destacar um espaço vazio que não tem uma correspondência real, na medida em que os sons, em geral e na sua totalidade, só não são recebidos porque são ignorados. Supõe-se que o silêncio e o som formariam uma dualidade de opostos tal como a cultura e a natureza — que Diderot aqui não questiona, mas questionará em tantas outras ocasiões — em que um dos opostos pretende destacar-se absorvendo o

outro ou sobre ele se impondo. Não estão em causa, portanto, apenas os sons, mas uma certa concepção de natureza, aqui representada pelo autor. Mas essa representação não implica a sua aceitação. Com efeito, “le silence de la nature est grand” não é uma verdade que assumiria um filósofo materialista como Diderot. Trata-se simplesmente de um “lugar comum”, de uma “frase feita”, como se confirma nos outros exemplos. Com ele também se pode provar (dada a ambivalência do artigo) que o som (e até mesmo o ruído) é geral, e independentemente de dualismos. Isto é, se se pressupuser uma outra concepção de natureza (já materialista) que abranja como possível e verdadeiro que tudo na natureza são formas (corpos) e que estas se encontram em perpétuo movimento, logo tudo possui uma vibração que se expressa e que é recebida sonoramente. Ora a matéria em geral, tal como concebida por Diderot (e demais filósofos materialistas), da qual tudo faz parte, é e está em contínuo movimento. À matéria são atribuídas características sensitivas que formam a sua unidade identitária tanto quanto a sua diferença, à luz da qual a divisão entre silêncio ou som só pode ser interpretada como uma questão de expressões e impressões materiais em diferentes escalas, com diferentes forças e velocidades. O tipo de atenção de que este conceito seria merecedor, enquadrado na filosofia materialista, seria distinto, pois privilegiar-se-ia uma perspectiva sobre a matéria integral, ao nível atomista, das escalas infinitamente pequenas e grandes, onde nada se exclui e pela qual todos os opostos se desmontam. O artigo “Silence” não dá conta precisamente desta perspectiva atomista, integral, que abrangeria o que podemos não ouvir de facto, mas o que existe, e porque existe, deveria ser concebido, pelo menos imaginando-o e comunicando-o adequadamente – nomeadamente através de metáforas e de imagens. Tais dimensões da matéria seriam contestáveis em geral, pelos preconceitos da época, e, aliás, foram razão de censura. Reconhecemos este receio em Diderot, mas noutras ocasiões resolveu-o talvez com mais sucesso, ao camuflar o que pretendia dizer sem prejuízo de o negar.

O artigo “Son”⁹⁸, de d’Alembert, para que o artigo “Silence” indirectamente nos remete (na verdade, o conceito para que remete é “bruit”), possui características distintas (é um artigo típico da *Encyclopédie*), e, por sua vez, nenhuma referência é feita ao silêncio como seu oposto. Parece então distinguir-se “son” de “bruit”. O som não é

⁹⁸ ALEMBERT, Jean d’ — “Son”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Metiers, par une société de gens de lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 15, p. 343.

de modo algum tratado como um termo relativo e o conceito é explorado seriamente nas suas múltiplas variantes. O som é descrito pela colisão (toque) dos corpos em movimento e é essencialmente a esses corpos que é dada ênfase na produção sonora, perceptível ou não pelos órgãos da audição. Todos os corpos, por estarem em movimento, são desde logo sonoros. É todo um jogo de variantes das relações dos corpos entre si que o autor, d'Alembert, pretende expor sem reduzir o conceito à relatividade absoluta. O que se lê neste artigo não dá espaço a vagas interpretações. A abordagem é própria de um filósofo cientista que visa fundamentar o conceito na concepção de natureza, intenção que Diderot aparentemente exclui do artigo "Silence". O silêncio que implicitamente se pode encontrar no artigo "Son" é que o silêncio não passa de uma quimera.

No artigo "Parler"⁹⁹ da *Encyclopédie*, Diderot expressa-se de modo menos convencional, sem, porém, deixar de ser evasivo. Mantém-se no mesmo registo (distinto do científico), mas demonstra aqui uma maior coerência com o seu sistema filosófico. Desde logo, "Parler" apresenta-se de igual modo como termo relativo e, logo, passível de abranger diferentes interpretações. Contudo, as interpretações não deixam margem para dúvida de que está nelas implícita uma concepção de natureza particular aos

⁹⁹ "Parler, c'est manifester ses pensées au-dehors, par les sons articulés de la voix. Cependant quelquefois on parle par signes. Ce mot a un grand nombre d'acceptions différentes. On dit cet homme *parle* une langue barbare. Il y a des gens qui semblent *parler* du ventre. Les pantomimes anciens *parlaient* de tous les points de leur visage & de toutes les parties de leur corps. Dieu a *parlé* par la bouche des prophètes. Les *rois* parlent par la bouche de leurs chanceliers. Cette affaire transpire, on en *parle*. Les siècles *parleront* long-tems de cet homme. Cécile, vous avez été indiscrete; vous avez *parlé*. Venez ici, *parlez*. A qui pensez-vous *parle*? On *parle* peu quand on se respecte beaucoup. N'en *parlez* plus, oublions cette affaire. Je *parlerai* de vous au ministre. Il y a peu de gens qui *parlent* bien. La nature *parle*; le sang ne sauroit mentir. Cela *parle* tout seul. Nous *parlerons* guerre, littérature, politique, philosophie, armées, belles-lettres. Les tuyaux de cet orgue *parlent* mal. Je veux que sa femme *parle* dans cet acte. Les murs ont des oreilles; ils *parlent* aussi. Son silence me *parlait*. On apprend à *parler* à plusieurs oiseaux. On avait appris à un chien à *parler*; il prononçait environ trente mots allemands." (DIDEROT, D. — "Parler", *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Metiers, par une société de gens de lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 12, p. 69). Trad. nossa: "Falar, é manifestar os seus pensamentos para fora, pelos sons articulados da voz. No entanto, às vezes falamos por sinais. Esta palavra tem um grande número de significados diferentes. Diz-se que esse homem *fala* uma língua bárbara. Há pessoas que parecem *falar* pelo ventre. Os pantomimos antigos *falavam* de todos os pontos do rosto e de todas as partes dos seus corpos. Deus *falou* pela boca dos profetas. Os reis *falam* pela boca de seus chanceleres. Este caso transpira, *fala-se* disso. Os séculos *falarão* muito tempo sobre esse homem. Cécile, você foi indiscreta; você *falou*. Venha aqui, *fale*. Com quem pensa que está a *falar*? Não *falamos* muito quando nos respeitamos muito. Não *fale* mais sobre isso, esqueçamos esse caso. Vou *falar* sobre si com o ministro. Há poucas pessoas que *falem* bem. A natureza *fala*; o sangue não poderia mentir. Isso *fala* por si. *Falaremos* sobre guerra, literatura, política, filosofia, exércitos, belas-letras. Os tubos deste órgão *falam* mal. Quero que a sua esposa *fale* nesse acto. As paredes têm ouvidos; elas também falam. O seu silêncio *falava* comigo. Ensina-se a *falar* vários pássaros. Tinha-se ensinado um cão a *falar*; ele pronunciava cerca de trinta palavras em alemão."

filósofos materialistas. Tal como é prometido ao início, este artigo incidirá no “falar” como manifestação de pensamentos pelos sons articulados da voz (“c’est manifester ses pensées au-dehors, par les sons articulés de la voix”), contudo, não tarda a expandir o significado de “parler” (falar/conversar) a todo o real existente, e logo a indicar que tudo comunica entre si também sonoramente. Lê-se mais adiante, neste artigo, que se se entende por “falar” a acção de “comunicar”, é também porque falar é manter-se em contacto e estar em relação. A natureza neste artigo fala (“la nature parle”), já não está em silêncio, porque está em relação constante: num *continuum* relacional. A expressão dessas relações não se dá por a natureza possuir pensamentos próprios, no sentido que vulgarmente se daria numa projecção humana ou mesmo divina (a fala de Deus), mas porque se concebia já que a natureza se expressaria, e comunicaria, ao ser lugar de contacto. A natureza é expressiva, e porque o é, tudo se enquadra nesta abrangência. Não há nenhum lugar fora da natureza. Logo, qualquer corpo, como unidade definida e qualquer parte do corpo (órgãos), ou como sub-unidade delimitada, é expressiva. Tal se expande consequentemente para qualquer dimensão e escala da matéria. A expressão extravasa, então, o humano e apresenta-se como um “dom” natural. Aliás, um facto natural. Do mesmo modo que se assiste, no artigo “Parler”, à passagem do humano para além do humano, também se assiste à compreensão da linguagem exclusivamente humana, passando ela a incluir outras linguagens.

Neste artigo, são dados dois exemplos especificamente humanos: “Il y a des gens qui semblent parler du ventre” e “Les pantomimes anciens parloient de tous les points de leur visage & de toutes les parties de leur corps”. No primeiro exemplo, a fala é uma vocalização efectuada pelo ventre, em que a voz não é construída fisiologicamente como expectável pelos órgãos da fonação/vocalização, tal é o caso dos ventríloquos¹⁰⁰. No segundo exemplo, Diderot vai mais longe: refere que, nos pantomimos antigos, é a fisionomia (rosto) e todo o corpo que fala. Mas, aqui, não é só pela voz que se fala. A fala, ou o falar, definida como contacto, comunicação, expande-

¹⁰⁰ “Ce nom est formé des deux mots latins *venter*, ventre, & *loqui*, parler; il répond au grec ἐνγαστρίμιθος; on s’en sert en médecine pour désigner des malades qui parlent la bouche fermée, & semblent tirer les paroles de leur ventre.” (ANÓNIMO — “Vetri-loque”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Metiers, par une société de gens de lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 17, p. 33). Trad. nossa: “Esse nome é formado pelas duas palavras latinas *venter*, barriga, & *loqui*, falar; ele corresponde ao grego ἐνγαστρίμιθος; é usado na medicina para designar pacientes que falam com a boca fechada & parecem extrair as palavras da sua barriga.”

se por todo o corpo — o corpo é falante. É como se o autor do artigo propusesse a partir de então dar conta da extensão de linguagens expressivas e comunicantes que falar abrange, e os dois exemplos expressassem o potencial de todo o real existente ser comunicante. Se tudo na natureza fala, é por uma disposição natural, aliás um impulso maior, de estar em contacto. Falar, um acto não restrito ao domínio sonoro¹⁰¹, é sempre um conjunto de acções e reacções que o acto promove pelas vibrações daí resultantes. O ventríloquo é um incontestável actor sonoro facilmente reconhecível como tal. Mas a fisionomia facial ou as pantominas dificilmente se aceitarão como sendo imediatamente sonoras. Porém, ainda assim, são-no aqui. Ainda que não seja pela audição que se reconheça que falam, porque ultrapassam a mera dimensão do registo sonoro, as meras vibrações atestam a sua sonoridade. Assim, falar não se constitui apenas por uma dimensão, mas por várias, e essa é a riqueza expressiva da vida em geral. Demonstra-se assim, mais uma vez, a impossibilidade de o conceito de “silêncio” corresponder à descrição simplificada que surge no artigo da *Encyclopédie*, e de este omitir o que de mais relevante o silêncio consubstancia — a sua construção fictícia.

Da recepção da intersecção auditiva de todos os corpos como sonoros, e como falantes, bem como do seu reconhecimento, depreende-se que é uma questão de sensibilidade — de condicionantes inatas, reconhecidas como “naturais”, e de condicionantes fruto de construções culturais. A audição apresenta-se ainda como dirigida por um certo número de interesses que moldam a sensibilidade. Esta é interessada: ouve-se não só o que se pode ouvir, mas também o que se quer ouvir. Na sensibilidade nervosa, tanto receptora como produtora de sensações, pela interligação dos sentidos, todos contribuem e se interligam entre si. Os sentidos não existem, portanto, circunscritos à sua especificidade sensorial. Assim, a visão que se apresentaria como o sentido mais preconceituoso e o menos credível, por ser por este sentido que se experiencia a influência das aparências e das convenções, não podia contribuir para uma experiência geral que prove a abrangência do falar. Imaginemos que somos surdos, como nos propôs Diderot na *Lettre sur les sourds et muets à l’usage de ceux qui parlent et qui entendent*, ainda assim saberíamos, para além da nossa incapacidade auditiva (e do nosso silêncio interno), reconhecer que o som existe, ultrapassando a evidência do nosso sentir restrito, pela vibração que recebemos através de um outro sentido pelo qual

¹⁰¹ Cf. AUSTIN, J. L. — *How to do things with words*, Oxford, Oxford University Press, 1975.

tudo se relaciona — o tacto. O tacto é o sentido mais geral (o da pele na sua totalidade, o que corresponde aos nervos sensitivos), mas também o que carece de menor complexidade organizativa. É por isso duplamente comum:

Le tact, le *toucher*, l'*attouchement*, comme on voudra le nommer, est le plus sûr de tous les sens; c'est lui qui rectifie tous les autres, dont les effets ne seroient souvent que des illusions, s'il ne venait à leur secours; *c'est en conséquence le dernier retranchement de l'incrédulité. Il ajoute à cette qualité avantageuse, celle d'être la sensation la plus générale. Nous pouvions bien ne voir ou n'entendre, que par une petite portion de notre corps; mais il nous falloit du sentiment dans toutes les parties pour n'être pas des automates, qu'on aurait démontés & détruits, sans que nous eussions pû nous en apercevoir; la nature y a pourvû, partout où se trouvent des nerfs & de la vie, on éprouve plus ou moins cette espece de sentiment.* Il paroît même que cette sensation n'a pas besoin d'une organisation particuliere, & que la simple tissure solide du nerf lui est suffisante.¹⁰²

É pelo toque que se prova a verdade por detrás da ficção do silêncio e que melhor se entende o falar. Falar, como estar em relação, é validado pelo toque. Sentimo-nos e fazemo-nos sentir. Tal prova que uma concepção de silêncio, que se retira do artigo “Silence”, é um recorte do sentir e do fazer-se sentir. Esse recorte é um re-corte de relações, é, portanto, permitir que certas relações sejam reconhecidas e não outras. Mas é também oportunidade para criar uma nova ordem de relações que não destitui as anteriores e que apenas as altera. Reconhecemos que há aqui um interesse particular na fala propriamente humana associada às relações numa escala humana. A voz não é, como já referimos, mais que uma possibilidade entre outras de estar/entrar em contacto. É, porém, a mais significativa. A delimitação do que se ouve, restrita às relações humanas, destaca precisamente certas relações em detrimento de outras. Assim como destaca quem se faz ouvir, ao que e a quem é reconhecida a voz.

¹⁰² JAUCOURT, Louis — “Tact”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Metiers, par une société de gens de lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 15, p. 819. Trad. nossa: “Tacto, o tocar, o toque, como se queira designá-lo, é o mais seguro de todos os sentidos; *é ele que rectifica todos os outros, cujos efeitos muitas vezes não passariam de ilusões, se ele não viesse em seu auxílio; é, portanto, o último reduto da incredulidade. Ele acrescenta a essa qualidade vantajosa, a de ser a sensação mais geral. Podíamos ver ou ouvir apenas através de uma pequena parte do nosso corpo, mas precisávamos de sentir em todas as partes para não sermos autómatos, que se teria desmontado & destruído, sem que nos tivéssemos podido apercebe; a natureza providenciou isso, onde quer que haja nervos e vida, experimentamos mais ou menos esse tipo de sentimento.* Parece até que essa sensação não precisa de nenhuma organização específica & que a simples tessitura sólida do nervo é suficiente para tal.” (Itálicos nossos).

Nem sequer o corte radical da morte é justificação para se deixar de estar em relação/contacto. Lê-se em *Le Rêve de d'Alembert*:

Et la vie ?... La vie, une suite d'actions et de réactions... Vivant, j'agis et je réagis en masse... mort, j'agis et je réagis en molécules... Je ne meurs donc point ?... Non, sans doute, je ne meurs point en ce sens, ni moi, ni quoi que ce soit... Naître, vivre et passer, c'est changer de formes... Et qu'importe une forme ou une autre ? Chaque forme a le bonheur et le malheur qui lui est propre.¹⁰³

Muda-se de forma, de organização molecular, de expressão comum a qualquer forma de vida para integrar outras formas de vida igualmente expressivas¹⁰⁴. E a acção e reacção são movimentos, agitações, sempre com registo sonoro. Além disso, não importa provar que a dimensão sonora é inerente a qualquer forma porque o é.

Um grande recorte é produzido pela audição interessada na voz humana através de interesses gerais. Esse recorte coloca de parte não só a fala de outras linguagens possíveis como também exclui certas vozes humanas. Apenas na fala social, conversação, admitimos completamente a justificação do artigo “Silence”. A concepção dos opostos, silêncio e som, é uma necessidade para uma ordenada construção de relações sociais. Evidenciam-se certas relações e destituem-se de importância outras que se silenciam. Estas, não podendo ser apagadas, são, porém, obscurecidas ou temporariamente suprimidas. Na conversação social, importa que a fala pela voz ocupe, por vezes, um lugar silenciado. A conversação social é uma construção tão fictícia e tão necessária quanto o é uma certa concepção de silêncio. Na conversação social, por convenção, há exclusões, desde logo porque quem fala se coloca fora da natureza, se coloca num lugar que o silêncio atribuído à natureza permitiu. Só assim se entende que estes opostos, silêncio e som, correspondam de facto aos opostos Natureza e Cultura. Estes opostos, na conversação, não coabitam, mas auto-excluem-se. A fala, reduzida à voz na conversação social, assume-se apenas como veículo de pensamentos e de ideias

¹⁰³ DIDEROT, D. — “Le Rêve de d'Alembert”, *Diderot, Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010, p. 371. Trad. ed. br.: “E a vida? ... A vida, uma série de ações e reações ... Vivo, ajo e reajo em massa ... Morto, ajo e reajo em moléculas ... não morro, portanto? ... Não, sem dúvida, não morro neste sentido, nem eu, nem quem quer que seja ... Nascer, viver e passar é mudar de formas ... E que importa uma forma ou outra? Cada forma tem a ventura e a desventura que lhe é particular.” (DIDEROT, D. — “O sonho de d'Alembert”, *Diderot, Obras, I Filosofia e Política*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 178).

¹⁰⁴ Sobre os conceitos “organização” e “sensibilidade”, remetemos para a leitura integral de BAERTSCHI, Bernard — *Les rapports de l'âme et du corps, Descartes, Diderot et Maine de Biran*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992.

e é tomada somente pelo seu significado imediato. A voz só é, portanto, reconhecível desde que capaz de formular ordenadamente um discurso. E esse discurso impõe-se não no silêncio, mas no silenciado. Destituem-se, portanto, de relevância outras dimensões da própria voz, nomeadamente o que esta tem em comum fisiologicamente com outros seres vivos nos quais a voz não é organizada de modo a possuírem discurso. A voz como veículo não é só uma redução do seu potencial como é uma ostentação de poder discursivo (e de discursos de poder).

Em *Les Bijoux*, lê-se uma intencional oscilação de Diderot entre dar uma perspectiva da voz como veículo de pensamentos, logo discursiva, e uma perspectiva materialista (no que a voz tem também em comum com toda a matéria), na medida em que tanto se expõe a conversação social pelas suas convenções (presente nos diálogos e na delimitação entre quem fala e quem ouve) como esta dinâmica é interrompida pelas múltiplas vozes que subitamente se fazem ouvir. É o que era silenciado que agora fala e que se faz ouvir. São as ordenadas relações sociais e as estruturas onde assentam que são destabilizadas por uma concepção de fala que corrompe a voz, veículo de sentido. A fala é exposta pela multiplicidade de vozes que concorrem para a audição, para serem reconhecidas. São estas vozes que reclamam a verdade implícita a todo o existente relacional: a de que outras relações existem além das que o recorte permite e de que essas relações possuem igualmente um significado.

1.2. Expressão involuntária e adaptação

No artigo “Parler”, estava já implícita a inevitabilidade da fala, como expressão. Todos os corpos são corpos falantes, comunicantes nas suas diferentes expressões e nem o corpo humano, governável pela razão, e no exercício do seu controlo, é capaz de não falar, ou seja, de não ser expressivo: “Chaque état de la vie a son caractère propre et son expression”¹⁰⁵.

Quando no artigo se lê que “le sang ne saurait mentir”, o que o sangue revela inevitavelmente é que vida e a fala estão interligados. Num gesto radical, no mesmo

¹⁰⁵ DIDEROT, D. — *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1998, p. 41. Trad. ed. br: “Cada estado da vida tem o seu caráter próprio e a sua expressão.” (DIDEROT, D. — “Ensaio sobre Pintura”, *Diderot, Obras II Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 183).

artigo, a fala vai ainda do orgânico ao inorgânico, não só simplesmente como jogo da linguagem (linguagem figurada), mas também com uma fundamentação precisa: “Les murs ont des oreilles; ils parlent aussi”. Diderot, neste artigo, sublinha que a vida é expressiva, independentemente da vontade e da intenção de a negar. Mais ainda, sublinha que a noção de vida, ou de matéria viva, inclui a possibilidade de o inorgânico também se transformar em orgânico¹⁰⁶, logo em vida, e poder ser também “falante”. Assim, os corpos são todos “naturalmente” falantes mesmo na morte (como já salientamos), que, na perspectiva materialista, não se opõe completamente à vida.

Attendez, et ne vous hâtez pas de prononcer sur le grand travail de nature. Vous avez deux grands phénomènes, le passage de l'état d'inertie à l'état de sensibilité, et les générations spontanées; qu'ils vous suffisent: tirez-en de justes conséquences, et dans un ordre de choses où il n'y a ni grand ni petit, ni durable, ni passagers absolus, garantissez-vous du sophisme de l'éphémère [...].¹⁰⁷

Centrando-nos no que de audível a fala como expressão possui, a fala corresponde à impossibilidade de não ser emitido qualquer tipo de som, por pequeno ou frágil que seja, e da impossibilidade de se estar, portanto, em silêncio absoluto. Se os corpos são falantes, e se o são porque são corpos em movimento, logo, produtores de sons, até mesmo os corpos humanos sob vários tipos de controle — internamente e externamente, de modo interdependente — a este princípio são sujeitos. Sobre este aspecto involuntário da emissão sonora, inerente a involuntários movimentos do corpo humano, encontramos um exemplo no artigo “Maladies de la matrice”, da *Encyclopédie*, — um dos poucos artigos da *Encyclopédie* que se refere explicitamente a *Les Bijoux* —, quando se refere à flatulência no caso de doenças do útero:

Mais il est bien difficile de s'assurer de la nature de ces collections; on ne les connoît le plus souvent que lorsqu'elles se dissipent; l'air en sortant avec précipitation, fait beaucoup de bruit; il reste quelquefois emprisonné pendant bien des années, chez quelques femmes il sort par intervalles: *on en a vu chez qui cette éruption sonore & indécente était habituelle & involontaire; elle se faisait brusquement, sans qu'elles en*

¹⁰⁶ Remetemos de novo para DIDEROT, D. — “Le Rêve de d'Alembert”, *Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010, onde esta passagem é demonstrada.

¹⁰⁷ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 367. Trad. ed. br.: “Esperai, e não vos apresseis em pronunciar-vos sobre o grande trabalho da natureza. Tendes dois grandes fenómenos, a passagem do estado de inércia ao estado de sensibilidade, e as gerações espontâneas; que vos sejam suficientes: tirai deles justas consequências, e numa ordem de coisas onde não há grande nem pequeno, nem duradouro, nem passageiros absolutos, acautelai-vos contra o sofisma do efêmero...”. (DIDEROT, D. — “O sonho de d'Alembert”, *Obras, I Filosofia e Política*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 174).

*fussent prévenues par aucune sensation, ce qui les exposait à des confusions toujours désagréables. Ces femmes sont presque dans le cas de celles dont il est parlé dans la folle allégorie des bijoux indiscrets. J'ai connu une jeune dame atteinte d'un cancer à la matrice, qui rendoit fréquemment des vents par-là. Cette éruption, à ce qu'elle m'a assuré, la soulageoit pendant quelque temps. Ces vents seroient-ils, dans ce cas, produits ou développés par la putréfaction? Leur origine est dans les autres occasions extrêmement obscure. Lorsque les vents sont renfermés dans la matrice, on n'a pour leur donner issue qu'à en dilater l'orifice; c'est ordinairement la nature qui opere cet effet: on a vû quelquefois les purgatifs forts & les lavemens irritants, donnés dans d'autres vûes, procurer l'expulsion de ces vents; ce pourroit être un motif pour s'en servir dans ce cas.*¹⁰⁸

Os movimentos involuntários deste órgão (útero), o ar que sai pelo sexo e que emite sons, encontram ressonância em *Les Bijoux*, e certamente que a ficção deu forma ao que a Medicina observou. Estes movimentos careceriam de controle e a sua manifestação no corpo em estado de doença é sentida com desagrado social e alívio físico. A própria doença, que se manifesta num corpo descontrolado, e até mesmo em desarranjo, é reconhecidamente uma imperfeição de um estado corporal de perfeição (saúde). Em *Les Bijoux*, o aspecto involuntário da fala não se manifesta por este tipo de emissão de sons corporais em particular, não articulados, como se os órgãos se expressassem, cada um para seu lado, ao entrar em relação entre si — tal como ocorre na digestão em que certos movimentos internos se traduzem em sons. Também não é de menor importância, como vimos no caso dos gestos, da fisionomia e das pantominas, os movimentos involuntários das mulheres que sofrem de “vapores” (histeria). Em *Les Bijoux* é dado espaço (e por alguma razão) a estes movimentos como nos capítulos a este tema dedicados. No “Chapitre XXIII, Huitième essai de l’anneau, les vapeurs”, é feita referência à fisionomia de uma jovem rapariga sob o efeito de “vapores”: “Elle

¹⁰⁸ MENEURET DE CHAMBAUD, J.-J. — “Maladies de la matrice”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Metiers, par une société de gens de lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 10, p. 200. Trad. nossa: “Mas é muito difícil verificar a natureza dessas retenções; elas são conhecidas geralmente apenas quando se dissipam; o ar ao sair precipitadamente faz muito barulho; às vezes permanece preso por muitos anos, em algumas mulheres sai em intervalos: vimos algumas em quem essa erupção sonora & indecente era habitual e involuntária; fazia-se-se bruscamente, sem que fossem prevenidas por qualquer sensação, o que as expunha a equívocos sempre desagradáveis. Essas mulheres estão quase no mesmo caso das mencionadas na louca alegoria das Jóias Indiscretas. Conheci uma jovem atacada por um cancro no útero, que soltava frequentemente ventos por aí. Essa erupção, pelo que ela me assegurou, aliviava-a por algum tempo. Esses ventos, nesse caso, seriam produzidos ou desenvolvidos pela putrefação? A sua origem é em outras ocasiões extremamente obscura. Quando os ventos estão encerrados no útero, precisamos apenas para lhes dar uma saída de dilatar o orifício; é normalmente a natureza que opera esse efeito: algumas vezes vimos fortes purgativos e emulsões irritantes, aplicados para outros efeitos, provocar a expulsão desses ventos; poderia ser um motivo para usá-los neste caso.” (Itálicos nossos).

changeait de visage dix fois par jour; mais quel que fût celui qu'elle prît, il plaisait”¹⁰⁹.

E, no mesmo capítulo, sobre os movimentos do corpo:

Mangogul sourit et se détermina sur-le-champ à visiter quelques-unes de ces vaporeuses. Il alla droit chez Salica. Il la trouva couchée, la gorge découverte, les yeux allumés, la tête échevelée, et à son chevet le petit médecin bègue et bossu Farfadi, qui lui faisait des contes. Cependant elle allongeait un bras, puis un autre, *bâillait, soupirait, se portait la main sur le front et s'écriait douloureusement*: [...] ¹¹⁰

Mas os movimentos produtores de som (no plural, sons) em *Les Bijoux*, ainda que involuntários são de outro tipo: é possível interpretá-los como os movimentos próprios das paixões – esses movimentos da alma que transcendem o controle e a vontade do corpo onde ocorrem. As paixões não controladas (de facto, nas mulheres tidas como descontroladas) são neste conto produtoras de sons. Os corpos específicos da categoria de mulher são representados como passivos (de *passions*, paixões) e como tal, sublinha-se o estado de maior sujeição destes corpos aos movimentos pelos quais a fala sonora ocorre involuntariamente. É como se, em *Les Bijoux*, os sexos, as “jóias”, aprendessem a falar e a falar bem. Tal como os ventríloquos aprendem a falar pelo ventre pela incapacidade (ou por exercício de entretenimento) de falarem pela boca, é como se as mulheres aprendessem a falar pelos seus sexos, uma vez que as suas bocas (e restantes órgãos da vocalização) foram impedidas de o fazer. E é dito involuntário, porque voluntariamente as mulheres não falariam e encobririam o que inevitavelmente os seus corpos falam. Em *Les Bijoux*, o aspecto involuntário da fala denuncia assim o silêncio que é atribuído às mulheres pela força de um percurso histórico e cultural.

Efectivamente as mulheres foram relegadas ao silêncio. Pelos seus corpos, “la nature parle”, mas “le silence [...] est grand”. Em *Les Bijoux*, representa-se precisamente esta dupla questão: que às mulheres foi imposto silêncio, mas a que lhes é não só possível escapar, como inevitavelmente elas o fazem. E se a imposição de

¹⁰⁹ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 123. Trad. ed. port.: “Mudava de rosto dez vezes por dia; mas qualquer que ele fosse, agradava.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXIII, Oitava experiência do anel, os vapores”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976 p. 99).

¹¹⁰ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 124. Trad. ed. port.: “Mangogul sorriu e decidiu imediatamente visitar algumas dessas vaporosas. Foi directo a casa de Salica. Encontrou-a deitada, de peito descoberto, os olhos brilhantes, os cabelos em desalinho, e à sua cabeceira o insignificante médico gago e corcunda, Farfadi, que lhe contava balelas. Entretanto, ela estendia o braço, depois outro, *bocejava, suspirava, levava a mão à testa e gemia dolorosamente*: [...]”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XXIII, Oitava experiência do anel, os vapores”, *op. cit.*, p. 100, *itálicos nossos*).

silêncio acontece pela interdição da boca para uso da voz, socialmente, o corpo falante encontra um desvio e manifesta-se, ainda assim, audível, ainda que à custa do seu desconforto social e alívio físico. O silêncio surge então como o recorte que antes referimos do que é audível e do que se permite ou não fazer ouvir. Tal é interrompido pelo som involuntário das “jóias” (sexos) que se acrescenta à fala, à conversação social em geral. O silêncio é denunciado, desde logo, pelos vários movimentos involuntários dos corpos falantes. Pelo aspecto involuntário, quando a fala denuncia o silêncio, dá-se a passagem da ordem à desordem e convoca-se o reconhecimento e a consciencialização do que até então se encontrava, não em silêncio, mas silenciado. O silêncio, nestes termos, apresenta-se como quimérico precisamente porque se demonstra já não ser possível o mesmo controle sobre os corpos falantes e excluir certos corpos de estar e de entrar em relação com outros. A imposição de silêncio às mulheres, como representado em *Les Bijoux*, é, portanto, um assunto que revela a sua exclusão das relações sociais mais significativas. O silêncio como imposição, mais do que uma interdição do uso das suas vozes, é indício de que não se devem ouvir os corpos falantes em geral e em específico os das mulheres. Elas simbolizam o descontrolo e a desordem que a ordem social não poderia tolerar. Porém, no fundo, o que as vozes das “jóias” mostram é a inevitabilidade de uma reavaliação do conjunto das relações sociais.

O desvio da função de uns órgãos, ao ser transposta para outros, parte do involuntário próprio da fala, e é por isso também uma questão fundamentalmente adaptativa. Assiste-se a um processo de adaptação da natureza, fazendo-se a fala por outros órgãos que adquirem a função de vocalização impedida nos órgãos especializados. Também na *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, se descreve como o corpo dos cegos perdeu as capacidades associadas aos órgãos específicos da visão e como uma função que está associada a um órgão pode ser associada a outro através de um idêntico processo de adaptação. A originalidade de *Les Bijoux* é que, no corpo das mulheres, não há uma semelhante perda de funções de órgãos, mas só uma inibição que incita o processo adaptativo a decorrer por meio da duplicação. No “Chapitre XV, Les bramines”, quando o uso da língua tinha sido travado, impedido da sua função, o recurso a outro órgão é claramente explicitado: “Tout est perverti, et l'usage de la parole, que la bonté de Brama avait jusqu'à présent

affecté à la langue, est, par un effet de sa vengeance, transporté à d'autres organes. Et quels organes! vous le savez, messieurs"¹¹¹.

Na *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, quando a adaptabilidade de um corpo é exposta perante a perda de um órgão, coloca-se ao cego a questão de fundo: se desejaria ele a restituição do órgão que lhe falta. A resposta surpreende “todos”: “Il vaudrait donc bien autant qu'on perfectionnât en moi l'organe que j'ai, que de m'accorder celui qui me manque”¹¹². E é realçado:

Il apprécie à merveille les poids des corps et les capacités des vaisseaux ; et il s'est fait de ses bras des balances si justes, et de ses doigts des compas si expérimentés, que dans les occasions où cette espèce de statique a lieu, je gagerai toujours pour notre aveugle contre vingt personnes qui voient.¹¹³

Em *Les Bijoux*, a privação de um órgão (ou de um conjunto) é compensada pela substituição e especialização de outro: a boca dá lugar ao sexo. Esta adaptação acontece pela força da fala. A natureza fala através dos corpos e os corpos das mulheres não são excepção. As mulheres de *Les Bijoux* possuem boca, mas esse órgão é inativado artificialmente. Não são as mulheres que procuram uma fuga ou desvio e não são elas, neste conto, que procuram activar o sexo para compensar a falta da boca, mas é a própria natureza que o faz.

Ao longo de *Les Bijoux*, a origem da fala é largamente debatida. A ciência procura uma justificação na natureza do corpo da mulher, ainda que sujeita ao desejo de Deus, Brama. A religião posteriormente argumenta segundo o mesmo princípio. No “Chapitre XV, Les bramines”, a origem do falar das “jóias” é sobrenatural, segundo uma perspectiva maniqueísta — Deus (Brama) ou uma criatura diabólica (Cadabra):

¹¹¹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 80. Trad. ed. port.: “Tudo está pervertido e o uso da palavra, que a bondade de Brama tinha até agora reservado à língua, é, por um efeito de sua vingança, transportado para outros órgãos. E que órgãos? Sabei-lo bem, meus senhores.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XV, Os brâmanes”, *op. cit.*, p. 56, itálicos nossos).

¹¹² DIDEROT, D. — “Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient”, *Diderot, Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010, p. 137. Trad. ed. port.: “Mais valia, portanto, que me aperfeiçoassem o órgão que tenho do que me concedessem o que me falta.” (DIDEROT, D. — *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*, Lisboa, Vega, 2007, p. 36).

¹¹³ DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 137-138. Trad. ed. port.: “Aprecia perfeitamente o peso dos corpos e as capacidades dos vasos; e fez dos braços balanças tão fiéis, e dos dedos compassos tão experientes, que nas ocasiões em que se verifica essa espécie de estática, apostaria sempre no nosso cego contra vinte pessoas que vêem.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 37).

Il y eut une assemblée générale des pontifes; et il fut décidé qu'on chargerait les meilleures plumes de prouver en forme que l'événement était surnaturel, et qu'en attendant l'impression de leurs ouvrages, on le soutiendrait dans les thèses, dans les conversations particulières, dans la direction des âmes et dans les harangues publiques.¹¹⁴

A adaptação do corpo exige ainda um certo tipo de aprendizagem. Ensinar os pássaros, ensinar os cães: “[...] On apprend à parler à plusieurs oiseaux. On avoit appris à un chien à parler [...]”¹¹⁵. A aprendizagem como adaptação de um desejo, de um forte impulso, é sugerida no “Chapitre X, Moins savant et moins ennuyeux que le précédent, suite de la séance académique”:

*Si les bijoux ont la faculté naturelle de parler, pourquoi, lui dit-on, ont-ils tant attendu pour en faire usage? S’il était de la bonté de Brahma, à qui il a plu d’inspirer aux femmes un si violent désir de parler, de doubler en elles les organes de la parole, il est bien étrange qu’elles aient ignoré ou négligé si longtemps ce don précieux de la nature.*¹¹⁶

Esse desejo, que faz falar os sexos das mulheres, dito como violento (“un si violent désir de parler”), é de quem (ou qual a causa)? Como antes mencionado, lemos que a natureza fala por desígnio da entidade máxima, Deus. Mas é de facto o anel do sultão, oferecido pelo génio Cucufa, que faz falar as “jóias”. Em todo o caso, somos levados a acreditar que o anel só torna audível o que antes não era. Depreende-se que a aprendizagem começa mesmo antes de as “jóias” serem submetidas à amplificação pelo anel, num tempo anterior ao início do conto. A técnica mágica do uso do anel é somente um tipo de mecanismo, um amplificador sonoro¹¹⁷. Não é descrito por que técnicas é

¹¹⁴ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 79. Trad. ed. port.: “Houve uma assembleia geral dos prelados; e foi decidido que as melhores penas ficariam encarregadas de provar formalmente que o acontecimento era sobrenatural e que, enquanto se esperava a publicação das suas obras, este seria defendido nas teses, nas conversas particulares, na direcção das almas e nas alocuções públicas.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XV, Os brâmanes”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976 p. 55).

¹¹⁵ DIDEROT, D. — “Parler”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Metiers, par une société de gens de lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 12, p. 69. Trad. nossa: “[...] Ensina-se a falar vários pássaros. Tinha-se ensinado um cão a falar [...]”.

¹¹⁶ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 61. Trad. ed. port.: “—Se as ‘jóias’ têm a faculdade natural de falar, porque motivo — perguntaram-lhe — esperaram tanto tempo para fazerem uso dela? Se era vontade de Brahma, a quem aprovou inspirar às mulheres um tão violento desejo de falar, duplicar nelas os órgãos da fala, é muito estranho que tenham ignorado ou desprezado durante tanto tempo esse precioso dom da natureza.” (DIDEROT, D. — “Capítulo X, Menos sábio e menos aborrecido que o precedente, continuação da sessão académica”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 37, itálicos nossos).

¹¹⁷ Uma espécie de microfone, *porte-voix*. (Ver: ANÓNIMO — “Porte-voix”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Metiers, par une société de gens de lettres*, Paris,

feita a aprendizagem, mas somos conduzidos a concluir que é pelo sexo que as mulheres aprenderam a se expressar, por ser por esse o lugar físico, corporal, com que melhor e inevitavelmente se relacionam com o mundo. Tal como no exemplo dos cegos, em que o processo adaptativo corresponde a um processo de especialização, também a “jóia” é um órgão que se especializou. A adaptação e a especialização processual têm fundamento na teoria evolucionista¹¹⁸. A evolução das espécies tem aqui subtilmente lugar, ainda que camuflada. Que tipo de seres são estes, cujos corpos possuem uma nova organização, fruto de causas que se procuram e, porém, se desconhecem por completo, e que resultaram de inúmeras metamorfoses?

Cette extravagante supposition est presque l’histoire réelle de toutes les espèces d’animaux subsistants et à venir. Si l’homme ne se résout pas en une infinité d’hommes, il se résout, du moins, en une infinité d’animalcules dont il est impossible de prévoir les métamorphoses et l’organisation future et dernière. Qui sait si ce n’est pas la pépinière d’une seconde génération d’êtres, séparée de celle-ci par un intervalle incompréhensible de siècles et de développements successifs ?¹¹⁹

Retomamos aqui a referência aos sons inarticulados, aos sons meramente involuntários como os do útero doente (no artigo citado). É surpreendente que, em *Les Bijoux*, as “jóias” falem perfeitamente, de modo articulado: “Madame, interrompit Zélmaïde, je l’ai entendu très-distinctement; elle a parlé sans ouvrir la bouche; les faits ont été bien articulés; et il n’était pas trop difficile de deviner d’où partait ce son extraordinaire”¹²⁰. E já o génio Cucufa tinha advertido o sultão:

Vous voyez bien cet anneau, dit-il au sultan; mettez-le à votre doigt, mon fils. Toutes les femmes sur lesquelles vous en tournerez le chaton, raconteront leurs intrigues à voix

André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 13, p. 143).

¹¹⁸ Ainda que um pouco distinta da posteriormente desenvolvida por Darwin.

¹¹⁹ DIDEROT, D. — “Le Rêve de d’Alembert”, *Diderot, Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010, p. 364. Trad. ed. br.: “Esta extravagante suposição é quase a história real de todas as espécies de animais subsistentes e vindouras. Se o homem não se resolve em uma infinidade de homens, ele se resolve, pelo menos, em uma infinidade de animalculos, cujas metamorfoses e cuja organização futura e derradeira são impossíveis de prever. Quem sabe se não é o viveiro de uma segunda geração de seres, separados desta por um intervalo incompreensível de séculos e desenvolvimentos sucessivos?”. (DIDEROT, D. — “O sonho de d’Alembert”, *Diderot, Obras, I Filosofia e Política*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 171).

¹²⁰ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 50. Trad. ed. port.: “ — Minha senhora — interrompeu Zelmaida —, ouvi-a com toda a clareza; falou sem abrir a boca; as palavras foram bem articuladas; e não era muito difícil adivinhar donde partia esse som extraordinário.” (DIDEROT, D. — “Capítulo VII, Segunda experiência do anel, os altares”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 26).

haute, claire et intelligible: mais n'allez pas croire au moins que c'est par la bouche qu'elles parleront.¹²¹

A adaptação dos órgãos de um corpo por causa de um órgão desactivado das suas funções (boca) e consequente substituição por outro (sexo) não é uma escolha aleatória em relação à linguagem utilizada na fala. É certo que existem semelhanças morfológicas (anatômicas) entre órgãos da fonação/vocalização e órgãos sexuais, mas deve ser também reconhecida a relação com a reprodução. Em *Les Bijoux*, o sexo das mulheres não surge representado para a reprodução e perpetuação da espécie, mas como órgão reprodutor de fala. Nenhuma das mulheres é apresentada no papel de fêmea, de mãe, e não existem outras crianças à excepção do sultão Mangogul, retratado na sua infância. As “jóias” reproduzem, repetem, o que ouviram em silêncio, e a repetição é um processo de aprendizagem fundamental. No “Chapitre IX, État de l'académie des sciences de Banza”, refere-se este conhecimento em potência, a reproduzir depois: “Le raisonnement de Réciproco parut démonstratif; et l'on convint, sur les essais qu'on avait faits de sa dialectique, qu'il parviendrait un jour à déduire que *les femmes doivent parler aujourd'hui par le bijou de ce qu'elles ont entendu de tout temps par l'oreille*”¹²². E no “Chapitre XXVI, Dixième essai de l'anneau, les gredins”, lemos: “Le bijou allait reprendre ce qu'il avait déjà dit, car les bijoux tombent volontiers dans des répétitions [...]”¹²³.

Porém, o processo adaptativo em geral não pode resultar em redundância, na mera repetição – as sucessivas metamorfoses da natureza implicam sempre que da repetição surja a diferença (e até que surja uma nova espécie de seres). E confirmamos que, em *Les Bijoux*, tal redundância não proporcionaria o incómodo a que efectivamente se assiste. A incómoda novidade é que todos os corpos se manifestam falantes além da sua capacidade discursiva (exclusivamente humana) localizada na boca. Aliás,

¹²¹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 40. Trad. ed. port.: “— Etais a ver este anel? — perguntou ao sultão. — metei-o no dedo, meu filho. Todas as mulheres para as quais voltardes a pedra contarão as suas intrigas em voz alta, clara e inteligível; mas não pensais que será pela boca que falarão.” (DIDEROT, D. — “Capítulo IV, Evocação do génio”, *op. cit.*, p. 15, itálicos nossos).

¹²² DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 59. Trad. ed. port.: “O raciocínio de Reciproco pareceu demonstrativo; e admitiu-se, a partir das experiências que se fizeram da sua dialética, que viria um dia a deduzir que *as mulheres devem falar hoje pela 'jóia' daquilo que desde sempre ouviram pelo ouvido.*” (DIDEROT, D. — “Capítulo IX, Estado da Academia das ciências de Banza”, *op. cit.*, p. 35, itálicos nossos).

¹²³ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 138. Trad. ed. port.: “A ‘jóia’ ia repetir o que já tinha dito, porquanto as ‘jóias’ caem frequentemente em repetições, [...]”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XXVI, Décima experiência do anel, os fraldiqueiros”, *op. cit.*, p. 115).

manifestam o que de animal e, conseqüentemente, energético, lhes pertence. Os discursos das “jóias”, do que falam, o conteúdo repetitivo, é por isso o menos relevante neste conto. É dada importância ao facto de a expressão “natural” dos corpos se sobrepor à expressão intencional. A reprodução da fala é a reprodução da própria natureza expressiva, nas múltiplas faces que nos revela a todo o momento. Assim, pressupomos que, em *Les Bijoux*, o processo adaptativo, com base na repetição, tem então registo a dois níveis, interdependentes: o nível da superfície que iguala, e o da profundidade, que distingue. Tal se desenvolve principalmente, como referido, pela evolução da organização do corpo que se expressa vocalmente de acordo com essa nova organização, mas também pela necessidade de adaptação social. É imperativo que as “jóias” se relacionem com as convenções sociais e, conseqüentemente, que adquiram uma linguagem reconhecida (os sons articulados do discurso). À superfície, as “jóias” repetem o que ouviram ao nível das convenções do discurso, mas as suas vozes distinguem-se, sobretudo quando analisadas na sua materialidade. A esses dois níveis corresponde a voz como matéria e a voz como discurso, interdependentes. Ainda que, ao nível social, a adaptação pela nova organização não se reflita em grandes mudanças no discurso, não há dúvida que tal implica inevitavelmente uma mudança nos discursos reconhecidos da ordem social. Assiste-se à resistência de um nível em acompanhar o outro. É lido que as “jóias” já falavam antes mesmo de serem ouvidas. Há por isso um desfazamento, reconhecendo-se que a evolução ocorre em diferentes escalas (entre a escala do corpo e a escala social), ainda que estejam em evidente relação.

1.3. O silêncio na conversação

Muda-se uma parte, muda-se o todo¹²⁴. Tudo está em relação e em perpétua mudança e qualquer alteração fruto da adaptação muda o restante. A alteração de uma

¹²⁴ Em *Le Rêve de d'Alembert*, são dados vários exemplos de adaptação do todo em função da alteração das partes. O caso do corpo sem braços, em que as duas omoplatas se transformaram em cotos, é pretexto para o médico Bordeu discorrer sobre o processo adaptativo: “BORDEU — C'est un fait. Supposez une longue suite de générations manchotes, supposez des efforts continus, et vous verrez les deux côtés de cette pincette s'étendre, s'étendre de plus en plus, se croiser sur le dos, revenir par devant, peut-être se digiter à leurs extrémités, et refaire des bras et des mains. La conformation originelle s'altère ou se perfectionne par la nécessité et les fonctions habituelles. Nous marchons si peu, nous travaillons si peu et nous pensons tant, que je ne désespère pas que l'homme ne finisse par n'être qu'une tête.” (DIDEROT, D. — “Le Rêve de d'Alembert”, *Diderot, Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010, p. 367). Trad. ed. br.: “BORDEU — É um facto. Supõe uma longa série de gerações manetas, supõe esforços contínuos, e vereis os dois lados dessa pinça se estenderem, se estenderem cada vez mais, se cruzarem

só fibra que seja em todo um sistema nervoso, porque vibra, age sobre outras fibras e obriga-as a alterarem-se. A interligação de tudo demonstra-se fisicamente pela vibração e ressonância. Tal ocorre em continuidade — a matéria é contínua, sem interrupção — e em contiguidade — tudo, na matéria, toca e é tocado, estando em contacto e ligação. Madame de l'Espinasse em *Le Rêve de d'Alembert* inquire sobre a nossa audição quando o som é produzido sobre o corpo e se pretende ouvi-lo a distâncias incomensuráveis:

MADemoiselle de l'ESPINASSE

Si l'on frappe du coup le plus léger à l'extrémité d'une longue poutre, j'entends ce coup, si j'ai mon oreille placée à l'autre extrémité. Cette poutre toucherait d'un bout sur la terre et de l'autre bout dans Sirius, que le même effet serait produit. Pourquoi tout étant lié, contigu, c'est-à-dire, la poutre existante et réelle, n'entends-je pas ce qui se passe dans l'espace immense qui m'environne, surtout si j'y prête l'oreille ?

BORDEU

Et qui est-ce qui vous a dit que vous ne l'entendiez pas plus ou moins ? Mais il y a si loin, l'impression est si faible, si croisée sur la route; vous êtes entourée et assourdie de bruits si violents et si divers; c'est qu'entre Saturne et vous il n'y a que des corps contigus, au lieu qu'il y faudrait de la continuité.¹²⁵

Em abstracto, essa acção seria audível, mas demasiado fraca e, no seu percurso, abafada por violentos ruídos. Com esta passagem de *Le Rêve de d'Alembert*, pretendemos somente sublinhar a interligação e interdependência advogada pela filosofia de Diderot. No caso concreto de *Les Bijoux*, a mudança geral que ocorre, apenas nas pequenas distâncias em que se move o corpo humano e à sua escala, pelo gesto de fazer falar órgãos que antes não falavam (aliás, não se ouviam) e a adaptação a

sobre as costas, voltarem para a frente, talvez se digitarem nas extremidades, e reconstituírem braços e mãos. A conformação original se altera ou se aperfeiçoa pela necessidade e pelas funções habituais. Andamos tão pouco, trabalhamos tão pouco e pensamos tanto, que não desespero que o homem acabe sendo apenas uma cabeça.” (DIDEROT, D. — “O sonho de d'Alembert”, *Diderot, Obras, I Filosofia e Política*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 177). E, mais adiante: “D’ALEMBERT: — Je suis donc tel, parce qu’il a fallu que je fusse tel. Changez le tout, vous me changez nécessairement; mais le tout change sans cesse...”. (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 367). Trad. ed. br.: “D’ALEMBERT: — Sou, portanto, assim, porque foi preciso que eu fosse assim. Mudai o todo, vós mudareis necessariamente; mas o todo muda sem cessar...”. (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 177).

¹²⁵ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 367. Trad. ed. br.: “SENHORITA DE L’ESPINASSE — Quando desferimos o mais ligeiro golpe na extremidade de uma longa viga, eu ouço a pancada, se meu ouvido está aplicado à outra extremidade. Tocasse esta viga com uma ponta da Terra e com a outra, Sírío, o mesmo efeito se produziria. Por que então, sendo tudo ligado, contíguo, isto é, sendo a viga existente e real, não ouço o que se passa no espaço imenso que me envolve, sobretudo se lhe presto ouvido? § BORDEU — E quem vos disse que não ouvis mais ou menos? Mas vem de tão longe, a impressão é tão fraca, tão cruzada no caminho; estais tão rodeada e ensurdecida de ruídos tão violentos e tão diversos; é que entre Saturno e vós só há corpos contíguos, ao passo que deveria haver continuidade.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 180).

que se assiste não se verificam apenas nos órgãos que passam a ser vocais e, logo, ambivalentes — o sexo passa também a falar — mas decorrem do princípio de contiguidade e de continuidade. Acontece igualmente uma necessária mudança adaptativa dos órgãos da audição. É o sultão Mangogul que, motivado pela curiosidade, faz as “jóias” falarem e permite que estas sejam ouvidas. Lê-se que são as condições gerais derivadas do seu governo que possibilitam não só que as “jóias” falem, como, em simultâneo, se expanda a capacidade de audição. À possibilidade de falar e de conversar interliga-se a possibilidade de se ouvir o que antes não se ouvia, assegurada pela liberdade dos tempos. No “Chapitre X, Moins savant et moins ennuyeux que le précédent, suite de la séance académique”, lê-se: “[...] qu’il n’est pas étonnant qu’ils aient haussé le ton de nos jours, *qu’on a poussé la liberté de la conversation au point qu’on peut, sans impudence et sans indiscretion, s’entretenir des choses qui leur sont le plus familières* [...]”¹²⁶. E no “Chapitre XXVI, Dixième essai de l’anneau, les gredins”, o sultão restitui a liberdade de falar: “Lorsque le prince crut avoir dérouté ce bijou radoteur, *il lui rendit la liberté de parler*; et le babillard, éclatant de rire, reprit comme par réminiscence: [...]”¹²⁷.

Como disse o médico Bordeu: “Et qui est-ce qui vous a dit que vous ne l’entendiez pas plus ou moins?”. De facto, o que se lê é que um gesto (o do uso do anel, como causa) teve repercussões ao nível da audição (efeito) — o seu gesto tornou-se audível. Mas como ouvi-lo se o som é entrecortado pelo movimento de outros corpos sonoros, outros ruídos? Esses outros corpos ruidosos, no contexto social, corresponderiam à dinâmica da conversação geral. A liberdade dos tempos (que assegura não só a liberdade de falar como também a de ouvir) é, por conseguinte, a liberdade de movimentação, de acção, de ser ao mesmo tempo causa e efeito. Assistir-se-ia, portanto, a uma desordem generalizada que dificultaria a audição das “jóias”.

¹²⁶ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 61. Trad. ed. port.: “[...] que não é de admirar que tenham elevado o tom nos nossos dias, em que se levou a liberdade de conversação ao ponto de se poder, sem impudência e sem indiscrição, falar das coisas que lhes são mais familiares; [...]”. (DIDEROT, D. — “Capítulo X, Menos sábio e menos aborrecido que o precedente, continuação da sessão académica”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, pp. 37-38, itálicos nossos).

¹²⁷ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 138. Trad. ed. port.: “Quando o príncipe julgou ter embaraçado essa ‘jóia’ palradora, *restituiu-lhe a liberdade de falar*; a tagarela, desatando a rir, prosseguiu como se se lembrasse de repente: [...]”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XXVI, Décima experiência do anel, os fraldiqueiros”, *op. cit.*, p. 115, itálicos nossos).

Ora, em *Les Bijoux*, para que se ouça e se fale dentro da ordem própria da conversação social, o silêncio e o som são representados alternadamente. Retomamos o início deste capítulo para confirmar o que tínhamos então conjecturado: que é estritamente na conversação social e aí enquadrada que entendemos a simplificação da descrição de “Silence” no artigo da *Encyclopédie*, no qual o sentido de silêncio pressupõe uma oposição com o som/ “bruit” (fala audível). Assumimos agora a mútua exclusão de silêncio e som para entender a representação da conversação social, e encontramos no “Chapitre VI, Premier essai de l’anneau, Alcine” de *Les Bijoux*, a exigência do silêncio como pausa, supressão momentânea do som da fala, com o fim de expandir o recorte auditivo: “À ces mots, toutes les femmes quittèrent le jeu, pour chercher d’où partait la voix. Ce mouvement fit un grand bruit. ‘Silence, dit Mangogul; ceci mérite attention’ [...]”¹²⁸. O silêncio aqui exigido, como uma chamada de atenção (para se ouvir, mais e melhor, o que antes não se ouvia), comprova que a mudança a que se assiste revela que os limites da audição são, não só resultado de limites fisiológicos, como produto de relações de poder instituídos e que ambos se condicionam mutuamente. A expansão da audição corresponde à reorganização geral dos corpos: exige-se que toda a organização interna do corpo se altere, mas também que o corpo social (a sociedade) o possibilite, alterando os seus regimes de poder e de controle. Assumindo que o silêncio é uma forma de poder e de controle usado sobre os corpos, tornando-os passivos à fala dos discursos formulados sobre si impostos, testemunha-se, na intriga de *Les Bijoux*, a uma reviravolta: um novo silêncio é imposto aos que antes falavam para que os novos discursos sejam ouvidos. Como antes referido, é com frequência que o sultão pede silêncio para que as “jóias” sejam ouvidas.

Em *Les Bijoux*, há de facto uma temporária inversão de lugares entre os que antes falavam e os que estavam em silêncio, e essa inversão é correspondente a uma certa evolução no campo social. Às mulheres, a quem o silêncio fora imposto, é-lhes agora permitido que falem. Porém, a mudança de regimes de poder e de controle não deixa de ser afinal aparente e o que se verifica é apenas uma subsequente actualização dos mesmos. Também o sultão Mangogul quer ser ouvido, temendo não o ser: “Cependant

¹²⁸ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 46. Trad. ed. port.: “A estas palavras, todas as mulheres abandonaram o jogo para verem donde saía a voz. Esta movimentação provocou grande alarido. — *Silêncio – ordenou Mangogul. — Isto merece atenção.*” (DIDEROT, D. — “Capítulo VI, Primeira experiência do anel, Alcina”, *op. cit.*, p. 21, itálicos nossos).

vous en vaudriez beaucoup mieux, et j'en serais beaucoup plus à mon aise, *si je pouvais toujours parler, et si vous pouviez toujours m'écouter. — Et que vous importe que je vous écoute?*”¹²⁹. E no “Chapitre XIX, De la figure des insulaires, et de la toilette des femmes”, mais uma vez, repete o apelo:

C'était après dîner; Mirzoza faisait des nœuds, et Mangogul, étalé sur un sofa, les yeux à demi fermés, établissait doucement sa digestion. Il avait passé une bonne heure dans le silence et le repos, lorsqu'il dit à la favorite: — *Madame se sentirait-elle disposée à m'écouter? — C'est selon.*¹³⁰

O receio temporário de um sultão, representante máximo de autoridade política e social, não ser ouvido prova a mudança adaptativa em curso. É representada assim a hesitação do poder que se julga posto em causa. A conversa íntima entre o sultão Mangogul e Mirzoza decorre, em vários momentos, em correspondência com a alternância entre silêncio e som. Mirzoza mantém-se em silêncio enquanto ouve as aventuras do sultão, mas, de seguida, pede para ser ouvida quando lhe propõe a sua metafísica (“Chapitre XXIX, Métaphysique de Mirzoza, les âmes”). Exige-lhe igual silêncio, que o sultão concede. A alternância significa, portanto, um posicionamento ordenado na conversação entre quem fala (som) e quem escuta (silêncio). Note-se, porém, que o sultão em momento algum pede para falar, apenas pergunta se será ouvido. Já Mirzoza pede autorização para falar, assumindo a sua posição subalterna.

Até agora descrevemos como, em *Les Bijoux*, é representada a conversação social de modo ordenado. Tal ocorre de facto ao longo do conto, sem, porém, deixarmos de dar atenção ao que manifestamente acontece com maior predominância ou seja, o seu oposto. A conversação social é, na maioria das vezes, desordenada. Ninguém efectivamente está em silêncio: há várias falas, várias vozes emitidas. E não se trata apenas de um ruído de fundo (que se imagina que aconteça como perturbador) sobre o qual se salienta a conversação ordenada. A pluralidade de vozes concorre para serem

¹²⁹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 103. Trad. ed. port.: “Contudo, seria muito melhor para vós, e eu sentir-me-ia muito mais à vontade, se *pudesse falar sempre e vós me pudésseis ouvir sempre. — E que vos importa que eu vos ouça?*”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XVIII, Viajantes”, *op. cit.*, p. 78, *itálicos nossos*).

¹³⁰ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 105. Trad. ed. port.: “Era depois do jantar; Mirzoza fazia nós e Mangogul, enterrado num sofá, de olhos semicerrados, fazia calmamente a digestão. Tinha passado uma hora bem contada em silêncio e repouso, quando disse à favorita: — *Senhora, estais disposta a ouvir-me? — Depende.*” (DIDEROT, D. — “Capítulo XIX, Da figura dos insulares e do vestuário das mulheres”, *op. cit.*, p. 80, *itálicos nossos*).

audíveis, logo reconhecíveis, mas fazem-no sem cuidar de se ouvirem mutuamente. Aqui retomamos a complexidade do que se entende por silêncio, sem o abordarmos na relatividade em que este se releva, na dimensão em que tudo possui um som. Restringir-nos-emos por ora ao âmbito da conversação social para provar que mesmo aqui a fala transborda o recorte do silêncio.

A desordem provocada na ordem da conversação evidencia-se pela constante interrupção — pelo corte da voz de quem estava a falar pela emissão de outra voz que se sobrepõe sobre a primeira. Mangogul e Mirzoza interrompem-se bruscamente quando se exaltam, quando demonstram divergência de opiniões e pretendem demarcar um ponto de vista. Verificamos que o verbo “interrompre” é usado com muita frequência, substituindo o mais provável: “répondre”. O interromper constante acontece também com as restantes personagens. As interrupções são lidas como pequenas ofensivas, e a conversação deixa de ser contínua para se manifestar descontinuada. As vozes das “jóias” são disso o melhor exemplo. Estas vozes passam a integrar a conversação como manifestação estranha e provocatória, provocando várias descontinuidades ao que se estava a falar/conversar. As vozes das “jóias” agem sobre o recorte auditivo como cortes repentinos e agitados, causando perplexidade e desconforto. No “Chapitre VII, Second essai de l’anneau, les autels”, lê-se:

Il y avait pour le lendemain un petit souper chez Mirzoza. Les personnes nommées s’assemblèrent de bonne heure dans son appartement. Avant le prodige de la veille, on s’y rendait par goût; ce soir, on n’y vint que par bienséance: toutes les femmes eurent un air contraint et ne parlèrent qu’en monosyllabes; *elles étaient aux aguets, et s’attendaient à tout moment que quelque bijou se mêlerait de la conversation.*¹³¹

No “Chapitre XXXVII, Dix-septième essai de l’anneau, la comédie”, por acção do anel, uma “jóia” fala e interrompe a actuação da comédia a que se assiste. A interrupção origina um ruído interpretado como sendo desrespeitoso ao sultão, que reinstaura a ordem através da imposição de silêncio:

¹³¹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 49. Trad. ed. port.: “Havia no dia seguinte uma pequena ceia na casa de Mirzoza. As pessoas convidadas juntaram-se cedo no seu apartamento. Antes do prodígio da véspera, iam lá por gosto; nessa noite, foram apenas por conveniência: todas as mulheres assumiram um ar constrangido e não falaram senão por monossílabos; *estavam na expectativa e esperavam a todo o momento que uma ‘jóia’ se intrometesse na conversa.*” (DIDEROT, D. — “Capítulo VII, Segunda experiência do anel, os altares”, *op. cit.*, p. 25, *itálicos nossos*).

On prêta l'oreille; on chercha des yeux l'endroit d'où partait la voix: il se répandit dans le parterre qu'un bijou venait de parler; lequel, et qu'a-t-il dit? se demandait-on. En attendant qu'on fût instruit, on ne cessait de battre des mains et de crier: bis, bis. Cependant l'auteur, placé dans les coulisses, *qui craignait que ce contretemps n'interrompît la représentation de sa pièce, écumait de rage, et donnait tous les bijoux au diable*. Le bruit fut grand, et dura: *sans le respect qu'on devait au sultan*, la pièce en demeurerait à cet incident; mais Mangogul fit signe qu'on se tût; les acteurs reprirent, et l'on acheva.¹³²

A expansão do recorte auditivo acontece assim pela profusão de pequenos cortes derivados das vozes das “jóias”. Todavia, como podemos ler neste excerto, no capítulo dedicado à Comédia, o sultão tem uma dupla função como autoridade máxima. Ele é até a causa desses cortes, ao permitir que as “jóias” falem e sejam ouvidas. Mas logo os integra num recorte maior, ao impor silêncio, reforçando assim o sinal do seu poder. Outro exemplo derivado deste é a frequência com que, na mesma mulher, a voz emitida pela boca é interrompida pela da sua “jóia”, e vice versa:

Le sultan tourna sa bague sur elle. Un grand éclat de rire, qui était échappé à Alcine à propos de quelques discours saugrenus que lui tenait son époux, *fut brusquement syncopé par l'opération de l'anneau*; et l'on entendit aussitôt murmurer sous ses jupes: ‘Me voilà donc titré; vraiment j’en suis fort aise; il n’est rien tel que d’avoir un rang. Si l’on eût écouté mes premiers avis, on m’eût trouvé mieux qu’un émîr; mais un émîr vaut encore mieux que rien.’¹³³

Sem dúvida que a representação de interrupções (os cortes sucessivos) vivifica e anima a descrição da conversação, tornando-se esta mais “viva” na disputa discursiva. Porque as vozes se interrompem entre si, entram de facto em concorrência para se afirmarem e assim descentalizam o foco de atenção. São várias as perspectivas, os pontos de vista, que se dão a conhecer sonoramente. As opiniões proliferam e hesita-se

¹³² DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 194. Trad. ed. port.: “Apurou-se o ouvido; procurou-se com os olhos o ponto de onde partia a voz: espalhou-se na plateia que uma ‘jóia’ acabava de falar; qual e que disse ela? perguntava-se. Enquanto se esperava resposta, batiam-se palmas e gritava-se: bis, bis. Contudo o autor, oculto nos bastidores, *receando que este contratempo interrompesse a representação da sua peça, espumava de raiva e mandava todas as ‘jóias’ para o diabo*. O alarido foi grande e continuou. *Sem respeito devido ao sultão*, a peça acabaria com este incidente; mas Mangogul fez sinal para que se calassem; os actores continuaram e chegou-se ao fim.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXVII, Décima experiência do anel, a comédia”, *op. cit.*, p. 170, itálicos nossos).

¹³³ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 46. Trad. ed. port.: “O sultão voltou o anel para ela. Uma grande gargalhada, que escapara a Alcina, a propósito de algumas frases impertinentes que lhe dirigia o esposo, *foi bruscamente cortada pela operação do anel*: e logo se ouviu murmurar debaixo das suas saias: ‘Finalmente, tenho um título; na verdade, isso causa-me muito prazer; não há como ter uma posição. Se tivessem escutado os meus primeiros conselhos, veriam que sou melhor que um emir; mas um emir sempre é melhor que nada’.” (DIDEROT, D. — “Capítulo VI, Primeira experiência do anel, Alcina”, *op. cit.*, p. 20, itálicos nossos).

sobre qual seguir. Em *Les Bijoux*, neste sentido, é de destacar a permissão de ter uma opinião e de a proferir. Porém, a última palavra é sempre a do sultão. Se isso é certo, tal já não resulta do exercício de um poder cego, absoluto e despótico, — sem outra perspectiva além da sua e dos seus conselheiros — mas da sua abertura para considerar as perspectivas dos que se submetem, a si e ao seu poder. Nem que seja para de seguida as rebater e as desconsiderar como parte do jogo político.

“Interromper” assinala efectivamente a desordem da conversação, mas pressupõe ainda que o silêncio se relaciona com a fala (som) na condição de exclusão. Já a simultaneidade das vozes evidencia o permanente falar. Quando o sultão volta o anel para um conjunto de mulheres amplificando as suas vozes, origina uma confusão geral, descrita no “Chapitre VII, Second essai de l’anneau, les autels”:

Tout en parlant, il tourna successivement, mais avec promptitude, sa bague sur toutes les femmes, à l’exception de Mirzoza; et chaque bijou répondant à son tour, on entendit sur différents tons: ‘Je suis fréquenté, délabré, délaissé, parfumé, fatigué, mal servi, ennuyé, etc.’ Tous dirent leur mot, mais si brusquement, qu’on n’en put faire au juste l’application. Leur jargon, tantôt sourd et tantôt glapissant, accompagné des éclats de rire de Mangogul et de ses courtisans, fit un bruit d’une espèce nouvelle. Les femmes convinrent, avec un air très sérieux, que cela était fort plaisant.¹³⁴

O efeito do anel no conjunto de mulheres altera e amplifica o volume e ouve-se o que se emitia baixinho, em murmúrio. O mesmo sucede com o brâmane, no “Chapitre XV, Les bramines”, que subira à tribuna para explicar a lei de Brama e expor a sua opinião sobre as “jóias”, endereçando-se à assembleia: “Qu’entends-je dans tous les cercles? *Un murmure confus, un bruit inouï vient frapper mes oreilles*”¹³⁵. Porém, o murmúrio não é apenas próprio das vozes das “jóias” — é geral.

No “Chapitre XIV, Expériences d’Orcotome”, a assembleia convocada para assistir à experiência demonstrativa de Orcotome, murmura e desconcentra-o: “*Il se fit*

¹³⁴ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 51. Trad. ed. port.: “Ao mesmo tempo que falava, voltou sucessivamente, mas com prontidão, o anel para todas as mulheres, com excepção de Mirzoza; e, respondendo cada ‘jóia’ alternadamente, ouviu-se em diferentes tons: “Eu sou visitada com frequência, rasgada, reanimada, perfumada, fatigada, mal servida, enfadada, etc.” Todas disseram uma frase, mas tão bruscamente que não foi possível proceder com acerto à sua atribuição. A algarvia, ora surda e ora estridente, acompanhada das gargalhadas de Mangogul e dos seus cortesãos, provocou uma algazarra de estilo novo. As mulheres concordaram, com ar muito sério, que aquilo era engraçadíssimo.” (DIDEROT, D. — “Capítulo VII, Segunda experiência do anel, os altares”, *op. cit.*, p. 27).

¹³⁵ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 80. Trad. ed. port.: “ — Que ouço em todos os círculos? Um murmúrio confuso, um ruído inaudito, vem ferir os meus ouvidos.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XV, Os brâmanes”, *op. cit.*, p. 56, *itálicos nossos*).

alors un murmure qui le déconcerta pour un moment, mais il se remit et alléguia que de pareilles expériences ne se faisaient pas aisément devant un aussi grand nombre de personnes; et il avait raison”¹³⁶. O murmúrio é um modo de desordem, mas, mais do que isso, é ameaça de caos. Idêntico ao murmúrio, o rumor é como um lastro deixado após uma intervenção mais acesa — quer da ciência, da religião ou das “jóias”. O rumor é o que de audível permanece face ao falado, tal como um eco. Da confusão babélica das falas das “jóias” decorre também uma nova experiência estética, ainda que dessa estética só as mulheres pareçam estar conscientes. Estas manifestações sonoras, todas representadas em *Les Bijoux*, dão lugar aos vários níveis da voz discursiva.

O rumor constituído pelas vozes dissidentes ao poder do sultão surge extensamente representado no final do “Chapitre XIV, Expériences d’Orcotome”, quando “Les esprits chagrins, les frondeurs du Congo et les nouvellistes de Banza ne manquèrent pas de reprendre cette conduite. Et que ne reprennent pas ces gens-là?”¹³⁷.

Estes exemplos da simultaneidade das vozes multiplicam-se também pelo hábito de Mangogul se manter em constante diálogo consigo próprio, escutando as suas vozes interiores. No “Chapitre VI, Premier essai de l’anneau, Alcine”, lemos: “‘Si ce bijou, disait Mangogul en lui-même, est aussi fou que sa maîtresse, nous allons avoir un monologue réjouissant.’ Il en était là du sien, quand la favorite parut”¹³⁸.

Leia-se ainda, sobre esta experiência do monólogo, o “Chapitre XIV, Expériences d’Orcotome”, “Comme Mangogul était grand faiseur de monologues, et que la futilité des conversations de son temps l’avait entiché de l’habitude du soliloque:[...]”¹³⁹. E mais tarde no “Chapitre XXVI, Dixième essai de l’anneau, les gredins”:

¹³⁶ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 76. Trad. ed. port.: “Ergueu-se então um murmúrio que o desconcertou por momentos, mas recompôs-se e alegou que semelhantes experiências não se faziam facilmente diante de um tão grande número de pessoas; e tinha razão.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XIV, Experiências de Orcotomo”, *op. cit.*, p. 51, itálicos nossos).

¹³⁷ DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 76-77. Trad. ed. port.: “Os espíritos taciturnos, os descontentes do Congo e os noticiaristas de Banza não deixaram de censurar esta conduta. E que é que essa gente não censura?”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XIV, Experiências de Orcotomo”, *op. cit.*, p. 53).

¹³⁸ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 45. Trad. Ed. Port.: “‘Se esta ‘jóia’, dizia Mangogul para consigo, é tão louca como a dona, vamos ter um monólogo divertido’. Estava a pensar nisso quando a favorita apareceu.” (DIDEROT, D. — “Capítulo VI, Primeira experiência do anel, Alcina”, *op. cit.*, p. 20, itálicos nossos).

¹³⁹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 75. Trad. ed. port.: “Porque Mangogul era um grande fabricante de monólogos e a futilidade das conversas do seu tempo o tinha arrastado para o hábito do solilóquio, dizia para consigo mesmo: [...]”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XIV, Experiências de Orcotomo”, *op. cit.*, p. 51, itálicos nossos).

Mangogul se transporta sur-le-champ chez Haria; et comme il parlait très volontiers seul, *il disait en soi-même*: [...] Il se trouva dans l'antichambre d'Haria, sur la fin de ce monologue, et pressentit de loin que madame reposait avec sa compagnie ordinaire.¹⁴⁰

Às vozes interiores, aos solilóquios, dá-se ênfase em *Les Bijoux*. Estas vozes, que se lêem em continuidade, existem em simultâneo e traduzem a confusão a que a conversação tende (confundem-se a mantida consigo mesmo e a mantida socialmente). O exercício de monólogos do sultão Mangogul não é só congénito como resulta da futilidade da conversação do seu tempo e, de facto, também ele se encontra nesta encruzilhada de múltiplas vozes, em pontos de continuidade e de descontinuidade, porque frequentemente se interrompe para retomar de seguida o ponto em que estava a sua conversa interna. A fala, e aqui centrando-nos na voz usada no discurso, é igualmente lugar de contacto e prova de que tudo está em relação pela conversação. Os sentidos dos vários discursos colidem entre si e o silêncio (requerido e/ou imposto) apenas salienta, dos vários discursos, quem possui o poder de impor e quem delibera sobre o que se quer e o que se deve ouvir.

Parece-nos óbvio que esta importância dada ao monólogo e ao solilóquio no género narrativo tenta como contrapartida, no pensamento estético de Diderot, a exploração dos monólogos e solilóquios no género dramático. O romance é, para Diderot, um verosímil processo de introspecção, ao passo que o teatro se deve afeitar à aparência, ao observável, imaginando o autor (e, conseqüentemente o espectador) uma “quarta parede”¹⁴¹ que não quebre o efeito do “real”.

Em *Les Bijoux*, o silêncio marca uma ordem na conversação praticamente impossível de existir além dos raros momentos de equilíbrio que o proporcionam. No género narrativo cruza-se o discurso directo (dramático, observável) e o discurso indirecto (que passa pela introspecção de um sujeito que narra). Tal acontece pelo realismo da representação da conversação social, da tentativa de narrar exactamente como acontece numa conversação acesa, apaixonada, entre humanos (e não entre autómatos!).

¹⁴⁰ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 135. Trad. ed. port.: “Mangogul transportou-se imediatamente a casa de Haria; e, como falava frequentemente sozinho, dizia para consigo: [...]. Encontrou-se na antecâmara de Haria, ao terminar o monólogo, e pressentiu de longe que a dama descansava com a companhia do costume.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXVI, Décima experiência do anel, os fraldiqueiros”, *op. cit.*, p. 112, itálicos nossos).

¹⁴¹ Assunto que retomaremos no capítulo III desta tese.

2. SUJEITO EMISSOR

2.1. A imposição moral

O emissor de voz é aquele que é capaz de fazer uso das funções naturais da fonação/vocalização. Todos os seres possuem capacidades expressivas, mas concentramo-nos aqui nos seres humanos representados em *Les Bijoux*, de ambos os sexos, que, possuindo essas mesmas funções, fazem ou não livre uso delas. Verificamos que em *Les Bijoux*, espelho de uma época e de muitas, o livre uso da voz não é idêntico à determinação de um dos dois sexos. Historicamente, ao sexo masculino, é atribuído o lugar de sujeito emissor, e ao feminino, o de receptor. Se até ao século XVIII o silêncio atribuído às mulheres (como meros receptores passivos de discurso) era já motivo de discussão, é neste século que o debate se alarga na esfera pública tornando-se num tema de interesse geral¹⁴².

Na segunda metade de Setecentos, as opiniões dividem-se, mas mantêm-se maioritariamente do lado dos costumes enraizados e dos preconceitos, que defendem a imposição do silêncio às mulheres. Existiriam, porém, ainda que excepcionalmente, opiniões que se colocavam fortemente do lado da sua reavaliação. Em *Les Bijoux*, são retratados diferentes posicionamentos, contra e a favor, sobre esse silêncio feminino. Este tema, que mais claramente na aristocracia europeia do século XVIII, ainda que de forma desigual, estava na “ordem do dia”, é tratado neste conto com sinuosas *nuances*, particularmente interessantes, mas que dificultam uma conclusão. Mais do que um tema, a atribuição de silêncio a um dos sexos é um problema — inquirido como tal, mas sem resolução à vista.

É principalmente a religião, e na moral aí alicerçada, que se fundamenta a atribuição do silêncio às mulheres. A moral religiosa traduz-se numa série de preconceitos sociais e manifesta-se numa moral generalizada, comumente aceite e aplicada. Esta moral é construída (e fundamenta-se) sobre princípios fisiológicos difundidos desde a Antiguidade. É complexo o percurso histórico que levou a que se impusesse o silêncio a um sexo pela alegada falta de auto-controle físico e intelectual,

¹⁴² A propósito da discussão sobre o silêncio das mulheres e, consequentemente, extensível a várias outras questões levantadas ao longo deste tese, remetemos para o importantíssimo trabalho de recolha de textos sobre o silêncio *versus* a voz das mulheres, em contexto da literatura portuguesa, organizado por Vanda Anastácio em *Uma antologia improvável, A escrita das mulheres, séculos XVI a XVIII*, Lisboa, Relógio d'Água, 2013.

pela assumida desordem interna do corpo sexualizado e pela concepção do carácter da mulher como pouco disciplinado, dado a pensamentos vagos e dispersos, a exibicionismos, a vaidades ou ao desejo de querer aparecer e de se fazer notar a qualquer custo. As mulheres eram acusadas de propagarem mentiras e de construírem intrigas ou, dependendo da classe social, de serem bruxas e de usarem a voz para fazerem encantamentos e feitiços¹⁴³. A sua voz, semelhante à das crianças, mas falsamente ingénua, radicaria numa origem diabólica. Era também comum a atribuição de termos pejorativos derivados dos sons animais ao discurso das mulheres tal como ladrar. A moralidade da imposição de silêncio teria como fim o resgate da humanidade (inevitavelmente) perdida na mulher. O silêncio acautelaria ainda a reincidência na desordem, no pecado, e limitaria a possibilidade de estes se expandirem aos demais, como se a voz fosse uma espécie de vírus. O controle da boca, como também da língua¹⁴⁴, como abertura, altamente regulamentado, teria, como fundamento, o controle do corpo na sua totalidade. A sedução e a tentação do pecado dar-se-iam facilmente pelo corpo, mas a voz teria um papel igualmente importante como factor de provocação pecaminosa.

Com base na premissa metafísica da separação entre corpo e espírito, o corpo era a parte abjecta, e a parte representativa da mulher. Nesse mesmo corpo, como parte a rejeitar, reinaria um órgão poderoso, uma parte que assumira o controle da totalidade: o útero (“matrice”). Este órgão, ainda que “vivendo” no corpo da mulher, fora reconhecido por Platão como um animal à parte. O útero teria desejos próprios e manteria a mulher sua refém. Toda e qualquer consideração mais filosófica sobre o carácter das mulheres advém deste princípio, difundido pelas ideias platónicas. O útero, em permanente estado de inconstância, sujeitava o corpo a permanentes oscilações temperamentais. Os “caprichos do útero” foram justificação para a desposseção e desapropriação do corpo da mulher: a mulher ficaria reduzida a uma parte (ainda que significativa), sem capacidade de determinar sobre a sua totalidade.

¹⁴³ “A definição das mulheres como seres demoníacos e as práticas atrozes e humilhantes a que muitas foram sujeitas deixaram marcas indeléveis na sua psique colectiva e na noção das suas possibilidades.” (FEDERICI, Silvia — *Calibã e a bruxa*, Lisboa, Orfeu negro, 2020, p. 172).

¹⁴⁴ “As mulheres eram acusadas de ser insensatas, vãs, selvagens, esbanjadoras. A língua das mulheres era especialmente culpabilizada, por ser vista como um instrumento de insubordinação. Mas a principal vilã era a mulher desobediente, que, conjuntamente com a “megeira”, a “bruxa” e a “puta”, era o alvo preferido dos dramaturgos, dos escritores populares e dos moralistas.” (*Ibidem*, p. 170).

No artigo “Matrice”, da *Encyclopédie*, encontramos esta alusão à matriz platónica quando o autor, Jaucourt, afirma que “Platon & Pythagore regardoient la *matrice* comme un animal distinct, renfermé dans un autre”¹⁴⁵. A fonte seria fisiológica. Com efeito, Hipócrates é citado no *Timeu* de Platão:

Pelas mesmas razões, aquilo a que nas mulheres se chama “matriz” ou “útero”, um ser-vivo ávido de criação, quando está infrutífero durante muito tempo além da época, torna-se irritado – um estado em que sofre terrivelmente. *Em virtude de vaguear por todo o lado no corpo e bloquear as vias de saída do sopro respiratório, não o deixando respirar, atira-o para extremas dificuldades e provoca-lhe outras doenças*_de toda a espécie até que o apetite e o desejo amoroso de cada um deles se reúnam para colherem o fruto, como de uma árvore, e semearem na matriz, como num campo lavrado, os seres-vivos invisíveis (por causa da sua extrema pequenez) e ainda informes, os quais depois separam e alimentam dentro de si, tornando-os grandes; depois disto, dão-nos à luz e completam a geração dos seres-vivos.¹⁴⁶

O útero, matriz (“matrice”), assumido como errante, caracteriza o carácter das mulheres. A sua “irritação”, a sua “avidez” de procriar, e de seduzir para a procriação, fundou os alicerces da moral feminina. Assim, o controle é efectuado externamente, — uma vez que a mulher não é capaz de o dominar — e cabe ao outro sexo controlar o sexo descontrolado, sendo o outro sexo controlador do Estado, das Leis, da Religião, da Ciência e da totalidade da sociedade que integra estes mesmos princípios morais.

A natureza essencial da mulher dividida corresponderia a duas vontades, a duas “almas”. Uma das vontades é atribuída à enfraquecida vontade do seu cérebro, incapaz de controlar pela razão o corpo e os seus impulsos, as suas sensações e a forma de conhecer o mundo. A outra é a forte vontade dos seus órgãos sexuais/reprodutores, movidos pelo impulso natural, básico e animal. A teoria das “almas” era um assunto na altura ainda muito debatido confundindo-se não raro com interpretações teológicas. Se as mulheres não possuem alma (como se chegou a julgar) e se por sua vez são só, ou sobretudo, corpo e, logo, pecado, então as mulheres são destituídas de moral. Contudo, possuindo alma, e um género de moralidade, questionou-se que tipo de alma possuiriam.

¹⁴⁵ JAUCOURT, Louis — “Matrice”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Metiers, par une société de gens de lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 10, p. 198. Trad. nossa: “Platão e Pitágoras viam o útero como um animal separado, encerrado em outro.”

¹⁴⁶ PLATÃO — *Timeu-Crítias*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra / Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2013, p. 209. (Itálicos nossos).

Quando em *Les Bijoux* as “jóias” falam, a mudez, que ocultara a hipocrisia moral, é interrompida. As “jóias” falam porque possuem desejo, vontade, logo uma alma localizada em lugar diferente da dos homens. O sultão tem uma opinião sobre a moral das mulheres e diz saber onde colocar a alma a partir da experiência que tem do exercício do anel. O seu sistema moral (de um homem, atribuído muito especificamente à mulher) pressupõe que esta possui uma alma localizada na sua “jóia”, sem com isso negar que possa possuir também uma alma noutra parte. No “Chapitre XXV, Échantillon de la morale de Mangogul”, Diderot responde obviamente a Descartes pela voz do sultão quando se dirige a Mirzoza: “Un grand philosophe plaçait l’âme, la nôtre s’entend, dans la gland pinéale”¹⁴⁷. A “nossa alma” e a “alma” das mulheres, afirma o sultão para designar as diferenças entre sexos, encontrar-se-iam em lugares diferentes.

— Et qui vous le dispute? Repartit le sultan. Aussi crois-je que le bijou fait faire à une femme cent choses sans qu’elle s’en aperçoive; et j’ai remarqué dans plus d’une occasion, que telle qui croyait suivre sa tête, obéissait à son bijou. Un grand philosophe plaçait l’âme, la nôtre s’entend, dans la gland pinéale. Si j’en accordais une aux femmes, je sais bien, moi, où je la placerais.

— Je vous dispense de m’en instruire, reprit aussitôt Mirzoza.

— Mais vous me permettrez au moins, dit Mangogul, de vous communiquer quelques idées que mon anneau m’a suggérées sur les femmes, *dans la supposition qu’elles ont une âme*. Les épreuves que j’ai faites de ma bague m’ont rendu grand moraliste.¹⁴⁸

Na continuação, partindo da hipótese de que as mulheres possuem uma alma, o sultão desenvolve um bizarro sistema de crença sobre a localização da alma das mulheres:

La femme sage, par exemple, serait celle dont le bijou est muet, ou n’en est pas écouté.

La prude, celle qui fait semblant de ne pas écouter son bijou.

La galante, celle à qui le bijou demande beaucoup, et qui lui accorde trop.

¹⁴⁷ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 132. Trad. ed. port.: “Um grande filósofo situava a alma, a nossa, entenda-se, na glândula pineal.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXV, Amostra da moral de Mangogul”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 109).

¹⁴⁸ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 132. Trad. ed. port.: “— E o que contesta? — replicou o sultão. — Por isso acredito que a ‘jóia’ obriga uma mulher a fazer cem coisas sem que ela se aperceba; e notei, mais de uma vez, que aquela que julgava seguir a sua cabeça obedecia à sua ‘jóia’. Um grande filósofo situava a alma, a nossa, entenda-se, na glândula pineal. Se eu tivesse de atribuir uma às mulheres, sei bem onde a situaria. § — Dispensar-vos de mo dizerdes — atalhou imediatamente Mirzoza. § — Mas permitir-me-eis ao menos — disse Mangogul — que vos comunique algumas ideias que o anel me sugeriu sobre as mulheres, *na hipótese de elas terem uma alma*. As experiências que fiz com o meu anel tornaram-me um grande moralista.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXV, Amostra da moral de Mangogul”, *op. cit.*, p. 110, *itálicos nossos*).

La voluptueuse, celle qui écoute son bijou avec complaisance.
 La courtisane, celle à qui son bijou demande à tout moment, et qui ne lui refuse rien.
 La coquette, celle à qui son bijou est muet, ou n'en est point écouté; mais qui fait espérer à tous les hommes qui l'approchent, que son bijou parlera quelque jour, et qu'elle pourra ne pas faire la sourde oreille.
 Eh bien! délices de mon âme, que pensez-vous de mes définitions?
 — Je pense, dit la favorite, que Votre Hautesse a oublié la femme tendre.
 — Si je n'en ai point parlé, répondit le sultan, c'est que je ne sais pas encore bien ce que c'est, et que d'habiles gens prétendent que le mot tendre, pris sans aucun rapport au bijou, est vide de sens.
 — Comment! vide de sens? s'écria Mirzoza. Quoi! Il n'y a point de milieu; et il faut absolument qu'une femme soit prude, galante, coquette, voluptueuse ou libertine?
 — Délices de mon âme, dit le sultan, je suis prêt à convenir de l'inexactitude de mon énumération, et j'ajouterai la femme tendre aux caractères précédents; mais à condition que vous m'en donnerez une définition qui ne retombe dans aucune des miennes.
 — Très volontiers, dit Mirzoza. Je compte en venir à bout sans sortir de votre système.
 — Voyons, ajouta Mangogul.
 — Eh bien! reprit la favorite... la femme tendre est celle...
 — Courage, Mirzoza, dit Mangogul.
 — Oh! Ne me troublez point, s'il vous plaît. La femme tendre est celle... qui a aimé sans que son bijou parlât, ou... dont le bijou n'a jamais parlé qu'en faveur du seul homme qu'elle aimait.¹⁴⁹

Diderot brinca, joga, muito seriamente, e com profundas implicações filosóficas, com os preconceitos morais aplicados à voz das mulheres. A duplicidade da fala espelha a duplicidade das vontades que têm no corpo lugares distintos. Sendo as vozes reflexo das vontades, a voz emitida pela boca e a voz emitida pelo sexo distinguem-se. E é mesmo caso para se perguntar, neste sistema de Mangogul (em que uma vontade se relaciona com outra e, conseqüentemente, em que uma voz controla e outra é controlada e se submete ou não), quais seriam as suas variantes sonoras audíveis. Tentaremos uma

¹⁴⁹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 133-134. Trad. ed. port.: “*A mulher ajuizada, por exemplo, seria aquela cuja ‘jóia’ é muda ou não se ouve. § A hipócrita, aquela que finge não ouvir a sua ‘jóia’. § A galante, aquela a quem a ‘jóia’ pede muito e que lhe dá demasiado. § A voluptuosa, aquela que escuta a sua ‘jóia’ com complacência. § A cortesã, aquela a quem a sua ‘jóia’ pede a todo o momento e que não lhe recusa nada. § A estouvada, aquela cuja ‘jóia’ é muda ou não é escutada; mas que dá a entender a todos os homens que a abordam que a sua ‘jóia’ falará um dia e que poderá não fazer ouvidos de mercador. § Pois bem!, delícias da minha alma, que pensais das minhas definições? § — Penso – disse a favorita – que Vossa Alteza se esqueceu da mulher afectuosa. § — Se não falei dela – respondeu o sultão –, foi porque ainda não sei bem o que é e porque indivíduos espertos pretendem que a palavra ‘afectuoso’, empregada sem nenhuma relação com a ‘jóia’, é vazia de sentido. § — Como vazia de sentido? – exclamou Mirzoza. – O quê? Não há meio termo? É absolutamente forçoso que uma mulher seja hipócrita, galante, estouvada, voluptuosa ou libertina? § — Delícias da minha alma – disse o sultão –, estou pronto a aceitar a inexactidão da minha enumeração e acrescentarei a mulher afectuosa aos caracteres precedentes; mas com a condição de que me dareis uma definição que não colida com nenhuma das minhas. § — De boa vontade – disse Mirzoza. – Espero consegui-lo sem sair do vosso sistema. § — Vejamos – acrescentou Mangogul. § — Pois bem! – começou a favorita. – A mulher afectuosa é a... § — Coragem, Mirzoza – disse Mangogul. § — Oh!, não me perturbeis, por favor. – A mulher afectuosa é a... que amou sem que a sua ‘jóia’ falasse ou... cuja ‘jóia’ nunca falou senão a favor do único homem que amou.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXV, Amostra da moral de Mangogul”, *op. cit.*, pp. 110-111).*

resposta no desenvolvimento desta tese. Por ora, destacamos que, em diferentes momentos do texto, é entrevisto o ideal moral de procura de unidade, de uma elevada unificação entre as almas e correspondentes vozes, como indicativo da coerência da alma. Ou seja, se ambos os órgãos (a boca e o sexo) possuem voz, se falam, deveriam supostamente falar como se tivessem uma mesma voz. Se esse fosse o caso, imperaria o tipo de silêncio a que antes nos referíamos e que pressuporia um equilíbrio pleno, raro, consensual, jamais conseguido, quer na conversação social quer na conversação interior. Mas tal efectivamente não acontece. E até o sultão Mangogul, nos seus monólogos, fala e se ouve, e ouve, portanto, mais que uma voz. Ele ouve tanto a voz da razão que o apela ao controle como a voz disruptiva que o incita à acção (um tipo de voz irracional, animal). Ou seja, parece-nos que também ele é representado como possuindo mais do que uma alma, tal como as mulheres.

No “Chapitre XXIX, Métaphysique de Mirzoza, les âmes”, onde Mirzoza expõe a sua posição pessoal, através de ideias abstractas, alicerçadas na tradição metafísica, ela afirma acreditar numa substância – a alma — distinta da matéria. O tema da localização da alma é então retomado pelo sultão Mangogul. O sultão afirma, por causa de todas as noções incertas que lhe deram sobre a natureza da alma, não ter sido persuadido da existência de uma substância diferente da matéria — admite, porém, como aceitável a localização da alma na cabeça, como o lugar que ocupa pela faculdade de pensar e de deliberar. Esta seria a opinião comum, partilhada por muitos filósofos (Antigos e Modernos) também persuadidos de que a cabeça, e especificamente o cérebro, é o lugar dos seus pensamentos e onde se assegura total controle.

—Non, dit Mangogul; tous convenaient assez généralement qu’elle réside dans la tête; et cette opinion m’a paru vraisemblable. *C’est la tête qui pense, imagine, réfléchit, juge, dispose, ordonne; et l’on dit tous les jours d’un homme qui ne pense pas, qu’il n’a point de cervelle, ou qu’il manque de tête.*¹⁵⁰

Sélim, o velho cortesão, confirma as ideias de Mangogul, opondo-se a Mirzoza:

¹⁵⁰ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 154. Trad. ed. port.: “Não — disse Mangogul. — na generalidade, todos admitem que reside na cabeça; e esta opinião pareceu-me aceitável. *É a cabeça que pensa, imagina, reflecte, julga, dispõe, ordena; e todos os dias se diz de um homem que não pensa que não tem miolos ou que lhe falta cabeça.*” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXIX, Metafísica de Mirzoza, as almas”, *op. cit.*, p. 132, itálicos nossos).

Madame, je vais user de la liberté que vous avez accordée de vos proposer ces difficultés. Votre système est ingénieux, et vous l'avez présenté avec autant de grâce que de netteté; mais je n'en suis pas séduit au point de le croire démontré. Il me semble qu'on pourrait vous dire que dans l'enfance même c'est la tête qui commande aux pieds, et que c'est de là que partent les esprits, qui, se répandant par le moyen des nerfs dans tous les autres membres, les arrêtent ou les meuvent au gré de l'âme assise sur la glande pinéale, ainsi qu'on voit émaner de la Sublime Porte les ordres de Sa Hautesse qui font agir tous ses sujets.¹⁵¹

Por oposição ao ponto de vista de que a alma possui realmente um lugar único, Mirzoza coloca-se do lado dos que acreditam numa alma espiritual que não se encontra fixa em nenhum lugar em particular, afirmando que está situada em todas as partes do corpo. Estas duas posições divididas são o retrato de duas opiniões (preconceitos de facto) principais da época aqui expostas de modo sumário: uma tendencialmente espiritual e outra racional. Outros sistemas são daqui retirados. A opinião do sultão parece a mais enraizada no discurso vulgar (logo, tem a aparência de ser mais verosímil) e a que está harmonizada com a sua própria educação e com moral nela implícita. A opinião de Mirzoza assemelha-se a uma extravagância, desenraizada de fundações teóricas e fruto da sua intuição (ou do seu sentimento, como é lido). Mirzoza cria um sistema próprio, e muito singular, como mulher (uma mulher travestida de filósofo) que concebe que a alma, se encontra, diríamos, inicialmente alojada nos pés, indo dos pés para a cabeça, e não no sentido contrário, como proposto por Mangogul. É pela expansão deste seu sistema que Mirzoza explica uma teoria de um crescimento geral (da infância à vida adulta) que uma posterior educação, de um perceptor (masculino) e de uma governanta (feminina), trataria de dividir ou especializar. Dedicar-se, porém, à educação específica para o desenvolvimento das mulheres, traçando um retrato dos seus caracteres e da sua percepção social, em conformidade com a localização da alma errante.

Je parle sentiment: c'est notre philosophie à nous autres femmes; et vous l'entendez presque aussi bien que nous. (...) Par force, quand un précepteur emploie des machines

¹⁵¹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 156-157. Trad. ed. port.: “— Senhora, vou usar da liberdade que nos concedestes de levantar dificuldades. O vosso sistema é engenhoso e foi apresentado com tanta graça como limpidez, mas não me deixei seduzir ao ponto de o considerar demonstrado. Parece-me que se pode afirmar que mesmo na infância é a cabeça que comanda os pés e que é dela que partem os espíritos, que, espalhando-se através dos nervos por todos os outros membros, os detêm ou movimentam-se a bel-prazer da alma instalada na glândula pineal; assim como se vê emanar da Sublime Porta as ordens de Sua Alteza que fazem agir todos os seus súbditos.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXIX, Metafísica de Mirzoza, as almas”, *op. cit.*, p. 135).

pour la chasser de son pays natal, et la conduire dans le cerveau, où elle se métamorphose communément en mémoire et presque jamais en jugement; c'est le sort des enfants de collège. Pareillement, s'il arrive qu'une gouvernante imbécile se travaille à former une jeune personne, lui farcisse l'esprit de connaissances, et néglige le cœur et les mœurs, l'âme vole rapidement vers la tête, s'arrête sur la langue, ou se fixe dans les yeux, et son élève n'est qu'une babillarde ennuyeuse, ou qu'une coquette. Ainsi, la femme voluptueuse est celle dont l'âme occupe le bijou, et ne s'en écarte jamais.

La femme galante, celle dont l'âme est tantôt dans le bijou, et tantôt les yeux.

La femme tendre, celle dont l'âme est habituellement dans le cœur; mais quelquefois aussi dans le bijou.

La femme vertueuse, celle dont l'âme est tantôt dans la tête, tantôt dans le cœur; mais jamais ailleurs.

Si l'âme se fixe dans le cœur, elle formera les caractères sensibles, compatissants, vrais, généreux. Si, quittant le cœur pour n'y plus revenir, elle se relègue dans la tête, alors elle constituera ceux que nous traitons d'hommes durs, ingrats, fourbes et cruels. La classe de ceux en qui l'âme ne visite la tête que comme une maison de campagne où son séjour n'est pas long, est très nombreuse. Elle est composée des petits-maîtres, des coquettes, des musiciens, des poètes, des romanciers, des courtisans et tout ce qu'on appelle les jolies femmes. Écoutez raisonner ces êtres, et vous reconnaîtrez sur-le-champ des âmes vagabondes, qui se ressentent des différents climats qu'elles habitent.¹⁵²

A localização da alma não é só, neste sistema de Mirzoza, variável, durante o crescimento, subindo dos pés à cabeça, mas mantém-se igualmente variável ao longo da vida. Mirzoza defende uma educação para o sentimento e para a virtude. Dispõe-se a provar ao sultão a existência de mulheres virtuosas. Crítica, ainda, e ao mesmo tempo, a educação rígida dos homens, cuja alma reside sempre e apenas na cabeça. Segue-se, ao seu experimentalismo genérico, a sua proposta de um espetáculo muito divertido, uma projecção utópica, na qual traça uma tipologia indistinta dos sexos para se concentrar nas suas actividades sem considerar a conveniência. Nela traça somente as inclinações

¹⁵² DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 158-159. Trad. ed. port.: “Falo de sentimento: é a filosofia das mulheres; e vós entendei-la quase tão bem como nós. (...) À força, quando um perceptor emprega mecanismos para a expulsar da sua terra natal e a conduzir ao cérebro, onde se metamorfoseia geralmente em memória e quase nunca em raciocínio; é a sorte das crianças internadas. De igual modo, se sucede que uma governanta imbecil se esforça por formar uma jovem, lhe entulha o espírito de conhecimentos e despreza o coração e os costumes, a alma voa rapidamente para a cabeça, pára na língua ou fixa-se nos olhos e a aluna limita-se a ser uma tagarela enfadonha ou uma estouvada. § Assim, a mulher voluptuosa é aquela cuja alma ocupa a ‘jóia’ e nunca daí sai. § A mulher galante, aquela cuja alma está ora na ‘jóia’ ora nos olhos. § A mulher terna, aquela cuja alma está habitualmente no coração; mas às vezes também na ‘jóia’. § A mulher virtuosa, aquela cuja alma está ora na cabeça ora no coração; mas nunca noutra parte. § Se a alma se fixar no coração, formará os caracteres sensíveis, compassivos, sinceros, generosos. Se deixando o coração para não mais voltar, fugir para a cabeça, então constituirá aqueles a quem chamamos homens duros, ingratos, pérfidos e cruéis. A classe daqueles em quem a alma não visita a cabeça senão como uma casa de campo, onde a sua permanência não é longa, é numerosíssima. Compõe-se de peraltas, sécias, músicos, poetas, romancistas, cortesãos e tudo o que se designa por lindas mulheres. Ouvi raciocinar esses seres e imediatamente reconheceréis almas vagabundas que se ressentem dos diferentes climas que frequentam.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXIX, Metafísica de Mirzoza, as almas”, *op. cit.*, pp. 136-137).

(vontades) pessoais de cada indivíduo. Tais ideias estão fundamentadas na perda de certos membros (experimentalismo anatómico) sem lhes retirar nem as suas faculdades, nem a sua actividade, ou até as suas funções. Os fragmentos de seres, reduzidos a certas partes anatómicas, representariam as suas paixões. Como consequência, Mirzoza constata a redução das mulheres ao sexo, às suas “jóias”, mas defende que as mulheres virtuosas, que pretende encontrar e de que quer dar prova da existência, têm a sua alma entre a cabeça e o coração.

Ah! S’il m’était donné seulement pour vingt-quatre heures d’arranger le monde à ma fantaisie, je vous divertirais par un spectacle bien étrange: en un moment j’ôterais à chaque âme les parties de sa demeure qui lui sont superflues, et vous verriez chaque personne caractérisée par celle qui lui resterait. Ainsi les danseurs seraient réduits à deux pieds, ou à deux jambes tout au plus ; les chanteurs à un gosier; la plupart des femmes à un bijou; les héros et les spadassins à une main armée; certains savants à un crâne sans cervelle; il ne resterait à une joueuse que deux bouts de mains qui agiteraient sans cesse des cartes; à un glouton, que deux mâchoires toujours en mouvement; à une coquette, que deux yeux; à un débauché, que le seul instrument de ses passions; les ignorants et les paresseux seraient réduits à rien.¹⁵³

Para o sultão Mangogul, no que diz respeito ao lugar da alma e da sua condução (educação e disciplina), homens e mulheres possuem a alma no mesmo lugar desde sempre e por isso se encontra mais ou menos desenvolvida e aperfeiçoada. O ponto de partida denota a convicção de um não essencialismo. Já Mirzoza advoga uma certa especificidade e uma diferença com base essencialista da natureza da mulher. Neste confronto de opiniões, nenhuma se apresenta como sendo mais do que isso: opiniões vulgares. Entre opiniões, a filosofia de Descartes surge como alvo principal e foco de crítica e análise. Para Descartes, homens e mulheres possuíam igualmente uma alma que devia ser conduzida. Embora as suas ideias fossem largamente difundidas e vulgarizadas, ainda se confundiam com preconceitos profundamente enraizados no senso comum, que questionavam a existência da alma das mulheres. Em todo o caso, a

¹⁵³ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 159. Trad. ed. port.: “Ah!, se ao menos me fosse permitido, durante vinte quatro horas, arranjar o mundo a meu gosto, proporcionar-vos-ia um espectáculo muito estranho: para começar tiraria a cada alma as partes da sua morada que lhe são supérfluas e veríeis cada pessoa caracterizada pela que lhe ficasse. Assim, os dançarinos ficariam reduzidos a dois pés ou, quando muito a duas pernas; os cantores a uma garganta; a maioria das mulheres a uma ‘jóia’; os heróis e os espadachins a uma mão armada; certos sábios a um crânio sem cérebro; a uma jogadora ficariam apenas dois bocados de mãos que agitariam cartas sem cessar; a um glutão, duas mandíbulas sempre em movimento; a uma estouvada dois olhos; a um debochado, o instrumento das suas paixões; os ignorantes e os preguiçosos ficariam reduzidos a nada.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXIX, Metafísica de Mirzoza, as almas”, *op. cit.*, pp. 137-138).

alma destas, a existir, teria que ser obrigatoriamente conduzida, controlada quer interiormente quer exteriormente. E para isso não bastaria a aceitação do silêncio correspondente a essa introspecção como sinal de controle e de condução na direcção ao divino superior (a um nível de perfeição). Era necessário que esse silêncio lhes fosse imposto. Mas tal só era possível, se intermitentemente o silêncio revelasse o que escondia: era preciso fazer falar!

Como em *Les Bijoux* se lê, do que se queria ouvir falar era do lugar atribuído ao vício (pecado e transgressão), de modo a que fossem por esse mesmo lugar expostas as experiências (as aventuras galantes) até então encobertas. Demonstra-se assim que à quimera do silêncio imposto se sobrepõe a quimera dessa mesma imposição: impõe-se-lhes que falem, para que se confessem¹⁵⁴.

Certamente que, depois da Revolução Francesa, não será mais possível esconder a quimera do silêncio e o que esta ocultava, nem a força indominável que representava muito mais de metade da população dita silenciosa à qual a categoria social de mulher pertencia¹⁵⁵. Esta voz, e a liberdade do seu uso, é na Revolução procurada. Contudo, é diferente da voz “arrancada” pela confissão. Nos anos que precedem a Revolução, a voz da liberdade segue por caminhos labirínticos. A quimera do silêncio e a quimera da imposição de silêncio são denunciadas em *Les Bijoux* pelo sermão do Ministro no “Chapitre XV, Les bramines”. Com efeito, a religião dos Brâmanes tem especial interesse na confissão. A voz das mulheres, como uma vingança de Brama, surge por culpa da sociedade, e a “crítica” dirige-se especialmente aos filósofos iluministas que teriam aberto a possibilidade da manifestação da voz das “jóias” ao negarem a existência de Brama, Deus:

Ils ont dit dans leurs cœurs: Brama n'est point. Toutes les propriétés de la matière ne nous sont pas connues; et la nouvelle preuve de son existence n'en est qu'une de l'ignorance et de la crédulité de ceux qui nous l'opposent. Sur ce fondement ils ont élevé des systèmes, imaginé des hypothèses, tenté des expériences; mais du haut de sa demeure éternelle, Brama a ri de leurs vains projets. Il a confondu la science audacieuse; et les bijoux ont brisé, comme le verre, le frein impuissant qu'on opposait à leur loquacité. Qu'ils confessent donc, ces vers orgueilleux, la faiblesse de leur raison et la vanité de leurs

¹⁵⁴ Ponto que retomaremos na conclusão desta tese, ao tratar da “Hipótese repressiva” rejeitada por Michel Foucault em *Histoire de la sexualité I, la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

¹⁵⁵ RABAUT, Jean — *Histoire des féminismes Français*, Paris, Editions Stock, 1978.

efforts. Qu'ils cessent de nier l'existence de Brama, ou de fixer des limites à sa puissance.¹⁵⁶

Confunde-se assim a contestação a Deus com a contestação ao poder instituído. O que o suposto silêncio ocultava, aplicado pela moral religiosa, é denunciado pela própria religião. Parecendo um paradoxo, subentende-se ser uma hábil manobra de uso de poder.

Na continuação do sermão, considerava-se, a par das mulheres, os semelhantes homens afeminados:

Mais qui les a attirés sur cette malheureuse contrée, ces fléaux? Ne sont-ce pas tes injustices, homme avide et sans foi! tes galanteries et tes folles amours, femme mondaine et sans pudeur! tes excès et tes débordements honteux, voluptueux infâme! ta dureté pour nos monastères, avare! tes injustices, magistrat vendu à la faveur! Tes usures, négociant insatiable! ta mollesse et ton irrégion, courtisan impie et efféminé!¹⁵⁷

Dirige-se depois especificamente às mulheres, como origem de pecado:

Et vous sur qui cette plaie s'est particulièrement répandue, femmes et filles plongées dans le désordre; quand, renonçant aux devoirs de notre état, nous garderions un silence profond sus vos dérèglements, vous portez avec vous une voix plus importune que la nôtre; elle vous suit, et partout elle vous reprochera vos désirs impurs, vos attachements équivoques, vos liaisons criminelles, tant de soins pour plaire, tant d'artifices pour engager, tant d'adresse pour fixer, et l'impétuosité de vos transports et les fureurs de votre jalousie. Qu'attendez-vous donc pour secouer le joug de Cadabra, et rentrer sous les douces lois de Brama?¹⁵⁸

¹⁵⁶ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, pp. 81-82. Trad. ed. port.: “Disseram nos seus corações: Brama não existe. Não conhecemos todas as propriedades da matéria; e a nova prova da sua existência não passa de uma prova da ignorância e da credulidade daqueles que no-la apresentam. Nesta base edificaram sistemas, imaginaram hipóteses, tentaram experiências; mas do alto da sua morada eterna Brama riu-se dos seus vãos projectos. Confundiu a ciência audaciosa; e as “jóias” rebentaram, como se vidro fora, o freio impotente que se opunha à sua loquacidade. Que esses orgulhosos vermes confessem a fraqueza da sua razão e a vaidade dos seus esforços. Que deixem de negar a existência de Brama ou de fixar os limites ao seu poder.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XV, Os brâmanes”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, pp. 56-57).

¹⁵⁷ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 81. Trad. ed. port.: “Mas quem atraiu esses flagelos sobre a nossa infeliz terra? Não foram a tua injustiça, homem ávido e sem fé?; as tuas galantarias e os teus loucos amores, mulher mundana e sem pudor?; os teus excessos e os teus desregramentos vergonhosos, infame voluptuoso?; a tua dureza para com os nossos mosteiros, avaro?; as tuas injustiças, magistrado vendido ao favor?; as tuas usuras, negociante insaciável?; a tua moleza e a tua irreligião, cortesão ímpio e efeminado?”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XV, Os brâmanes”, *op. cit.*, p. 57).

¹⁵⁸ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 81. Trad. ed. port.: “E vós, sobre quem esta chaga se espalhou particularmente, mulheres e raparigas mergulhadas na desordem, quando, renunciando aos deveres da nossa condição, mantínhamos um silêncio profundo sobre os vossos desregramentos, trazeis convosco uma voz mais importante do que a nossa; ela segue-vos e em toda a parte criticará os vossos desejos impuros, as vossas afeições equívocas, as vossas ligações criminosas, tantos cuidados para agradar, tantos

Depreende-se que o sultão possui a capacidade delegada por uma entidade superior, mágica, de fazer falar os sexos enquanto as bocas se calam. E assim uma vontade destitui o poder da outra vontade: a voz emitida pelo sexo destitui, “abafa” a voz emitida pela boca. A vontade de falar é tão-só a vontade de o sultão ouvir e extrair voz de uma alma que, de outro modo, preferiria o silêncio. Assim, o ideal moral da unificação das almas, das duas vontades e vozes¹⁵⁹, que se procura encontrar em *Les Bijoux*, é questionado: “D’ailleurs, lorsque la bouche et le bijou d’une femme se contredisent, lequel croire ?”¹⁶⁰. O que é comprovado pelas experiências do anel é precisamente esta divergência (salvo raras exceções). Logo se pressupõe que as mulheres, como possíveis emissores de voz, ao se encontrarem divididas, senão mesmo dissociadas, não o podem chegar a ser. Ainda que, em *Les Bijoux*, a voz de cada uma das mulheres esteja agregada a um nome e a uma narrativa pessoal e individual, e que as mulheres sejam as protagonistas do conto, estas não se apresentam como sendo sujeitos por completo, plenamente possuidoras das suas vozes e das suas propriedades. Se possuem o “dom natural” de falar, de usarem a voz, e se esse dom lhes foi impedido até então, a duplicação dos órgãos da fala demonstra tanto a sua inerente dualidade em conflito como, conseqüentemente, a sua desapropriação. Assim, em *Les Bijoux*, não se trata de uma reivindicação desse direito de falar pelas mulheres da corte, nem a apologia de fazerem livre uso da voz, e de serem ouvidas. Se falam é pelas suas “jóias” e por uma imposição externa derivada inicialmente da curiosidade do sultão, de modo a sobre elas adquirir controle, seguida da dos académicos e, depois, da dos religiosos. As mulheres não são, portanto, sujeitos emissores voluntários por não possuírem real vontade de falar. Se é preciso fazê-las falar é para forçá-las a se tornarem emissoras (sem por isso se tornarem integralmente sujeitos de emissão) pela força do desejo de serem ouvidas. Em *Les Bijoux*, estamos longe de um retrato ou até mesmo de uma

artifícios para prender, tanta habilidade para fixar a impetuosidade dos vossos transportes e os furores do vosso ciúme. Que esperais para sacudir o jogo de Cadabra e regressar às suaves leis de Brama?”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XV, Os brâmanes”, *op. cit.*, pp. 57-58, *itálicos nossos*). Nota à tradução: “[...] vous portez avec vous une voix plus *importune* que la nôtre; [...]” foi traduzido por “[...] trazeis convosco uma voz mais *importante* do que a nossa; [...]”.

¹⁵⁹ HUMPHRIS, Jefferson — “The eighteen century reinvents virtue: a reading of Diderot’s ‘Bijoux Indiscrets’”, in *French Forum*, 14, 1989, pp. 31-41.

¹⁶⁰ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 53. Trad. ed. port.: “Aliás, quando a boca e a ‘jóia’ de uma mulher se contradizem, em qual delas acreditar?”. (DIDEROT, D. — “Capítulo VIII, Terceira experiência do anel, a ceia”, *op. cit.*, p. 29).

proposta de construção da categoria de mulher como sujeito falante, com autoridade sobre o seu discurso (como possuidoras de si e da sua voz) porque, em último caso, a totalidade do seu corpo, por inúmeros factores, não lhes pertence. É certo que Diderot coloca em causa, em múltiplas ocasiões em outros dos seus textos, a própria noção de sujeito indivíduo através da abordagem a questões identitárias (“quem fala?”), mas para no final, invariavelmente, erguer um sujeito. Para ele, os corpos falantes são corpos sonoros, que não passam de animais/máquinas complicados (complexos) que se devem auto-controlar, mas que, acima de tudo, são controlados externamente como se controlam entre si, surgindo, das malhas do controle generalizado, um sujeito legítimo.

2.2. A condução da alma

A educação das mulheres assenta neste confronto assumido entre duas almas (vontades) e dirige a mulher para uma disciplina, através de guias, ensinamentos prévios que consideram a dualidade como inevitável. As regras da educação erigidas em defesa da imposição de silêncio apresentam as condições e circunstâncias em que este deve ser mantido — onde, quando e com quem, deve a mulher manter-se em silêncio. São publicados inúmeros livros educativos, “livros de conduta”¹⁶¹, para regulamentar o comportamento das jovens raparigas. A imposição do silêncio é, portanto, uma questão de educação e de disciplina correspondente à imposição de uma moral. Já Diderot, que contesta ferozmente a moral religiosa, assume que a moral não é apenas um conjunto de princípios abstractos, mas uma impressão (uma marca) produzida no corpo, resultando numa inscrição física.

De facto, a conduta do espírito é uma disciplina concreta experimentada e com evidente registo no corpo como explicitado em *L’art de se taire, principalement en matière de religion* (1771), do Abade Dinouart. Nesta obra, são inumeradas algumas regras com função pedagógica para a manutenção de silêncio através da contenção e governo da língua (física), como lugar do corpo de expressão de excessos¹⁶². A língua

¹⁶¹ Cf. BERENGUIER, Nadine — *Conduct Books for Girls in Enlightenment France*, London, Routledge, 2011.

¹⁶² Ainda que esta arte de saber calar-se se dirija aos que falam demasiado contra a Igreja (aos filósofos iluministas), as regras apresentadas neste texto são válidas para todos e assentam na virtude da posse do corpo pela contenção e pela reserva assegurada pelo trabalho da razão como prática civilizada ao serviço de Deus e do Estado. Saber calar-se ou falar com moderação quando oportuno, que se impõe a cada um, é uma disciplina (auto-disciplina) de integração na governação geral dos corpos.

não é, porém, a única parte anatômica a ser inibida, mas é a totalidade do corpo que se expressa que necessita de ser instruída a saber expressar-se. Para o Abade Dinouart, a condução do espírito das mulheres, e até o seu moderado silêncio, torná-las-ia desde cedo mais disciplinadas na fala e, logo, modelo idealizado de superioridade na conversação¹⁶³. Esta idealização de um corpo moderado, porque condicionado, é uma moral forçada que faz da mulher exemplo para ambos os sexos. Consequentemente, para fazê-lo modelo exemplar, revela que é sobre este tipo, gênero, de corpo que mais fortemente se aplica. Em *Les Bijoux*, é precisamente explorada esta questão, de como, à força de se procurar um exemplo de virtude e de edificação moral, são impostas maiores restrições às mulheres e aos seus corpos. Se Diderot defende, tanto em *Les Bijoux* como em tantos outros textos, que a virtude e o vício são inerentes ao ser humano, e logo, aos dois sexos, não deixa, porém, e neste conto em particular, de explorar como socialmente se assiste a uma forçosa conformação com a idealização desigual.

Em *Les Bijoux*, é apresentada a educação como distintamente vocacionada para os dois sexos. Percorrem todo o texto de *Les Bijoux* alusões às diferentes posturas educativas: os homens são iniciados pelos homens, e as mulheres pelas mulheres, em esferas separadas e adequadas às suas especificidades (ao que é concebido como fazendo parte da natureza de cada sexo), de modo a ocuparem os seus lugares socialmente convencionados. A educação própria de um sultão, dirigente de um Estado — tendo em vista uma futura posição social sólida e respeitosa para se assumir como autoridade sobre o conjunto dos seus súbditos, que nele devem ver um ser de exceção e um exemplo de conduta a imitar — tinha de ser, obrigatoriamente, alicerçada em bases sólidas.

Lemos que um dos aspectos a considerar na educação dos homens, de modo a assegurar o seu saudável crescimento e a sua preparação futura, é o afastamento e desprezo pela indolência e pelo “feminino”. Dada a imperfeição das mulheres, estas não estão aptas a educar os homens, muito menos este em particular, por poderem passar valores inconciliáveis com os esperados de um sultão. Por essa razão, aquando do nascimento do sultão, seguindo a tradição de mandar adivinhar o futuro do recém-nascido ainda no berço, Erguebzed não chama as “fadas” porque a educação destas, em tempos passados, terá produzido “tolos”. A preocupação do pai do sultão é a de que a

¹⁶³ Cf. DINOUART, Joseph — *Le triomphe du sexe : ouvrage dans lequel on démontre que les femmes sont en tout égales aux hommes*, s.l., Ignace Racon, 1749.

presença das “fadas”, esses seres imaginários, bons e frágeis, essas “intelligences femelles”, representem um mau prenúncio – não só para a criança, mas também para o seu reinado. No “Chapitre I, Naissance de Mangogul”, lê-se:

Erguebzed son père n’appela point les fées autour du berceau de son fils, parce qu’il avait remarqué que la plupart des princes de son temps, dont ces intelligences femelles avaient fait l’éducation, n’avaient été que des sots. Il se contenta de commander son horoscope à un certain Codinho, personnage meilleur à peindre qu’à connaître.¹⁶⁴

Erguebzed prefere chamar um astrólogo charlatão, Codindo. Nos dois casos, das fadas e do astrólogo, é a falsa ciência, a superstição, que é chamada a prever o futuro do sultão e, por consequência, da nação. Esta escolha é, julgar-se-á, insensata, uma vez que o espírito da criança é exposto à fantasia, quando devia ser exposto à realidade das coisas tal qual são (leia-se o artigo “Education” da *Encyclopédie*¹⁶⁵). A associação a sentimentos religiosos e supersticiosos é, sem dúvida, uma crítica de Diderot a uma tradição enraizada, ainda longe da educação assente em bases racionais, iluminista. Assume-se que opção recai sobre Codindo por este ser um homem que iniciará o sultão, desde cedo, no mundo dos homens, ao pronunciar-se sobre a sua sorte (destino). Porém,

¹⁶⁴ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 29. Trad. ed. port.: “Erguebzed, seu pai, não chamou as fadas para junto do berço do filho, porque tinha notado que a maior parte dos príncipes do seu tempo, que essas inteligências fêmeas haviam educado, não passavam de tolos. Contentou-se em encomendar o seu horóscopo a um certo Condinho, personagem mais fácil de pintar do que de conhecer.” (DIDEROT, D. — “Capítulo I, Nascimento de Mangogul”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 6).

¹⁶⁵ “Les premiers acquiescemens sensibles de notre esprit, ou pour parler comme tout le monde, les premieres connoissances ou les premieres idées qui se forment en nous pendant les premieres années de notre vie, sont autant de modes qu’il est difficile de réformer, & qui nous servent ensuite de regle dans l’usage que nous faisons de notre raison : ainsi il importe extrêmement à un jeune homme, que dès qu’il commence à juger, il n’acquiesce qu’à ce qui est vrai, c’est-à-dire qu’à ce qui *est*. Ainsi loin de lui toutes les histoires fabuleuses, tous ces contes puérils de Fées, de loup-garou, de juif errant, d’esprits folets, de revenants, de sorciers, & de sortilèges, tous ces faiseurs d’horoscopes, ces diseurs & diseuses de bonne aventure, ces interpretes de songes, & tant d’autres pratiques superstitieuses qui ne servent qu’à égarer la raison des enfans, à effrayer leur imagination, & souvent même à leur faire regretter d’être venus au monde”. (DU MARSAIS, César — “Éducation”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Metiers, par une société de gens de lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 5, p. 397). Trad. nossa: “As primeiras aquisições sensíveis de nossa mente, ou, para falar como todo mundo, o primeiro conhecimento ou as primeiras ideias que são formadas em nós durante os primeiros anos da nossa vida, são todos modelos difíceis de reformar; que nos servem depois como regra no uso que fazemos de nossa razão: assim, é extremamente importante para um jovem que, mal comece a julgar, aceite apenas o que é verdadeiro, ou seja, o que é. Assim, devem andar longe dele todas as histórias fabulosas, todos esses contos infantis de fadas, lobisomem, judeu errante, espíritos tolos, fantasmas, feiticeiros e maldições, todos esses criadores de horóscopos, esses adivinhos e magos, intérpretes dos sonhos e tantas outras práticas supersticiosas que servem apenas para desviar a razão das crianças, assustar a sua imaginação e, muitas vezes, até fazê-las arrepender-se de terem vindo ao mundo.”

Codindo, tendo confessado não ser astrólogo, sentencia simplesmente que o reinado do sultão seria feliz se fosse longo (a isso já nos referimos na nossa Introdução). No “Chapitre II, Éducation de Mangogul”, a educação do sultão é adjudicada, até aos quinze anos, aos homens sábios – mestres em diferentes saberes. De uma educação generalista, Mangogul aprendeu o que é esperado de um chefe de estado e entra, assim, pelo conhecimento dos saberes tidos de relevância, na esfera masculina e no domínio do poder. A sua educação é já iluminista e lê-se que não fora nela menosprezada nenhuma das Artes:

Erguebzéd qui était homme de sens, et qui ne voulait pas que l'éducation de son fils fût aussi négligée que la sienne l'avait été, appela de bonne heure auprès de lui, et retint à sa cour, par des pensions considérables, ce qu'il y avait de grands hommes en tout genre dans le Congo : peintres, philosophes, poètes, musiciens, architectes, maîtres de danse, de mathématiques, d'histoire, maîtres en fait d'armes, etc. Grâce aux heureuses dispositions de Mangogul, et aux leçons continuelles de ses maîtres, il n'ignore rien de ce qu'un jeune prince a coutume d'apprendre dans les quinze premières années de sa vie, et sut, à l'âge de vingt ans, boire, manger et dormir aussi parfaitement qu'aucun potentat de son âge.¹⁶⁶

O sucesso da educação de Mangogul é descrito pelos seus feitos, que revelam a força do seu espírito:

Ce fut donc l'an du monde 1.500.000.003.200.001, de l'empire du Congo le 3.900.000.700.03, que commença le règne de Mangogul, le 1.234.500 de sa race en ligne directe. Des conférences fréquentes avec ses ministres, des guerres à soutenir, et le maniement des affaires, l'instruisirent en fort peu de temps de ce qui lui restait à savoir au sortir des mains de ses pédagogues; et c'était quelque chose.

Cependant Mangogul acquit en moins de dix années la réputation de grand homme. Il gagna des batailles, força des villes, agrandit son empire, pacifia ses provinces, répara le désordre de ses finances, fit refleurir les sciences et les arts, éleva des édifices, s'immortalisa par d'utiles établissements, raffermi et corrigea la législation, institua même des académies; et, ce que son université ne put jamais comprendre, il acheva tout cela sans savoir un seul mot de latin.¹⁶⁷

¹⁶⁶ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 33. Trad. ed. port.: “Erguebzéd, que era homem de senso e não queria que a educação do filho fosse descurada como o fora a dele, logo chamou e reteve na corte, mediante pensões consideráveis, toda a espécie de grandes homens existentes no Congo: pintores, filósofos, poetas, músicos, arquitectos, mestres de dança, de matemática, de história, mestres de armas, etc. Graças às felizes disposições de Mangogul e às lições contínuas dos seus mestres, não ignorou nada do que um jovem príncipe costuma aprender nos primeiros quinze anos de vida e, aos vinte anos, sabia beber, comer e dormir tão perfeitamente como qualquer outro potentado da sua idade.” (DIDEROT, D. — “Capítulo II, Educação de Mangogul”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 9).

¹⁶⁷ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 34. Trad. ed. port.: “Foi portanto no ano do mundo 1 500 000 003 200 001 do império do Congo o 3 900 000 700 003, que começou o reinado de Mangogul, o 1 234 500 da sua raça em linha directa. Conferências frequentes com os seus ministros, guerras a travar e a direcção dos negócios puseram-no em muito pouco tempo a par do que lhe faltava saber ao sair das mãos dos seus

A educação de um sultão não é, porém, diferente da dos outros homens. E, como tal, lê-se que o que aprendeu não se revelou em subtilezas e em sensibilidade. É, aliás, com tom humorístico, se assim se pode dizer a este respeito, que nos é dito ter ele aprendido, além de todos os esforços na sua excepcional educação, as mais básicas funções de “boire, manger et dormir aussi parfaitement qu’aucun potentat de son âge”. Porém, desde cedo, terá aprendido igualmente a necessidade de desprezar não só de si mesmo os atributos femininos, dominando-os, como as mulheres — ainda que seja na companhia das mulheres da sua corte e da sua amante favorita que ele seja frequentemente encontrado. Consequentemente, o sultão Mangogul, já adulto, é agente do vexar das mulheres, ao fazê-las falar contra a sua vontade, para proveito do seu divertimento e curiosidade, e assim expô-las ao ridículo. Tal é demonstrativo de um aspecto da educação que partilha com os outros homens — já predito aquando do seu nascimento ao serem preteridas as fadas. O homem, em geral, ao ser educado a disciplinar-se e a excluir de si os atributos tidos como femininos, ao controlar excessivamente a sua sensibilidade e ao fazer uso exclusivo da razão, vexe, no prosseguir do seu crescimento, uma parte de si mesmo e dela se afasta. Edificando-se na sua masculinidade, ele encontrará na mulher um ser para ser dominado, subalternizado, como possuidor do que de si descarta. Os atributos femininos são o lado fraco do homem que ele tiraniza, como faz em paralelo com a mulher no seio da sociedade. Durante a vida adulta, os homens mantêm esse controle apertado sobre os seus sentimentos e as suas sensações, subjagam a sua sensibilidade tornando-se frios e insensíveis – uns brutos, nas palavras do próprio sultão Mangogul. É, assim, exercida continuamente uma pressão sobre a masculinidade e edificada uma moral prevaiente. O vexar de um sexo pelo outro traduz-se no prazer da conquista e da vitória — duplicando a mesma atitude em contexto de expansão de territórios e, consequentemente, de guerra (a que é dado largo espaço de representação em *Les Bijoux*). De facto, Mangogul, ao consultar as “jóias” e ao obrigá-las a falar, explorando

pedagogos; e era alguma coisa. § Em menos de dez anos, Mangogul granjeou a reputação de grande homem. GANHOU batalhas, tomou cidades, aumentou o império, pacificou as províncias, restaurou as finanças, desenvolveu as ciências e as artes, ergueu edificios, imortalizou-se por úteis instituições, consolidou e corrigiu a legislação, instituiu mesmo academias, e, o que a sua universidade nunca conseguiu compreender, levou a cabo tudo isto sem saber uma palavra de latim.” (DIDEROT, D. — “Capítulo II, Educação de Mangogul”, *op. cit.*, p. 10).

o que ouve a seu prazer, colecciona momentos de vitória contra a vontade das suas proprietárias. Em *Les Bijoux*, o vexar das mulheres demonstra ser uma estratégia de controle e de dominação disfarçada, de necessidade social no confronto de uma moral que se bifurca ao ser aplicada desigualmente entre homens e mulheres, de modo a que se conquiste uma ordem social que permaneça em equilíbrio.

Já Mirzoza, como representante do seu sexo, não tem direito a um capítulo dedicado à sua educação e, ao longo do conto, não lhe é feita qualquer referência directa. Julgar-se-á que Mirzoza é educada (num sentido lato), mas que não é culta. Mirzoza possui a mesma educação das demais mulheres, mas, pelas suas qualidades e posicionamento social, terá tido alguns privilégios no acesso a um tipo de cultura que estaria vedada às restantes. Em vários momentos do texto, há referências à sua sabedoria, ponderação e curiosidade. Mirzoza é apresentada como uma excepção, reconhecida como tal, tanto pelo sultão como pelo velho cortesão Sélim. A sua educação não convencional é comprovada pelo que se lê, pelo menos, em dois capítulos: no “Chapitre XXIX, Métaphysique de Mirzoza, les âmes”, onde dá a conhecer a sua metafísica experimental e onde expõe ideias próprias e singulares, e no “Chapitre XL, Rêve de Mirzoza”, onde revela vastas referências à cultura universal que surgem espontaneamente no seu sonho. Depreende-se que estas demonstrações de cultura são fruto de um trabalho de aprimoramento de sua iniciativa — numa clara referência ao amadorismo das mulheres da época — ultrapassando assim os limites impostos à sua condição. Se prova há de que existem mulheres de discernimento, e se Mirzoza é essa prova (como se confirma no final do conto), não o é apenas pela sua “jóia” ter revelado ao sultão que lhe era fiel, mas pelas suas muito pertinentes intervenções. É, aliás, evidente que a pouca educação que Mirzoza tivera lhe tinha sido mais útil que ao sultão.

É ainda interessante a opinião que o sultão Mangogul tem sobre da educação das mulheres, desenvolvida no “Chapitre XXXIV, Mangogul, avait-il raison?”. Quando Mirzoza, sentindo-se excluída dos sábios que rodeiam o sultão, protesta que a sua opinião não era ouvida, Mangogul responde que Mirzoza se encontra fora da sua opinião sobre as mulheres e fala-lhe sobre a educação das mesmas, considerando na matéria uma mudança de paradigma:

— Laissons cela, dit Mangogul. Mais en bonne foi, n'êtes-vous pas convaincu que la vertu des femmes du Congo n'est qu'une chimère? *Voyez donc, délices de mon âme, quelle est aujourd'hui l'éducation à la mode, quels exemples les jeunes personnes reçoivent de leurs mères, et comment on vous coiffe une jolie femme du préjugé que se renfermer dans son domestique, régler sa maison et s'en tenir à son époux, c'est mener une vie lugubre, périr d'ennui et s'enterrer toute vive.* Et puis, nous sommes si entreprenants, nous autres hommes, et une jeune enfant sans expérience est si comblée de se voir entreprise. J'ai prétendu que les femmes sages étaient rares, excessivement rares; et loin de m'en dédire j'ajouterais volontiers qu'il est surprenant qu'elles ne le soient pas davantage. Demandez à Sélim ce qu'il en pense.¹⁶⁸

Mangogul está convencido de que a virtude (como moral imposta) das mulheres do Congo, suas contemporâneas, é uma quimera muito devido à educação que recebem. Para ele, as mulheres, pretendendo fugir ao preconceito de que uma vida recatada e doméstica é “périr d'ennui et s'enterrer toute vive”, dedicam-se agora aos prazeres. A educação dita da moda segue este novo padrão: do galanteio. Lê-se que este é o exemplo que recebem das mães. A sabedoria das mulheres reduz-se assim ao campo específico da sedução e aos seus jogos. O preconceito, como uma generalização, passa a ser de que todas as mulheres se dedicam ao agrado dos homens e às actividades correlacionadas. Se Mangogul equaciona a possibilidade de existirem mulheres ajuizadas porque bem educadas, afirma que elas “étaient rares, excessivement rares”. Já Sélim – o velho cortesão –, a quem é pedida uma opinião, corrobora o que é dito pelo sultão e salienta que, pelo facto de Mirzoza não se ter deparado com mulheres insensíveis e cruéis, pensa como pensa, tomando-a como exemplo de mulher de discernimento e de virtude. No mesmo capítulo, “Chapitre XXXIV, Mangogul, avait-il raison?”, lê-se:

J'avouerais cependant que je ne suis pas éloigné de croire qu'il y a des femmes de jugement à qui les avantages de la vertu sont connus par expérience, et que la réflexion a éclairées sur les suites fâcheuses du désordre; des femmes heureusement nées, bien

¹⁶⁸ DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 180-181. Trad. ed. port.: “— Deixemos isso – disse Mangogul – Mas, de boa-fé, não estais convencida de que a virtude das mulheres do Congo não passa de uma quimera? *Vede, delícias da minha alma, qual é hoje a educação em moda, que exemplos as jovens recebem das mães e como se incute numa mulher bonita o preconceito de que limitar-se à vida doméstica, dirigir a sua casa e contentar-se com o marido é levar uma vida lúgubre, morrer de tédio e enterrar-se viva.* Além disso, nós outros, homens, somos muito empreendedores, e uma criança sem experiência gosta de ser iniciada. Afirmei que as mulheres ajuizadas eram raras, excessivamente raras; e longe de me desdizer, acrescentarei que é surpreendente que não o seja mais. Perguntai a Selim o que pensa.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXIV, Mangogul tinha razão?”, *op. cit.*, p. 156, itálicos nossos).

élevées, qui ont appris à sentir leur devoir, qui l'aiment, et qui ne s'en écarteront jamais.¹⁶⁹

Em *Les Bijoux*, no confronto entre a “velha” educação do recato e a “nova” educação dos prazeres, esta última apresenta-se como uma ilusória liberdade sexual que as mulheres adquirem, tendo, aparentemente, o direito de usufruir do seu próprio corpo. A “velha” educação é a educação da disposição do corpo para a reprodução da espécie, para a maternidade, e, em *Les Bijoux*, não é isso que está em causa. Porém, a educação dos prazeres é retratada no conto como desmoralizadora e tão degradante para a mulher quanto antes era o seu destino de ser meramente reprodutora. Contra a candura da mulher do lar, a mulher que reclama e vive a sua sexualidade vive-a escondida, ocultanda-a, e é representada no conto como não a vivendo livremente, sempre refém do seu sexo, em função do prazer dos seus impulsos básicos e do agrado do homem, em competição com as suas semelhantes, por intrigas e mentiras, para conquistar um lugar social que lhe permita sobreviver. A educação da mulher na moda é representada como capaz de alienar, de igual modo, o corpo da mulher de si mesma. O seu corpo pertence aos homens que sobre ele dominam, desde logo através da opinião frequentemente proferida sobre a sua condução. O controle masculino exercido não é já sobre os seus órgãos reprodutores, mas sobre os órgãos do prazer e sobre prazer aí obtido. A educação das mulheres, tanto para o recato como para o galanteio, denuncia um idêntico objectivo: a manutenção da mulher num estado próximo do da escravatura e de subjugação ao despotismo externo. A educação é genericamente determinada pela idealização masculina construída sobre o que a mulher deve ser e, nos dois casos de modelos educativos, o silêncio mantém-se como conduta a seguir, sendo ocasionalmente quebrado aquando da confissão.

Não é de desconsiderar que, na mesma época, ecoassem paralelamente ideias cartesianas, implícitas ou não nas propostas educativas que visavam a emancipação da mulher como sujeito emissor de pleno direito. A imposição de silêncio — que remetia as mulheres ao estado de ignorância como manutenção do seu estado de pureza — era por estas propostas criticada. A educação que se propunha substituiria a educação

¹⁶⁹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 181. Trad. ed. port.: “No entanto, confessarei que não estou longe de acreditar que há mulheres de discernimento que conhecem as vantagens da virtude por experiência e que a reflexão esclareceu acerca das aborrecidas consequências da desordem; mulheres afortunadamente nascidas, bem-educadas, que aprenderam a sentir o seu dever, que o amam e do qual nunca se desviarão.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXIV, Mangogul tinha razão?”, *op. cit.*, p. 157).

limitada às actividades domésticas e aos exercícios mais baixos e menos valorizados, pelo cultivo do espírito, pelo desenvolvimento da capacidade de pensar, de reflectir e de julgar. Conscientes do que separaria o “homem” livre do escravo, os cartesianos (seguidores das ideias de Descartes e da sua metafísica) propunham o resgate da mulher da sua escravidão. Para os cartesianos, a educação deveria ser o que distingue o nível de conhecimento entre os seres humanos em geral e não entre os sexos. Impunha-se o acesso a uma educação universal. A apologia de uma educação assente nas ideias cartesianas, com base na educação do espírito, não previa a imposição do silêncio, antes pelo contrário, elogiava o trabalho da construção da voz. A constituição de uma frente que propunha a anulação do silêncio visava a valorização da eloquência feminina com base na igualdade espiritual entre os dois sexos. Consequentemente, a unificação de uma moral (uma moral geral para ambos os sexos) contrapunha-se à relatividade moral (uma moral distinta para cada um dos sexos).

A educação, como campo de especulação e de pensamento utópico, foi assunto para que Poullain de la Barre (um difusor e promotor das ideias cartesianas com enorme influência), tenha chamado a atenção, nos três principais tratados proto-feministas que escreveu, por uma abordagem distinta, em tudo oposta ao que se apresentava a Diderot (com uma abordagem pretensamente realista sobre a sociedade). Poullain, em *De l'égalité des deux sexes* (1679)¹⁷⁰, usa um método de inversão argumentativo (de negativo para positivo) para justificar a sua defesa das mulheres e do uso da voz. Poullain ultrapassa a defesa e eleva o elogio da igualdade moral assente sobre um mesmo caminho espiritual, tomando as qualidades ditas femininas como superiores e, logo, não só como capazes de serem tão eloquentes como ainda mais eloquentes do que os homens. Ora, para Diderot, a universalidade moral, implicada na educação e na regulamentação da voz, não existia. A denúncia de uma moral única, universal e a defesa da relatividade moral são constantes no discurso do filósofo. Tal fica claramente exposto no capítulo “Chapitre XVIII, Des voyageurs”, dedicado aos viajantes, onde pondera a relação entre moral e cultura (como o faz no *Supplément au voyage de Bougainville*, de 1796) e onde as leis aplicadas ao corpo das mulheres são expostas. Neste capítulo, Mangogul lê, no diário dos viajantes, o discurso de Ciclófilo (um insular) sobre uma moral para as mulheres distinta da das europeias. O sentido de moral

¹⁷⁰ POULLAIN, François — *De l'égalité des deux sexes*, Paris, Antoine Dezallier, 1679.

dos insulares é o da funcionalidade e da utilidade, pelo que não existe hipocrisia. Os casamentos são abertamente por conveniência, porém, esta não se funda na permanência de propriedade e tem o objectivo principal de serem felizes. O sexo é descrito sem limites de convenções. O significado de “cornudo”, de infidelidade feminina, é diferente do representado em geral em *Les Bijoux*, porque não é reprovado.

Ce spectacle amusant, c’est celui de nos temples, et de ce qui s’y passe. *La propagation de l’espèce est un objet sur lequel la politique et la religion fixent ici leur attention*; et la manière dont on s’en occupe ne sera pas indigne de la vôtre. Nous avons ici des cocus: n’est-ce pas ainsi qu’on appelle dans votre langue ceux dont les femmes se laissent caresser par d’autres? Nous avons ici donc des cocus, autant et plus qu’ailleurs, quoique nous ayons pris des précautions infinies pour que les mariages soient bien assortis.

— Vous avez donc, répondis-je, le secret qu’on ignore ou qu’on néglige parmi nous, de bien assortir les époux?

— Vous n’y êtes pas, reprit Cyclophile; *nos insulaires sont conformés de manière à rendre tous les mariages heureux, si l’on y suivait à la lettre les lois usitées.*

— *Je ne vous entends pas bien, répliquai-je; car dans notre monde rien n’est plus conforme aux lois qu’un mariage; et rien n’est souvent plus contraire au bonheur et à la raison.*

— Eh bien! interrompit Cyclophile, je vais m’expliquer. Quoi! Depuis quinze jours que vous habitez parmi nous, vous ignorez encore que les bijoux mâles et féminins sont ici de différentes figures? À quoi donc avez-vous employé votre temps? Ces bijoux sont de toute éternité destinés à s’agencer les uns avec les autres; un bijou féminin en écrou est prédestiné à un bijou mâle fait en vis. Entendez-vous?

— J’entends, lui dis-je; cette conformité de figure peut avoir son usage jusqu’à un certain point; mais je ne la crois pas suffisante pour assurer la fidélité conjugale.

— Que désirez-vous de plus?

— Je désirerais que, dans une contrée où tout se règle par des lois géométriques, on eût eu quelque égard au rapport de chaleur entre les conjoints. Quoi! Vous voulez qu’une brune de dix-huit ans, vive comme un petit démon, s’en tienne strictement à un vieillard sexagénaire et glacé! Cela ne sera pas, ce vieillard eût-il son bijou masculin en vis sans fin...¹⁷¹

¹⁷¹ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, pp. 96-97. Trad. ed. port.: “Este espetáculo divertido é o dos nossos templos e do que aí se passa. *A propagação da espécie é um objecto no qual a política e a religião fixam a sua atenção*; e a maneira como se ocupam dela não será indigna da vossa. Temos aqui cornudos: não é assim que se chama na vossa língua àqueles cujas mulheres se deixam acariciar por outros? Portanto, temos aqui cornudos, tantos ou mais do que em qualquer outra parte, embora tenhamos tomado precauções para que os casamentos sejam bem combinados. § — Têm então — respondi — o segredo, que nós ignoramos ou desprezamos, de combinar esposos? § — Não compreendeu — retorquiu Ciclófilo. — *Os nossos insulares estão constituídos de modo a tornarem todos os casamentos felizes, se seguissem à letra as leis em uso.* § — Não os percebo bem — repliquei-, *dado que no nosso mundo nada é mais conforme às leis do que um casamento; e, frequentemente, nada é mais contrário à felicidade e à razão.* § — Ora bem! — interrompeu Ciclófilo. Vou explicar-me. Como! Há quinze dias que vive entre nós e ainda ignora que as ‘jóias’ masculinas e femininas têm aqui formatos diferentes? Em que gastou o tempo? Estas “jóias” estão desde sempre destinadas a entender-se umas com as outras; uma ‘jóia’ feminina em forma de porca está predestinada a uma ‘jóia’ masculina em forma de parafuso. Compreende? § — Compreendo — respondi. — Essa conformidade de imagem pode ter o seu uso até certo ponto; mas não a julgo suficiente para garantir a fidelidade conjugal. § — Que mais deseja? § — Desejaria que, numa terra onde tudo é regulado por leis geométricas, se tivesse em conta a relação de calor entre os conjugues. Como! Quer que uma morena de dezoito anos, viva como um pequeno demónio,

Se, em *Les Bijoux*, a educação moral inicial é representada como uma acção sobre os corpos capaz de imprimir diferenças, entre homens e mulheres desde tenra idade, essa mesma moral é dissipada pelo facto de, nas mulheres, estarem multiplicados os órgãos da fala e de nelas assim se revelar o que silêncio ocultaria. Novamente, relembramos o princípio de que, mudando-se uma parte, muda-se o todo. Assim, é possível questionar que moral se podia revelar e surgir a partir daí. O que em *Les Bijoux* lemos é que, a partir de uma base moral dada pela educação, são reveladas novas e subtis *nuances* morais de acordo com os caracteres individuais que ultrapassam a mera divisão entre sexos, sem deixar de se encontrar aí enraizada. O processo adaptativo inclui uma nova avaliação ao nível de uma necessária re-educação. Dependem, pois, as ideias morais da complexidade e da constante adaptação dos corpos (na duplicação de órgãos) e da sua experiência. Tal é o exemplo dado em *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, texto filosófico em que Diderot questiona que ideias morais possuiria um cego derivadas da conformação do seu corpo:

Comme je n'ai jamais douté que l'état de nos organes et de nos sens n'ait beaucoup d'influence sur notre métaphysique et sur notre morale, et que nos idées les plus purement intellectuelles, si je puis parler ainsi, ne tiennent de fort près à la conformation de notre corps, je me mis à questionner notre aveugle sur les vices et sur les vertus.¹⁷²

E alude à possibilidade de alguém que, possuindo mais ou menos um sentido, estivesse em condição para construir uma moral distinta, sendo por ela guiado:

Ah, madame ! que la morale des aveugles est différente de la nôtre ! que celle d'un sourd différerait encore de celle d'un aveugle, et qu'un être qui aurait un sens de plus que nous trouverait notre morale imparfaite, pour ne rien dire de pis ! Notre métaphysique ne s'accorde pas mieux avec la leur. Combien de principes pour eux qui ne sont que des absurdités pour nous, et réciproquement ! Je pourrais entrer là-dessus dans un détail qui

se contente estritamente com um velho sexagenário e gelado? Impossível, mesmo que esse velho tivesse a sua 'jóia' masculina em forma de parafuso sem-fim...". (DIDEROT, D. — "Capítulo XVIII, Viajantes", *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 72, *itálicos nossos*).

¹⁷² DIDEROT, D. — "Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient", *Diderot, Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010, p. 139. Trad. ed. port.: "Como nunca duvidei de que o estado dos nossos órgãos e dos nossos sentidos tivesse uma grande influência na nossa metafísica e na nossa moral, e que as nossas ideias, as mais puramente intelectuais, se me é permitida a expressão, dependem em muito da conformação do nosso corpo, pus-me a questionar o nosso cego sobre os vícios e as virtudes." (DIDEROT, D. — *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*, Lisboa, Vega, 2007., p. 40).

vous amuserait sans doute, mais que de certaines gens, qui voient du crime à tout, ne manqueraient pas d'accuser d'irréligion, comme s'il dépendait de moi de faire apercevoir aux aveugles les choses autrement qu'ils ne les aperçoivent.¹⁷³

Do mesmo modo que os cegos (ou os surdos), também as mulheres com órgãos da voz duplicados são representadas como um conjunto de novos seres (reunidos sob uma nova organização), que se encontram no confronto entre uma moral sobre si imposta pela educação e uma moral própria, distinta, derivada da nova adaptação. Sob uma perspectiva atenta, elas possuem já, cada uma individualmente, uma moral única. O que se sobrepõe à educação inicial é a experiência própria de cada corpo nos seus múltiplos processos de adaptação.

Tal relatividade moral concebida por Diderot — a que concluímos prevalecer em *Les Bijoux* — é reflectida no uso da voz. Em conjunto, as vozes das mulheres espelham o resultado do confronto da velha e da nova moral. Individualmente, a voz espelha a moral a cada uma em particular. Porém, em *Les Bijoux*, anuncia-se uma idealização da educação que é demonstrada desde logo, no início do conto, na dedicatória à jovem Zima. À condução do espírito, Diderot, mais do que contrapor, acrescenta, o conhecimento do corpo, e em específico, da sexualidade. Zima é incitada a ler uma selecta de livros de carácter erótico onde *Les Bijoux* é incluído. Zima poderá aprender com *Les Bijoux* tanto as liberdades que lhe são permitidas (desde que devidamente ocultadas) como as sujeições a que o seu corpo estará exposto. Não é de todo improvável que o efeito pretendido com este conto seja que Zima se eduque e encontre por si mesma uma moral que lhe permita fazer escolhas conscientes.

A idealização que se descreve é de uma educação longe da metafísica, em que o espírito a ser conduzido não se encontra alheado do corpo, mas é tão corpo como espírito, um conjunto de matéria que tem ao seu alcance deliberar sobre o seu desígnio. Só nessa unificação é que a voz se revela idêntica — pelas qualidades sensíveis, audíveis, como pelo discurso — entre a proferida pela boca como pelo sexo.

¹⁷³ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 140. Trad. ed. port.: “Ah, Senhora! Quão diferente é a moral dos cegos da nossa! Como diferiria a de um surdo da de um cego, e como um ser que tivesse mais um sentido do que nós consideraria a nossa moral imperfeita, para não dizer pior! Também não há acordo entre a nossa metafísica e a deles. Quantos dos seus princípios não são absurdos para nós e reciprocamente! Poderia entrar a este propósito em pormenores que certamente vos divertiriam, mas que certas pessoas, que vêem crime em tudo, não deixariam de acusar de irreligião; como se dependesse de mim levar os cegos a entender as coisas de outro modo do que aquele que lhes é próprio.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 36, itálicos nossos).

Perspectiva-se, então, que o trabalho de re-educação do corpo, na sua adaptação em processo, reunificado com o espírito, corresponde ao trabalho sobre a voz. Como se, ao acrescentar uma voz ao sexo, Diderot propusesse que o corpo se ouvisse por outra parte anatómica no que tem a dizer sobre o que em si foi impresso.

2.3. Uma questão de censura e auto-censura

Um tipo de controle eficaz é realizado por meio de instrumentos que agem directamente sobre os corpos e, porque sobre ele agem, os transformam. A desordem social, assumida desde tempos imemoriais como efeito da voz das mulheres, seria pretexto para a sujeição do seu corpo a instrumentos de tortura, provocadores de sofrimentos físicos e humilhação pública. Vários modelos de “mordças” foram desenvolvidos com perícia tecnológica e deles se guardam modelos pelo menos desde o século XVI, podendo-se verificar que existiram múltiplas variantes habilmente concebidas das mais simples às mais sofisticadas. A história destes instrumentos é contada em *Les muselières pour femmes et autres supplices*¹⁷⁴ pelo sociólogo Jean Finot.

Já Jane Brox, em *Silence: A Social History of One of the Least Understood Elements of Our Lives* (2019)¹⁷⁵, destaca o “scold’s bridle” como um dos mais conhecidos. Com origem provável no século XVII, o “scold’s bridle” foi usado principalmente na Inglaterra. Brox descreve que esta espécie de mordça ou açaima possuía normalmente uma extensão sobre a língua, um tipo de “lingueta” metálica que pressionava (e até mesmo esmagava) a língua para baixo, de modo a controlar os seus movimentos. Este modelo ou outros modelos deste derivados, quando aplicados sobre as mulheres, visavam destruir a sua normal função de vocalização (simbolizada pela língua), função indesejada. Estas “linguetas” eram igualmente comuns nas mordças utilizadas nos cavalos de modo a serem controlados¹⁷⁶. Certos modelos possuíam ainda correntes com as quais as mulheres eram guiadas e até amarradas em lugares públicos. Outras possuíam sinos para avisar da sua presença. Era neles comum a existência de um orifício para as funções básicas como beber, comer e salivar que se permitiam com

¹⁷⁴ FINOT, Jean — *Les muselières pour femmes et autres supplices*, Paris, E. Figuière, s.d.

¹⁷⁵ BROX, Jane — *Silence: A Social History of One of the Least Understood Elements of Our Lives*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2019.

¹⁷⁶ Sobre os cavalos e as éguas na sua semelhança à mulher, vide infra.

dificuldade. Estes instrumentos podiam ser aplicados pelo próprio marido (em antecipação de vergonha pública) ou por decreto de um magistrado. Semelhantes a uma cela ou uma gaiola, as chaves estariam nas mãos de um seu qualquer protector (leia-se, proprietário). Já um pouco mais tarde, foram vulgarizados e aplicados a todos os que se incluíam, por alguma razão justificadora, como escravos. É ainda de salientar que o uso destes instrumentos teve uma significativa presença na esfera pública, com o fim de servir de exemplo a outras mulheres (ou a outros escravos), de modo a impor ordem, sendo o objectivo principal a opressão reiterada do uso da voz nas mulheres (ou de quem se encontrasse em circunstâncias idênticas).

Em *Les Bijoux*, encontramos instrumentos semelhantes, mas desta vez são as mulheres que voluntariamente a eles se sujeitam para escapar à crueldade que as faz falar pelas “jóias” (no “Chapitre XXII, Septième essai de l’anneau, le bijou suffoque”, lê-se: “Mangogul avait la cruauté de le faire parler”)¹⁷⁷. O anel como máquina de fazer falar é confrontado pela (re)invenção dos açaimos, como máquinas de silenciar. São as mulheres que, no conto, não querem dar voz à sua “jóia”. Os açaimos são, então, usados pelas próprias vítimas para calarem uma parte de si, pelo medo e desgosto em se verem expostas à força, para se ouvir a exposição da sua pressuposta devassidão. É Mirzoza quem o diz no “Chapitre VIII, Troisième essai de l’anneau, le petit souper”:

— Madame, reprit Mangogul, quel intérêt auraient ceux-ci de déguiser la vérité? Il n’y aurait qu’une chimère d’honneur qui pût les y porter; mais un bijou n’a point de ces chimères: ce n’est pas là le lieu des préjugés.

— Une chimère d’honneur! dit Mirzoza; des préjugés! *si Votre Hautesse était exposée aux mêmes inconvénients que nous, elle sentirait que ce qui intéresse la vertu n’est rien moins que chimérique.*

Toutes les dames, enhardies par la réponse de la sultane, soutinrent qu’il était superflu de les mettre à de certaines épreuves; et Mangogul qu’au moins ces épreuves étaient presque toujours dangereuses. Ces propos conduisirent au vin de Champagne; on s’y livra, on se mit en pointe; et les bijoux s’échauffèrent: c’était l’instant où Mangogul s’était proposé de recommencer ses malices.¹⁷⁸

¹⁷⁷ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 122. Trad. ed. port.: “Mangogul cometia a crueldade de a fazer falar”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XXII, Sétima experiência do anel, a ‘jóia’ sufocada”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 97).

¹⁷⁸ DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 53-54. Trad. ed. port.: “— Minha senhora – redarguiu Mangogul —, que interesse teriam esses em pôr a descoberto a verdade? Só uma quimera de honra os poderia levar a isso; mas uma ‘jóia’ não alimenta tais quimeras: não é esse o lugar para preconceitos! § — *Uma quimera de honra! – exclamou Mirzoza. – Preconceitos! Se Vossa Alteza estivesse exposta aos mesmos inconvenientes que nós, sentiria que o que diz respeito à virtude não é menos quimérico.* § Todas as damas, animadas pela resposta da sultana defenderam que era supérfluo sujeitá-las a certas provas; a

A representação do medo generalizado é constante perante a ameaça dos usos do anel. No “Chapitre VI, Premier essai de l’anneau, Alcine”: “Ici mon auteur dit que toutes les femmes pâlirent, se regardèrent sans mot dire, et tinrent un sérieux qu’il attribue à la crainte que la conversation ne s’engageât et ne devînt générale”¹⁷⁹. E no “Chapitre VII, Second essai de l’anneau, les autels”, lemos ainda: “[...]toutes les femmes eurent un air contraint *et ne parlèrent qu’en monosyllabes* [...]”¹⁸⁰. O medo, que atinge a totalidade das mulheres, origina a acusação mútua: “Je vous avoue que *j’en serais morte à sa place*”¹⁸¹. E no “Chapitre VIII, Troisième essai de l’anneau, le petit souper”: “On servit, on soupa, on s’amusa d’abord aux dépens de Monima: *toutes les femmes accusaient unanimement son bijou d’avoir parlé le premier*”¹⁸². No “Chapitre VII, Second essai de l’anneau, les autels”, é a própria “jóia” que acusa a sua proprietária de mentir:

[...] Monima rompit le silence qu’elle avait gardé jusque-là, pour dire d’un ton traîné et d’un air nonchalant: ‘Ah! que mon autel, puisque autel y a, parle ou se taise, je ne crains rien de ses discours.’

Mangogul entra à l’instant, et les dernières paroles de Monima ne lui échappèrent point. Il tourna sa bague sur elle, et l’on entendit son bijou s’écrier: ‘N’en croyez rien; *elle ment*’.¹⁸³

Mangogul, que, pelo menos, essas provas eram quase sempre perigosas. Estes ditos levaram ao vinho da Champanha; bebeu-se, trocaram-se ditos picantes; e as ‘jóias’ esquentaram-se: era o momento em que Mangogul tinha pensado para recomençar as suas malícias.” (DIDEROT, D. — “Capítulo VIII, Terceira experiência do anel, a ceia”, *op. cit.*, pp. 29-30, itálicos nossos).

¹⁷⁹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 46. Trad. ed. port.: “Aqui o meu autor diz que todas as mulheres empalideceram, se olharam sem pronunciar palavra e mantiveram um ar sério, que ele atribuiu ao medo de que a conversa se animasse e tornasse geral.” (DIDEROT, D. — “Capítulo VI, Primeira experiência do anel, Alcina”, *op. cit.*, p. 21).

¹⁸⁰ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 49. Trad. ed. port.: “[...] Todas as mulheres assumiram um ar constrangido e *não falaram senão por monossílabos* [...]”. (DIDEROT, D. — “Capítulo VII, Segunda experiência do anel, os altares”, *op. cit.*, p. 25, itálicos nossos).

¹⁸¹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 51. Trad. ed. port.: “Confesso que, *que no lugar dela, teria morrido*.” (DIDEROT, D. — “Capítulo VII, segunda experiência do anel, os altares”, *op. cit.*, p. 26, itálicos nossos).

¹⁸² DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 53. Trad. ed. port.: “Serviu-se, ceou-se, brincou-se à custa de Monima: *todas as mulheres acusavam unanimemente a sua ‘jóia’ de ter sido a primeira a falar*; [...]”. (DIDEROT, D. — “Capítulo VIII, Terceira experiência do anel, a ceia”, *op. cit.*, p. 29, itálicos nossos).

¹⁸³ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 50. Trad. ed. port.: “[...] Monima rompeu o silêncio que tinha mantido até então para dizer em tom arrastado e negligente: § — ‘Ah, que o meu altar, visto que de altares se trata, fale ou se cale, não receio os seus discursos’. § Mangogul acabava de entrar e as últimas palavras de Monima não lhe escaparam. Voltou o anel para ela e ouviu-se a sua ‘jóia’ clamar: ‘Não acrediteis; *ela mente*’.” (DIDEROT, D. — “Capítulo VII, Segunda experiência do anel, os altares”, *op. cit.*, p. 27, itálicos nossos).

As mulheres auto-censuram-se, procurando anular a voz que as revela. A religião, que historicamente anexamos facilmente à censura, vê, por sua vez, nestes instrumentos uma ameaça a que as “jóias” deixem de falar e logo de confessar os seus crimes. O “Chapitre XVII, Les muselières”, trata deste revés:

Les bramines, qui avaient annoncé le caquet des bijoux comme une punition divine, et qui s'en étaient promis de la réforme dans les mœurs et d'autres avantages, ne virent point sans frémir une machine qui trompait la vengeance du ciel et leurs espérances. Ils étaient à peine descendus de leurs chaires, qu'ils y remontent, tonnent, éclatent, font parler les oracles, *et prononcent que la muselière est une machine infernale, et qu'il n'y a point de salut pour quiconque s'en servira. 'Femmes mondaines, quittez vos muselières; soumettez-vous, s'écrièrent-ils, à la volonté de Brama. Laissez à la voix de vos bijoux réveiller celle de vos consciences; et ne rougissez point d'avouer des crimes que vous n'avez point eu honte de commettre.*¹⁸⁴

Transformados em cintos de castidade (porém, com um sentido de utilidade distinto do original), os açaimos seriam posteriormente colocados de parte por razões de saúde (pública). É significativo um episódio descrito no “Chapitre XXII, Septième essai de l'anneau, le bijou suffoqué”. Entre a vida e a morte, as mulheres renunciaram aos muitos desejados instrumentos de fazer calar:

L'accident de Zélaïs et l'indiscrétion de son médecin discréditèrent beaucoup les muselières. Orcotome, sans égard pour les intérêts d'Éolipile se proposa d'élever sa fortune sur les débris de la sienne; se fit annoncer pour médecin attitré des bijoux enrhumés; et l'on voit encore son affiche dans les rues détournées. Il commença par gagner de l'argent et finit par être méprisé. Le sultan s'était fait un plaisir de rabattre la présomption de l'empirique. Orcotome se vantait-il d'avoir réduit au silence quelque bijou qui n'avait jamais soufflé le mot? Mangogul avait la cruauté de le faire parler. On en vint jusqu'à remarquer que tout bijou qui s'ennuyait de se taire n'avait qu'à recevoir deux ou trois visites d'Orcotome. Bientôt on le mit, avec Éolipile, dans la classe des charlatans; et tous deux y demeureront jusqu'à ce qu'il plaise à Brama de les en tirer. *On préféra la honte à l'apoplexie. 'On meurt de celle-ci', disait-on. On renonça donc aux muselières; on laissa parler les bijoux, et personne n'en mourut.*¹⁸⁵

¹⁸⁴ DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 92-93. Trad. ed. port.: “Os brâmanes que tinham anunciado o cacarejar das ‘jóias’ como uma punição divina e tinham prometido uma reforma nos costumes e outras vantagens, não viram sem receio uma máquina que enganava a vingança do Céu e as suas esperanças. Mal tinham descido dos seus púlpitos e já voltam a subir, bradam, clamam, fazem falar os oráculos e anunciam que *o açaimo é uma máquina infernal e que não há salvação para quem se servir dele. ‘Mulheres mundanas, abandonai os vossos açaimos; submetei-vos’, gritavam eles, “à vontade de Brama. Deixai que a voz das vossas ‘jóias’ desperte a das vossas consciências; e não vos envergonheis de confessar crimes que não tivestes pejo de cometer’.*” (DIDEROT, D. — “Capítulo XVII, Os açaimos”, *op. cit.*, pp. 68-69, *itálicos* nossos).

¹⁸⁵ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 122. Trad. ed. port.: “O acidente de Zelais e a indiscrição do seu médico desacreditaram muito os açaimos. Orcotomo, sem respeito pelos interesses de Eolipilas, propôs-se edificar a sua fortuna sobre os escombros da dele; fez-se anunciar como médico titular das ‘jóias’

O positivismo da ciência e a promessa de poder já não só explicam a origem da voz das “jóias”, mas também a necessidade de as silenciar a pedido das proprietárias. Em *Les Bijoux*, é representado o confronto da ciência com a religião. A disputa entre o anel e os açaimos (duas máquinas) apresenta-se como um jogo de poder sobre os corpos das mulheres e sobre a sua função de vocalização. A utilização destes instrumentos (quer do anel, quer dos açaimos) revela a construção de um emissor à força de se querer ouvi-lo. É curioso entender como se desenvolve em *Les Bijoux* este processo de auto-censura. Ele apresenta-se, à partida, dado o percurso histórico do uso destes instrumentos (açaimos), como contraditório. De facto, a relativa liberdade com que as mulheres usufruem e dispõem dos seus corpos encontra-se no uso destes instrumentos, que os silenciam, e não na possibilidade de os fazer falar. O uso dos açaimos é claramente um gesto de auto-censura que as mulheres se impõem, pelo impedimento das suas funções e inclusivamente por sofrível (e até fatal) auto-punição. Tal acontece pelo facto de o anel mágico do sultão Mangogul não as dotar de verdadeira liberdade para falar e fazer livre uso das suas vozes, pois somente precipita a vocalização confessional dos seus sexos como lugar simbólico da totalidade do seu corpo¹⁸⁶. É perverso e altamente perturbador o que se instaura com este “fenómeno” das “jóias” falantes, em que se evidencia a instrumentalização do corpo das mulheres para sublinhar um renovado conflito entre poderes. A auto-censura das mulheres é, assim, plenamente justificável pela agressão sofrida que as faz falar, sendo a sua confissão criminal extraída sob tortura, pressupondo-se que é a verdade que se procura extrair do sexo/corpo falante. Contudo, a vocalização das “jóias” não revela mais do que a verdade aí depositada. O que é interpretável da leitura de *Les Bijoux* é que, a propósito da verdade e da sua disputa (entre a religião e a ciência), as “jóias” falam da sedimentação dos poderes no corpo acumulados e sobrepostos.

constipadas; e ainda se vê o seu anúncio nas ruas afastadas. Começou por ganhar dinheiro e acabou por ser desprezado. O sultão sentia um vivo prazer em humilhar a presunção do empírico. Orcotomo gabava-se de ter reduzido ao silêncio uma ‘jóia’ que nunca tinha pronunciado uma palavra. Mangogul cometia a crueldade de a fazer falar. Acabou-se por notar que a toda a ‘jóia’ que se aborrecia de ficar calada bastava receber duas ou três visitas de Orcotomo. Em breve foi incluído, com Eolipilas, na classe dos charlatões, e ambos aí continuarão enquanto não aprouver a Brama libertá-los. *Preferiu-se a vergonha à apoplexia. ‘Esta mata’, dizia-se. Renunciou-se assim aos açaimos; permitiu-se que as ‘jóias’ falassem e ninguém morreu por isso.*” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXII, Sétima experiência do anel, a ‘jóia’ sufocada”, *op. cit.*, p. 97, itálicos nossos).

¹⁸⁶ Para o estudo das dimensões simbólica e filosófica do corpo, leia-se, de Genevieve Lloyd, *The man of reason, ‘Male’ and ‘Female’ in Western Philosophy*, London, Methuen & Co. Ltd., 1984.

Sobre estes corpos está já impresso, marcado, o seu desígnio, de tal modo que agem em consonância com a expectativa de controle, integrando o controle em si mesmos controlando-se e controlando corpos semelhantes (o das outras mulheres)¹⁸⁷. Todos estão igualmente submetidos a regimes de poder. Falar, deste modo, pelos sexos, as “jóias”, não é mais do que contribuir para a sujeição geral, logo para a integração do expectável, do esperado, no fortalecimento das estruturas de poder, sendo, no entanto, que o registo sonoro evidenciará, por ser prova, a razão de ser da sujeição. Ou seja, as “jóias” confessam elas mesmas os seus crimes e deliberam sobre as mulheres, como se as “jóias” fossem simultaneamente vítimas e carrascos das mulheres a quem pertencem, não necessitando já da presença de quem as sentenciará. As “jóias”, entende-se, mimetizam o jogo do poder. Logo, a sujeição não vem já unicamente de fora: é um processo completamente integrado no próprio corpo como um lugar de conflito.

Retomamos a este respeito o enquadramento moral, em que a religião (católica, convertida aqui em islamismo) pela mesma procura de verdade, tanto silenciaria como obrigaria a falar. Trata-se, porém, de calar a boca para fazer falar o sexo. Efectivamente, em *Les Bijoux*, a fala e o silêncio são um assunto caro às autoridades religiosas. O receio do silêncio por parte da religião instituída é grande, pois esconder pressupõe insubmissão e rebeldia. Neste enquadramento, o silêncio das mulheres, assumido como relativo, apenas se imaginava absoluto (“o silêncio eterno”) aquando da morte. Já a morte em vida (ou para a vida) significaria a opção dos hábitos religiosos. A vida monástica, na qual são forçados os silêncios, corresponderia à exclusão do mundo. A confissão, para a mulher mundana, seria uma das formas de regulamentar e controlar o seu silêncio e a sua fala. Somente pela confissão seria possível a construção de um emissor, responsável (porque responsabilizado) pela exposição dos seus actos ditos pecaminosos. Já o voto de silêncio (forçado ou não) era comum ao destino religioso. A vida monástica não é representada em *Les Bijoux* como menos hipócrita do que a vida secular. O silêncio, tendo como fim o encontro de Deus, o controle da alma e a supressão dessa outra alma (como vontade) através do celibato, demonstraria ser artificioso. Efectivamente, porque era insuficientemente seguro que houvesse silêncio, urgia que este fosse regulamentado disciplinarmente: entre votos de silêncio, orações e confissões. Ora, em *Les Bijoux*, não se deixa de retratar a falência dessa regulamentação

¹⁸⁷ FOUCAULT, Michel — *Vigiar e punir, Nascimento da prisão*, Lisboa, Edições 70, 2018.

sobre os corpos emissores de voz e de apontar a imoralidade da religião (numa clara e directa atitude anti-clerical), através da denúncia das autoridades como das comunidades constituídas em seu redor (as congregações de monges e de monjas). A curiosidade do sultão Mangogul pela vida monástica fá-lo procurar ouvir as “jóias” das monjas, e é esta a oportunidade para se descrever a depravação e a hipocrisia nos conventos. No “Chapitre VIII, Troisième essai de l’anneau, le petit souper”, depois de exposta pela audível voz da “jóia”, uma monja é condenada a dois meses de oração e disciplina, sendo feitas preces para que todas as “jóias” fiquem mudas:

Sa bague interrogea le bijou d’une jeune recluse nommée Cléanthis; et le bijou prétendu virginal confessa deux jardiniers, un bramine et trois cavaliers; et raconta comme quoi, à l’aide d’une médecine et de deux saignées, elle avait évité de donner du scandale. Zéphirine avoua, par l’organe de son bijou, qu’elle devait au petit commissionnaire de la maison le titre honorable de mère. Mais une chose qui étonna le sultan, c’est que quoique ces bijoux séquestrés s’expliquassent en termes fort indécents, les vierges à qui ils appartenaient les écoutaient sans rougir; ce qui lui fit conjecturer que, si l’on manquait d’exercice dans ces retraites, on y avait en revanche beaucoup de spéculation. Pour s’en éclaircir, il tourna son anneau sur une novice de quinze à seize ans. ‘Flora, répondit son bijou, a lorgné plus d’une fois à travers la grille un jeune officier. Je suis sûr qu’elle avait du goût pour lui: son petit doigt me l’a dit.’ Mal en prit à Flora. *Les anciennes la condamnèrent à deux mois de prière et de discipline; et ordonnèrent des prières pour que les bijoux de la communauté demeurassent muets.*¹⁸⁸

O que as “jóias” falam na confissão, diante do sultão Mangogul, ou de um representante da religião instituída, não é diferente. E a hipocrisia exposta, não seria novidade. Daí a necessidade de a confissão desocultar o que o silêncio encobrirá. O que de novo se lê é que as “jóias” falam do que já se sabe e até do que se espera que falem. Por detrás da confissão está já integrada, no corpo de cada uma das monjas, a noção de pecado: antes de confessarem os seus crimes, elas são já culpadas. Está implícito, e de modo saturado, o perpétuo jogo entre a confissão do crime e o correspondente castigo.

¹⁸⁸ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, pp. 55-56. Trad. ed. port.: “O seu anel interrogou a ‘jóia’ de uma jovem reclusa chamada Cleantis; e a pretensa ‘jóia’ virginal confessou dois jardineiros, um brâmane e três cavaleiros; e contou como, com a ajuda de um médico e duas sangrias, evitara o escândalo. Zeferina reconheceu, pelo órgão da sua ‘jóia’, que devia ao moço de recados da casa o título respeitável de mãe. Mas o que espantou o sultão foi que, embora aquelas ‘jóias’ sequestradas se explicassem em termos muito indecentes, as virgens a que pertenciam escutavam-nas sem corar; o que o fez supor que, se faltava exercício naqueles retiros, havia em troca muita especulação. Para se esclarecer, voltou o anel para uma noviça de quinze anos. ‘Flora’, respondeu a sua ‘jóia’, ‘espiou mais de uma vez, atrás da grade, um jovem oficial. Tenho a certeza de que o cobiçava: disse-mo o seu dedo mendingo.’ Flora foi castigada. *As antigas condenaram-na a dois meses de oração e disciplina; e ordenaram preces para que as ‘jóias’ da comunidade ficassem mudas.*” (DIDEROT, D. — “Capítulo VIII, Terceira experiência do anel, a ceia”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 32, itálicos nossos).

O castigo, como regulamentação aplicada sobre o corpo, antecipa-se ao que venha a ser realizado, partindo-se, sempre do princípio de que a presença do corpo é já pecado.

Neste sentido, a curiosidade do sultão relembra outra obra do autor de *Les Bijoux* — *La Religieuse* (publicada postumamente em 1796). A curiosidade leva-o a ele próprio, Diderot, se colocar no papel da monja Suzanne. Justificando-se com um episódio sucedido a um seu conhecido, o Marquês de Croismare, ao qual uma monja, Marguerite Delamarre, pediu ajuda para anular os seus votos, Diderot constrói a novela da jovem Suzanne depois de entregue a um convento pelos seus pais. Suzanne estranha o convento, luta contra tal desígnio e vai recusando a celebração dos votos. No convento, dada a sua resistência, Suzanne é continuamente humilhada, castigada, falsamente acusada de crimes não cometidos, vítima de procedimentos disciplinares que a levam quase à morte.

Porque resiste em fazer parte do jogo, crime e castigo, desta instituição, Suzanne, descreve assim a sua situação aquando da clausura:

De ce moment, je fus renfermée dans ma cellule; *on m'imposa le silence*; je fus séparée de tout le monde, abandonnée à moi-même; et je vis clairement qu'on était résolu à *disposer de moi sans moi*. Je ne voulais point m'engager; c'était un point décidé: et toutes les terreurs vraies ou fausses qu'on me jetait sans cesse, ne m'ébranlaient pas. Cependant j'étais dans un état déplorable; je ne savais point ce qu'il pouvait durer; et s'il venait à cesser, je savais encore moins ce qui pouvait m'arriver.¹⁸⁹

Suzanne é explícita sobre o silêncio como alienação: ele leva-a “à *disposer de moi sans moi*”. Prestes a integrar involuntariamente uma instituição em que não acredita, que irá dispor do seu corpo contra a sua vontade, Suzanne auto-determina-se a sofrer pelo corpo a recusa, libertando-o da disciplina imposta pelo silêncio ou pela fala, de crime e de castigo. Em *La Religieuse*, lê-se o percurso de emancipação de um corpo sujeitado, na expectativa de que exista um fora (além de) da ampla estrutura de poder (e dos seus regimes) e de sujeição. Mas, em *Les Bijoux*, lê-se por todo o conto que não existe um espaço “além de”, pois o poder está já intrinsecamente integrado nos corpos.

¹⁸⁹ DIDEROT, D. — “La Religieuse”, *Diderot, Contes et romans*, vol. I, Paris, Gallimard, 2010, p. 249. Trad. ed. port.: “A partir daquele momento, vi-me fechada na minha cela; *impuseram-me o silêncio*; separada de toda a gente, abandonada a mim mesma; e vi claramente *terem resolvido dispor de mim sem me ouvirem*. Eu não queria ligar-me pelos votos; era ponto assente: e todos os terrores verdadeiros ou falsos com que incessantemente me afligiam não me abalavam. Contudo, o meu estado era deplorável; não sabia quanto tempo iria durar; e, se viesse a terminar, menos sabia ainda o que poderia me acontecer.” (DIDEROT, D. — *A religiosa*, trad. de Franco de Sousa, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1970., p. 17, *itálicos nossos*).

A esperança de liberdade que se encontra em Suzanne é motor para que ela use a sua voz para se defender (com o apoio de Sr. Manouri, que conduz o seu processo) e, ao mesmo tempo, denunciar um poder absoluto.

Il me semble pourtant que, dans un État bien gouverné, ce devrait être le contraire: entrer difficilement en religion, et en sortir facilement. Et pourquoi ne pas ajouter ce cas à tant d'autres, où le moindre défaut de formalité anéantit une procédure, même juste d'ailleurs? Les couvents sont-ils donc si essentiels à la constitution d'un État? Jésus-Christ a-t-il institué des moines et des religieuses? L'Église ne peut-elle absolument s'en passer? Quel besoin a l'époux de tant de vierges folles? et l'espèce humaine de tant de victimes? Ne sentira-t-on jamais la nécessité de rétrécir l'ouverture de ces gouffres, où les races futures vont se perdre? Toutes les prières de routine qui se font là, valent-elles une obole que la commisération donne au pauvre? Dieu qui a créé l'homme sociable, approuve-t-il qu'il se renferme? Dieu qui l'a créé si inconstant, si fragile, peut-il autoriser la témérité de ses vœux? Ces vœux, qui heurtent la pente générale de la nature, peuvent-ils jamais être bien observés que par quelques créatures mal organisées, en qui les germes des passions sont flétris, et qu'on rangerait à bon droit parmi les monstres, si nos lumières nous permettaient de connaître aussi facilement et aussi bien la structure intérieure de l'homme que sa forme extérieure? Toutes ces cérémonies lugubres qu'on observe à la prise d'habit et à la profession, quand on consacre un homme ou une femme à la vie monastique et au malheur, suspendent-elles les fonctions animales? Au contraire ne se réveillent-elles pas dans le silence, la contrainte et l'oisiveté avec une violence inconnue aux gens du monde, qu'une foule de distractions emporte? Où est-ce qu'on voit des têtes obsédées par des spectres impurs qui les suivent et qui les agitent? Où est-ce qu'on voit cet ennui profond, cette pâleur, cette maigreur, tous ces symptômes de la nature qui languit et se consume? Où les nuits sont-elles troublées par des gémissements, les jours trempés de larmes versées sans cause et précédées d'une mélancolie qu'on ne sait à quoi attribuer? Où est-ce que la nature, révoltée d'une contrainte pour laquelle elle n'est point faite, brise les obstacles qu'on lui oppose, devient furieuse, jette l'économie animale dans un désordre auquel il n'y a plus de remède? En quel endroit le chagrin et l'humeur ont-ils anéanti toutes les qualités sociales? Où est-ce qu'il n'y a ni père, ni mère, ni frère, ni sœur, ni parent, ni ami? Où est-ce que l'homme, ne se considérant que comme un être d'un instant et qui passe, traite les liaisons les plus douces de ce monde comme un voyageur les objets qu'il rencontre, sans attachement? Où est le séjour de la haine, du dégoût et des vapeurs? Où est le lieu de la servitude et du despotisme? Où sont les haines qui ne s'éteignent point? Où sont les passions couvées dans le silence? Où est le séjour de la cruauté et de la curiosité? On ne sait pas l'histoire de ces asiles, disait ensuite M. Manouri dans son plaidoyer, on ne la sait pas. Il ajoutait dans un autre endroit: 'Faire vœu de pauvreté, c'est s'engager par serment à être paresseux et voleur; faire vœu de chasteté, c'est promettre à Dieu l'infraction constante de la plus sage et de la plus importante de ses lois; faire vœu d'obéissance, c'est renoncer à la prérogative inaliénable de l'homme, la liberté. Si l'on observe ces vœux, on est criminel; si on ne les observe pas, on est parjure. La vie claustrale est d'un fanatique ou d'un hypocrite.'¹⁹⁰

¹⁹⁰ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 308. Trad. ed. port.: “Parece-me, contudo, que num estado bem governado, se deveria dar o contrário: entrar com muita dificuldade na vida religiosa e dela sair facilmente. E porque não juntar este caso a tantos outros onde a mínima quebra de formalidade invalida um processo, mesmo justo? Serão os conventos tão essenciais à constituição de um Estado? Teria Jesus Cristo instituído os monges e as freiras? Não pode a Igreja passar realmente sem eles? Para que precisa o

3. VOZ E DISCURSO

3.1. Voz simples (animal) e capacidade discursiva

Para Diderot, corpo/forma e o espírito/conteúdo são parte de uma mesma realidade e, logo, influenciam-se mutuamente. Por consequência, a voz depende de quem fala e importa a identificação de acordo com, ou correspondente à, sua organização interna e derivada experiência de vida. “Quem é” determina como fala e o que fala. E “quem é” está desde logo determinado pelo que fala e pelo que de si é falado. Já vimos que a moral depende da organização do corpo (do cego, surdo, da mulher, etc.), como se demonstra de igual modo no que diz respeito à sua expressão (sendo que expressão é igualmente sinal indicativo da moral). Diderot sublinha, neste mesmo sentido, a influência da biografia na expressão em geral e na artística em particular. Para um pintor, o conjunto de factores que levam à constituição do seu carácter, os seus hábitos e até mesmo o seu estúdio, são vertidos na obra: “Soyez sùr

Esposo de tantas virgens loucas? E a espécie humana de tantas vítimas? Nunca se sentirá a necessidade de restringir a abertura destes abismos onde as raças futuras vão perder-se? Todas as orações de rotina que por lá fazem valem a esmola e a comiseração do pobre? Deus, que o criou tão inconstante, tão frágil, pode autorizar a temeridade dos seus votos? Estes votos, que vão chocar com a tendência geral da natureza, poderão eles ser bem observados a não ser por algumas criaturas mal organizadas, em que os germes das paixões forma esmagados e que com todo o direito se deveriam classificar entre os monstros, se os nossos conhecimentos nos permitissem conhecer tão facilmente e tão bem a estrutura interna do homem como conhecemos a sua forma externa? Todas estas cerimónias lúgubres que se observam quando se toma o hábito e se professa, quando se dedica um homem ou uma mulher à vida monástica e à infelicidade, suspenderão acaso as funções animais? Não despertarão, pelo contrário, no silêncio, no constrangimento e na ociosidade, com uma violência ignorada pela gente do século, que uma multidão de distrações arrasta? Onde é que se vêem cabeças obcecadas por espectros impuros que os perseguem e agitam? Onde se vê este profundo tédio, esta palidez, esta magreza, todos estes sintomas da natureza que definha e se consome? Onde é que as noites são perturbadas por gemidos, os dias repassados por lágrimas derramadas sem razão e precedidas por uma melancolia que não se sabe a que atribuir? Onde é que a natureza, revoltada por um constrangimento, para a qual não nasceu, quebra os obstáculos que lhes opõem, se torna furiosa, lança a economia animal numa desordem para a qual não há remédio? Em que local é que o desgosto e o humor aniquilaram todas as qualidades sociais? Onde é que não existe pai, nem mãe, nem irmã, nem parente, nem amigo? Onde é que o homem, considerando-se apenas como um ser que vive num instante e que passa, trata as ligações mais suaves deste mundo, como um viajante trata os objectos que encontra no caminho, sem interesse por nenhum? Onde habita o ódio, a repulsa e o flato? Onde é o lugar da servidão e do despotismo? Onde estão os ódios que nunca se cansam? Onde estão as paixões geradas no silêncio? Onde se abriga a crueldade e a bisbilhotice? Não se conhece a história destes asilos, dizia Sr. Manouri, a seguir, no seu discurso de defesa, não se conhece. E acrescenta num outro passo: ‘Fazer voto de pobreza é comprometer-se por juramento a ser preguiçoso e ladrão; fazer voto de castidade é prometer a Deus a constante infracção da mais sábia e mais importante das suas leis; fazer voto de obediência é renunciar à prerrogativa inalienável do homem, a liberdade. Quem observa estes votos é criminoso, quem não os observa é perjuro. A vida claustral é dos fanáticos ou dos hipócritas.’” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 80-81).

qu'un peintre se montre dans son ouvrage autant et plus qu'un littérateur dans le sien"¹⁹¹. Esta dependência e mútua influência é argumento para se perceber que importa quem fala, como fala e do que fala.

Na *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui parlent et qui entendent* (e já anteriormente na *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*), Diderot assume a base empirista do seu pensamento e que os sentidos, ou a sua ausência, são a causa de um determinado conhecimento ou desconhecimento: "C'est là pourtant une image de ce qui arrive à tout moment dans le monde; on n'a qu'un sens et l'on juge de tout"¹⁹². Em *Les Bijoux*, não é um sentido mas um órgão, através do qual Diderot assume a mesma hipótese. É através de um órgão que as mulheres da corte constroem a sua experiência, conhecem e julgam o mundo. Mas não basta comparar os múltiplos discursos dos surdos, ou os das mulheres, porque necessariamente se chegaria a várias respostas (o que acontece precisamente com o interrogatório das "jóias"). Há que criar um sistema de tradução, tendo como objectivo obter uma conclusão sobre a formação expressiva: "Il vous paraîtra singulier sans doute, qu'on vous renvoie à celui que la nature a privé de la faculté d'entendre et de parler, pour en obtenir les véritables notions de la formation du langage"¹⁹³. Consequentemente, questionaremos aqui, como se expressam as mulheres. E, concretamente, como falam — e usam a voz.

É pela definição de silêncio, até agora apresentado como ausência sonora de fala, mas também passível de integrar a fala não-articulada (como fala indistinta, informal, forma de comunicação não reconhecida), que Diderot se baseia para construir uma teoria da linguagem como expressão comunicativa especificamente humana. A passagem dos sons não-articulados aos sons articulados é origem da linguagem comunicativa usada entre seres humanos (aprendizagem da fala), distinta pois da linguagem animal, igualmente comunicativa mas assente em códigos diversos. Os sons

¹⁹¹ DIDEROT, D. — *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1998, p. 20. Trad. ed. br.: "Ficai certos de que um pintor se mostra em sua obra tanto ou mais do que um literato na sua." (DIDEROT, D. — "Ensaio sobre Pintura", *Diderot, Obras II, Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 168).

¹⁹² DIDEROT, D. — "Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui parlent et qui entendent", *Diderot, Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010, p. 206. Trad. ed. br.: "Esta é, no entanto, uma imagem do que ocorre a todo o momento no mundo; temos apenas um sentido e julgamos a respeito de tudo." (DIDEROT, D. — "Carta sobre os surdos e mudos para uso dos que ouvem e falam", *Diderot, Obras II, Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 96).

¹⁹³ DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 207-208. Trad. ed. br.: "Parecer-vos-á sem dúvida que sejais remetido àquele que a natureza privou da faculdade de ouvir e falar, para obter dele as verdadeiras noções da formação da linguagem." (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 97).

da natureza sempre foram sendo remetidos ao silêncio, logo, negligenciados por parecerem caóticos aos órgãos da audição humana (assunto por onde começamos este capítulo). Se, por sua vez, a voz humana se tornou a única digna de audição foi por transmitir sons articulados entendidos como os mais capazes de expressar e comunicar uma maior complexidade de pensamentos e de ideias abstractas. Por isso, a voz articulada, veículo da linguagem humana, resulta de uma eficaz síntese da experiência múltipla dos sentidos de uma organização, assente na mesma matéria da organização animal, porém, distinta. Assume-se, assim, que diferentes organizações permitem experiências mais e menos complexas que em sociedade são expressas, logo comunicadas, para o fim de construção de relações sociais.

A sensibilidade em estado bruto, o conjunto das sensações por “trabalhar”, uma organização complexa latente mas ainda num estágio primário de aprendizagem, são causas de uma linguagem tida como primitiva. Disso são exemplo os balbucios iniciais emitidos pelas crianças, no estágio de pré-iniciação e aprendizagem da fala. O ruído que fazem é identificado como um som informal, mas a sua organização (ainda que embrionária) e posterior integração social permite-lhes que rapidamente aprendam a vocalizar sons articulados e a iniciarem-se na linguagem própria do ser humano usada em sociedade.

Em *Les Bijoux*, a duplicação de órgãos nas mulheres — e especificamente dos órgãos da fala — poderia, no entanto, ser interpretada como uma incapacidade maior de formulação de linguagem formada por sons articulados, até porque nelas é sublinhada a parte corporal dita animal. As mulheres da corte, ainda que possuindo uma organização humana, teriam tendência a expressarem-se como crianças adultas (em perpétuo estágio infantil), na pré-iniciação da linguagem. Porém, lê-se que as suas “jóias” falam clara e articuladamente. Esta ambiguidade é largamente tratada ao longo do conto, encontrando-se a inevitável comparação da mulher ao ser animal ainda mais do que a comparação com a criança num estágio infantil. O que em *Les Bijoux* separa as mulheres dos restantes animais parecem ser unicamente alguns aspectos da sua organização.

No artigo “Voix des animaux”¹⁹⁴, da *Encyclopédie*, de Jaucourt, é constatada a continuidade entre animais e humanos (uma visão distinta da clara divisão cartesiana). A voz divide-se aí entre os sons articulados, por um lado, e os sons não-articulados, por outro, entre a voz da elocução simples e o discurso oral (*parole*). Em geral, nos animais, a produção de som não é descrita como idêntica a ter/possuir voz e apenas os animais que possuem e utilizam órgãos semelhantes aos dos humanos produzem algo tido como aproximado da voz. A voz simples é atribuída aos animais e é descrita como um som produzido uniformemente, sem variação tonal notória — tal é o exemplo dado das inflexões do canto da maioria dos pássaros que permitem uma grande diversidade de sons mas sem mudar de tom. É dito que alguns pássaros, quando imitam a voz articulada humana — o discurso —, têm uma voz próxima da nossa (como p. ex. os papagaios). Já o bater de asas e outras formas de produção sonora é desconsiderado neste âmbito. Alguns animais possuiriam uma voz comparavelmente mais articulada do que outros, embora não tão articulada como a humana. Por outro lado, os órgãos vocais dos quadrúpedes seriam em tudo muito semelhantes aos humanos, variando as espécies em dois grupos: os que expressam uma voz simples e os que conseguem uma voz recebida como mais composta. Dá-se o exemplo do cavalo cujo relincho começa por sons agudos, entrecortados, e acaba em sons graves. O artigo, prossegue com longas descrições justificando que nenhum animal tem propriamente voz e que a voz, na sua complexidade sonora e tonal, é exclusivamente humana. O discurso oral (*parole*), que também neste artigo é descrito, é abordado na sua especificidade humana em sucessivos artigos da *Encyclopédie* igualmente dedicados à voz — elemento e instrumento de enaltecimento da sua excepcionalidade face ao mundo animal.

Porém, no “Chapitre XXX, Suite de la conversation précédente”, o sultão afirma as suas dúvidas em relação às divisões descritas nos artigos: “Il est si vrai, morbleu, disait-il, que la femme n’est qu’un animal, que je gage qu’en tournant l’anneau de Cucufa sur ma jument, je la fais parler comme une femme”¹⁹⁵. Ora, já no “Chapitre

¹⁹⁴ JAUCOURT, Louis — “Voix des animaux”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 17, p. 432.

¹⁹⁵ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 161. Trad. ed. port.: “— É tão verdade, caramba — dizia ele —, que a mulher não passa de um animal que aposto que, voltando o anel de Cucufa para a minha égua, faço-a falar como uma mulher.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXX, Continuação da conversa precedente”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 141).

XXXI, Treizième essai de l’anneau, la petite jument”, o narrador de *Les Bijoux* começa por descrever a beleza da égua do sultão equiparando-a indirectamente à de Mirzoza. Esta égua é caracterizada como uma caprichosa besta, e, através da adjectivação, usada é nivelada a sua animalidade com a das mulheres.

Para cumprir o prometido, de fazer falar a égua como uma mulher, o sultão Mangogul dirige-se às cavaliças acompanhado do seu primeiro-secretário, Ziguezague, e direciona o anel à égua “[...] qui se mit à sauter, à caracoler, ruer, voler en hennissant sous queue...”¹⁹⁶. O sultão pede que Ziguezague escreva os relinchos, mas este recusa-se fazê-lo, envergonhado, justificando-se: “— Prince, je ne puis, répliqua Ziguezague; je ne sais point l’orthographe de ces sortes de mots...”¹⁹⁷. O secretário que o substitui, porém, escreve tudo o que julgou ouvir da fala da égua. Posteriormente, o sultão manda distribuir cópias do discurso por todos os intérpretes e professores de línguas estrangeiras, tanto antigas como modernas, resultando do processo o seguinte texto:

L’un dit que c’était une scène de quelque vieille tragédie grecque qui lui paraissait fort touchante; un autre parvint, à force de tête, à découvrir que c’était un fragment important de la théologie des Égyptiens; celui-ci prétendait que c’était l’exorde de l’oraison funèbre d’Annibal en carthaginois; celui-là assura que la pièce était écrite en chinois, et que c’était une prière fort dévote à Confucius.¹⁹⁸

É neste curto capítulo que Diderot, para falar da fala humana em relação à animal, faz referência às *Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift:

Tandis que les érudits impatientaient le sultan avec leurs savantes conjectures, il se rappela les Voyages de Gulliver, et ne douta point qu’un homme qui avait séjourné aussi longtemps que cet Anglais dans une île où les chevaux ont un gouvernement, des lois, des rois, des dieux, des prêtres, une religion, des temples et des autels, et qui paraissait si parfaitement instruit de leurs mœurs et de leurs coutumes, n’eût une intelligence parfaite

¹⁹⁶ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 165. Trad. ed. port. “[...] que se pôs a saltar, a caracolar, a escoucinar, a voltear, relinchando...”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXI, Décima terceira experiência do anel, a eguazinha”, *op. cit.*, p. 142).

¹⁹⁷ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 166. Trad. ed. port.: “— Príncipe, não posso — replicou Ziguezague — não conheço a ortografia destas espécies de palavras...”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXI, Décima terceira experiência do anel, a eguazinha”, *op. cit.*, p. 143).

¹⁹⁸ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 166. Trad. ed. port.: “Um disse que era uma cena de uma velha tragédia grega que lhe parecia muito patética; outro conseguiu, à força de imaginação, descobrir que era um fragmento importante da teologia dos Egípcios; este pretendia que era o exórdio da oração fúnebre de Aníbal em cartaginês; aquele garantiu que a peça estava escrita em chinês e que era uma oração muito devota a Confúcio.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXI, Décima terceira experiência do anel, a eguazinha”, *op. cit.*, p. 143).

de leur langue. En effet Gulliver lut et interpréta tout courant le discours de la jument malgré les fautes d'écriture dont il fourmillait. C'est même la seule bonne traduction qu'on ait dans tout le Congo. Mangogul apprit, à sa propre satisfaction et à l'honneur de son système, que c'était un abrégé historique des amours d'un vieux pacha à trois queues avec une petite jument, qui avait été saillie par une multitude innombrable de baudets, avant lui; anecdote singulière, mais dont la vérité n'était ignorée, ni du sultan, ni d'aucun autre, à la cour, à Banza et dans le reste de l'empire.¹⁹⁹

No romance de Swift, Gulliver desenvolve uma grande admiração pelos Houyhnhnms — uma raça fictícia de cavalos inteligentes, racionais, cuja linguagem se assemelha sonoramente aos relinchos dos cavalos — que são, por sua vez, mais perfeitos que os humanoides Yahoos. Ao fazer referência a Swift, Diderot inverte as hierarquias entre animais humanos e não humanos. De certo modo, também o sultão Mangogul se propõe realçar a superioridade dos cavalos em relação aos humanos, e a da sua égua em relação às mulheres da sua corte. O episódio termina sem qualquer outra conclusão, além de que o discurso da eguazinha constitui uma “anedota” (historieta), resultado das suas funções animais (sexuais). Percebe-se o jogo com a animalidade da mulher, mas ele em nada parece contribuir para aclarar os discursos das “jóias”. Apenas coloca a hipótese de a desconhecida linguagem usada pelos cavalos (essas ortografias que Ziguezague ignorava) ser, eventualmente (pelo menos em ficção), superior à humana. Esta abordagem da linguagem (ou, linguagens) perverte o sentido que lhe tinha sido dado por Descartes (largamente assumido na época). Para Descartes, a capacidade de produzir discurso assenta unicamente na razão, cuja origem única é Deus. Para Diderot, que assume uma perspectiva materialista, a formação de linguagens (plural) é um percurso decorrente de causas múltiplas e acidentais. Este confronto de perspectivas, implícito em *Les Bijoux*, apenas acentua que, se existe para Diderot uma linguagem exclusivamente humana, esta é apenas fruto de múltiplos acasos e não de uma origem única divina, e que a linguagem humana tem mais em comum com a linguagem animal

¹⁹⁹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 166-167. Trad. ed. port.: “Enquanto os eruditos se impacientavam o sultão com as suas sábias conjecturas, este lembrou-se das Viagens de Gulliver e não duvidou de que um homem que tinha vivido tanto tempo como esse inglês numa ilha onde os cavalos têm um governo, leis, reis, deuses, padres, uma religião, templos e altares, e que parecia tão perfeitamente a par dos seus usos e costumes, tivesse um conhecimento perfeito da língua. Com efeito, Gulliver leu e interpretou correntemente o discurso da égua, apesar dos erros de ortografia de que estava cheio. É até a única tradução que existe em todo o Congo. Mangogul soube, para sua própria satisfação e honra do seu sistema, que era um relato histórico dos amores de um velho paxá de três caudas com uma eguazinha, que havia sido coberta por uma multidão inumerável de jumentos, antes dele; anedota singular, mas cuja verdade não era ignorada nem pelo sultão nem por ninguém na corte, em Banza e no resto do império.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXI, Décima terceira experiência do anel, a eguazinha”, *op. cit.*, pp. 143-144).

do que Descartes admitiria existir. Por conseguinte, o que importa perceber em *Les Bijoux*, no que diz respeito à assumida separação entre animais humanos e não humanos, é que sentido faz acentuar as distinções de organização marcadas no discurso, ao derrubar a identificação de uma origem que promoveria a exclusividade de uma linguagem humana, abordando o que de animal a expressão humana tem, apesar das distinções.

Em *Les Bijoux*, ao se considerar, na competência discursiva, uma divisão entre categorias com base na divisão dos sexos, homens e mulheres, a primeira explicação dada é meramente biológica. É através do corpo biológico que a voz é vista como um elemento diferenciador: a voz da mulher demonstra ser qualitativamente diferente da voz do homem, por cada sexo possuir características intrínsecas (físicas, corporais) que o distingue do outro. A voz das “jóias” seria, supõe-se de início, qualitativamente idêntica à voz da boca. Mas mais do que idêntica ou semelhante, essa outra voz sublinharia a voz emitida pela boca, acentuando a diferença entre os sexos, por se enraizar numa específica organização (estrutural) do corpo. Assim, a voz das “jóias” afirmar-se-ia duplamente feminina e, ao fazê-lo, salientavam-se os atributos específicos de um sexo. O conflito entre as ideias de Diderot em *Les Bijoux* e as de Descartes coloca-nos perante a questão, iniciada pelo inquérito à eguazinha e posteriormente debatida entre o sultão e Mirzoza, de as mulheres serem ou não animais e, por isso, serem capazes (ou não) de sons articulados, logo, de discurso. Tendo o sultão Mangogul, como ponto de partida, que as mulheres são todas animais, elas possuiriam, no sistema cartesiano, a mesma capacidade discursiva de um animal (ou seja, nenhuma). Porém, não é com o sistema cartesiano que o sultão parece argumentar qualquer tipo de diferenças que encontra entre homem/mulher, humano/animal, porque, ao dizer que as mulheres são todas animais, não diz que estas não possuem capacidade discursiva, mas que também a sua égua a possui — e é precisamente isso que pretende provar.

No “Chapitre XLIII, Vingt-troisième essai de l’anneau, Fanni”, lê-se sobre o sistema cartesiano:

Ici l’auteur africain rapporte tout au long l’argument métaphysique des Cartésiens contre l’âme des bêtes, qu’il applique avec toute la sagacité possible au caquet des bijoux. En un mot, son avis est que les bijoux parlaient comme les oiseaux chantent; c’est-à-dire, si

parfaitement sans avoir appris, qu'ils étaient sifflés sans doute par quelque intelligence supérieure.²⁰⁰

Contudo, lemos em *Les Bijoux* que as mulheres falam articulada e claramente e se fazem ouvir, como é anunciado de início, pelo génio, no “Chapitre IV, Évocation du génie”: “Vous voyez bien cet anneau, dit-il au sultan; mettez-le à votre doigt, mon fils. Toutes les femmes sur lesquelles vous en tournerez le chaton, raconteront leurs intrigues à voix haute, claire et intelligible: mais n’allez pas croire au moins que c’est par la bouche qu’elles parleront”²⁰¹. O mesmo é anunciado, no “Chapitre XXXIX, Dix-huitième et dix-neuvième essais de l’anneau, Sphéroïde l’aplatie et Girgiro l’entortillé, attrape qui pourra”: “Cela est singulier, continua la favorite: jusqu’à présent j’avais imaginé que si l’on avait quelques reproches à faire aux bijoux, *c’était d’avoir parlé très-clairement*”²⁰². O que aqui lemos dissipa qualquer dúvida que remanescesse sobre a capacidade discursiva das mulheres: pela boca como pela “jóia”.

Acrescenta-se à questão de quem fala, e como fala, a questão sobre o que falam as “jóias”, e é de notar que (tendenciosamente) os tradutores afirmaram reconhecer o assunto do discurso da égua. O desenvolvimento do assunto, e a centralidade num mesmo assunto das “jóias”, à excepção de Mirzoza, é aprofundado pelo órgão atribuído simbolicamente às mulheres da corte e privilegiado nas suas experiências — logo, como contacto e forma de conhecimento do mundo, como antes dissemos. No “Chapitre VIII, Troisième essai de l’anneau, le petit souper”, lê-se: “Seigneur, répondit un courtisan, j’ignore ce que les bijoux diront par la suite; mais jusqu’à présent ils ne *se sont*

²⁰⁰ DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 235-236. Trad. ed. port.: “Aqui, o autor africano refere minuciosamente o argumento metafísico dos cartesianos contra a alma dos animais, que aplica com toda a sagacidade possível ao carregar das ‘jóias’. Em resumo, a sua opinião é que as ‘jóias’ falavam como as aves cantam; isto é, tão perfeitamente, sem terem aprendido, que eram sem dúvida sopradas por uma inteligência superior.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XLIII, Vigésima terceira experiência do anel, Fanni”, *op. cit.*, p. 212).

²⁰¹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 40. Trad. ed. port.: “— Estais a ver este anel? — perguntou ao sultão — metei-o no dedo, meu filho. Todas as mulheres para as quais voltardes a pedra contarão as suas intrigas em voz alta, clara e inteligível; mas não pensais que será pela boca que falarão.” (DIDEROT, D. — “Capítulo IV, Evocação do génio”, *op. cit.*, p. 15).

²⁰² DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 207. Trad. ed. port.: “É singular — continuou a favorita. — Até agora, eu imaginara que, se havia censuras a fazer às ‘jóias’, *era de terem falado com muita clareza.*” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXIX, Décima oitava e décima nona experiência do anel, Esferóide, a chata, e Girgiro, o obscuro”, *op. cit.*, p. 184, *itálicos nossos*).

expliqués que sur un chapitre qui leur est très familier. Tant qu'ils auront la prudence de ne parler que de ce qu'ils entendent, je les croirai comme des oracles"²⁰³.

A interdependência de forma e conteúdo é revelada mais uma vez e é explícita a crítica a Descartes – não se trata de uma experiência humana universal do mundo, e de um conteúdo desenraizado de quem o profere, mas de experiências específicas determinadas e radicadas em corpos igualmente específicos e da dependência à singularidade de quem profere discurso. Ao assumir que as “jóias” falarão do único assunto sobre o qual elas têm ideias, é dada continuidade a preconceitos antigos que resumem a sua alma feminina (na hipótese colocada de existir) à apetência sexual. Mas embora este seja o tema — justificado por esse preconceito antiquíssimo da voracidade sexual feminina, pelo útero errante que já não procuraria reproduzir-se como espécie, mas reproduzir a experiência de prazer —, este não espelha (porque não determina) a expectável desordem do discurso provocada pelas sensações não filtradas pelo espírito. Mais uma vez repetimos que, em *Les Bijoux*, se pode ler que as “jóias” falaram claramente (leia-se, por conseguinte, articuladamente).

Quando, na *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui parlent et qui entendent*, se refere a relação entre a sensação proporcionada pelo objecto desejado e a sua expressão comunicativa — através da hipótese de as várias bocas se expressarem, colocando-se em perspectiva a simultaneidade sensitiva que, por sua vez, não tem lugar no discurso linear —, julgamos estar diante do que se passa com as “jóias” falantes. Ou seja, as mulheres como surdas-mudas (que não são, de facto), a par dos surdos-mudos abordados na *Lettre*, expressar-se-iam de modo distinto do discurso convencional. Também como surdas-mudas possuiriam uma ordem do discurso distinta, e haveria uma especificidade da sua expressão (individual ou colectiva):

Je marque la personne qui l'éprouvée; mangerais, le désire et la nature de la sensation éprouvée; volontiers son intensité ou sa force; icelui la présence de l'objet désiré; mais la sensation n'a point dans l'âme ce développement successif du discours; et si elle pouvait commander à vingt bouches; chaque bouche disant son mont, toutes les idées précédentes seraient rendues à la fois; c'est ce qu'elle exécuterait à merveille sur un clavecin oculaire, si le système de mon muet était institué, et que chaque couleur fût l'élément d'un mot. Aucune langue n'approcherait de la rapidité de celle-ci. Mais au défaut de plusieurs

²⁰³ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 53. Trad. ed. port.: “Senhor — respondeu um cortesão —, ignoro o que as ‘jóias’ dirão a seguir; *mas até agora só se explicaram sobre um capítulo que lhes é muito familiar. Enquanto tiverem a prudência de só falar daquilo de que percebem, acreditarei nelas como em oráculos.*” (DIDEROT, D. — “Capítulo VIII, Terceira experiência do anel, a ceia”, *op. cit.*, p. 29, itálicos nossos).

bouches; voici ce qu'on a fait, on a attaché plusieurs idées à une seule expression. Si ces expressions énergiques étaient plus fréquentes; au lieu que la langue se traîne sans cesse après l'esprit; la quantité d'idées rendus à la fois, pourrait être telle, que la langue allant plus vite que l'esprit, il serait forcé de courir après elle.²⁰⁴

Na continuação da *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui parlent et qui entendent*, para se fazerem entender, e porque o fizeram claramente, também as mulheres consultadas souberam fazer um esforço (forçado) para comunicar:

En examinant les discours que la sensation de la faim ou de la soif faisaient tenir en différentes circonstances, on eut souvent occasion de s'apercevoir que les mêmes expressions s'employaient pour rendre des vues de l'esprit qui n'étaient pas les mêmes; et l'on inventa les signes *vous, lui, moi, le* et une infinité d'autres qui particularisent. L'état de l'âme dans un instant indivisible fut représenté par une foule de termes que la précision du langage exigea, et qui distribuèrent une impression totale en parties: et parce que ces termes se prononçaient successivement, et ne s'entendaient qu'à mesure qu'ils se prononçaient, on fut porté à croire que les affections de l'âme qu'ils représentaient avaient la même succession. Mais il n'en est rien. Autre chose est l'état de notre âme; autre chose, le compte que nous en rendons, soit à nous-mêmes, soit aux autres: autre chose la sensation totale et instantanée de cet état; autre chose l'attention successive et détaillée que nous sommes forcés d'y donner pour analyser, la manifester et nous faire entendre. Notre âme est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse: nous employons bien du temps à le rendre avec fidélité; mais il existe en entier et tout à la fois: l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression. Le pinceau n'exécute qu'à la longue ce que l'œil du peintre embrasse tout d'un coup. La formation des langues exigeait la décomposition; mais *voir* un objet, le *juger* beau, *éprouver* une sensation agréable, *désirer* la possession, c'est l'état de l'âme dans un même instant; et ce que le grec et le latin rendent par un seul mot. Ce mot prononcé, tout est dit, tout est entendu.²⁰⁵

²⁰⁴ DIDEROT, D. — “Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui parlent et qui entendent”, *Diderot, Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010, p. 220. Trad. ed. br.: “*Je* (“eu”) marca a pessoa que a experimenta: *mangerais* (“comeria”), o desejo e a natureza da sensação experimentada, *volontiers* (“de bom grado” = aqui traduzido pelo equivalente “bem que”), na sua intensidade ou sua força; *icelui* (“aquele”= aqui reforçado com “ali”), a presença do objeto desejado: mas a sensação não tem nenhuma maneira na alma esse desenvolvimento sucessivo do discurso; e se ela pudesse comandar vinte e cinco bocas, cada boca dizendo sua palavra, todas as ideias precedentes seriam expressas ao mesmo tempo; é isto que ela executaria à maravilha num cravo ocular, se o sistema de meu mudo fosse instituído, e se cada cor fosse o elemento de uma palavra. Nenhuma língua se aproximaria da rapidez desta. Mas, na falta de muitas bocas, eis o que foi feito: várias ideias foram ligadas a uma só expressão; se essas expressões enérgicas fossem mais frequentes, invés de a língua se arrastar sem cessar atrás do espírito, a quantidade de ideias comunicadas ao mesmo tempo poderia ser tal que a língua, indo mais depressa que o espírito, este seria forçado a correr atrás dela.” (DIDEROT, D. — “Carta sobre os surdos e mudos para uso dos que ouvem e falam”, *Diderot, Obras II, Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 109).

²⁰⁵ DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 221-222. Trad. ed. port.: “Examinando-se os discursos que a sensação de fome ou de sede fizeram proferir em diferentes circunstâncias, teve-se amiúde ocasião de perceber que as mesmas expressões eram empregadas para exprimir modos de ver do espírito que não eram os mesmos; e inventaram-se os signos *vous, lui, moi, le* (vós, ele, eu, o) e uma infinidade de outros que particularizam. O estado da alma em um instante indizível foi representado por uma multidão de termos que a precisão da linguagem exigiu, e que distribuíram uma impressão total em partes e porque estes termos eram pronunciados, sucessivamente, e eram ouvidos apenas à medida que eram pronunciados, a gente foi levada a crer que as afeções da alma que eles representavam tinham a mesma sucessão; mas não

Acrescentamos ainda a associação claramente explicitada por Diderot em “Sur les Femmes”, das mulheres com o “Mistério”: “[...] le symbole des femmes en général est celle de l’Apocalypse, sur le front de laquelle il est écrit: MYSTERE”²⁰⁶. Acreditando-se que falam como oráculos (como é lido tantas vezes em *Les Bijoux*) e que possuem uma relação íntima com essa profunda verdade, as mulheres são associadas à figura da Síbila. No artigo “Sibylle” da *Encyclopédie*, a relação confirma-se:

Il eût été plus court & plus sensé à S. Jérôme, & aux autres PP. de l’Eglise, de nier l’esprit prophétique des *sibylles*, & de dire qu’à force de proférer des prédictions à l’aventure, elles ont pu rencontrer quelquefois; sur-tout à l’aide d’un commentaire favorable, par lequel on ajustoit des *paroles dites au hasard*, à des faits qu’elles n’avoient jamais pu prévoir.²⁰⁷

A dimensão profética das palavras ditas ao acaso é anunciada, mas não comprovada pelos discursos das “jóias”. Se às “jóias” é atribuído o dom profético (“je les croirai comme des oracles”), os seus discursos não possuem características típicas das profecias. Depreender-se-á que, em *Les Bijoux*, ao radicar o discurso no corpo e num corpo sensível, no qual a força da razão e de uma organização forçada não teriam “embrutecido”, Diderot teria pretendido criar novas possibilidades de construção linguística e literária. Mas tal não se verifica nos discursos emitidos pelas vozes das “jóias” que obedecem à ordem instituída do discurso. Logo, em *Les Bijoux*, promete-se

é nada disso. Uma coisa é o estado da nossa alma e outra a conta que damos, seja a nós mesmos, seja aos outros; uma coisa é a sensação total e instantânea desse estado e outra, a atenção sucessiva e detalhada que somos forçados a dar-lhe para analisá-la, manifestá-la e nos fazer entender. Nossa alma é um quadro movente segundo o qual pintamos sem cessar: nós empregamos muito tempo a representá-lo com fidelidade: mas ele existe por inteiro e ao mesmo tempo: o espírito não vai passo a passo contado como expressão. O pincel não executa com o tempo senão o que o olho do pintor abrange de um só golpe. A formação das línguas exigia a decomposição; mas ver um objeto, julgá-lo belo, experimentar uma sensação agradável, desejar a sua posse, é o estado da alma em um mesmo instante; aquilo que tanto o grego como o latim exprimem por uma só palavra. Pronunciada essa palavra, está tudo dito, tudo está entendido.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 111).

²⁰⁶ DIDEROT, D. — “Sur les femmes”, *Œuvres complètes de Diderot*, T. II, Paris, Garnier, 1875-1877, p. 260. Trad. ed. br.: “[...] o símbolo das mulheres em geral é o do Apocalipse sobre cuja frente estava escrito: Mistério.” (DIDEROT, D. — “Sobre as mulheres”, *Diderot, Obras I, Filosofia e Política*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2000, p. 228, itálicos nossos).

²⁰⁷ JOUCOURT, Louis — “Sibylle”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 15, p. 155. Trad. nossa: “Teria sido mais curto e mais sensível para S. Jerônimo e os outros Pais da Igreja, negar o espírito profético das sibilas, e dizer que, por força de proferirem previsões no decurso das suas aventuras, elas eram capazes de acertar algumas vezes; especialmente com a ajuda de um comentário favorável, pelo qual as palavras ditas aleatoriamente eram ajustadas a factos que elas nunca poderiam ter previsto.” (Itálicos nossos).

mas não se demonstra qualquer singularidade de um discurso “feminino”. É certo que encontramos de modo implícito referências ao potencial criativo e inovador que os discursos das “jóias” possuem, mas esse potencial (diferenciador) não se torna evidente. Com idêntico potencial ao das “jóias”, ao mesmo nível, estariam os discursos das crianças por ainda se encontrarem num estágio inicial de desenvolvimento, os dos loucos por possuírem algum tipo de patologia e os dos primitivos pelo uso de linguagens não reconhecíveis²⁰⁸. A estes, seria atribuída uma forma de expressão, como tradução das suas sensações, ideias e pensamentos, distinta da assumida como comum ou convencional. No “Chapitre II, Éducation de Mangogul”, lê-se este potencial no discurso do sultão Mangogul enquanto criança: “Aussi le fils d’Erguebzed avait à peine quatre ans, “qu’il avait fourni la matière d’un Mangogulana”²⁰⁹ e também no “Chapitre IX, État de la Académie des sciences de Banza”, sobre os primeiros discursos das “jóias”: “*Le caquet des bijoux produisit une infinité d’excellents ouvrages; et ce sujet important enfla les recueils des académies de plusieurs mémoires qu’on peut regarder comme les derniers efforts de l’esprit humain*”²¹⁰.

Este potencial (energético), quantitativamente fecundo porque produtor de uma imensidão de novas obras, que o narrador consideraria de máximo interesse teórico e prático — permitiria a Diderot, na teoria, estudar a formação das linguagens e da própria língua francesa, como fará, de resto, na *Lettre sur les sourds et muets à l’usage de ceux qui parlent et qui entendent*. Na prática, Diderot iria mimetizar esta idealização de um discurso radicado no corpo, um discurso sensível, altamente energético, e utilizá-lo-ia na estruturação das suas obras — mas não totalmente representado em *Les Bijoux* pelo modo como falam as “jóias”. As “jóias” falam do que se poderia considerar banalidades e o modo como falam (e ordenam o discurso), repetimos, é convencional. Mas essa banalidade e essa convencionalidade, pela ordem potencial que a produz, leva a suspeitar da sua banalidade ou convencionalidade.

²⁰⁸ Veja-se: DELEUZE, Gilles — *Lógica do sentido*, São Paulo, Perspectiva, 2000.

²⁰⁹ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 33. Trad. ed. port.: “Assim, tinha o filho de Erguebzed apenas quatro anos *quando forneceu matéria para uma Mangogulana*.” (DIDEROT, D. — “Capítulo II, Educação de Mangogul”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 9, itálicos nossos).

²¹⁰ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 57. Trad. ed. port.: “*O cacarejar das ‘jóias’ produziu uma infinidade de obras excelentes*; e este importante tema avolumou as colectâneas das academias com várias memórias que podem contar-se entre os últimos esforços do espírito humano.” (DIDEROT, D. — “Capítulo IX, Estado da Academia das ciências de Banza”, *op. cit.*, p. 33, itálicos nossos).

3.2. Especificidades da linguagem das “jóias”

Não abandonamos o pressuposto de que haja uma intenção em especificar, de algum modo, a expressão das “jóias” e que esta se encontraria no uso de linguagem adequada à tradução da materialidade das vozes das “jóias”²¹¹. Tal é coerente com o projecto de Diderot de erguer uma estética associada a uma ética em consonância com o sensualismo da época (em forte oposição ao racionalismo cartesiano). Salientamos dessa linguagem, por ora, entre o uso de diversos recursos, a adjectivação. É pela adjectivação que são atribuídas singularidades qualitativas às vozes descritas. No artigo “Adjectif” da *Encyclopédie*, lê-se:

Nous ne connoissons point les substances en elles-mêmes, nous ne les connoissons que par les impressions qu’elles font sur nos sens, & alors nous disons que les objets sont *tels*, selon le sens que ces impressions affectent. Si ce sont les yeux qui sont affectés, nous disons que l’objet est coloré, qu’il est ou blanc, ou noir, ou rouge, ou bleu, &c. Si c’est le goût, le corps est ou doux, ou amer; ou aigre, ou fade, &c. Si c’est le tact, l’objet est ou rude, ou poli; ou dur, ou mou; gras, huileux, ou sec; &c.

Ainsi ces mots *blanc, noir, rouge, bleu, doux, amer, aigre, fade*, &c. sont autant de qualifications que nous donnons aux objets, & sont par conséquent autant de noms adjectifs. Et parce que ce sont les impressions que les objets physiques font sur nos sens, qui nous font donner à ces objets les qualifications dont nous venons de parler, nous appellerons ces sortes d’adjectifs *adjectifs physiques*.

Remarquez qu’il n’y a rien dans les objets qui soit semblable au sentiment qu’ils excitent en nous. Seulement les objets sont tels qu’ils excitent en nous telle sensation, ou tel sentiment, selon la disposition de nos organes, & selon les lois du mécanisme universel. Une aiguille est telle qu’à la pointe de cette aiguille est enfoncée dans ma peau, j’aurai un sentiment de douleur: mais ce sentiment ne sera qu’en moi, & nullement dans l’aiguille. On doit en dire autant de toutes les autres sensations.²¹²

²¹¹ TROUILLE, Mary — “Sexual/textual politics in the Enlightenment: Diderot and D’Epinay respond to Thomas’s essay on women”, *British Journal for Eighteenth Century Studies* 19, n.º 1, 1996, pp. 1-15.

²¹² DU MARSAIS, César — “Adjectif”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 1, p. 133. Trad. nossa: “Nós não conhecemos as substâncias em si mesmas, apenas as conhecemos pelas impressões que causam nos nossos sentidos, e então dizemos que os objectos são *tais*, de acordo com o sentido que essas impressões afectam. Se são os olhos que são afectados, dizemos que o objecto é colorido, que é ou branco, ou preto, ou vermelho, ou azul, etc. Se é o gosto, o corpo é doce ou amargo; ou azedo, ou insípido, etc. Se for tacto, o objecto é áspero ou polido; ou duro ou macio; gordo, oleoso ou seco; etc. Portanto, essas palavras *branco, preto, vermelho, azul, doce, amargo, azedo, insípido*, etc. § são tantas qualificações quantas as que damos aos objectos e são, portanto, outros tantos nomes adjectivos. E como essas são as impressões que os objectos físicos causam nos nossos sentidos, que nos levam a dar a esses objectos as qualificações que acabamos de mencionar, chamaremos a esses tipos de adjectivos de *adjectivos físicos*. § Note que não há nada nos objectos que seja semelhante ao sentimento que eles excitam em nós. Simplesmente os objectos são tais que excitam em nós tal sensação ou tal sentimento, de acordo com a disposição dos nossos órgãos e de acordo com as leis do mecanismo universal. Uma agulha é tal que, se a ponta dessa agulha for enfiada na minha pele, terei uma sensação de dor: mas essa sensação estará apenas em mim e de maneira alguma na agulha. O mesmo deve ser dito de todas as outras sensações.”

O modo como Diderot se propõe dotar de energia a descrição das vozes das “jóias” está de acordo com a energia que encontraria na experiência dos corpos emissores das vozes das “jóias”.

Au reste les adjectifs sont d'un grand usage, surtout en Poësie, où ils servent à faire des images & à donner de l'énergie : mais il faut toujours que l'Orateur ou le Poete aient l'art d'en user à propos, & que l'adjectif n'ajoute jamais au substantif une idée accessoire, inutile, vaine ou déplacée.²¹³

Na *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui parlent et qui entendent*, quando Diderot trata da matéria das inversões para discorrer sobre a origem da linguagem e das suas ordens, conclui, sobre a importância dos adjetivos na ordem dos discursos: “[...] et l'on s'est imaginé que l'adjectif était réellement subordonné au substantif, quoique le substantif ne soit proprement rien, et que l'adjectif soit tout”²¹⁴ :

Les adjectifs représentant, pour l'ordinaire les qualités sensibles, sont les premiers dans l'ordre naturel des idées; mais pour un philosophe, ou plutôt pour bien des philosophes qui se sont accoutumés à regarder les substantifs abstraits comme des êtres réels, ces substantifs marchent les premiers dans l'ordre scientifique, étant, selon leur façon de parler, le support ou le soutien des adjectifs.²¹⁵

Os adjetivos são adequados à expressão das qualidades sensíveis e, consequentemente, são a opção de um discurso poético radicado no corpo, distinto do discurso científico visado pelo espírito.

O “Chapitre VIII, Troisième essai de l'anneau, le petit souper”, a voz que se faz ouvir, a primeira, é uma voz fraca e lânguida: “Il tourna sa bague sur une jeune femme fort enjouée, assise assez proche de lui et placée en face de son époux; *et l'on entendit*

²¹³ DU MARSAIS, César — *op. cit.*, t. 1, p. 133. Trad. nossa: “Além disso, os adjetivos são de grande utilidade, especialmente em Poesia, onde servem para criar imagens e dar energia: mas é sempre necessário que o Orador ou o Poeta tenham a arte de usá-los com propósito, e que o adjetivo nunca acrescente ao substantivo uma idéia acessória, inútil, vã ou inadequada.”

²¹⁴ DIDEROT, D. — “Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui parlent et qui entendent”, *Diderot, Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010, p. 206. Trad. ed. br.: “[...] imaginaram que o adjetivo era realmente subordinado ao substantivo, embora o substantivo não seja propriamente nada e o adjetivo seja tudo.” (“Carta sobre os surdos e mudos para uso dos que ouvem e falam”, *Diderot, Obras II, Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 94).

²¹⁵ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 204. Trad. ed. br.: “Os adjetivos, representando para o vulgo as qualidades sensíveis, são os primeiros na ordem natural das idéias; mas para um filósofo, ou melhor, para muitos filósofos que se acostumaram a considerar os substantivos abstratos como seres reais, esses substantivos caminham à frente na ordem científica, sendo, segundo a sua maneira de falar, o suporte ou o sustentáculo dos adjetivos.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 94).

s'élever de dessous la table un bruit plaintif, une voix faible et languissante qui disait: [...].²¹⁶

No “Chapitre XIII, Sixième essai de l’anneau, de l’opéra de Banza”, reflecte também sobre o condicionamento do discurso pelo sentimento:

On ne vit jamais sur la scène un tableau d’un comique plus singulier. Trente filles restèrent muettes tout à coup: elles ouvraient de grandes bouches et gardaient les attitudes théâtrales qu’elles avaient auparavant. Cependant leurs bijoux s’égosillaient à force de chanter, celui-ci un pont-neuf, celui-là un vaudeville polisson, un autre une parodie fort indécente, et tous des extravagances relatives à leurs caractères. On entendait d’un côté, *oh! vraiment ma commère, oui*; l’autre, *quoi douze foi! Ici, qui me baise? Est-ce Blaise? là, rien, père Cyprien, ne vous retient*. Tous enfin se montèrent sur un ton si haut, si baroque et si fou, qu’ils formèrent le chœur le plus extraordinaire, le plus bruyant et le plus ridicule qu’on eût entendu devant et depuis celui des...no...d...on... (Le manuscrit s’est trouvé corrompu dans cet endroit.).²¹⁷

Nesta passagem, lemos como as vozes das “jóias” traduzem a experiência do corpo no qual radicam e, consequentemente, a singularidade dos caracteres das mulheres a que pertencem. Cada uma das trinta mulheres canta distintamente, produzindo em conjunto “le chœur le plus extraordinaire” pelas tonalidades contrastantes que emitem: “un ton si haut, si baroque et si fou”. Reconhecemos aqui como a adjetivação permite particularizar o que o substantivo generaliza. No “Chapitre XLV, Vingt-quatrième et vingt-cinquième essais de l’anneau, bal masqué, et suite du bal masqué”, é fundamental o efeito da adjetivação:

Les bijoux les plus extravagants de Banza ne manquèrent pas d’accourir où le plaisir les appelait. Il en vint en carrosse bourgeois; il en vint par les voitures publiques, et même quelques-uns à pied. Je ne finirais point, dit l’auteur africain dont j’ai l’honneur d’être le

²¹⁶ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 54. Trad. ed. port.: “Voltou o anel para uma mulher nova e muito graciosa, sentada bastante perto dele e colocada em frente do marido; e ouviu-se elevar-se de debaixo da mesa um ruído lamentoso, uma voz débil e lânguida que dizia: [...]”. (DIDEROT, D. — “Capítulo VIII, Terceira experiência do anel, a ceia”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 30, itálicos nossos).

²¹⁷ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 72. Trad. ed. port.: “Nunca se viu em cena um quadro de um cómico tão singular. Trinta moças ficaram subitamente mudas: escancaravam as bocas e mantinham as atitudes teatrais que tinham anteriormente. Contudo, as suas ‘jóias’ esganiçavam-se à força de cantar, esta uma cantiga popular, aquela uma canção brejeira, outra uma paródia muito indecente, e todas elas extravagâncias relativas aos seus caracteres. Ouvia-se de um lado: Oh! Francamente comadre, sim; do outro: *Quê, doze vezes!*; aqui: *Quem me abraça?, é o Brás?*; ali: *Nada, Tio mamede, te impede*. Por último, todas atingiram um tom tão alto, tão barroco e louco que formaram o coro mais extraordinário, mais ruidoso e ridículo que jamais se ouviu diante e desde o das...no...d...on...(O manuscrito encontra-se deteriorado neste ponto).” (DIDEROT, D. — “Capítulo XIII, Sexta experiência do anel, a ópera de Banza”, *op. cit.*, p. 49).

caudataire, si j’entrais dans le détail des niches que leur fit Mangogul. Il donna plus d’exercice à sa bague dans cette nuit seule, qu’elle n’en avait eu depuis qu’il la tenait du génie. Il la tournait, tantôt sur l’une, tantôt sur l’autre, souvent sur une vingtaine à la fois: c’était alors qu’il se faisait un beau bruit; l’un s’écriait d’une voix aigre: Violons, *le Carillon de Dunkerque*, s’il vous plaît; l’autre, d’une voix rauque: Et moi je veux *les Sautriots*; et moi *les Tricotets*, disait un troisième; et une multitude à la fois: des contredanses usées, comme *la Bourrée*, *les Quatre Faces*, *la Calotine*, *la Chaîne*, *le Pistolet*, *la Mariée*, *le Pistolet*, *le Pistolet*. Tous ces cris étaient lardés d’un million d’extravagances. L’on entendait d’un côté: *Peste soit du nigaud! Il faut l’envoyer à l’école*; de l’autre: *Je m’en retournerai donc sans étrenner?* Ici: *Qui payera mon carrosse?* là: *Il m’est échappé; mais je chercherai tant, qu’il se retrouvera*; ailleurs: *À demain; mais vingt louis au moins; sans cela, rien de fait*; et partout des propos qui décelaient des désirs ou des exploits.²¹⁸

Pelo recurso à adjectivação, as vozes individualizam-se — uma voz é agre/azeda outra voz é rouca — e, no conjunto, tal como no capítulo dedicado à Ópera de Banza, e sempre que as vozes das “jóias” são representadas agrupadas, traduzem-se por uma sonoridade dissonante fruto da diversidade, por oposição à uniformidade do substantivo “voz” usado isoladamente. A tradução da dimensão material das “vozes” pela adjectivação, ao dar a conhecer as qualidades da voz de cada uma das “jóias” no que estas possuem das qualidades resultantes das experiências sensoriais únicas das suas proprietárias, revela que estas vozes diferem das vozes proferidas pelas bocas que não são adjectivadas com a mesma frequência. Assumimos que a voz emitida pela boca (por ser dominada pelo espírito, pela razão, pela censura e pela força da convenção social) é uma voz monótona, isenta de qualidades assinaláveis. As vozes das “jóias”, por sua vez, são diversificadas e demonstram, quando comparadas, importantes contrastes entre si. É intenção do autor dar conta da pluralidade de experiências, de emoções/paixões a que um corpo é sujeito. O corpo das mulheres emissoras das vozes das “jóias” revela-se

²¹⁸ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 249. Trad. ed. port.: “As ‘jóias’ mais extravagantes de Banza não deixaram de acorrer onde o prazer as chamava. Chegaram em carruagens burguesas; chegaram de transportes públicos e mesmo a pé. Não acabaria – diz o autor africano de quem tenho a honra de ser o caudatário – se entrasse nos pormenores das partidas que Mangogul lhes pregou. Deu mais uso ao anel nessa noite do que desde que o recebera do génio. Voltava-o ora para uma, ora para outra, muitas vezes para uma vintena ao mesmo tempo: era então que se erguia uma barulheira infernal; uma gritava com voz estridente: ‘Violinos, o Carrilhão de Dunquerque, por favor’; outra, em voz rouca: ‘E eu quero os Soutrots’; ‘e eu os Tricotets’, dizia uma terceira; e uma multidão em coro: ‘Contradanças vulgarizadas, como *la Bourrée*, *les Quatre Faces*, *la Calotine*, *la Chaîne*, *le Pistolet*, *la Mariée*, *le Pistolet*, *le Pistolet*’. Todos estes gritos entremeados por um milhão de extravagâncias. De um lado ouvia-se: ‘*Diabos levent o palerma! É preciso mandá-lo à escola*’; do outro: ‘*Terei de ir embora sem me estrear?*’. Aqui: ‘*Quem pagará a minha carruagem?*’; ali: ‘*Escapou-me; mas procurarei tanto que hei-de encontrá-lo*’; além: ‘*Até amanhã; mas vinte luíses pelo menos; sem isso, nada feito*’; e de todo o lado frases que revelavam desejos e façanhas.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XLV, Vigésima quarta e vigésima quinta experiência do anel, baile de máscaras e continuação do baile de máscaras”, *op. cit.*, p. 226).

plural, oscilante, e é modelo do corpo humano para o estudo da voz. Não só a um corpo corresponde uma voz principal, como esse mesmo corpo, por oscilar em diferentes estados de espírito, demonstra ser capaz de produzir variantes da voz principal. Ou seja, a voz, como espelho da alma (não metafísica), não é uma expressão uniforme como se poderia, de modo simplificado, assumir. A voz é sempre um conjunto de modulações. Consta-se efectivamente uma forte preocupação em determinar o corpo humano como corpo sonoro, vibrante, numa perspectiva que entende o corpo como sensitivo e não meramente pensante. Pela condução do espírito, seria previsível que o corpo pensante se expressasse uniformemente²¹⁹. Já o corpo sensitivo é sensível ao que se passa, e age e reage em conformidade, adaptando-se. Neste sentido, é possível verificar que Diderot traz para o texto a oralidade das vozes enraizada em corpos sensitivos, antes mesmo de pensantes e que, assim, faz-nos prestar atenção, como leitores, às variantes a que todas as vozes estão sujeitas, quer reagindo quer causando e produzindo efeitos. A razão pela qual as vozes em *Les Bijoux* se distinguem, e especificamente as das “jóias” se distinguem, é, sublinhamos, porque Diderot visa encontrar nas mulheres precisamente o modelo de corpo sensitivo e não o modelo de corpo pensante.

As variantes sonoras das vozes em conjunto, não só das mulheres mas de todas as personagens, surgem através de representações sonoras correspondentes a reacções emotivas ao que sucede no conto. Em geral, o que de determinante nele sobressai, realçamos, é o fenómeno das “jóias” falantes. No “Chapitre VI, Premier essai de l’anneau, Alcine”, dedicado à primeira experiência do anel, lemos: “Cette aventure fit grand bruit à la cour, à la ville et dans tout le Congo”²²⁰. Esta reacção de grupo ocorre ao longo do conto, à medida que as “jóias” vão falando e revelando a sua nova capacidade vocal. Esta reacção sonora provoca ruído. Para Diderot, o ruído não é senão uma variante sonora, mais ou menos complexa, sensorialmente diferenciada (produtora

²¹⁹ “Ils m’arrêtent une fois l’an, quand je les rencontre, parce que leur caractère tranche avec celui des autres, et qu’ils rompent cette fastidieuse uniformité que notre éducation, nos conventions de société, nos bienséances d’usage ont introduite.” (DIDEROT, D. — “Le Neveu de Rameau”, *Diderot, Contes et romans*, vol. I, Paris, Gallimard, 2010, pp. 586-587). Trad. ed. br.: “Eles me detêm uma vez por ano, quando os encontro, porque o carácter deles contrasta com o dos outros, e porque eles rompem essa uniformidade fastidiosa em que nossa educação, nossas convenções de sociedade, nossas conveniências de hábito nos introduziram.” (DIDEROT, D. — *Diderot, Obras III, O Sobrinho de Rameau*, São Paulo, Perspectiva, 2006, p. 42).

²²⁰ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 47. Trad. ed. port.: “Esta aventura provocou grande celeuma na corte, na cidade e em todo o Congo.” (DIDEROT, D. — “Capítulo VI, Primeira experiência do anel, Alcina”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 22, itálicos nossos).

de sensações agradáveis ou desagradáveis) e culturalmente valorizada (positivamente e/ou negativamente). Um aspecto particular do ruído que surge em *Les Bijoux* é a relação com o que não é ainda conhecido, com o desconhecido, e que se aplica de igual modo quer à sonoridade de um objecto quer à música. O ruído é provocado pela estranheza da novidade, fruto da provocação dos sucessivos usos do anel do sultão Mangogul. O ruído que se terá gerado na corte corresponde a um tipo de frenesim próprio do histerismo colectivo, no sentido em que toda a sociedade enfrenta uma nova situação, ou toma um novo fenómeno como tal e age distintamente do que lhe era habitual (na sua ordem e normalidade).

No “Chapitre XIII, Sixième essai de l’anneau, de l’opéra de Banza” lê-se: “Cependant l’orchestre allait toujours son train, et les ris du parterre, de l’amphithéâtre et des loges se joignirent au *bruit des instruments et aux chants des bijoux pour combler la cacophonie*”²²¹. E mais adiante, no mesmo capítulo: “Cette aventure fit grand bruit. Les hommes en riaient, les femmes s’en alarmaient, les bonzes s’en scandalisaient et la tête en tournait aux académiciens”²²². O ruído é uma sonoridade desconcertante como reacção a outro ruído, o do conjunto das “jóias”. Também o ruído, além de ser já um registo sonoro com um valor em si mesmo, é adjectivado e, por isso, especificado. E mais uma vez encontramos o ruído do conjunto das vozes das “jóias” das mulheres discriminado, ora por substantivos criteriosamente escolhidos como sinónimos (“cacarejo” e “algazarra”), ora fortemente adjectivado (“grande” ou “agudo”) e o ruído em geral ocorre isento da utilização deste recurso. A adjectivação do ruído é um modo de enquadrar a sensação auditiva em critérios morais, sociais e políticos: identificam-se ruídos bons e ruídos maus, numa subtil hierarquização. Mas, também, ruídos indistintos, na medida da proporção do seu efeito disruptivo, da ameaça produzida na ordem estabelecida.

Abrangemos no ruído geral também a representação do riso. O riso é uma vertente do ruído representado como uma reacção (nervosa), fruto do confronto com a novidade.

²²¹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 72. Trad. ed. port.: “Entretanto, a orquestra continuava a tocar e os *risos da plateia, do anfiteatro e dos camarotes juntaram-se ao barulho dos instrumentos e ao canto das ‘jóias’ para completar a cacofonia.*” (DIDEROT, D. — “Capítulo XIII, Sexta experiência do anel, a ópera de Banza”, *op. cit.*, p. 49, *itálicos nossos*).

²²² DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 72. Trad. ed. port.: “Esta aventura provocou grande clamor. Os homens riam-se, as mulheres mostravam-se alarmadas, os bonzos escandalizavam-se e os académicos andavam de cabeça perdida.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XIII, Sexta experiência do anel, a ópera de Banza”, *op. cit.*, p. 50).

No “Chapitre IV, Evocation du génie”, logo que Mangogul recebe as instruções do génio, reage com gargalhadas: “— Par leurs bijoux, reprit le sultan, *en s’éclatant de rire*: en voilà bien d’une autre. Des bijoux parlants ! cela est d’une extravagance inouïe”²²³. Também no “Chapitre VII, Second essai de l’anneau, les autels”, vemos essa associação entre riso e ruído: “*Leur jargon, tantôt sourd et tantôt glapissant, accompagné des éclats de rire* de Mangogul et de ses courtisans, *fit un bruit d’une espèce nouvelle*”²²⁴. Ou no “Chapitre V, Dangereuse tentation de Mangogul”:

— Bientôt nous en saurons des nouvelles: mais je ne peux m’empêcher de rire, continua Mangogul, quand je me figure l’embarras et la surprise de ces femmes aux premiers mots de leurs bijoux; ah ! ah ! ah ! Songez, délices de mon cœur, que je vous attendrai chez la grande sultane, et que je ne ferai point usage de mon anneau que vous n’y soyez.²²⁵

O riso como reacção de surpresa é ainda descrito aquando da leitura dos diários dos viajantes, onde se descreve o contacto com outros povos apresentados como distintos dos Europeus (e em específico dos franceses). Assim, no “Chapitre XVIII, Des voyageurs”, nos é dito sobre o sultão Mangogul que “[...] il tenait à la main leur journal, et faisait à chaque ligne un éclat de rire.”²²⁶ e no “Chapitre XIX, De la figure des insulaires, et de la toilette des femmes”, sobre Mirzoza: “Ici Mirzoza se mit à rire aux éclats. Puis elle ajouta: ‘Et la toilette?’”²²⁷.

A abundância de momentos de riso que se encontram em *Les Bijoux* são em geral uma reacção generalizável como se tudo o que é novidade ocasionasse bom humor por

²²³ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 40. Trad. ed. port.: “Pelos ‘jóias’! — repetiu o sultão, *rebetando de riso*. — Essa é boa! ‘jóias’ que falam! Que incrível extravagância!”. (DIDEROT, D. — “Capítulo IV, Evocação do génio”, *op. cit.*, p. 15, *itálicos nossos*).

²²⁴ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 51. Trad. ed. port.: “*A algaravia, ora surda e ora estridente, acompanhada das gargalhadas de Mangogul e dos seus cortesãos, provocou uma algazarra de estilo novo*.” (DIDEROT, D. — “Capítulo VII, Segunda experiência do anel, os altares”, *op. cit.*, p. 27, *itálicos nossos*).

²²⁵ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 43. Trad. ed. port.: “— Em breve teremos notícias; mas não posso deixar de rir — continuou Mangogul — quando imagino o embaraço e a surpresa dessas mulheres às primeiras palavras das suas ‘jóias’. Ah!, ah!, ah! Pensai, delícias do meu coração, que vos esperarei junto da grande sultana e não farei uso do meu anel se não estiverdes presente.” (DIDEROT, D. — “Capítulo V, Perigosa tentação de Mangogul”, *op. cit.*, pp. 18-19, *itálicos nossos*).

²²⁶ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 95. Trad. ed. port.: “[...] tinha na mão o diário deles e soltava a cada linha uma gargalhada.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XVIII, Viajantes”, *op. cit.*, p. 70).

²²⁷ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 107. Trad. ed. port.: “Mirzoza desatou a rir às gargalhadas. Depois perguntou: — E o vestuário?”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XIX, Da figura dos insulares e do vestuário das mulheres”, *op. cit.*, p. 82).

oposição ao lamento²²⁸. Em *Les Bijoux*, o bom humor impera sobre o lamento, igualmente ruidoso, mas sobre o qual praticamente não há representação. Há lágrimas e suspiros, mas estas representações são menos frequentes e relegadas para um espaço íntimo, da privacidade de cada mulher. Podemos reconhecer no riso o desejo do gozo, e da ridicularização própria da sátira. Depreendemos também com facilidade que os homens riam e as mulheres chorem e, porque as mulheres choram (e se lamentam), os homens riem. No entanto, até mesmo este padrão comportamental é corrompido pelo riso geral: em *Les Bijoux*, todos se riem, até de si mesmos.

Hussein, o primeiro homem a ser surpreendido pela voz da “jóia”, ao saber-se enganado, reage rindo depois de se lamentar, como se afirma no “Chapitre VIII, Troisième essai de l’anneau, le petite souper”: “Le bijou en était à cette exclamation, lorsqu’Hussein rougit de s’affliger pour une femme qui n’en valait pas la peine, et se mit à rire comme le reste de la compagnie ; mais il la gardait bonne à son épouse”²²⁹. Com esta passagem do conto percebe-se como o lamento é superado pelo riso, ainda que pontualmente a mudança de humor suceda de modo inverso, como no “Chapitre XXIII, Huitième essai de l’anneau, les vapeurs”, em que o contraste entre o riso e o lamento é descrito de modo notoriamente audível:

Il tourna sa bague sur elle, et sur-le-champ son bijou se mit à rire à gorge déployée. Il passa brusquement de ses *ris immodérés* à des *lamentations ridicules* sur l’absence de Narcès, à qui il conseillait en bon ami de hâter son retour, et continua sur nouveaux frais à sangloter, pleurer, gémir, soupirer, se désespérer, comme s’il eût enterré tous les siens.²³⁰

Com efeito, o lamento é sempre ridicularizado (“lamentations ridicules”), preferindo-se a manutenção do bom humor, da alegria, do bom espírito, tendência geral do conto. A melancolia que os corpos sofrem (principalmente o das mulheres) é por Diderot constantemente rebatida pela identificação das suas causas. O corpo do

²²⁸ Hélène Cussac, em “Le dynamisme vital de la voix chez Diderot”, in *Études Épistémè*, 29, 2016, identifica o riso como sinal de conquista de felicidade a qualquer custo no meio dos piores tormentos.

²²⁹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 55. Trad. ed. port.: “Logo que a ‘jóia’ soltou esta exclamação, Hussein corou, por se afligir por uma mulher que não o merecia, e desatou a rir como os outros comensais; mas a esposa não perderia pela demora.” (DIDEROT, D. — “Capítulo VIII, Terceira experiência do anel, a ceia”, *op. cit.*, p. 31).

²³⁰ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 124. Trad. ed. port.: “Voltou o anel para ela e logo a sua ‘jóia’ se pôs a rir a bandeiras despregadas. Bruscamente, passou das risadas imoderadas a lamentações ridículas sobre a ausência de Narcès, a quem aconselhava, como boa amiga, que apressasse o regresso, e continuou com novos pretextos a soluçar, a chorar, a gemer, a suspirar, a desesperar-se, como se tivesse enterrado toda a família.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXIII, Oitava experiência do anel, os vapores”, *op. cit.*, p. 101).

melancólico é um corpo demasiado sujeitado, inibido dos seus usos e prazeres. O desinteresse demonstrado nestes estados do corpo revela, por sua vez, a defesa do corpo plenamente sensitivo. Já os gritos, de desespero e de horror, representados abundantemente em *Les Bijoux*, pressupomos que tenham uma função, a par do riso descontrolado, de criar uma forte intensidade melodramática. O grito dilacerante é o som emitido que envolve a totalidade do corpo. É significativo realçar o grito como o elo de ligação entre o ser humano e o animal por ser este o som que marca fortemente o sentimento sem controle do espírito. Os “altos” e “agudos” gritos dos corpos sensitivos geram uma enorme tensão, próxima do sublime estético, mas só na aparência: o riso sobrepõe-se, também, ao terror, pois o riso só é possível com distanciamento crítico.

O oposto das intensidades sonoras, a acalmia temporária, o retorno ao estado natural, pela articulação sensata entre silêncio e ruído, entre a escuta e a fala na conversação, encontra-se exemplificado pelo “Chapitre XXXVI, Seizième essai de l’anneau, les petits-maîtres”, onde ao ruído sucede o silêncio: “Zyrphile et Zulica parleraient encore, si Mangogul n’eût retourné son anneau; mais sa bague mystérieuse cessant d’agir sur elles, leurs bijoux se turent subitement; *et un silence profond succéda au bruit qu’ils faisaient*”²³¹. Mais uma vez encontramos os contrastes na sociedade dominada por diferentes estados de espírito que se sucedem. É pela representação contrastante entre ruído e silêncio que cada momento ganha força. Já Lui, em *Le Neveu de Rameau*, assegurava:

[...] qu’on ne s’entend plus; que tous parlent à la fois; il faut être placé à l’écart, dans l’angle de l’appartement le plus éloigné du champ de bataille, avoir préparé son explosion par un long silence, et tomber subitement comme une comminge, au milieu des contendants. Personne n’a cet art comme moi. Mais où je suis surprenant, c’est dans l’opposé; j’ai des petits tons que j’accompagne d’un sourire; une variété infinie de mines approbatives; là le nez, la bouche, le front, les yeux entrent en jeu; j’ai une souplesse de reins; une manière de contourner l’épine du dos, de hausser ou de baisser les épaules, d’étendre les doigts, d’incliner la tête, de fermer les yeux, et d’être stupéfait, comme si j’avais entendu descendre du ciel une voix angélique et divine. C’est là ce qui flatte. Je ne sais si vous saisissez bien toute l’énergie de cette dernière attitude-là. Je ne l’ai point inventée; mais personne ne m’a surpassé dans l’exécution. Voyez. Voyez.²³²

²³¹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 192. Trad. ed. port.: “Zirfila e Zulica continuariam a falar se Mangogul não tivesse desviado o anel; mas deixando o misterioso anel de agir sobre elas, as suas ‘jóias’ calaram-se subitamente; *e um silêncio profundo sucedeu ao barulho que faziam*.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXVI, Décima experiência do anel, os peralvilhos”, *op. cit.*, p. 168).

²³² DIDEROT, D. — “Le Neveu de Rameau”, *Diderot, Contes et romans*, vol. I, Paris, Gallimard, 2010, p. 619. Trad. ed. br: “[...] quando ninguém mais se entende; quando todos falam ao mesmo tempo; é preciso estar colocado à distância, no ângulo do aposento que esteja mais afastado do campo de batalha,

O que em *Les Bijoux* se revela pelas descrições qualitativas das vozes é a diversidade de seres e as suas expressões decorrentes de corpos sensíveis, que se afastam da neutralidade e do que é assumido como corpo dominado pela razão. A preferência pela representação da voz como expressão de emoções, de estados de espírito, e espelho da diversidade dos caracteres das mulheres, surge em *Sur les femmes*, quando Diderot aconselha Thomas (um cartesiano) como deve escrever sobre as mulheres:

*Quand on écrit des femmes, il faut tremper sa plume dans l'arc-en-ciel et jeter sur sa ligne la poussière des ailes du papillon; comme le petit chien du pèlerin, à chaque fois qu'on secoue la patte, il faut qu'il en tombe des perles; et il n'en tombe point de celle de M. Thomas. Il ne suffit pas de parler des femmes, et d'en parler bien, monsieur Thomas, faites encore que j'en voie.*²³³

Conclui-se daqui que a especificidade do discurso das “jóias” é realizada em *Les Bijoux* reforçando-se a descrição das qualidades sonoras das vozes, cujo impacto se dá igualmente a conhecer ao nível material (sensível e emocional). Ao nível material, os corpos sensíveis, sonoros, e por isso, vibrantes, influem mutuamente e se activam. Daí resulta a percepção de que a especificidade das vozes das “jóias” poderia, hipoteticamente, ser aplicada a todas as outras vozes.

ter preparado a sua explosão com um longo silêncio, e cair subitamente como uma bomba comminge no meio dos contentores. Ninguém possui essa arte como eu. Mas onde sou surpreendente é no oposto; tenho tons menores que acompanho com um sorriso; uma variedade infinita de expressões aprovadoras; aí, o nariz, a boca, os olhos, a testa entram em jogo; tenho uma flexibilidade de rins, uma maneira de dobrar a espinha dorsal, de levantar ou baixar os ombros, de estender os dedos, de inclinar a cabeça, de fechar os olhos e de ficar estupefato, como se tivesse ouvido descer do céu uma voz angélica e divina. É isto que o lisonja. Não sei se percebeis bem toda a energia dessa última atitude. Não fui quem a inventei; mas ninguém supera em sua execução. Vede. Vede.” (DIDEROT, D. — *Diderot, Obras III, O Sobrinho de Rameau*, São Paulo, Perspectiva, 2006, pp. 87-88).

²³³ DIDEROT, D. — “Sur les femmes”, *Œuvres complètes de Diderot*, T. II, Paris, Garnier, 1875-1877, p. 260. Trad. ed. br.: “Quando se escreve sobre as mulheres, é mister molhar a pena no arco-íris e lançar sobre as linhas pó das asas de borboleta; como o cãozinho do peregrino, cada vez que se sacode a sua pata é preciso que dela tombem pérolas, e elas não tombam da do Sr. Thomas. Não basta falar das mulheres, e falar bem delas, Senhor Thomas, fazei ainda que eu as veja; [...]”. (DIDEROT, D. — “Sobre as mulheres”, *Diderot, Obras I, Filosofia e Política*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2000, p. 228, itálicos nossos).

3.3. Excessos e extravagâncias na materialidade da voz

A abordagem sensualista de Diderot, em *Les Bijoux*, é ainda fortalecida pelo recurso ao esvaziamento dos sons de sentido imediato para sublinhar a materialidade de toda a linguagem. Os sons representados sem sentido (ou sem conteúdo imediatamente reconhecível e interpretável) surgem, ainda que raramente, como interjeições. São as interjeições que melhor traduzem os sentimentos da alma. Como se lê no artigo “Langue” da *Encyclopédie*, até nos surdos-mudos de nascença elas não faltam:

Je ne parle point ici des interjections, parce que cette espece de mot ne sert point à l'énonciation des pensées de l'esprit, mais à l'indication des sentiments de l'ame; que les interjections ne sont point des instrumens arbitraires de l'art de parler, mais des signes naturels de sensibilité, antérieurs à tout ce qui est arbitraire, & si peu dépendans de l'art de parler & des *langues*, qu'ils ne manquent pas même aux muets de naissance.²³⁴

As representações de sons aparentemente vazios de sentido, de sons “concretos”, são concebidas sem qualquer relação a algo externo — não representam por isso outra realidade para além da sonora. São sons decorrentes de uma urgência expressiva. A linguagem que os integra coloca em causa a total arbitrariedade da linguagem (principalmente a usada no discurso científico). Este tipo de sons associado às representações das vozes sublinha o ruído latente, e sempre presente, próprio da natureza que desmonta o assumido silêncio. Aliás, o silêncio apresenta-se já não como ausência de som (“bruit”) mas completamente como ausência de sentido, de conteúdo, como se, em *Les Bijoux*, se desse a verificar que a representação sonora da voz está além da convencionalidade do signo. A voz é, portanto, mais do que uma expressão verbal convencional²³⁵. Consequentemente, as palavras usadas são colocadas em causa

²³⁴ BEAUZÉE, Nicolas — “Langue”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 9, p. 249. Trad. nossa: “Não falo aqui de interjeições, porque esse tipo de palavra não é usado para a enunciação dos pensamentos da mente, mas para a indicação dos sentimentos da alma; que as interjeições não são instrumentos arbitrários da arte de falar, mas são sinais naturais de sensibilidade, anteriores a tudo o que é arbitrário, e tão pouco dependentes da arte de falar e dos idiomas, que não faltam nem mesmo aos mudos de nascença.”

²³⁵ Sobre a associação, dissociação e ordem sequenciada da voz e da palavra ver Santo Agostinho, no sermão 288. “Si une parole n'avait pas de sens, ce ne serait pas une parole. Lorsqu'une voix ne fait que résonner sans faire entendre de sens, comme le son que fait entendre quelqu'un qui crie sans parler, c'est une voix, ce n'est pas une parole. Je ne sais qui a gémi, c'est une voix; il a poussé des cris de douleur, c'est une voix. Si tu cries, c'est une voix”. (Santo Agostinho — “La parole et la voix”, Sermon 288, disponível em www.leblogdephil.com/2016/01/22/saint-augustin-le-statut-de-lavenir). (Trad. nossa: Se uma palavra não fizesse sentido, não seria uma palavra. Quando uma voz apenas ressoa sem fazer

e até desacreditadas pelo facto de a forte presença de representações sonoras produzir um acrescento imagético superior ao dito, porque sugere o referente. Ou seja, o efeito das impressões, causadas pelas representações sonoras que se oferecem ao leitor, é superior ao que é verbalizado. Em *Les Bijoux*, a linguagem discursiva apresenta-se como um esforço de aproximação a um excesso sonoro (proporcionado pelas vozes das “jóias”, mas não só) que se pretende representar e imitar. Por isso, a linguagem nessa aproximação deixa de ser meramente útil, para se apresentar também como inútil. “O falar por falar”, mais do que o necessário e útil, é então uma extravagância — um excesso. A conversação geral a que se assiste em *Les Bijoux* dá oportunidade às extravagâncias de todos os intervenientes, ao integrar os seus momentos de excesso e descontrolo. De facto, em *Les Bijoux*, fala-se descontroladamente, fala-se para além dos limites impostos para se chegar a um qualquer fim (conclusão) durante a conversação. Fala-se, aliás, além da fala pela voz, ao falar-se pela totalidade do corpo que é igualmente sonoro e até mesmo ruidoso, pela simples razão de se encontrar vivo. Enquadrado no realismo de Diderot, percebemos que se procura uma expressão completa que traduza mais do que os pensamentos, ao visar a imitação das sensações e impressões do corpo. Em *Dorval et moi*, Diderot sublinhará como nos afecta esse grito na raiz da palavra, audível ainda nos intervalos da conversação ou da representação teatral:

Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelque grande passion ? Sont-ce ses discours ? Quelquefois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. La violence du sentiment coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit, les syllabes des mots se séparent, l'homme passe d'une idée à une autre; il commence une multitude de discours; il n'en finit aucun; et, à l'exception de quelques sentiments qu'il rend dans le premier

sentido, como o som de alguém que grita sem falar, é uma voz, não é uma palavra. Não sei quem gemeu, é uma voz; ele gritou de dor, é uma voz. Se tu choras, é uma voz”). Para Santo Agostinho a voz é a materialidade necessária da palavra (que lhe é anterior e superior) para se fazer comunicar. A voz por si só é vaidade: “Car j’ai dit de toute parole qu’elle veut dire quelque chose: il ne s’agit pas de vains sons qui n’apprennent rien”. (Santo Agostinho — “La parole et la voix”, Sermon 288, disponível em www.leblogdephil.com/2016/01/22/saint-augustin-le-statut-de-lavenir). (Trad. nossa: Porque eu disse de toda a palavra que ela quer dizer qualquer coisa: não se trata de sons vãos que nada ensinam). A voz é, porém, veículo de mensagem ainda que nem sempre seja reconhecida: “Il [Jean] portait la signification secrète et profonde de toutes ces voix. À lui seul, il en était la personnification mystérieuse et symbolique. C’est pourquoi il s’est dénommé avec raison: ‘ la Voix ’, car il était comme le signe visible et le symbole de toutes les autres voix”. (Trad. nossa: “Ele [João] carregava o significado secreto e profundo de todas essas vozes. Sozinho, ele era a sua personificação misteriosa e simbólica. É por isso que ele se designou com razão: ‘a Voz’, porque era como o sinal visível e o símbolo de todas as outras vozes”).

accès et auxquels il revient sans cesse, le reste n'est qu'une suite de bruits faibles et confus, de sons expirants, d'accents étouffés que l'acteur connaît mieux que le poète.²³⁶

A informalidade da conversa, a conversação, ou a sua imitação pelo actor, isso permite. Esta é uma reminiscência da relação entre a presença do referente e a sua ausência. Diderot traz para o texto de *Les Bijoux* as características da conversação presencial: dos corpos na presença uns dos outros. A extravagância, o excesso exposto, o descontrolo, é um mimetismo do excesso dos discursos do corpo e do que um corpo comunica e, sem dúvida, vai além (extravasa) o verbalizado.

Desde logo, a extravagância é abordada através da duplicação dos órgãos quando é apresentado por onde as vozes surgiram, como no “Chapitre IV, Évocation du génie”: “Par leurs bijoux, reprit le sultan, en s'éclatant de rire: en voilà bien d'une autre. Des bijoux parlants! *cela est d'une extravagance inouïe*”²³⁷.

As “jóias” falarão de extravagância pela razão de que as “jóias” são, em *Les Bijoux*, apresentadas como reconhecido lugar de excesso. O medo de perder a amante, se a sua “jóia” falasse demasiado, faz com que Mangogul diga para si mesmo: “Que fais-je, malheureux! je brave les conseils de Cucufa. Pour satisfaire une sotte curiosité, je vais m'exposer à perdre ma maîtresse et la vie... *Si son bijou s'avisait d'extravaguer, je ne la verrais plus, et j'en mourrais de douleur*”²³⁸.

“Extravaguer” é um curioso verbo que aparece por exemplo no “Chapitre XLIII, Vingt-troisième essai de l'anneau, Fanni”: “Mais, mon pauvre Amisadar, tu

²³⁶ DIDEROT, D. — “Entretiens sur ‘Le Fils naturel’”, *Diderot's writings on the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 41. Trad. ed. br.: “O que é que nos afecta no espectáculo do homem tomado por alguma grande paixão? São as suas palavras? Às vezes. Mas o que sempre comove são os gritos, palavras inarticuladas, vozes embargadas, alguns monossílabos que escapam a intervalos, um murmúrio qualquer travado na garganta, entredentes. Quando a violência do sentimento corta a respiração e semeia a perturbação no espírito, as sílabas das palavras se separam, o homem passa de uma ideia a outra; começa uma porção de frases, não conclui nenhuma; e, com exceção de alguns sentimentos que expressa no primeiro acesso e aos quais volta incessantemente, o resto é apenas uma sequência de ruídos fracos e confusos, de sons evanescentes, de inflexões abafadas que o ator conhece melhor que o poeta.” (DIDEROT, D. — “Dorval e eu”, *Diderot, Obras V, O filho Natural*. São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 119).

²³⁷ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 40. Trad. ed. port.: “— Pelas suas ‘jóias’! — repetiu o sultão, rebentando de riso — Essa é boa! ‘jóias’ que falam! *Que incrível extravagância!*”. (DIDEROT, D. — “Capítulo IV, Evocação do génio”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 15, itálicos nossos).

²³⁸ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 41. Trad. ed. port.: “Que faço eu, desgraçado! Desafio os conselhos de Cocufa. Para satisfazer uma louca curiosidade, vou expor-me a perder a minha amante e a vida... *Se a sua ‘jóia’ se lembrasse de disparatar, não voltaria a vê-la e morreria de dor.*” (DIDEROT, D. — “Capítulo V, Perigosa tentação de Mangogul”, *op. cit.*, p. 16, itálicos nossos).

extravagues, rien n'est plus vrai”²³⁹. É utilizado inúmeras vezes em *Les Bijoux*, como se todos os interlocutores, estivessem num ponto de se excederem. E é logo, no primeiro discurso, que a “jóia” extravasa o expectável falado em público, ao ponto de se tornar um escândalo: “*Le bijou allait continuer ses extravagances, lorsque le sultan, s’apercevant que cette scène étrange scandalisait la pudique Manimonbanda, interrompit l’orateur en retournant sa bague*”²⁴⁰. Assim se justifica que cada um se exceda, colocando-se no estranho lugar de não saber o que irá dizer ou fazer depois da revelação do inverosímil: “— *Cela est d’un ridicule si extravagant et si grossier, répondit Ismène, qu’on est dispensée de le repousser. Je ne sais, continua-t-elle, quel est le bijou de ces dames qui se prétend si bien instruit de mes affaires, mais il vient de raconter des choses dont le mien ignore jusqu’au premier mot*”²⁴¹.

As extravagâncias de um corpo que fala além do que é esperado (pelo próprio corpo como pelo corpo social) é equiparado nas jovens aos vapores que também sobre este efeito se excedem no que comunicam (leia-se o “Chapitre XXIII, Huitième essai de l’anneau, les vapeurs”).

Toda a conversação flui entre extravagâncias contadas:

Voilà, dit Mangogul, un bijou qui écrirait la gazette mieux que mon secrétaire. Sachant alors à quoi s’en tenir sur les gredins, il revint chez la favorite. ‘Apprêtez-vous, lui dit-il, du plus loin qu’il l’aperçut, à *entendre les choses du monde les plus extravagantes*. C’est bien pis que les magots de Palabria’²⁴².

²³⁹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 231. Trad. ed. port.: “—Meu pobre Amisadar, *deliras*, nada mais verdadeiro.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XLIII, Vigésima terceira experiência do anel, Fanni”, *op. cit.*, p. 208, *itálicos nossos*).

²⁴⁰ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 46. Trad. ed. port.: “A ‘jóia’ *ia prosseguir com as suas extravagâncias* quando o sultão, notando que esta estranha cena escandalizava a púdica Moniombanda, interrompeu a oradora desviando o anel.” (DIDEROT, D. — “Capítulo VI, Primeira experiência do anel, Alcina”, *op. cit.*, pp. 21-22, *itálicos nossos*).

²⁴¹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 65. Trad. ed. port.: “— *Isso é de um ridículo tão extravagante e grosseiro* — respondeu Ismena — que me dispenso de o refutar. Não sei — continuou — qual é a ‘jóia’ destas damas que se pretende tão a par dos meus assuntos, mas acaba de contar coisas que a minha ignora inteiramente.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XI, Quarta experiência do anel, o eco”, *op. cit.*, p. 42, *itálicos nossos*).

²⁴² DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 139. Trad. ed. port.: “— Aqui está uma ‘jóia’ — disse Mangogul — capaz de escrever a gazeta melhor do que o meu secretário. Elucidado quanto aos fraldiqueiros, voltou a casa da favorita. — Preparai-vos — disse-lhe logo que a avistou — *para ouvir as coisas mais extravagantes do mundo*. É muito pior do que os monos de Palavria.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXVI, Décima experiência do anel, os fraldiqueiros”, *op. cit.*, pp. 116-117, *itálicos nossos*).

Porém, há diferenças assinaláveis pelo sexo identificado de quem fala, como é exposto no “Chapitre XXXVI, Seizième essai de l’anneau, les petits-maîtres”: “Les hommes avaient le privilège de dire toutes les extravagances qui leur venaient, et les femmes celui de faire des nœuds en les écoutant”²⁴³. Entre o que é permitido e o que não é na conversação entre sexos se resume aqui: que é expectável um auto-controle mais apertado num sexo do que ao outro. O descontrole é salientado nas mulheres precisamente por delas se esperar maior contenção. No “Chapitre XLIII, Vingt-troisième essai de l’anneau, Fanni”, Fanni, em resposta à hipocrisia moralizante do seu amante quando descreve a amada idealizada, afirma:

— *Quelle extravagance!* Tout bien calculé, je conclus qu’il vaut encore mieux aimer comme on aime à présent; en prendre à son aise; tenir tant qu’on s’amuse; quitter dès qu’on s’ennuie, ou que la fantaisie parle pour un autre. L’inconstance offre une variété de plaisirs inconnus à vous autres transis.”²⁴⁴

A liberdade que Fanni revela no amor e nos prazeres carnavais é claramente associado ao prazer de falar, saindo da passividade relegada às mulheres como ouvintes. Note-se que esse excesso da linguagem se apresenta pela vocalização localizada nos órgãos sexuais, que já não se limitam à reprodução, mas ao prazer e ao prazer de falar. A futilidade da linguagem é a sua riqueza. A duplicação é já um excesso do que dá prazer. Fala-se na corte, fala-se demais, mas por alguma razão (ou por várias) a novidade, ainda que estranhada, é bem recebida.

A linguagem, entendida pelo seu poder de tudo explicar de modo sintético, é admitida pela ciência, na Academia. Contudo, o princípio de que o uso da linguagem comunicaria a verdade, no essencial, de modo adequado e com rigor, é desde logo questionado: Orcotome é exemplo da falência da linguagem científica porque também ele é dado a extravagâncias.

²⁴³ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 187. Trad. ed. port.: “Os homens tinham o privilégio de dizer todas as extravagâncias que queriam e as mulheres o de fazer nós enquanto os escutavam.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXVI, Décima sexta experiência do anel, os peralvilhos”, *op. cit.*, p. 163).

²⁴⁴ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 232. Trad. ed. port.: “*Que extravagância!* Bem pensado, concluo que é preferível amar como se ama actualmente; ligar-se livremente; divertir-se a todo o custo; separar-se quando se está farto ou a fantasia nos inclina para outro. A inconstância oferece uma variedade de prazeres desconhecidos por vós, os tímidos.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XLIII, Vigésima terceira experiência do anel, Fanni”, *op. cit.*, p. 209, *itálicos nossos*).

Orcotome venait de répondre à beaucoup de choses; mais il croyait avoir satisfait à tout; il se trompait. On le pressa, et il était prêt à succomber, lorsque le physicien Cimonaze le secourut. Alors la dispute devint tumultueuse: on s'écarta de la question, on se perdit, on revint, on se perdit encore, on s'aigrit, on cria, on passa des cris aux injures, et la séance académique finit.²⁴⁵

A justa utilização da linguagem (na sua utilidade) é então hipoteticamente atribuída à linguagem do amor. Apenas o amor verdadeiro seria justamente (logo, moralmente) exposto discursivamente sem extravagâncias, o que equivaleria a dizer, sem excessos. De novo, retomamos a noção de um corpo bem organizado enquanto corpo moralmente elevado porque em pleno controle de si (logo não extravagante). Porém, quem o diz é Sélim (um homem galante, convertido a moralista) a Mirzoza sobre a sua intervenção acerca “de jolies choses” que dão prazer ao ouvido, precisamente no “Chapitre LIII, L’amour platonique”.

— Mais tout plein de jolies choses qu’on aurait, ce me semble, toujours bien du plaisir à entendre, répondit la favorite.

— Remarquez, madame, dit Sélim, *que ces choses se disent tous les jours sans amour*. Non, madame, non; *j’ai des preuves complètes que, sans un corps bien organisé, point d’amour*. Agénor, le plus beau garçon du Congo, et l’esprit le plus délicat de la cour, si j’étais femme, aurait beau m’étaler sa belle jambe, tourner sur moi ses grands yeux bleus, me prodiguer les louanges les plus fines, et se faire valoir par tous ses avantages, je ne lui dirais qu’un mot; *et, s’il ne répondait ponctuellement à ce mot, j’aurais pour lui toute l’estime possible; mais je ne l’aimerais point*.²⁴⁶

Uma só frase! O amor verdadeiro não se expressaria senão pela máxima síntese de uma só frase e de outra em resposta. De outro modo, diz Sélim, “je ne l’aimerais point”. Segue-se a intervenção do sultão Mangogul, sobre a justeza e a utilidade dessa frase, mas convoca precisamente a ciência e Orcotome que “raisonnait comme un bijou!”.

²⁴⁵ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 62. Trad. ed. port.: “Orcotomo acabava de responder a muitas coisas; mas julgava ter respondido a tudo; enganava-se. Foi pressionado e estava prestes a sucumbir quando o físico Cimonzo o socorreu. Então a disputa tornou-se tumultuosa: afastaram-se do assunto, perderam-se, voltaram a ele, perderam-se uma vez mais, irritaram-se, gritaram, passaram dos gritos às injúrias e a sessão acadêmica acabou.” (DIDEROT, D. — “Capítulo X, Menos sábio e menos aborrecido que o precedente, continuação da sessão acadêmica”, *op. cit.*, p. 38).

²⁴⁶ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 298. Trad. ed. port.: “Mas todas essas belas coisas que continuariam, creio eu, a ser ouvidas com prazer — disse a favorita. § — Notai, senhora — interveio Selim —, *que essas coisas se dizem todos os dias sem amor*. Não, senhora, não; *tenho provas cabais de que sem um corpo bem organizado não há amor*. Agenor, o mais belo rapaz do Congo e o espírito mais delicado da corte, se eu fosse mulher, em vão me exporia a perna bem feita, voltaria para mim os seus grandes olhos azuis, me prodigalizaria os mais subtis elogios e se faria valer por todas as suas vantagens; *não lhe diria senão uma frase; e, se não respondesse exactamente a essa frase, teria por ele toda a estima possível, mas não o amaria*.” (DIDEROT, D. — “Capítulo LIII, O amor platónico”, *op. cit.*, pp. 276-277, *itálicos* nossos).

suscitando, assim, a dúvida de que tal justeza da linguagem do amor exista na vida real tanto quanto na ciência.

— Cela est positif, ajoute le sultan; et ce mot mystérieux, vous conviendrez de sa justesse et de son utilité, quand on aime. Vous devriez bien, pour votre instruction, vous faire répéter la conversation d'un bel esprit de Banza avec un maître d'école; vous comprendriez tout d'un coup comment le bel esprit, qui soutenait votre thèse, convint à la fois qu'il avait tort, et que son adversaire raisonnait comme un bijou.²⁴⁷

O amor, exposto neste capítulo (“L’amour platonique”), distingue-se completamente do que antes Fanni defendia como amor galante. Ao amor com fundações no espírito e na virtude opõe-se o amor completo, carnal, dado a todas as extravagâncias (prazeres) acessíveis. As aventuras, experiências amorosas das “jóias”, são de natureza diversa da formulação do amor espiritual (ou comandado pelo espírito) e radicam nos usos do corpo. Por isso mesmo, é explicitado que a linguagem que traduz essas mesmas experiências extravasa o que se concebe pela justeza da linguagem do espírito.

Em *Les Bijoux*, a linguagem não só reflete sobre a riqueza do corpo que experiência como se torna “assunto próprio”. Também Diderot fala e escreve pelo prazer de falar e de escrever. Certos capítulos de *Les Bijoux* parecem ser “inúteis” e ausentes de sentidos reconhecíveis. Por um lado, porque visam a extravagância, o *nonsense*. Por outro, porque estão cheios de sentidos obscuros. Diderot parece visar aqui uma nova estratégia de dissimulação (entre as muitas já referidas na nossa Introdução), mas também se podiam acrescentar duas outras razões para a inclusão do que não é reconhecido como orgânico, ainda que possa vir a ser: Diderot parece escrever para um público futuro capaz de o entender melhor que o seu contemporâneo; e querer evidenciar o lado material da linguagem e da linguagem como assunto próprio de reflexão.

O “Chapitre XVI, Vision de Mangogul”, é talvez o capítulo menos comentado entre críticos e investigadores e o que mais dificuldades traz à leitura interpretativa. Começa com a apresentação de um debate sobre o que se pressupõe ser mais um recurso

²⁴⁷ DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 298-299. Trad. ed. port.: “— Isso é evidente — concordou o sultão — E tereis de admitir a justeza e a utilidade dessa frase, quando se ama. Deveis pedir para vossa instrução, que vos reproduzissem a conversa de um literato com um mestre-escola; compreendereis imediatamente como o literato que defendia a vossa tese, admitiu simultaneamente que estava errado e que o seu adversário raciocinava como uma ‘jóia’.” (DIDEROT, D. — “Capítulo LIII, O amor platónico”, *op. cit.*, p. 277).

de censura, o *penum*²⁴⁸. Este debate origina uma “visão”, tal como uma profecia, efeito de uma inspiração divina, que trata de novas duplicações de órgãos e partes do corpo ao longo das várias páginas sem ser possível encontrar relação alguma com o exposto antes ou depois. Somente no final do capítulo se conclui o inesperado:

Puis, après un moment de silence, reprenant un air serein, et s’adressant aux chefs de la secte, il leur demanda ce qu’ils pensaient de sa vision.

Par Brama, répondirent-ils, c’est une des plus profondes que le ciel ait départies à aucun prophète.

— *Y comprenez-vous quelque chose?*

— *Non, seigneur.*

— *Que pensez-vous de ces deux interlocuteurs ?*

— *Que ce sont deux fous.*²⁴⁹

A loucura é uma antecipação da linguagem ditada pelo inconsciente pelo qual Diderot se interessou ao longo do conto, muito antes da instituição do conceito pela psicanálise. Tal ocorre nos sonhos²⁵⁰ de Mirzoza (“Chapitre XL, Rêve de Mirzoza”) e do sultão Mangogul (“Chapitre XXXII, Le meilleur peut-être, et le moins lu de cette histoire, rêve de Mangogul, ou voyage dans la région des hypothèses”). O excesso do conteúdo destes capítulos torna-os, de outra forma, vazios. Não são já os sons concretos das interjeições que são representados para dizer que a voz é um excesso, que excede o

²⁴⁸ “Ce fut au milieu du caquet des bijoux qu’il s’éleva un autre trouble dans l’empire; ce trouble fut causé par l’usage du *penum*, ou du petit morceau de drap qu’on appliquait aux moribonds. L’ancien rite ordonnait de le placer sur la bouche. Des réformateurs prétendirent qu’il fallait le mettre au derrière. Les esprits s’étaient échauffés. On était sur le point d’en venir aux mains, lorsque le sultan, auquel les deux partis en avaient appelé, permit, en sa présence, un colloque entre les plus savants de leurs chefs. L’affaire fut profondément discutée. On alléguait la tradition, les livres sacrés et leurs commentateurs. Il y avait de grandes raisons et de puissantes autorités des deux côtés. Mangogul, perplexe, renvoya l’affaire à huitaine. Ce terme expiré, les sectaires et leurs antagonistes reparurent à son audience.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 83). Trad. ed. port.: “Foi no meio do cacarejar das “jóias” que se instaurou outra perturbação no império; esta perturbação foi causada pelo uso do *penum*, ou do bocado de pano que se aplica aos moribundo. O antigo rito ordenava que fosse colocado sobre a boca. Reformadores pretenderam que se devia pô-lo no traseiro. Os espíritos esquentaram-se. Estava-se ao ponto de chegar a vias de facto quando o sultão, para quem os dois partidos haviam apelado, permitiu, na sua presença, um colóquio entre os mais sábios dos seus chefes. O assunto foi discutido em profundidade. Alegou-se a tradição, os livros sagrados e os seus comentadores. Havia razões de peso e poderosas autoridades de ambos os lados. Mangogul, perplexo, adiou o debate por oito dias. Findo esse prazo, os sectários e os seus antagonistas voltaram à audiência.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XVI, Visão de Mangogul”, *op. cit.*, p. 59).

²⁴⁹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 89. Trad. ed. port.: “Em seguida, após um momento de silêncio, retomando um ar sereno e dirigindo-se aos chefes da seita, perguntou-lhes o que pensavam da sua visão. § — Por Brama — responderam —, é uma das mais profundas que o Céu já inspirou a um profeta. § — *E percebeis alguma coisa dela?* § — Não, senhor. § — *Que pensais dos dois interlocutores?* § — *Que são dois loucos.*” (DIDEROT, D. — “Capítulo XVI, Visão de Mangogul”, *op. cit.*, p. 65-66, *italicos nossos*).

²⁵⁰ Sobre as extravagâncias ditadas nos sonhos veja-se, de Jacques Chouillet, *Diderot, poète de l’énergie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

conteúdo pronunciado, com o fim de derrubar o positivismo da linguagem. O mesmo efeito se proporciona pelo excesso de escrita. Diderot, em *Les Bijoux*, excede-se!

Estes sons e conteúdos que se apresentam como excedentes, supérfluos, à luz da utilidade da linguagem científica, e condenados pela religião que advogava a contenção, funcionam como fundamentais elos de ligação. São partes descosidas que asseguram, porém, a representação da ressonância geral pela qual tudo se encontra na natureza. A inclusão de várias dimensões comunicativas, ao colocar todas as possibilidades de contacto em jogo, assegura uma proximidade com o que realmente se passa. Fernando Guerreiro analisa, a propósito do pensamento de Diderot, a existência desses monstros felizes²⁵¹. No ensaio “Entendre l’invisible. La voix de l’œuvre et ses enjeux esthétiques dans les écrits de Diderot”, de Nathalie Kremer, lemos a confirmação de que: “La résonance est cet effet de liaison entre les mots apparemment “décousus”: c’est dans l’imprononcé que l’œuvre parle, dans les liens infimes d’analogie ou d’induction que se tisse toute sa puissance, comme si elle était une corde vibrante de mots”²⁵².

O excesso manifesto em *Les Bijoux* justifica-se, portanto, com a defesa e revelação de um posicionamento já assumidamente materialista que enfrenta o silêncio necessário à manutenção da ordem social, mas também com a escrita desestabilizadora, provocatória, uma autentica máquina de insurreição social e política. Em *Le Neveu de Rameau*, onde há lugar para a representação de tantos excessos (da voz, do corpo, ...), e que é talvez um dos contos mais “sonoros” de Diderot, temos um “quadro” pintado com realismo que nos confronta com a influência dos excessos permitidos. Lui (Ele) é um amador trapaceiro, um incompetente, que sobrevive entre as malhas do silêncio, onde recai toda a ordem social.

Sa voix allait comme le vent, et ses doigts voltigeaient sur les touches; tantôt laissant le dessus, pour prendre la basse; tantôt quittant la partie d’accompagnement, pour revenir au-dessus. Les passions se succédaient sur son visage. On y distinguait la tendresse, la colère, le plaisir, la douleur. On sentait les *piano*, les *fortes*. Et je suis sûr quelqu’un habile que moi, aurait reconnu le morceau, au mouvement, au caractère, à ses mines et à quelques traits de chant qui lui échappaient par intervalles. Mais ce qu’il y avait de

²⁵¹ Cf. GUERREIRO, Fernando — *Monstros Felizes – La Fontaine, Diderot, Sade, Marat*, Lisboa, Edições Colibri, 2000.

²⁵² KREMER, Nathalie — “Entendre l’invisible : la voix de l’œuvre dans la pensée esthétique de Diderot”, in *Recherches sur Diderot et l’Encyclopédie*, 49, 2014, s.p.. Trad. nossa: “A ressonância é esse efeito de conexão entre as palavras aparentemente “descosidas”: é no impronunciável que a obra fala, nos elos ínfimos de analogia ou de indução que todo o seu poder é tecido, como se fosse uma vibrante corda de palavras.”

bizarre, c'est que de temps en temps, il tâtonnait; se reprenait, comme s'il eût manquée se dépitait de n'avoir plus la pièce dans les doigts.²⁵³

Retomamos aqui o texto já antes referido de Abade Dinouart, *L'art de se taire, principalement en matière de religion*, pois também este autor é descrente das palavras e, porém, crente na importância do corpo que fala (dos gestos e dos movimentos). É certo que por razões distintas das de Diderot. A diferença é que Dinouart advoga o pleno controle de si, do espírito sobre o corpo, na manutenção da harmonia da ordem social de que a ordem religiosa serviria de exemplo. Depreende-se nele, a normalização do corpo e da linguagem e, conseqüentemente, da correcta utilização da linguagem corporal na medida do necessário ao entendimento humano nas relações sociais convencionadas. Os excessos da língua (na fala, oral) ou da pena (escrita) são por este autor vistos como uma despossessão de si: uma abertura a possibilidades nefastas, provocadoras de desordem. É como se o uso da linguagem criasse uma dramática cisão identitária, semelhante à loucura que a normalização requerida pela ordem social não poderia aceitar. Já Diderot, em *Les Bijoux*, demonstra que a despossessão é inerente ao ser vivo mutável e que é não só aceitável como desejável. A questão identitária é mais do que uma questão de controle, é igualmente de descontrole. Para Diderot, só se é o conjunto do que se foi e potencialmente o que se pode ser, mas não se pode ser apenas o que se é em dado momento.

É clara a preocupação de Diderot com a unidade identitária do ser para a qual converge, mas tal unidade não é determinada apenas pelo convencionalizado (nomeadamente pela educação), há lugar para a diferenciação. O que ocorre no ser humano influencia, em escala distinta, a ordem social, e essa ordem só é promovida pelo retorno da desordem. Os opostos (ordem/desordem) são, deste modo, provocadores de uma dinâmica adaptativa com o fim do encontro de um novo estado preferível ou

²⁵³ DIDEROT, D. — “Le Neveu de Rameau”, *Diderot, Contes et romans*, vol. I, Paris, Gallimard, 2010, p. 603. Trad. ed. br.: “Sua voz ia como vento, e seus dedos volteavam sobre as teclas, ora deixando a aguda pegar a grave, ora abandonando a parte de acompanhamento, para voltar à aguda. As paixões se lhe sucediam no rosto. Distinguia-se nele a ternura, a cólera, o prazer, a dor. Sentiam-se os *piano*, os *forte*. E estou seguro de que alguém mais hábil do que eu teria reconhecido o trecho, pelo movimento, pelo carácter, pelas expressões e por algumas frases de canto que lhe escapavam por intervalos. Mas o que havia de bizarro é que, de tempos em tempos, ele tateava, recomeçava, como se tivesse errado e se desesperava por não ter mais a peça nos dedos.” (DIDEROT, D. — *Diderot, Obras III, O Sobrinho de Rameau*, São Paulo, Perspectiva, 2006, p. 66).

tendo em vista um aperfeiçoamento²⁵⁴. Só pela experiência dos excessos, e do conhecimento destes, o ser (ou um Governo) vive e se renova. Um certo tipo de controle é, portanto, para Diderot, ainda que “artificial”, necessário. Não é, porém, o controle do espírito que torna o corpo abjecto. É um controle de outra ordem, que permite fruir do prazer sem sofrer²⁵⁵. As mulheres em *Les Bijoux* estão já despossuídas de si mesmas quando falam extravagâncias pelas “jóias”. Elas são despossuídas mais uma vez, agora pela acção do anel. O seu estado é semelhante ao louco, que nunca é ele mesmo.

O problema de Dinouart sobre a desposseção é o mesmo que para Diderot, mas apenas no sentido em que o perpétuo estado de desordem, de desposseção de si, é razão justificadora para a posseção de si por outrem. O paradoxo que Dinouart não parece assumir é que o controle de cada um sobre si mesmo, seguindo as regras de conduta, é já uma tomada de posse externa: os corpos são moldados em função de um desígnio superior (do Estado, da Igreja). Diderot não terá solucionado antes este paradoxo, mas somente apontado para uma possível saída, a de um descontrolo controlado.

O que Diderot parece revelar em *Les Bijoux* é que os corpos das mulheres sejam já possuídos por outrem (na forma camuflada de auto-contenção e auto-disciplina) e que essa posse não inibe o descontrolo, é, aliás, motivo de descontrolo, devido à força que a natureza assume em conflito com a força da pressão das instituições. O que Diderot questiona então, em *Les Bijoux*, é que tipo de controle é exercido, a que posse se sujeitam os corpos, não só das mulheres, mas dos seres humanos em geral, e de que possíveis excessos, extravagâncias, prazeres, podem (ainda) usufruir.

O que está implícito, em todo o excesso representado em *Les Bijoux*, é o que se passa com os loucos: para evitarem exceder-se, precipitam-se no oposto (*Dorval et*

²⁵⁴ Cf. CROCKER, Lester G. — *Diderot's Chaotic Order, Approach to Synthesis*, Princeton, Princeton University Press, 1974.

²⁵⁵ Sobre o tipo de controle sobre si que se assume as mulheres não terem, o médico Bordeu aconselha Madame L'Espinasse a fortalecer a origem da rede (leia-se, sistema nervoso), explicando-lhe as consequências: “BORDEU — C'est pour n'avoir pas travaillé à lui ressembler que vous aurez alternativement des peines et des plaisirs violents, que vous passerez votre vie à rire et à pleurer, et que vous ne serez jamais qu'un enfant.” (DIDEROT, D. — “Le Rêve de d'Alembert”, *Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010, p. 395). Trad. ed. br: “BORDEU — É por não haverdes trabalhado a fim de se lhe assemelhar que tereis alternadamente penas e prazeres violentos, que passareis a vida a rir e a chorar, e que nunca sereis mais do que uma criança.” (DIDEROT, D. — “O sonho de d'Alembert”, *Diderot, Obras, I Filosofia e Política*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 202). O mesmo tema é tratado em outros contos e textos filosóficos, sendo nomeadamente reconhecido o *Paradoxe sur le comédien* (1769) (cf. DIDEROT, D. — “Paradoxe sur le comédien”, *Diderot's writings on the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012).

moi). Não poderá ser assim que *Les Bijoux* nos são oferecidos para leitura, para que o conto seja lido como um conto ironicamente moral?

CAPÍTULO II.

O SEXO EM *LES BIJOUX INDISCRETS*

1. A QUIMERA DE CORPO NEUTRO

1.1. Definição de género da *Encyclopédie*

Os pensadores do século XVIII foram prolíferos na produção de sistemas e métodos científicos para dividir, separar, e consequentemente distinguir para classificar, criando hierarquias entre o contínuo matérico das produções da natureza, com o intuito de melhor o conhecer e de o comunicar. Este foi o objectivo do grupo reunido em torno da *Encyclopédie*, de que Diderot foi o principal responsável. Com *Les Bijoux* — publicado pouco antes do lançamento deste projecto —, Diderot prepara-se já para este grande empreendimento. No conto é posto à prova um método de abordagem próximo do científico, são também experimentadas ideias e testados sistemas deste método retirados. Para nos dar a conhecer a natureza humana, e em específico a organização social da corte do sultão Mangogul, encontramos uma curiosa preocupação em se esboçarem respostas às perguntas: o que é um sexo? O que é um género? Qual a relação entre género e sexo? E antes disso mesmo: o que é uma espécie?

No artigo “Espece”²⁵⁶, da *Encyclopédie*, no qual é citada apenas a *História Natural* de Buffon²⁵⁷, lemos que a comparação formal, externa, resultado da

²⁵⁶ “Tous les individus semblables qui existent sur la surface de la terre, sont regardés comme composant l'*espece* de ces individus; cependant ce n'est ni le nombre ni la collection des individus semblables qui fait l'*espece*, c'est la succession constante & le renouvellement non-interrompu de ces individus qui la constituent: car un être qui dureroit toujours ne feroit pas une *espece*, non plus qu'un million d'êtres semblables qui dureroient aussi toujours. L'*espece* est donc un mot abstrait & général, dont la chose n'existe qu'en considérant la nature dans la succession des tems, & dans la destruction constante & le renouvellement tout aussi constant des êtres: c'est en comparant la nature d'aujourd'hui à celle des autres tems, & les individus actuels aux individus passés, que nous avons pris une idée nette de ce que l'on appelle *espece*, & la comparaison du nombre ou de la ressemblance des individus n'est qu'une idée accessoire, & souvent indépendante de la première; car l'âne ressemble au cheval plus que le barbet au levrier, & cependant le barbet & le levrier ne font qu'une même *espece*, puisqu'ils produisent ensemble des individus qui peuvent eux-mêmes en produire d'autres; au lieu que le cheval & l'âne sont certainement de différentes *especes*, puisqu'ils ne produisent ensemble que des individus viciés &

observação, dos seres não basta para a definição de espécie. Uma determinada espécie abrange apenas os seres que entre si se possam reproduzir, perpetuando-se no tempo, em processo evolutivo. Os cruzamentos entre espécies “ne produisent ensemble que des individus viciés & inféconds”. Depreende-se que uma espécie resiste no tempo por cruzamentos correctos. Em relação à espécie, o género define-se do seguinte modo: “Lorsque l’on fait des distributions méthodiques des productions de la nature, on désigne par le mot *genre* les ressemblances qui se trouvent entre des objets de différentes especes [...]”²⁵⁸. O género integra diferentes espécies (“[...] de la même façon que l’on établit des *genres* en réunissant des especes, on fait des classes en réunissant des *genres*”²⁵⁹) e é um hiperónimo de espécie. O género humano é, pois, o conjunto de espécies humanas (ainda que se apresente no singular “*espèce humaine*”) e o de animal, de espécies animais. Porém, as desigualdades de género e a sucessiva hierarquização são melhor descritas na *Encyclopédie* no âmbito da Metafísica. O género é definido pelas qualidades comuns e o que agrupa o máximo de qualidades é o género supremo – o Ser. Cada género contém sob si outros géneros. Os géneros inferiores possuem qualidades dos géneros superiores (“Le *genre* le plus bas est celui qui ne contient sous lui que des especes, au lieu que les *genres* supérieurs se subdivisent en de

inféconds. [...] L’*espece* n’étant donc autre chose qu’une succession constante d’individus semblables & qui se reproduisent [...]”. (ANÓNIMO — “*Especie*”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 5, pp. 956-957). Trad. nossa: “Todos os indivíduos semelhantes que existem na superfície da terra são considerados como constituindo a *espécie* desses indivíduos; no entanto, não é o número nem a colecção de indivíduos semelhantes que compõe a *espécie*; é a constante sucessão e a renovação ininterrupta desses indivíduos que a constituem: pois um ser que durasse para sempre não faria uma *espécie*, nem mesmo um milhão de seres semelhantes que também durassem para sempre. *Espécie* é, portanto, uma palavra abstrata e geral, cuja coisa só existe considerando a natureza na sucessão dos tempos, e na destruição constante e na renovação igualmente constante dos seres: é comparando a natureza de hoje à de outros tempos, e indivíduos atuais com indivíduos passados, que formamos uma ideia clara do que é chamado de *espécie*, e a comparação do número ou da semelhança dos indivíduos é apenas uma ideia acessória, e muitas vezes independente da primeira; pois o burro assemelha-se mais ao cavalo do que o cão de água ao galgo; contudo, o cão de água e o galgo são apenas uma e a mesma *espécie*, pois produzem juntos indivíduos que podem eles mesmos produzir outros; e, pelo contrário, o cavalo e o burro são certamente de *espécies* diferentes, pois produzem juntos apenas indivíduos viciosos e inférteis. [...] Assim a *espécie* nada mais é do que uma sucessão constante de indivíduos que se assemelham e que se reproduzem. [...]”.

²⁵⁷ Cf. BUFFON, Georges-Louis Leclerc — *Histoire naturelle générale et particulière avec la description du cabinet du Roi, tom. IV. p. 784 & suiv.*, Paris, Imp. Royale, 1749-1789.

²⁵⁸ DAUBENTON, L.-J.-M. — “*Genre*”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 7, p. 594. Trad. nossa: “Quando se faz distribuições metódicas das produções da natureza, indica-se pela palavra *género* as semelhanças entre objectos de espécies diferentes [...]”.

²⁵⁹ *Ibidem*. Trad. nossa: “[...] da mesma maneira que estabelecemos *géneros* reunindo espécies, fazemos classes reunindo *géneros*”.

nouveaux *genres*”²⁶⁰). É, portanto, pela comparação metódica entre géneros que se definem as especificidades de cada um e o seu lugar próprio na hierarquia.

La méthode de former la notion de ces deux sortes de *genre* est toujours la même, & l’on continue à réunir les qualités communes à certains *genres* jusqu’à ce qu’on soit arrivé au *genre* suprême, à l’être; ces qualités s’appellent *déterminations génériques*. Leur nombre s’accroît à mesure que le *genre* devient moins étendu; il diminue lorsque le *genre* s’élève: ainsi la notion d’un *genre* inférieur est toujours composée de celle du *genre* supérieur, & des déterminations qui sont propres à ce *genre* subalterne.²⁶¹

Neste artigo, a definição de “género” é filosoficamente banal, pois ainda que colocado entre “classe” e “espécie”, o género é tomado num sentido abrangente, realçando quer as semelhanças como as diferenças, estabelecendo relações e fazendo correspondências, sem se centrar num género específico. Pelo contrário, o foco dado ao género humano (e à espécie humana) e à divisão deste em outros géneros (sub-géneros) pela associação à diferença sexual é estabelecida no domínio da Gramática. Por conseguinte, a divisão de géneros que a ciência estabelece distingue-se da divisão realizada pela linguagem, embora se encontrem em estreita ligação. Para a ciência é suficiente a delimitação de género humano (e de como alberga a noção espécie) de que a divisão sexual faz parte. A divisão do género humano em dois sexos é somente razão para a construção de géneros distintos no uso da linguagem e nas línguas que distinguem apenas dois géneros — mesmo que muitas línguas possuam o género neutro ou um terceiro género para usos específicos:

Genre ou *classe*, dans l’usage ordinaire, sont à-peu-près synonymes, & signifient une collection d’objets réunis sous un point de vue qui leur est commun & propre: il est assez naturel de croire que c’est dans le même sens que le mot *genre* a été introduit d’abord dans la Grammaire, & qu’on n’a voulu marquer par ce mot qu’une classe de noms réunis sous un point de vue commun qui leur est exclusivement propre. La distinction des sexes semble avoir occasionné celle des *genres* pris dans ce sens, puisqu’on a distingué le *genre* masculin & le *genre* féminin, & que ce sont les deux seuls membres de cette distribution

²⁶⁰ FORMEY, J.-H.-S. — “Genre”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 7, p. 594. Trad. nossa: “O género mais baixo é aquele que contém apenas espécies abaixo dele, enquanto que os géneros superiores se subdividem em novos géneros”.

²⁶¹ *Ibidem*. Trad. nossa: “O método de formar a noção desses dois tipos de género é sempre o mesmo, e continuamos a combinar as qualidades comuns a certos géneros até chegarmos ao género supremo, o ser; essas qualidades são chamadas *determinações genéricas*. O seu número aumenta à medida que o género se torna menos extenso; diminui quando o género se eleva: assim, a noção de um género inferior é sempre composta pela do género superior e pelas determinações específicas desse género subordinado”.

dans presque toutes les langues qui en ont fait usage. A s'en tenir donc rigoureusement à cette considération, les noms seuls des animaux devraient avoir un *genre*; les noms des mâles seraient du *genre* masculin; ceux des femelles, du *genre* féminin : les autres noms ou ne seroient d'aucun *genre* relatif au sexe, ou ce *genre* n'auroit au sexe qu'un rapport d'exclusion, & alors le nom de *genre neutre* lui conviendrait assez: c'est en effet sous ce nom que l'on désigne le troisième *genre*, dans les langues qui en ont admis trois.”²⁶²

Lemos, assim, que a divisão de sexos não passa de um modelo linguístico, de uma regra, de nomeação de todo o existente, mas que nem sempre se aplica com rigor porque nem tudo possui um sexo — como no caso dos objectos inanimados, dos nomes abstractos, etc. Nos casos das línguas sem género neutro, terão sido as religiões, os costumes e a cultura dos diferentes povos que, por alguma razão, fizeram associações (mais ou menos arbitrariamente) entre o que havia a nomear e a divisão sexual e que assim aplicaram e distribuíram os géneros feminino e masculino. Ou seja, onde não se encontrava ou até onde não se imaginava um sexo distinto e evidente, a linguagem força uma sexualidade aparentemente implícita, como se a linguagem, ela mesmo, tivesse a necessária função de sexualizar o real existente:

Mais il ne faut pas s'imaginer que la distinction des sexes ait été le motif de cette distribution des noms; elle n'en a été tout-au-plus que le modele & la regle jusqu'à un certain point; la preuve en est sensible. Il y a dans toutes les langues une infinité de noms ou masculins ou féminins, dont les objets n'ont & ne peuvent avoir aucun sexe, tels que les noms des êtres inanimés & les noms abstraits qu'il est si facile & si ordinaire de multiplier: mais la religion, les mœurs, & le génie des différents peuples fondateurs des langues, peuvent leur avoir fait apercevoir dans ces objets des relations réelles ou feintes, prochaines ou éloignées, à l'un ou à l'autre des deux sexes; & cela aura suffi pour en rapporter les noms à l'un des deux *genres*.²⁶³

²⁶² BEAUZEE, Nicolas; DOUCHET, J.-P.-A. — “Genre”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 7, p. 590. Trad. nossa: “*Género* ou *classe*, no uso comum, são mais ou menos sinónimos, e significam uma colecção de objectos reunidos sob um ponto de vista que lhes é comum e adequado a eles: é bastante natural acreditar que é no mesmo sentido que a palavra *género* foi introduzida de início na gramática, e que se quis marcar com essa palavra apenas uma classe de nomes unidos sob um ponto de vista comum que é exclusivamente deles. A distinção dos sexos parece ter ocasionado a dos géneros tomados nesse sentido, uma vez que foi feita uma distinção entre o *género* masculino e o feminino, e que são os únicos dois membros dessa distribuição em quase todas as línguas que a usaram. Para aceitar então estritamente essa consideração, apenas os nomes dos animais deveriam ter um *género*; os nomes dos machos seriam do *género* masculino; os das fêmeas, do *género* feminino: os outros nomes ou não seriam de nenhum *género* relativo ao sexo, ou esse *género* teria apenas uma relação de exclusão com o sexo e, assim, o nome de *género neutro* seria bastante adequado: de facto é sob esse nome que designamos o terceiro *género*, em línguas que admitiram três”.

²⁶³ *Ibidem*. Trad. nossa: “Mas não se deve imaginar que a distinção dos sexos tenha sido a razão dessa distribuição de nomes; não foi nada além de um modelo e regra até certo ponto; a prova é clara. Em todas as línguas existe uma infinidade de nomes, masculinos ou femininos, cujos objectos não têm e não podem ter nenhum sexo, como os nomes de seres inanimados e os nomes abstractos que seria fácil e tão comum de multiplicar: mas a religião, os costumes e o génio de diferentes povos fundadores das línguas podem

O processo de nomeação (e construção das línguas) fora, portanto, um trabalho de atribuição de sexo para a definição de gênero e, para isso, em certos casos, em que a evidência sexual não se mostrava à vista do observador, realizaram-se associações simbólicas. Na fundação de todas as línguas, essas associações simbólicas diferem, mas, ainda que distintas, têm em comum uma idêntica razão de ser: derivam da origem da geração e assumem-se em função desta.

Ainsi les Latins, par exemple, dont la religion fut décidée avant la langue, & qui admettoient des dieux & des déesses, avec la conformation, les faiblesses & les fureurs des sexes, n'ont peut-être placé dans le *genre* masculin les noms communs & les noms propres des vents, *ventus*, *Auster*, *Zephyrus*, &c. ceux des fleuves, *fluvi*us, *Garumna*, *Tiberis*, &c. les noms *aer*, *ignis*, *sol*, & une infinité d'autres, que parce que leur mythologie faisoit présider des dieux à la manutention de ces êtres. Ce seroit apparemment par une raison contraire qu'ils auroient rapporté au *genre* féminin les noms abstraits des passions, des vertus, des vices, des maladies, des sciences, &c. parce qu'ils avoient érigé presque tous ces objets en autant de déesses, ou qu'ils les croyoient sous le gouvernement immédiat de quelque divinité femelle. Les Romains qui furent laboureurs dès qu'ils furent en société politique, regarderent la terre & ses parties comme autant de mères qui nourrissoient les hommes. Ce fut sans doute une raison d'analogie pour déclarer féminins les noms des régions, des provinces, des îles, des villes, &c.”²⁶⁴

A enunciação de gênero está enraizada no par de opostos fornecido pelos sexos em função da geração: a fecundidade de um sexo *versus* a esterilidade do outro, determina se o gênero é feminino ou masculino. Isto é, nem sempre as associações simbólicas realizadas para a atribuição de gênero são claramente definidas pela geração, mas derivam desta, por relações de maior ou menor proximidade. As associações simbólicas são, porém, variáveis de acordo com a identificação da origem primeira, pelo princípio de fecundidade, que somente se generalizou no ser feminino. A

tê-lo feito percebendo nesses objectos relações reais ou fingidas, próximas ou distantes, relativamente a um ou outro dos dois sexos; e isso terá sido suficiente para relacionar os nomes com um dos dois *généros*.”

²⁶⁴ *Ibidem*. Trad. nossa: “Assim, os latinos, por exemplo, cuja religião foi decidida antes da língua, e que admitiam deuses e deusas, com a conformação, as fraquezas e a fúria dos sexos, talvez apenas tenham colocado no gênero masculino os nomes comuns e os nomes próprios de ventos, *ventus*, *Auster*, *Zephyrus*, etc. os dos rios, *fluvi*us, *Garumna*, *Tiberis*, etc. os nomes *aer*, *ignis*, *sol* e uma infinidade de outros, porque a sua mitologia fazia presidir os deuses à manutensão desses seres. Seria, aparentemente, por uma razão contrária, que eles teriam relacionado com o *généro* feminino os nomes abstractos das paixões, das virtudes, dos vícios, das doenças, das ciências, etc. porque eles teriam erigido quase todos esses objectos em tantas deusas, ou porque eles os acreditavam sob o governo imediato de alguma divindade feminina. Os romanos, que foram lavradores a partir do momento em que se encontraram numa sociedade política, olharam a terra e as suas partes como mães que alimentavam os homens. Foi sem dúvida uma razão de analogia para declarar femininos os nomes das regiões, das províncias, das ilhas, das cidades etc..”

“sexualização” efectuada pela linguagem na nomeação revela um sexo que participa na geração, na sua função reprodutora e, por conseguinte, e, nos casos em que não o faz, ao que fica de fora (não só por não se imaginar nele sexo algum mas por não fazer uso dele, ou porque “sont produits & ne produisent rien”) é atribuído o género neutro. O nome de “monstro” surge aqui atribuído ao que é entendido como assexuado — essa possibilidade de ruptura com a norma do sexo participante na geração. Note-se o exemplo das árvores dado neste mesmo artigo sobre o “género”:

Des vues particulières fixèrent les *genres* d’une infinité d’autres noms. Les noms des arbres sauvages, *oleaster*, *pinaster*, &c. furent regardés comme masculins, parce que semblables aux mâles, ils demeurent en quelque sorte stériles, si on ne les allie avec quelque autre espèce d’arbres fruitiers. Ceux-ci au contraire portent en eux-mêmes leurs fruits comme des mères; leurs noms dûrent être féminins. Les minéraux & les monstres sont produits & ne produisent rien; les uns n’ont point de sexe, les autres en ont en vain: de-là le *genre* neutre pour les noms *metallum*, *aurum*, *oes*, &c. & pour le nom *monstrum*, qui est en quelque sorte la dénomination commune des crimes *stuprum*, *furtum*, *mendacium*, &c. parce qu’on ne doit effectivement les envisager qu’avec l’horreur qui est dûe aux monstres, & que ce sont de vrais monstres dans l’ordre moral.²⁶⁵

A relatividade de atribuição de géneros no processo de nomeação das várias línguas é ocasião para se verificarem variações e mutações de usos — o que é masculino numa língua é feminino em outra ou muda na mesma língua, pela sua própria evolução no caminho da sua adequação, ao longo da qual também se assistem às mesmas mudanças. Entende-se assim que a atribuição de género, devido às inúmeras excepções a que não se consegue aplicar uma regra, deixa em aberto a possibilidade de muitas terem um género “par pur caprice”.

D’autres peuples qui auront envisagé les choses sous d’autres aspects, auront réglé les *genres* d’une manière toute différente; ce qui sera masculin dans une langue sera féminin dans une autre : mais décidés par des considérations purement arbitraires, ils ne pourront tous établir pour leurs *genres* que des règles sujettes à quantité d’exceptions. Quelques noms seront d’un *genre* par la raison du sexe, d’autres à cause de leur terminaison, un grand nombre par pur caprice; & ce dernier principe de détermination se manifeste assez

²⁶⁵ *Ibidem*. Trad. nossa: “As visões particulares fixaram os géneros de uma infinidade de outros nomes. Os nomes de árvores silvestres, *oleaster*, *pinaster*, etc. eram considerados masculinos, porque se pareciam com machos, permanecendo estéreis de alguma maneira, se não os combinarmos com qualquer outra espécie de árvores frutíferas. Estas, pelo contrário, carregam em si os seus frutos como as mães; os seus nomes tiveram de ser femininos. Os minerais e os monstros são produzidos e não produzem nada; alguns não têm sexo, outros têm-no em vão, daí o género *neutro* para os nomes *metallum*, *aurum*, *oes*, etc. & para o nome *monstrum*, que é de certa forma a denominação comum dos crimes *stuprum*, *furtum*, *mendacium*, etc. porque apenas devemos realmente considerá-los com o horror que se deve aos monstros, apenas como verdadeiros monstros na ordem moral.”

par la diversité des *genres* attribués à un même nom dans les divers âges de la même langue, & souvent dans le même âge. *Alvus* en latin avait été masculin dans l'origine, & devint ensuite féminin ; en français *navire*, qui était autrefois féminin, est aujourd'hui masculin; *duché* est encore masculin ou féminin.²⁶⁶

O artigo “Male”, na Gramática, opõe-se ao feminino (“Femelle”) pelos seus atributos próprios:

Il désigne dans toutes les especes des animaux, le sexe de l'homme dans l'espece humaine. Son opposé ou corrélatif est *femelle*: ainsi le bélier est le *mâle*, la brebis est sa femelle. La génération se fait par l'approche du *mâle* de la femelle. La loi salique ne permet qu'aux *mâles* de succéder à la couronne. Il y a des plantes *mâles* & des plantes femelles; tel est le chanvre. Le *mâle* dans les especes animales ayant plus de courage & de force que la femelle, on a transporté ce terme aux choses intellectuelles, & l'on a dit, un esprit *mâle*, un style *mâle*, une pensée *mâle*.²⁶⁷

É indicado como sendo do género masculino tudo o que se aproxima a uma ideia de masculino (de macho) e é do género feminino o que se aproxima da ideia de feminino (fêmea) — tal é comum às espécies animais e humanas. É, porém, possível que o género seja transferido entre sexos²⁶⁸. Ainda que tenha na base da sua construção

²⁶⁶ *Ibidem*. Trad. nossa: “Outros povos que consideraram as coisas sob outros aspectos terão regulado os *géneros* de uma maneira completamente diferente; o que será masculino numa língua será feminino noutra: mas decididos por considerações puramente arbitrarias, apenas poderão estabelecer para os seus *géneros* regras sujeitas a várias excepções. Alguns nomes serão de um género em razão do sexo, outros por causa da sua terminação, muitos por puro capricho; & este último princípio de determinação manifesta-se bastante pela diversidade de *géneros* atribuídos a um mesmo nome nas várias idades da mesma língua, e frequentemente na mesma idade. *Alvus* em latim originalmente era masculino e depois tornou-se feminino; em francês, *navio*, que antes era feminino, agora é masculino; *ducado* ainda é masculino ou feminino.”

²⁶⁷ DIDEROT, D. — “Male”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 9, p. 942. Trad. nossa: “Designa em todas as espécies de animais o sexo do homem na espécie humana. O seu oposto ou correlativo é *fêmea*: assim o carneiro é o *macho*, a ovelha é a *fêmea*. A geração é feita pela abordagem do *macho* à *fêmea*. A lei sálica apenas permite que os *machos* sucedam na coroa. Existem plantas *macho* e plantas *fêmea*; tal é o cânhamo. Como o *macho* na espécie animal tem mais coragem e força do que a *fêmea*, transportamos esse termo para coisas intelectuais, e por isso dizemos: espírito *masculino*, estilo *masculino*, pensamento *masculino*.”

²⁶⁸ “[...] c’est un qualificatif qui marque que l’on joint à son substantif une idée accessoire de femelle: par exemple, on dit d’un homme qu’il a un visage *féminin*, une mine *féminine*, une voix *féminine*, &c. On doit observer que ce mot a une terminaison masculine & une *féminine*. Si le substantif est du genre masculin, alors la Grammaire exige que l’on énonce l’adjectif avec la terminaison masculine: ainsi l’on dit, un *air féminin*, selon la forme grammaticale de l’élocution; ce qui ne fait rien perdre du sens, qui est que l’homme dont on parle a une configuration, un teint, un coloris, une voix, &c. qui ressemblent à l’air & aux manières des femmes, ou qui réveillent une idée de femme. On dit au contraire, une *voix féminine*, parce que *voix* est du genre *féminin*: ainsi il faut bien distinguer la forme grammaticale, & le sens ou signification; en sorte qu’un mot peut avoir une forme grammaticale masculine, selon l’usage de l’élocution, & réveiller en même temps un sens *féminin*. En Poésie on dit, *rime féminine*, *vers féminins*, quoique ces rimes & ces vers ne réveillent par eux-mêmes aucune idée de femme.” (Du Marsais, César — “Feminin,ine”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une*

a diferenciação sexual, os atributos podem ser aplicados independentemente do sexo encontrado. Os dois géneros são então fruto da linguagem, uma convenção, que recai e molda a natureza e a realidade dos sexos. A oposição dos géneros não corresponde simplesmente à oposição dos sexos, mas reforma-a e conforma-a. A diferenciação entre sexos teria origem na natureza e a dos géneros, na cultura, assumindo-se assim que a determinação de sexo se daria pelo encontro do essencial (irredutível) sobre o qual o artifício (relativo, casual) do género recairia. Porém, não é de destituir a importância dada à conformação da atribuição correcta entre o que é próprio de um sexo e o seu género: ao homem, o *masculino* e à mulher, o *feminino*. Não é ainda de todo ingénuo a constituição de uma hierarquia de géneros de que o artigo “Homme”²⁶⁹ da *Encyclopédie* é exemplar, ao designar genericamente por homem toda a espécie humana, colocando claramente a hipótese de a mulher se localizar aquém dessa humanidade. A questão não seria importante, se, sob a neutralidade do género masculino, não se apresentasse o género feminino como seu inferior. A fundamentação da hierarquia assenta essencialmente no aspecto valorativo estabelecido num sistema moral. Leia-se o que é descrito nos artigos da *Encyclopédie* sobre cada um dos sexos no domínio da Moral²⁷⁰. Os dois sexos são descritos nestes artigos pelas suas diferenças (num par de opostos) e essa diferença é base para a construção da desigualdade valorativa (a partir de valores positivos e negativos). O sexo em “Femme” é definido em relação, logo,

Société de Gens de Lettres, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 6, p. 468). Trad. nossa: “[...] é um qualificativo que marca que adicionamos ao seu substantivo uma ideia acessória da fêmea: por exemplo, dizemos que um homem tem um rosto *feminino*, uma aparência *feminina*, uma voz *feminina*, etc. Deve-se observar que essa palavra tem uma terminação masculina e *feminina*. Se o substantivo é do género masculino, então a Gramática exige que se enuncie o adjetivo com a terminação masculina: assim dizemos um ar *feminino*, de acordo com a forma gramatical do discurso; o que nada faz perder do significado, que é o de que o homem de quem estamos a falar tem uma configuração, uma tez, uma cor, uma voz etc. que se assemelham ao ar e às maneiras das mulheres, ou que despertam uma ideia de mulher. Dizemos, ao contrário, *uma voz feminina*, porque *voz* é do género *feminino*: portanto, devemos distinguir a forma gramatical e o sentido ou significado; de maneira que uma palavra pode ter uma forma gramatical masculina, dependendo do uso da fala, e ao mesmo tempo despertar um significado *feminino*. Em Poesia dizemos: rima *feminina*, verso *feminino*, embora essas rimas e esses versos não despertem por si só nenhuma ideia de mulher.”

²⁶⁹ DIDEROT, D. — “Homme”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, par une Société de Gens de Lettres, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 8, p. 256.

²⁷⁰ DESMAHIS, J.-F.-E. — “Femme”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, par une Société de Gens de Lettres, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 6, p. 472; LE ROY, C.-G. — “Homme”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, par une Société de Gens de Lettres, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 8, p. 274.

comparativamente, às qualidades de “Homme”, que lhe é superior, e, logo, mais próximo da perfeição (entenda-se, moral). Consequentemente, se são os atributos de cada sexo que definem principalmente o género, ainda que possam ser pontualmente aplicados sem estar em relação de conformidade, é motivo de crítica e censura quando estes atributos são encontrados com maior evidência no sexo oposto ao esperado — um ser definido como homem que se revele *feminino* ou uma mulher *masculina* são moralmente imperfeitos (imorais) porque se encontram deslocados da ordem hierárquica prevista e estabelecida.

1.2. Método para o encontro de um sexo natural

Se o género é ampla matéria para as áreas da Moral da *Encyclopédie*, mas também da Metafísica e da Gramática (entre outras), já a definição de sexo é essencialmente matéria para as áreas da Anatomia e da Antropologia. No artigo “Femme” da *Encyclopédie*, no âmbito da Antropologia, procura-se a origem da divisão dos sexos e a sua fundamentação histórica (mais do que médica). No geral, é exposta a origem indivisível dos sexos e a justificação da posterior ocorrência da divisão com recurso a fundamentos filosóficos, combinados com princípios da medicina da Antiguidade e aliados à estrutura da religião judaico-cristã. Neste artigo, manifesta-se como incontestável (ainda que sujeita à dúvida e à crítica pelo autor) a propagação das ideias antigas que se alicerçam numa pressuposta (e até preferível) superioridade do homem sobre a mulher. De tal é exemplo a mulher definida pela falta, “comme un homme manqué”, resultado do esforço da natureza em produzir um homem, macho.

Les Anatomistes ne sont pas les seuls qui ayant regardé en quelque maniere la *femme* comme un homme manqué; des philosophes platoniciens ont eu une idée semblable. Marsile Ficin dans son *commentaire* sur le second livre de la troisieme *enneade* de Plotin (qui est le premier *περὶ προνοίας*), *chap. xj.* assure que la vertu générative dans chaque animal, s’efforce de produire un mâle, comme étant ce qu’il y a de plus parfait dans son genre; mais que la nature universelle veut quelquefois une femelle, afin que la propagation, dûe au concours des deux sexes, perfectionne l’univers.²⁷¹

²⁷¹ BARTHEZ, PAUL-J. — “Femme”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 6, p. 468. Trad. nossa: “Os anatomistas não são os únicos que viram as mulheres de alguma maneira como um homem diminuído; os filósofos platónicos tiveram ideia semelhante. Marsílio Ficino, no seu *commentaires* sobre o segundo livro da terceira *Enéadas* de Plotino (que é o primeiro *περὶ προνοίας*), *cap. xi.*, assegura que a virtude generativa de cada animal se esforça por produzir um macho, como sendo o que é mais perfeito em cada espécie; mas que a

A identificação das diferenças entre órgãos sexuais (e consequentes associações simbólicas) é tema sobre o qual muitos outros artigos da *Encyclopédie* discorrem, porém, o que se pode encontrar como fundo sobre o qual as diferenças se alicerçam é a sua confusão, relativizando-se assim o quanto estantes se pressupunham os dois sexos fundamentais. Razão para isso é a ênfase dada ao contínuo das produções da natureza, que coabita, em simultaneidade, com a demarcação de espécies, géneros e, daí, a divisão sexual. É como se, com o projecto da *Encyclopédie*, se provasse a fundamental necessidade de estabelecer limites, de identificar diferenças, ao mesmo tempo que se propusesse, com igual ou até maior importância, rebatê-la a qualquer momento. Se o projecto materialista se opunha ao fixismo anterior, para dele erguer um conhecimento científico válido, ele não poderia, porém, abandonar a noção de que tudo se encontra interligado e em constante metamorfose, pressupondo-se que a validação do projecto dependesse da integração da ambivalência. Contudo, já no artigo “Hermaphrodite”, se descreve o quão improvável (senão impossível) é a hipótese da coexistência de dois sexos numa só pessoa, defendendo o seu autor, Louis Jaucourt, que a natureza não se engana na revelação de dois sexos distintos²⁷².

Hermaphrodite, personne qui a les deux sexes, ou les parties naturelles de l’homme & de la femme. [...] Mais y a-t-il de véritables *hermaphrodites* ? On pouvoit agiter cette question dans les tems d’ignorance; on ne devrait plus la proposer dans des siècles éclairés. Si la nature s’égare quelquefois dans la production de l’homme, elle ne va jamais jusqu’à faire des métamorphoses, des confusions de substances, & des assemblages parfaits des deux sexes. Celui qu’elle a donné à la naissance, & même peut-être à la conception, ne se change point dans un autre; il n’y a personne en qui les deux sexes soient parfaits, c’est-à-dire qui puisse engendrer en soi comme femme, & hors de soi comme homme, *tanquam mas generare ex alio*, & *tanquam foemina generare in se ipso*, disoit un canoniste. La nature ne confond jamais pour toujours ni ses véritables marques, ni ses véritables sceaux; elle montre à la fin le caractère qui distingue le sexe; & si de temps à autre, elle le voile à quelques égards dans l’enfance, elle le décele indubitablement dans l’âge de puberté.²⁷³

natureza universal às vezes quer uma fêmea, de modo a que a propagação, devida à colaboração dos dois sexos, aperfeiçoe o universo.”

²⁷² Leia-se o que Michel Foucault escreveu sobre o caso de Herculine Barbin na “Introduction” a *Herculine Barbin, Being the Recently Discovered Memories of the Nineteenth Century French Hermaphrodite*, New York, Pantheon Books, 1980, pp. VII-XVII.

²⁷³ JAUCOURT, Louis — “Hermaphrodite”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 8, p. 165. Trad. nossa: “Hermafrodite, pessoa que tem os dois sexos ou as partes naturais de homem e de mulher. [...] Mas existem verdadeiros *hermafroditas*? Podia-se agitar essa questão em tempos de ignorância, ela já não deveria ser proposta nos

Neste artigo são dados exemplos de casos extraordinários de indivíduos “obrigados” a escolher ou a assumir o seu sexo (“natural”), muito embora pareçam ou se façam passar por outro. Porém, tais exemplos são tratados como meras curiosidades que o autor assume como prova da quimera do hermafroditismo.

Tout cela se trouve également vrai pour l'un & l'autre sexe : que la nature puisse cacher quelquefois la femme sous le dehors d'un homme, ce dehors, cette écorce extérieure, cette apparence, n'en impose point aux gens éclairés, & ne constitue point dans cette femme le sexe masculin. Qu'il y ait eu des hommes qui ont passé pour femme, c'est certainement par des caracteres équivoques ; mais la surabondance de vie, source de la force & de la santé, ne pouvant plus être contenue au-dedans, dans l'âge qui est la saison des plaisirs, cherche dans cet âge heureux à se manifester au-dehors, s'annonce, & y parvient effectivement.”²⁷⁴

E, como conclusão:

Concluons donc, que l'*hermaphrodisme* n'est qu'une chimère, & que les exemples qu'on rapporte d'*hermaphrodites* mariés, qui ont eu des enfants l'un de l'autre, chacun comme homme & comme femme, sont des fables puériles, puisées dans le sein de l'ignorance & dans l'amour du merveilleux, dont on a tant de peine à se défaire. Il faut pourtant demeurer d'accord, que la nature exerce des jeux fort étranges sur les parties naturelles, & qu'il a paru quelquefois des sujets d'une conformation extérieure si bizarre, que ceux qui n'ont pu en développer le véritable génie, sont en quelque façon excusables.²⁷⁵

séculos iluminados. Se a natureza às vezes se perde na produção do homem, nunca chega a produzir metamorfoses, confusões de substâncias e montagens perfeitas dos dois sexos. O que ela deu no nascimento, e talvez até na concepção, não se transforma em outro; não há ninguém em quem os dois sexos sejam perfeitos, ou seja, quem se possa constituir internamente como mulher, e externamente como homem, *tanquam mas generare ex alio e tanquam foemina generare in se ipso*, disse um canonista. A natureza nunca confunde para sempre, nem as suas marcas reais nem os seus fundamentos reais; ela acaba por mostrar o caráter que distingue sexo; e se, de tempos em tempos, o oculta em alguns aspectos na infância, sem dúvida o evidencia na idade da puberdade.”

²⁷⁴ *Ibidem*. Trad. nossa: “Tudo isso é igualmente verdadeiro para um e outro sexo: se a natureza às vezes pode esconder a mulher sob o exterior de um homem, esse exterior, essa casca externa, essa aparência, não se impõe às pessoas esclarecidas, e não institui nesta mulher o sexo masculino. Se houve homens que passaram por mulher, é certamente por terem sinais ambíguos; mas a superabundância da vida, fonte de força e de saúde, já não podendo contida no interior, na idade que é a estação dos prazeres, busca, nesta idade feliz, manifestar-se externamente, anuncia-se, e efectivamente consegue-o.”

²⁷⁵ *Ibidem*. Trad. nossa: “Concluamos, portanto, que o hermafroditismo é apenas uma quimera, e que os exemplos relatados de hermafroditas casados, que tiveram filhos um do outro, cada um como homem e como mulher, são fábulas pueris, extraídas do seio da ignorância e do amor ao maravilhoso, dos quais é tão difícil se livrar. No entanto, deve-se concordar que a natureza se permite jogos muito estranhos nas partes naturais e que às vezes surgem seres de uma conformação externa tão bizarra que aqueles que não conseguiram compreender o seu verdadeiro génio são de alguma forma desculpáveis.”

Nele lemos também que a natureza não erra pela força da sua geração e reprodução e, para isso, a conformação dos sexos é necessária: “Voilà les seuls faits authentiques de ma connoissance sur la manière la plus étonnante, dont la nature se joue dans la conformation des parties de la génération”²⁷⁶. Note-se que o sexo que se procura encontrar, descobrir de facto, foge à observação, logo, à contemplação das aparências. A observação dos sinais externos que remetem para um género podem ou não corresponder a um sexo, o que demonstra que a ciência, que assenta no “olhar” sobre um objecto de estudo, teria que se socorrer de outros meios de prova para encontrar o sexo. A evidência da geração, de um sexo reprodutor, somente pelos seus frutos seria suficiente, mas não para a clara atribuição distintiva de um dos sexos a um corpo. O estudo da anatomia previa já uma inevitável invasão do objecto de estudo para revelar, do seu interior, um sexo. A dissecação dos corpos, e em específico dos corpos de grávidas²⁷⁷, era na época já muito comum. O que esse mesmo estudo invasivo deu como prova é que a conformação com a ordem natural, e o princípio de geração, e o indispensável encontro de um ou de outro sexo — os opostos — era ela mesma uma quimera. A natureza revelaria nesse estudo a existência de uma maior variedade de possibilidades, estranha à ordem pressuposta. Assim, a infinita variedade de produções da natureza na espécie humana demonstraria uma variedade incalculável de sexos, que a divisão entre dois sexos, tendo em vista a geração, só poderia ser uma produção tão abstracta e relativa quanto a produção de género. Logo, sexo e género seriam reconhecidos como construções do pensamento, contextualizadas historicamente, e, ainda que se mantivesse a abstracta oposição entre sexo-natureza e género-cultura, era por simples conveniência. A divisão dos sexos fora, portanto, resultado de métodos científicos eleitos, utilizados para fins de conhecimento. No artigo “Méthode, division

²⁷⁶ *Ibidem*. Trad. nossa: “Esses são os únicos factos autênticos do meu conhecimento sobre a maneira mais surpreendente como a natureza se joga na conformação das partes da geração.”

²⁷⁷ Embora comum, Jacques Gélis, em “La formation des accoucheurs et des sages-femmes aux XVIIe et XVIIIe siècles. Evolution d'un matériel et d'une pédagogie” (*Annales de démographie historique*, 1977, pp. 153-180), expõe como era difícil adquirir permissão para intervir neste tipo de cadáveres pela relação que na época se tinha para com o corpo morto e principalmente com um corpo potencialmente gerador de vida (inevitavelmente associado à moral, à religião e a superstições). Ainda que fosse frequente o recurso ao comércio de cadáveres, colocava-se a questão da conservação (quer do todo, quer das partes) para fins pedagógicos no estudo da anatomia geradora feminina. Assim, a dissecação poderia ser facilmente substituída por gravuras e por bonecos (“mannequins”) que, quase sem excepção, se limitaram aos órgãos sexuais geradores. Como consequência, o conhecimento seria obtido já não só pela observação directa do corpo (do qual se tirariam exemplos da diversidade da natureza), mas também pela sua substituição por representações bi- e tri-dimensionais que contribuíram para a difusão de uma noção fragmentada de corpo (reduzido aos órgãos geradores), simplificado na sua “mecânica” que se pretendia que fosse inequívoca.

métodique des différentes productions de la nature, animaux, végétaux, minéraux, en classes, genres, especes” da *Encyclopédie*, lê-se que o objectivo de qualquer método é o de facilitar o raciocínio, ao dividir e separar, nomear, classificar e ser assim estrutura de apoio à memória (perpetuação e fixação de conhecimentos no tempo):

Dès que l’on veut distinguer les productions de la nature avant de les connoître, il faut nécessairement avoir une *méthode*. Au défaut de la connoissance des choses, qui ne s’acquiert qu’en les voyant souvent, & en les observant avec exactitude, on tâche de s’instruire par anticipation sans avoir vû ni observé: on supplée à l’inspection des objets réels par l’énoncé de quelques-unes de leurs qualités. Les différences & les ressemblances qui se trouvent entre divers objets étant combinées, constituent des caracteres distinctifs qui doivent les faire connoître, on en compose une *méthode*, une sorte de gamme pour donner une idée des propriétés essentielles à chaque objet, & présenter les rapports & les contrastes qui sont entre les différentes productions de la nature, en les réunissant plusieurs ensemble dans une même classe en raison de leurs ressemblances, ou en les distribuant en plusieurs classes en raison de leurs différences.²⁷⁸

A definição de método, determina o que a partir dele se encontra: simplificações e generalizações — “Il faudra nécessairement qu’il établisse un ordre de rapports & d’analogies, qui simplifie & qui abrège le détail en les généralisant”²⁷⁹. Tal é necessário para a instituição do conhecimento científico e pela utilidade que nele se encontra:

[...] la durée complete de la vie d’un homme ne suffiroit pas pour observer en détail les différentes productions de la nature ; d’ailleurs pour les voir toutes il faudroit parcourir toute la terre. Mais supposant qu’un seul homme soit parvenu à voir, à observer, & à connoître toutes les diverses productions de la nature ; comment retiendra-t-il dans sa mémoire tant de faits sans tomber dans l’incertitude, qui fait attribuer à une chose ce qui appartient à une autre? Il faudra nécessairement qu’il établisse un ordre de rapports & d’analogies, qui simplifie & qui abrange le détail en les généralisant. Cet ordre est la vraie *méthode* par laquelle on peut distinguer les productions de la nature les unes des autres, sans confusion & sans erreur: mais elle suppose une connoissance de chaque objet en

²⁷⁸ DIDEROT, D. — “Méthode, division méthodique des différentes productions de la nature, animaux, végétaux, minéraux, en classes, genres, especes”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 10, p. 458. Trad. nossa: “Assim que se quiser distinguir as produções da natureza antes de conhecê-las, deve-se necessariamente ter um *método*. Na ausência de conhecimento das coisas, que é adquirido apenas frequentemente por vê-las e por observá-las com precisão, tentamos aprender por antecipação sem ter visto ou observado: compensamos a inspeção de objectos reais pela declaração de algumas das suas qualidades. As diferenças e as semelhanças encontradas entre os vários objectos, ao estarem combinadas, constituem caracteres distintos que devem permitir conhecê-los; compomos um método, uma espécie de gama para dar uma ideia das propriedades essenciais de cada objecto e apresentar as relações e os contrastes que existem entre as diferentes produções da natureza, reunindo-os numa mesma classe por causa das suas semelhanças, ou distribuindo-os em várias classes por causa das suas diferenças.”

²⁷⁹ *Ibidem*. Trad. nossa: “Será preciso necessariamente que ele estabeleça uma ordem de relações e de analogias, o que simplifica e reduz os detalhes, generalizando-os”.

entier, une connaissance complète de ses qualités & de ses propriétés. Elle suppose par conséquent la science de l'Histoire naturelle parvenue à son point de perfection. Quoiqu'elle en soit encore bien éloignée, on veut néanmoins se faire des *méthodes* avec le peu de connoissances que l'on a, & on croit pouvoir, par le moyen de ces *méthodes*, suppléer en quelque façon les connoissances qui manquent.²⁸⁰

Estas generalizações (que integram semelhanças e diferenças, qualidades e propriedades, resultantes de um método eleito) não são mais do que ideias às quais se procura conformar a natureza, não deixando de se prever, porém, que esta as ponha em causa. O método científico de conhecimento, edificado pela eleição de um princípio agregador, cria diferenças que outro método, através de outro princípio, é capaz de destruir. Neste artigo, “Méthode”, são questionados os princípios pelos quais se estabeleceram outros métodos: “On voit par cet exemple, à quel point l’abus des distributions méthodiques peut être porté; mais en parcourant plusieurs de ces *méthodes*, on reconnoît facilement que leurs principes sont arbitraires, puisqu’elles ne sont pas d’accord les unes avec les autres”²⁸¹. É criticado aqui Lineu²⁸² e a origem do erro. O princípio por ele escolhido não dá cobertura à totalidade do objecto de estudo:

Mais pourquoi l’auteur a il donné la préférence à de tels caracteres, tandis qu’il s’en présente tant d’autres, plus apparents & plus importants entre des animaux si différents les uns des autres? C’est parce qu’il a fait dépendre sa méthode, principalement du nombre & de la position des dents, & qu’en conséquence de ce principe, il suffit qu’un animal ait quelque rapport à un autre par les dents, pour qu’il soit placé dans le même ordre. Ces inconvénients viennent de ce que les *méthodes* ne sont établies que sur des caracteres qui n’ont pour objet que quelques unes des qualités ou des propriétés de

²⁸⁰ *Ibidem*. Trad. nossa: “[...] a duração completa da vida de um homem não seria suficiente para observar em detalhe as diferentes produções da natureza; além disso, para vê-las a todas, seria necessário percorrer todo a terra. Mas, supondo que um só homem tenha conseguido ver, observar e conhecer todas as diversas produções da natureza, como se lembrará ele de tantos factos na sua memória sem cair na incerteza, o que faz com que atribua a uma coisa o que pertence a outra? Será preciso necessariamente que ele estabeleça uma ordem de relações e de analogias, que simplifica e reduz o detalhe, generalizando-os. Essa ordem é o verdadeiro *método* pelo qual se pode distinguir as produções da natureza umas das outras, sem confusão e sem erro: mas ela supõe um conhecimento de cada objecto na sua totalidade, um conhecimento completo das suas qualidades e das suas propriedades. Por consequência, ele supõe que a ciência da História natural tenha atingido o seu ponto de perfeição. Embora ela ainda esteja muito longe disso, queremos, no entanto, criar *métodos* com o pouco conhecimento que temos e acreditamos que podemos, por meio desses *métodos*, compensar de alguma forma os conhecimentos em falta.”

²⁸¹ *Ibidem*, t. 10, p. 459. Trad. nossa: “Vemos por este exemplo até que ponto o abuso de distribuições metódicas pode ser levado; mas, ao passar por vários desses métodos, é fácil reconhecer que os seus princípios são arbitrários, pois eles não concordam entre si”.

²⁸² Cf. LINEU — *Systema naturae per regna tria naturae, secundum classes, ordines, genera, species, cum characteribus differentiis, synonymis, locis*, Laurentii Salvii, 1735.

chaque animal. Il vient encore de ce vice de principe une erreur presque inévitable, tant elle est séduisante.²⁸³

O método alvo de crítica toma à partida somente os caracteres. Já no método idealizado por Diderot, não só se devem perceber as diferenças (por um relance de olhos) do objecto de estudo, como é necessário determinar as relações entre este e outros objectos, de modo a conhecer cada um em particular. Dissipar-se-iam os enganos ao procurar-se o conhecimento exacto e completo desses objectos (produtos da natureza), mesmo que deles se tivesse uma ideia imprecisa da totalidade das suas qualidades e propriedades. Esperaríamos, portanto, que, para Diderot, no estudo do corpo humano, se encontrasse um sexo, não apenas em relação ao sexo oposto, mas aos sexos em geral (dos animais também) ou até mesmo a uma ideia mais completa (e complexa) de “sexo”. Mas tal aconteceria apenas ao nível das associações simbólicas, das analogias, como de seguida demonstraremos.

Ainda no mesmo artigo sobre “Méthode”, e por alguma razão (possivelmente porque Lineu privilegiou o estudo do reino vegetal), somos direccionados a consultar o artigo “Botanique”. A ciência da Botânica é exemplar, ao tomar como princípio de método a utilidade dos sexos na geração/reprodução. A nomeação das plantas, além do mais, realizar-se-ia em função das propriedades úteis ao ser humano, e daí, presume-se, o interesse em estudá-las em fundação da sua multiplicação.

Mais il est certain que la premiere connoissance que l'on ait eu des plantes, a été celle des usages auxquels on les a employées, & que l'on s'en est servi avant que de leur donner des noms. On s'est nourri avec des fruits ; on s'est vêtu avec des feuilles ou des écorces ; on a formé des cabanes avec les arbres des forêts avant que d'avoir nommé les pommiers ou les poiriers, le chanvre ou le lin, les chênes ou les ormes, &c. L'homme a dû satisfaire ses besoins les plus pressans par le seul sentiment, & indépendamment de toute connoissance acquise: on a joui du parfum des fleurs dès qu'on s'en est approché, & on a recherché leur odeur sans s'inquiéter du nom de la rose ou du jasmin.²⁸⁴

²⁸³ DIDEROT, D. — *op. cit.*, t. 10, p. 460. Trad. nossa: “Mas porque é que o autor deu preferência a esses caracteres, quando se apresentavam tantos outros, mais evidentes e mais importantes entre animais tão diferentes uns dos outros? É porque ele fez o seu método depender, principalmente do número e da posição dos dentes, e assim, como consequência desse princípio, basta que um animal tenha alguma relação com outro pelos dentes, para que ser colocado na mesma ordem. Esses inconvenientes advêm do facto de os *métodos* serem estabelecidos apenas sobre os caracteres que têm como objetivo apenas algumas das qualidades ou propriedades de cada animal. Advém ainda deste vício de princípio um erro quase inevitável, de tal modo ele é sedutor.”

²⁸⁴ DAUBENTON, L.-J.-M. — “Botanique”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 2, p. 340. Trad. nossa: “Mas é certo que o primeiro conhecimento que tivemos das plantas foi o dos usos para os quais foram utilizadas, e que as

As propriedades úteis das plantas são as primeiras a se fazerem distinguir, mesmo antes de chegar aos nomes e de os conhecer.

O receio do erro é o de que o método revele ser parcial e que, por isso mesmo, não contemple a totalidade do objecto de estudo e que assim seja facilmente substituído. É fundamental para tal não perder de vista os objectos concretos, reais (em vez dos nomes). Tal conduziria à esperança de um método que, por ser mais real, seria mais completo e abrangente. Logo, a perfeição do método assentaria na totalidade das produções da natureza de que ele dá conta e não apenas numa ínfima parte:

C'est pourtant sur les parties de la fructification, que les systèmes les plus vantés sont établis. Mais comme leur fondement n'est pas plus sûr que les fondemens des autres systèmes de nomenclature, ils ne se soutiennent pas mieux, & ils ne sont pas moins éloignés les uns que les autres du système de la nature. En effet, comment peut-on espérer de soumettre la nature à des lois arbitraires? sommes-nous capables de distinguer dans un individu qu'elle nous présente, les parties principales & les parties accessoires? Nous voyons des especes de plantes, c'est-à-dire des individus qui sont parfaitement ressemblans; nous les reconnoissons avec certitude, parce que nous comparons les individus tout entiers: mais dès qu'on fait des conventions pour distinguer les especes les unes des autres, pour établir des genres & des classes, on tombe nécessairement dans l'erreur, parce qu'on perd de vûe les individus réels pour suivre un objet chimérique que l'on s'est formé.²⁸⁵

O receio fundamenta-se na constatação de a natureza ser capaz de uma tal pluralidade de manifestações que colocam em risco o método, no entanto, sempre provisório porque os métodos, assume-se, se substituem. Porém, desejar-se-á que cada método seja o mais contínuo e ininterrupto possível para ser válido. O problema

usamos antes de lhes dar nomes. Nós alimentamo-nos com frutos; nós vestimo-nos com folhas ou com cascas; as cabanas foram formadas com árvores das florestas antes de se nomearem as macieiras ou as pereiras, o cânhamo ou o linho, os carvalhos ou os olmos, etc. O homem teve de satisfazer as suas necessidades mais prementes através do sentimento, e independentemente de qualquer conhecimento adquirido: sentimos o perfume das flores assim que nos aproximamos delas, e procuramos o seu perfume sem nos preocuparmos com o nome da rosa ou jasmim.”

²⁸⁵ *Ibidem*. Trad. nossa: “É, no entanto, sobre as partes da frutificação que os sistemas mais elogiados são estabelecidos. Mas como o seu fundamento não é mais seguro do que os fundamentos de outros sistemas de nomenclatura, eles não se apoiam melhor e não ficam menos distantes uns do que os outros do do sistema da natureza. De facto, como podemos esperar sujeitar a natureza a leis arbitrárias? Somos capazes de distinguir num indivíduo que ela nos apresente, as partes principais e as partes acessórias? Vemos espécies de plantas, isto é, indivíduos que são perfeitamente semelhantes; nós reconhecemo-los com certeza, porque comparamos os indivíduos por inteiro; mas, assim que estabelecemos convenções para distinguir as espécies entre si, para estabelecer os géneros e as classes, caímos necessariamente em erro, porque perdemos de vista indivíduos reais para seguir um objecto quimérico que se concebeu.”

colocado na apresentação do método em “Botanique” é sobre o seu princípio: e se este tiver efectivamente como fundamento apenas a geração?

Mais si l'on n'observoit que les parties de la génération, comme on prétend le faire dans les plantes, que pourroit-on conclure de cet animal? à peine pourroit-on savoir s'il est plus ou moins fécond qu'un autre. S'il est vrai que certaines plantes, dont les parties de la fleur & du fruit sont semblables à quelques égards, ayent les mêmes propriétés, c'est un fait de hasard qui n'est point constant dans les autres plantes.²⁸⁶

O princípio do método explica-se ainda através do exemplo dos antigos, apresentando-se então o quanto o método depende dessa utilidade geral (feita princípio) e em resposta a um interesse humano comum: “Voilà l'ordre le plus nécessaire, & l'arrangement le plus sage que l'on puisse mettre dans la division des plantes: aussi ça été le premier que les hommes ayant senti & recherché pour leur propre utilité”²⁸⁷. Essa utilidade é demonstrada na Agricultura: “On peut distinguer deux principaux objets dans la culture des plantes. Le premier est de les multiplier, & de leur faire prendre le plus d'accroissement qu'il est possible. Le second est de perfectionner leur nature, & de changer leur qualité”²⁸⁸.

A apreciação deste artigo justifica-se aqui pelo paralelo que se pode tomar da botânica aplicada às demais ciências. Desde logo, pela identificação de um princípio geral nas ciências naturais. Assim, aplicando ao nosso propósito, os métodos de conhecimento que levaram à divisão dos seres em sexos até então tiveram presente apenas a informação seleccionada, tendo em vista somente a geração como utilidade e interesse comum. Já Diderot alicerça fundações para uma ciência cujo método utilizado tem em conta as múltiplas possibilidades dos sexos (dos humanos como das plantas) se apresentarem, e ao fazê-lo, coloca em causa a divisão sexual. Mais do que isso, não é completamente convincente que seja de seu interesse o recorte dos órgãos sexuais no

²⁸⁶ *Ibidem*. Trad. nossa: “Mas se apenas observássemos as partes da geração, como pretendemos fazer nas plantas, o que poderíamos concluir desse animal? mal poderíamos saber se é mais ou menos fértil que um outro. Se é verdade que certas plantas, cujas partes da flor e da fruta são semelhantes em alguns aspectos, tendo as mesmas propriedades, é um dado do acaso que não é de todo constante nas outras plantas.”

²⁸⁷ *Ibidem*. Trad. nossa: “Esta é a ordem mais necessária e o arranjo mais sábio que se pode colocar na divisão das plantas: então esta foi a primeira que os homens sentiram e procuraram pela sua própria utilidade”.

²⁸⁸ *Ibidem*. Trad. nossa: “Podemos distinguir dois objetivos principais no cultivo de plantas. O primeiro é multiplicá-las e fazê-las obter o máximo de crescimento possível. O segundo é o de aperfeiçoar a sua natureza e mudar a sua qualidade”.

corpo para a geração como objecto de estudo específico²⁸⁹ — um corpo é para Diderot mais do que sexualmente reprodutor.

É então apresentado o seguinte problema: e se não for a geração, a multiplicação dos seres, o princípio geral do método pelo qual os seres são reunidos e divididos? E se o princípio integrar a geração apenas como uma entre outras formas de entender a relação entre as produções da natureza? E se na natureza houver exemplo de geração que não implique a divisão dos sexos (sem macho nem fêmea)? Com efeito, se a geração mais comum se dá pelo encontro de duas organizações genéricas distintas (sexos)²⁹⁰, nem toda a geração acontece deste modo e esta é apenas a que serviu de exemplo à restante. Lê-se no artigo “Génération” da *Encyclopédie*:

²⁸⁹ Se para o estudo anatómico a representação mais comum reduzia o corpo aos órgãos essenciais da geração, segundo Jacques Gélis (em “La formation des accoucheurs et des sages-femmes aux XVIIe et XVIIIe siècles. Evolution d'un matériel et d'une pédagogie”, in *Annales de démographie historique*, 1977), era ainda assim frequente — em contextos específicos (nem todos académicos e de carácter pedagógico-científico), com a finalidade de satisfazer a crescente curiosidade sobre o corpo humano, e de modo a permitir perceber por comparações anatómicas as inequívocas diferenças sexuais — a apresentação de modelos dos dois sexos, sendo que a mulher seria sempre representada como grávida. Para Diderot, que manifestou um obsessivo interesse por anatomia, muitos dos modelos que surgiram no século XVIII, e em especial as peças moldadas em cera da anatomista Marie-Marguerite Bihéron (1719-1795), que se especializou em anatomia feminina e, consequentemente, no corpo da mulher grávida, eram uma fonte a que recorria pontualmente, chegando a ser seu aluno. Porém, segundo a análise de Morwena Joly em “L’obsession du ‘dessous’: Diderot et l’image anatomique”, in *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, 43, 2008, Diderot progride nos seus conhecimentos como um auto-didacta (recorrendo a inúmeras fontes) e foi com cepticismo que terá visto o espectáculo de ilusionismo produzido pela representação realista de Bihéron que se tornara rapidamente numa espécie de “atração turística”. Certamente que Diderot terá admirado a abordagem realista como alternativa às comuns idealizações do corpo humano, contudo, a mera ideia de estudo através de modelos fixos (e de modelos correspondentes à delimitação de um ou de dois sexos) não seria de seu agrado (ou, compatível com a sua filosofia). Tal fundamenta ainda que o seu interesse cobre de facto o sexo como objecto de estudo, mas não o toma como fundamental enquanto gerador.

²⁹⁰ “Ces moyens, c’est-à-dire les opérations mécaniques qui servent à la reproduction des végétaux & des animaux, sont de différente espece, par rapport à ces deux genres d’êtres & à chacun d’eux en particulier. Généralement les animaux ont deux sortes d’organisations, essentiellement distinctes, destinées à l’ouvrage de la reproduction. Cette organisation constitue ce qu’on appelle les sexes. C’est par l’accouplement ou l’union des deux sexes, que les individus de ce genre se multiplient le plus communément; au lieu qu’il n’y a aucune sorte d’union, d’accouplement sensible des individus générateurs, dans le genre végétal; la reproduction s’y fait en général par le développement des graines ou des semences qui ont été fécondées par le moyen des fleurs.” (AUMONT, Arnulphe d’ — “Génération”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 7, p. 559). Trad. nossa: “Esses meios, isto é, as operações mecânicas que servem para a reprodução de plantas e animais, são de espécie diferente, relativamente a esses dois gêneros de seres e a cada um deles em particular. Geralmente, os animais têm dois tipos de organizações, essencialmente distintas, destinadas ao trabalho de reprodução. Esta organização constitui o que chamamos de *sexos*. É pela cópula ou união dos dois sexos que os indivíduos desse gênero se multiplicam mais comumente; enquanto que não há nenhum tipo de união, de cópula sensível de indivíduos geradores, no gênero vegetal; a reprodução ocorre geralmente através do desenvolvimento dos grãos ou das sementes que foram fertilizadas por meio de flores.”

Il vient d'être dit que l'*accouplement ou l'union des sexes dans les animaux est le moyen le plus commun par lequel se fait la multiplication des individus*; ce qui suppose qu'il n'est par conséquent pas l'unique. En effet il y a des animaux qui se reproduisent comme les plantes & de la même manière. La *génération* des pucerons qui se fait sans accouplement, est semblable à celle des plantes par les graines, qui sont fécondées & disposées au développement sans le concours de deux individus; & celle des polypes, qui peut se faire en les coupant par pièces, ressemble à la reproduction des végétaux par boutures. Mais ces mêmes animaux avec la faculté particulière de se multiplier à la manière des plantes, sans accouplement, ne laissent pas d'avoir aussi la faculté commune à tous les autres animaux, de se reproduire par l'accouplement qui est la plus ordinaire pour ceux-là, comme elle est unique pour la plupart de ceux-ci ; ce qui fait aussi que c'est celle que l'on désigne spécialement par le mot de *génération*, & qui doit faire le sujet de cet article. Pour ce qui est donc des autres manières mentionnées dont se reproduisent ou peuvent se reproduire les animaux & les végétaux, manières qui établissent à cet égard quelques rapports particuliers entre eux. [...]"

La *génération* de l'homme entre tous les animaux étant celle qui nous intéresse le plus, est par conséquent celle qui doit nous servir d'exemple, & qui va faire ici le principal objet des recherches dont nous allons rendre compte; d'autant plus que ce qui peut être dit sur ce sujet par rapport à l'espèce humaine, convient presque entièrement à toutes les autres espèces d'animaux, pour la reproduction desquels il est nécessaire que se fasse le concours de deux individus, c'est-à-dire qu'un mâle & une femelle exercent ensemble la faculté qu'ils ont de produire un troisième, qui a constamment l'un ou l'autre des deux sexes. Ces sexes consistant dans une disposition particulière d'organes destinés à la *génération*, il est nécessaire d'avoir une connaissance exacte de la structure de ces organes & des rapports qui existent entre eux: [...]"²⁹¹

A geração da espécie humana foi modelo para conceber a de todas as outras espécies, mas a suposição de que outras possibilidades existem na natureza de geração coloca em causa o princípio eleito para o método que se pretende completo. Inerente à escolha do princípio está a utilidade geral e o interesse comum que, na agricultura é

²⁹¹ AUMONT, Arnulphe d' — *op. cit.*. Trad. nossa: "Acabamos de dizer que *a cópula ou a união dos sexos nos animais é o meio mais comum pelo qual a multiplicação dos indivíduos ocorre*; o que supõe que não é, portanto, o único. De facto, existem animais que se reproduzem como plantas e da mesma maneira. A *geração* de pulgões, que é feita sem cópula, é semelhante à das plantas pelos grãos, que são fertilizados e dispostos para o desenvolvimento sem a assistência de dois indivíduos; e o dos pólipos, que pode ser feito cortando-os em partes, assemelha-se à reprodução de plantas por estacas. Mas esses mesmos animais com a faculdade particular de se multiplicarem à maneira das plantas, sem cópula, não deixam de ter também a faculdade comum a todos os outros animais, de se reproduzir por acoplamento, que é a mais comum para aqueles tal como é a única para a maioria destes; o que faz também com que seja a que se designa especialmente pela palavra *geração* e que deve ser o assunto deste artigo. Quanto às outras formas mencionadas pelas quais se reproduzem ou se podem reproduzir os animais e os vegetais, formas que estabelecem a este respeito algumas relações particulares entre eles. § [...] A *geração* do homem entre todos os animais, sendo a que mais nos interessa, é, portanto, a que deve servir-nos de exemplo, e que será o principal objecto aqui das pesquisas sobre o qual iremos relatar; tanto mais que o que se pode dizer sobre este assunto em relação à espécie humana é quase inteiramente adequado para todas as outras espécies de animais, para a reprodução das quais é necessária a assistência de dois indivíduos, isto é, de um macho e de uma fêmea que juntos exercitam a faculdade que eles têm de produzir um terceiro, que tem constantemente um ou outro dos dois sexos. Esses sexos consistindo numa disposição particular dos órgãos destinados à *geração*, é necessário ter um conhecimento exacto da estrutura desses órgãos e das relações que existem entre eles: [...]"

facilmente aceitável (a segurança, a sobrevivência e riqueza dos povos). Do mesmo modo, aplicada aos corpos, a sua multiplicação, o povoamento da superfície da terra, geraria força motora, trabalhadores.

O que Diderot revela (e não está sozinho) é que o que está em jogo não é um só interesse (embora esse seja destacável), mas inúmeros interesses, e que cada ponto de vista que se encontre é sempre parcial, e não é neutro. Para Diderot, só é possível conseguir-se assegurar um ponto de vista geral (com ambições universais) através da constituição de um princípio que albergue vários.

Demos o exemplo do hermafroditismo, mas são identificados outros exemplos de excepções, nomeados de “monstros”, designadamente, os improdutivos, os que são produto e que não produzem — os corpos desviantes que, possuindo sexo, não fazem correcto uso dele. Era, porém, desde há muito possível de prever que um corpo vivesse sem sexo (nomeadamente pela remoção do sexo em caso de doença, mas não exclusivamente a este pretexto). Logo, perguntar-se-ia: como albergar as excepções, os chamados “monstros”? O método idealizado por Diderot teria de ser amplo o suficiente para os aceitar.

Em *Le Rêve de d'Alembert*, lemos:

L'homme n'est qu'un effet commun, le monstre qu'un effet rare; tous les deux également naturels, également nécessaires, également dans l'ordre universel et général... Et qu'est-ce qu'il y a d'étonnant à cela ?... Tous les êtres circulent les uns dans les autres, par conséquent toutes les espèces... tout est en un flux perpétuel... Tout animal est plus ou moins homme; tout minéral est plus ou moins plante; toute plante est plus ou moins animal. Il n'y a rien de précis en nature...²⁹²

E mais adiante: “L'homme n'est peut-être que le monstre de la femme, ou la femme le monstre de l'homme”²⁹³.

²⁹² DIDEROT, D. — “Le Rêve de d'Alembert”, *Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010, p. 370. Trad. ed. br.: “O homem não é senão um efeito comum, o monstro apenas um efeito raro; ambos são igualmente naturais, igualmente necessários, e encontram-se igualmente na ordem universal e geral... E o que há de espantoso nisso?... Todos os seres circulam uns nos outros, por conseguinte, todas as espécies... tudo está em fluxo perpétuo... Todo o animal é mais ou menos homem; todo o mineral é mais ou menos planta; toda a planta é mais ou menos animal. Não há nada de preciso na natureza...”. (DIDEROT, D. — “O sonho de d'Alembert”, *Diderot, Obras, I Filosofia e Política*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 177).

²⁹³ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 379. Trad. ed. br.: “O homem não é talvez senão o monstro da mulher, ou a mulher o monstro do homem.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 186).

O princípio sobre o qual assenta o método na elaboração de sistemas, para a fundação de uma ciência da natureza válida, tem que forçosamente prever o contínuo, e tal só é possível assegurando a integração do máximo de excepções — os “monstros”. Os “monstros” são a prova imprescindível que de modo algum se pode descartar. A união e reunião entre os seres, que é modelo aplicável a toda as produções da natureza, ultrapassa o princípio de utilidade da geração. Todas as variantes são assumidamente produções necessárias da natureza que não erra, mas a utilidade para a espécie humana é apenas um interesse particular a partir do qual se pretendeu fundamentar e validar o conhecimento. As motivações naturais com vista à união (a estar em relação) seriam mais amplas e tal foi provado pelo princípio da matéria inteligente — por Maupertuis em *Essai sur la formation des corps organisés*, (1751)²⁹⁴ e por Diderot, de seguida, em *Pensées sur l’interprétation de la nature* (1753)²⁹⁵.

Este princípio asseguraria que os corpos mais ou menos organizados se dispusessem a unir-se. Para Diderot, e para muitos filósofos dos quais as suas ideias são eco, a mera geração não é de facto um princípio válido para utilizar na construção de um método para edificação de sistemas válidos de conhecimento que prevêm a possibilidade de o mundo, tal como se conhece em dado momento, poder ser substituído por outro, e daí decorrer que uma espécie possa simplesmente desaparecer. O que a experiência (directa, diante de produções naturais reais) demonstra é aplicado por analogias à totalidade do real existente em tempos diferentes: presente, passado e futuro. Logo, a experiência ditaria que existe de facto um tipo de instinto, motivação, inteligência (o que foi nomeado com recurso a inúmeras designações, com o cuidado de não chamar demasiada atenção, principalmente da censura) para a geração/reprodução que asseguraria a manutenção e perpetuação de dada espécie num determinado curto período de tempo. Mas, simultaneamente, numa maior abrangência temporal, pela mesma experiência, sabia-se já que sobre a geração imperaria um desígnio superior, desinteressado sobre o que se definiu como espécies, capaz de fazer derivar de uma espécie para novas espécies. À utilidade humana sobrepunha-se o trabalho da natureza nas suas produções que, a qualquer momento, derivaria em caminhos completamente

²⁹⁴ Cf. MAUPERTUIS, Pierre Louis Moreau de — *Ensaio sobre a formação dos corpos organizados*, V. N. Famalicão, Húmus, 2012.

²⁹⁵ DIDEROT, D. — “Pensées sur l’interprétation de la nature”, *Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010, p. 292.

desconhecidos. Por conseguinte, a reunião dos sexos não podia dar conta da completa fecundidade da natureza. A antiga analogia da natureza como fêmea era uma atribuição humanamente interessada sob uma perspectiva parcial, redutora, pela razão de que a natureza era ela mesma monstruosa, tanto macho como fêmea, e operaria muito além destes opostos. O conceito de natureza a definir teria forçosamente de contemplar o aparentemente inútil mas necessário ao seu desígnio.

1.3. Os monstros

Voltemos à leitura de *Les Bijoux*, depois desta longa (mas necessária) excursão. Em *Les Bijoux*, encontramos um método de investigação próximo ao proposto por Diderot na edificação das ciências naturais. O princípio desse método, que preside à construção de *Les Bijoux* não é já a geração humana, que passa a ser apenas um aspecto secundarizado na análise que é feita sobre a divisão dos sexos. Não poderia sequer ser de outro modo, dado que a geração fora, até então, o princípio eleito sobre o qual a divisão assentou. Em *Les Bijoux*, o encontro e o entendimento entre os sexos já não se dá tendo em vista a multiplicação e perpetuação da espécie, mas são, porém, ainda expostos simbolicamente, como resíduo desse princípio utilitário. Em *Les Bijoux* (como mais tarde noutros textos), Diderot prepara-se para retirar por completo o argumento da geração como princípio, por o considerar demasiado redutor. Com efeito, as mulheres e os homens em *Les Bijoux* surgem como “monstros”, no sentido que antes enunciamos (leia-se o artigo “Monstre”²⁹⁶, da *Encyclopédie*, de que citamos em nota uma parte para

²⁹⁶ “Animal qui naît avec une conformation contraire à l'ordre de la nature, c'est-à-dire avec une structure de parties très différentes de celles qui caractérisent l'espece des animaux dont il sort. Il y a bien de sortes de *monstres* par rapport à leurs structures, & on se sert de deux hypotheses pour expliquer la production des *monstres*: la premiere suppose des œufs originairement & essentiellement monstrueux : la seconde cherche dans les seules causes accidentelles la raison de toutes ces conformations. S'il n'y avait qu'une différence légère & superficielle, si l'objet ne frappoit pas avec étonnement, on ne donneroit pas le nom de *monstre* à l'animal où elle se trouveroit. Les uns ont trop ou n'ont pas assez de certaines parties ; tels sont-les *monstres* à deux têtes, ceux qui sont sans bras, sans pies ; d'autres pechent par la conformation extraordinaire, & bizarre par la grandeur disproportionnée, par le dérangement considérable d'une ou de plusieurs de leurs parties, & par la place singuliere que ce dérangement leur fait souvent occuper ; d'autres enfin ou par l'union de quelques parties qui, suivant l'ordre de la nature & pour l'exécution de leurs fonctions, doivent toujours être séparées, ou par la désunion de quelques autres parties qui, suivant le même ordre & pour les mêmes raisons, ne doivent jamais cesser d'être unies.” (FORMEY, J.-H.-S. — “Monstre”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Societé de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 10, p. 671). Trad. nossa: “Animal que nasce com uma conformação contrária à ordem da natureza, ou seja, com uma estrutura de partes muito diferentes daquelas que caracterizam as espécies de animais de que provém. Existem muitos tipos de *monstros* em relação às suas estruturas, e

melhor se entender como aqui enquadrados o conceito). Os seus órgãos sexuais, os seus sexos, não servem para a função que se assumiria como lhes sendo natural. Os sexos são representados em *Les Bijoux* como estéreis. E, em geral, todas as personagens são representadas como movidas unicamente pelo prazer sexual. Já quando tratamos da formulação do método, assumimos que a substituição de um princípio de método por outro pressupõe que o segundo prevalece sobre o primeiro, mas não o anula necessariamente, apenas desvaloriza a sua importância. Assim, ainda que se retire a geração do horizonte, esta não se neutraliza e mantém-se como informação (muitas vezes somente implícita) que tanto perturba uma clara divisão e diferenciação sexual como a correspondência entre sexo e género.

Em *Les Bijoux*, o princípio usado na construção do método não é expresso de forma clara. Poderia ser, por hipótese, o da igualdade espiritual e moral, como interesse comum. E assim, em vez de seres humanos diferenciados como homens e mulheres por serem máquinas reprodutoras, teríamos, por exemplo, máquinas pensantes, morais e moralizantes. Isso responderia a um propósito de igualdade (e de diferença) resultante das ideias defendidas pelos cartesianos. Neste caso, a moral manter-se-ia ainda associada implicitamente (e não de modo declarado) ao princípio de geração e da utilidade assente na moral porque fundada afinal na religião (onde a prevista sexualidade era restrita à geração).

Poderíamos também supor, numa outra hipótese, que o método de Diderot em *Les Bijoux* obedeceu apenas ao princípio do desejo na conquista de prazer. Mas logo nos depararíamos com uma imensidão de desejos particulares que não contribuiriam para erguer um princípio essencialmente válido para a construção de método como pretendido por Diderot. Retomando a definição de método que se procura ser geral, completo, e o mais abrangente possível, assumimos que isso exclui a experiência parcial

usamos duas hipóteses para explicar a produção de *monstros*: a primeira supõe ovos original e essencialmente monstruosos: a segunda procura em causas acidentais a razão de todas essas conformações. Se houvesse apenas uma diferença leve e superficial, se o objecto não causasse espanto, não daríamos o nome de monstro ao animal em que ela fosse encontrada. Alguns têm demais ou não o suficiente de certas partes; esses são os monstros de duas cabeças, aqueles sem braços, sem pés; outros pecam pela conformação extraordinária, e nos pela grandeza desproporcional, pela perturbação considerável de uma ou de várias das suas partes, e pelo lugar singular que essa perturbação frequentemente os faz ocupar; outras, finalmente, ou pela união de algumas partes que, de acordo com a ordem da natureza e para o desempenho das suas funções, devem sempre estar separadas, ou pelo desunião de algumas outras partes que, de acordo com a mesma ordem e pelas mesmas razões, nunca devem deixar de se unir.”

do corpo para a geração e igualmente a parcial condução do espírito apartado do corpo, como também a obtenção privada de desejo/prazer. Consequentemente, o princípio a que chegamos, por possuir maior probabilidade de ser o certo, é moral, ou moralizável, mas assente numa moral distinta da fundada e usada pela religião. Se elegemos este como princípio, é porque integra a experiência geral não divisível entre corpo e espírito, mas fundamentamos ainda esta conclusão pelo exposto por Diderot em diversas ocasiões e em concreto pelo que se lê em *Les Bijoux* sobre o que aparenta ser o método utilizado pelo sultão Mangogul no conhecimento das aventuras das mulheres da sua corte e no seu intuito de reunir as diferenças encontradas numa categoria geral (uma generalização com pretensões científicas) de “Mulher” em função da virtude.

Em *Les Bijoux*, encontramos efectivamente um princípio moral, distinto da moral religiosa, que abrange a experiência unificada entre corpo e espírito como a experiência dos desejos e interesses particulares, que se eleva a uma moral comum de carácter universal. Este princípio, que concluímos ser o de *Les Bijoux*, é o da finalidade, desígnio, moral ou moralizante, inerente ao ser humano e capaz de o conduzir à felicidade. Ou seja, este suposto princípio eleito apresenta ser coerente com a motivação geral que se encontra na natureza, em evolução, em direcção à sua perfectibilidade — ao máximo da sua inteligência e sabedoria.

Porém, faltaria saber como este princípio produziu a divisão e a diferença entre dois sexos — já não completamente opostos, mas necessariamente diferenciados. Relembramos que *Les Bijoux* começa com a dedicatória a Zima, essa leitora a quem são aconselhadas certas leituras. Pela leitura em concreto de *Les Bijoux*, Zima encontrará representações de corpos, idênticos ou semelhantes ao seu, aos quais é atribuído um sexo e pelo qual são sujeitos. Já ao longo do conto, são expostos os corpos das mulheres da corte à verdade (pelo uso do anel), e a verdade a que se chega é a da multiplicidade dos seus interesses particulares na revelação do carácter individual. Mas são também expostos como múltiplos os interesses assumidos como gerais, desde logo os da ciência e os da religião que conformaram os corpos das mulheres aos seus princípios de método. Parecendo, ou fazendo-se passar por discursos desinteressados (e neutros), não o são. Também estes são particulares, muito embora se apresentem como gerais. As mulheres são objectos constituídos pelos vários sujeito/s de conhecimento — logo, sujeitadas pelos que se instituem como tal. São também, e principalmente, objecto de

estudo do sultão Mangogul (que se posiciona como um cientista). O método por si utilizado deriva da curiosidade em conhecer o que está para além do que até então é conhecido. O sultão Mangogul é o observador requerido já pelo método da ciência que obedece a um princípio que julgamos ser moral, atestado também e fundamentalmente pela disputa que empreenderá com Mirzoza sobre a virtude (moral) das mulheres da corte, pretendendo criar uma generalização do carácter moral de todas mulheres e de modo a contribuir na edificação (ou, consolidação) da categoria de “mulher” como distinta da de “homem”. Contudo, a sua hipótese de partida é, desde logo, a imoralidade inerente à “mulher”, justificada pelo seu sexo. Ou seja, pretendendo que o princípio seja geral/universal, rapidamente se revela como discriminatório. Pelo princípio moral usado pelo sultão Mangogul, as mulheres distinguem-se dos homens pela ausência de virtude — apresentando-se sempre como falsamente virtuosas. Se as mulheres reais, ou a realidade exposta da sua diversidade — nomeadamente pela revelação da sua conduta sexual —, é capaz de colocar em causa os anteriores princípios, e consequentemente, os métodos, também Mirzoza revela ser a razão do método para o sultão ser questionado — Mirzoza (como virtuosa) é o erro a que também o método do sultão Mangogul, como qualquer outro método, se sujeita. Como no artigo “Botanique” se citou já: “[...] la nature dément à chaque instant de pareils systèmes”. A natureza dará sempre exemplos capazes de pôr em causa qualquer método utilizado e sistemas daí derivados, mas esse receio não inibe a sua construção — mesmo na consciência da sua efemeridade. Aliás, a integração do questionamento crítico e o erro fazem parte da dinâmica que valida o método que se defende integrando a oposição.

Para fundamentar ainda este novo princípio, sustentamos que, à luz do princípio anterior, as mulheres da corte do sultão Mangogul são apresentadas como duplamente “monstros” porque fazem outros e novos usos dos seus sexos — tanto para obter somente prazer como para a vocalização. Esta apresenta-se ser uma forte razão para a construção de um princípio moral mais abrangente que ultrapassa a moral vigente associada à religião, por revelar motivações adversas à utilidade da mera geração. Em *Les Bijoux*, não há, de facto, o expectável repúdio ou condenação destes “monstros”. Há, de modo diverso, curiosidade para os incluir num conceito alargado de natureza e, consequentemente, de moral que a moral anterior não consentiria. Em *Les Bijoux*, o “monstro” está longe de ser já um substantivo ou um adjectivo com conotações

negativas e passa a ser uma mera constatação de um desenvolvimento natural, tão somente necessário.

Para o estudo das mulheres da corte é determinante o facto de falarem. Enquanto que as plantas no estudo da Botânica não falavam, não possuíam linguagem, as mulheres falam, quer pelas bocas, quer pelos sexos. Quando inquiridas, as mulheres fornecem (de modo forçado) já um discurso, a que se acrescenta o discurso do sultão ao narrar a Mirzoza o que viu e, mais do que isso, o que ouviu. Cada uma das mulheres descreve-se e é, em seguida, descrita. A linguagem é essencial na formação do seu conhecimento, no qual, porém, elas pouco participam: qualquer descrição pelas mulheres realizada é filtrada pelo sultão Mangogul que selecciona o que lhe interessa do que as mulheres dizem. Às mulheres inquiridas é dado um nome que se associa ao que se salienta do seu conhecimento. Os nomes não são por isso arbitrários, são uma espécie de alcunha que pretende sumarizar a sua individualidade (e principalmente as suas motivações privadas). Mas, tal como lemos em Botânica, um nome não é tudo, não representa a totalidade, mas apenas uma porção dos dados recolhidos. Seria preciso, portanto, ir além do nome que cada mulher possui. Não esqueçamos a importância do estabelecimento de relações e de realizar generalizações: as mulheres são o objecto de estudo em processo de definição, mas não podem sê-lo sem se relacionarem, entre géneros, espécies e caracteres. Como resultado, estes “monstros” não se encontram fora do sistema, mas dentro e enquadrados num conjunto de relações previamente estabelecidas. Logo, os nomes que lhes são dados ocultam que as relações que as definem não são de uma única natureza (da sua própria natureza entendida como individualidade), mas de uma natureza plural. O que estes “monstros” necessariamente trazem, pela diversidade em que se encontram, é a falência dos sistemas dominantes, mas revelam também o potencial de um melhor e actualizado sistema de conhecimento que se torna ainda mais possível de alcançar pela integração da sua fala.

Antes de desenvolvermos o princípio do método usado pelo sultão Mangogul, socorremo-nos de um exemplo dado da divisão e diferença sexual por um princípio moral fornecido pelo exemplo de uma sociedade dita primitiva (idêntico ao anterior princípio a que Diderot se opõe). No “Chapitre XVIII, Des Voyageurs”, na sociedade descrita, a moral religiosa contempla a correcta combinação dos esposos de sexos opostos pelo casamento para assegurar a propagação da espécie e manter uma certa

ordem social. A geometria é a base da concordância e da justeza da combinação entre os dois sexos. A forma externa dos sexos e a temperatura do corpo são as qualidades apresentadas para tal combinação. Aqui, neste capítulo, a religião assegura o policiamento dos corpos para que se adaptem ao interesse superior geral, da sociedade: “Ô étranger! me dit-il, tu as été témoin de nos augustes mystères; et tu vois comment parmi nous la religion a des liaisons intimes avec le bien de la société”²⁹⁷. A divisão e a diferença sexual é sem dúvida uma imposição entre os insulares para a harmonia social. Qualquer dúvida que um corpo suscite ao sexo a que pertence é resolvida de modo a ser enquadrada na normalidade dos insulares, e essa pressuposta normalidade não tolera “monstros”. No capítulo seguinte, “Chapitre XIX, De la figure des insulaires, et de la toilette des femmes”, a harmonia social é ainda sublinhada pela noção de vocação — cada qual desempenharia um papel determinado na sociedade pela marca física que apresentasse à nascença: “On lui présente le journal; il l’ouvre et lit: ‘Les insulaires n’étaient point faits comme on l’est ailleurs. Chacun avait apporté en naissant des signes de sa vocation: aussi en général on y était ce qu’on devait être [...]’”²⁹⁸. E tal é reforçado pela introdução da presença do cravo ocular²⁹⁹: máquina combinatória de sons e cores utilizada aqui para a promoção da harmonia do vestuário. O cravo permite justas correspondências mecânicas e é por isso usado como metáfora do que se encontra nesta sociedade.

Ici Mirzoza se mit à rire aux éclats. Puis elle ajouta: ‘Et la toilette ?’

Mangogul lui dit: ‘Madame se rappellerait-elle un certain brame noir, fort original, moitié sensé, moitié fou?’

— Oui, je me le rappelle. C’était un bon homme qui mettait de l’esprit à tout, et que les autres brames noirs, ses confrères, firent mourir de chagrin.

— Fort bien. Il n’est pas que vous n’ayez entendu parler, ou peut-être même que vous n’ayez vu un certain clavecin où il avait diapasonné les couleurs selon l’échelle des sons, et sur lequel il prétendait exécuter pour les yeux une sonate, un *allegro*, un *presto*, un *adagio*, un *cantabile*, aussi agréables que ces pièces bien faites le sont pour les oreilles.

— J’ai fait mieux : un jour je lui proposai de me traduire dans un menuet de couleurs, un menuet de sons ; et il s’en tira fort bien.

²⁹⁷ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 99. Trad. ed. port.: “— Ó estrangeiro! — disse-me ele —, foste testemunha dos nossos augustos mistérios e vês como entre nós a religião tem ligações íntimas com o bem da sociedade”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XVIII, Viajantes”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 74).

²⁹⁸ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 105. Trad. ed. port.: “Trazem-lhe o jornal; abre-o e lê: ‘Os insulares não eram feitos como nas outras terras. Cada um trazia ao nascer sinais da sua vocação; também, em geral, se era o que se devia ser. [...]’”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XIX, Da figura dos insulares e do vestuário das mulheres”, *op. cit.*, p. 80).

²⁹⁹ Este instrumento, o “Clavecin Oculaire”, é uma invenção de Louis Bertrand Castels (1688-1757).

— Et cela vous amusa beaucoup ?
 — Beaucoup ; car j'étais alors un enfant.
 — Eh bien ! mes voyageurs ont retrouvé la même machine chez leurs insulaires, mais appliquée à son véritable usage.
 — J'entends ; à la toilette.
 — Il est vrai ; mais comment cela ?
 — Comment ? le voici. Une pièce de notre ajustement étant donnée, il ne s'agit que de frapper un certain nombre de touches du clavecin pour trouver les harmoniques de cette pièce, et déterminer les couleurs différentes des autres.”³⁰⁰

É, porém, Mirzoza quem, neste mesmo capítulo, identifica as divisões daí resultantes:

MANGOGUL

Avec toute votre sagacité, l'harmonie, la mélodie et le clavecin oculaire...

MIRZOZA

Arrêtez, je vais continuer... donnèrent lieu à un schisme qui divisa les hommes, les femmes et tous les citoyens. Il y eut une insurrection d'école contre école, de maître contre maître ; on disputa, on s'injuria, on se haït.”³⁰¹

É esta idealização social que é confrontada pelo método do sultão Mangogul (e de Diderot). Ainda que se pretenda transcender a divisão e a diferença convencionalizada pelas fundações dos métodos assentes na utilidade da geração e propagação da espécie, tendo em vista a harmonia social, ela não deixa de ser marcada por via da moral, mas, como dissemos, distinta. Para Diderot, a moral (como exposto no primeiro capítulo desta tese) depende da organização do corpo, inscreve-se no próprio corpo, além de ser igualmente uma inscrição histórica (ou seja, resulta de um percurso histórico). Em *Les Bijoux*, é

³⁰⁰ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 107. Trad. ed. port.: “Mirzoza desatou a rir às gargalhadas. Depois perguntou: — E o vestuário? § Mangogul respondeu—Senhora, lembrai-vos de um certo brâmane negro, muito original, metade ajuizado, metade louco? § — Sim, lembro-me. Era um bom homem que punha espírito em tudo e que os outros brâmanes negros, seus confrades, fizeram morrer de desgosto. § — Muito bem. Não é verdade que ouviste falar, ou talvez até o tenhas visto, de um certo cravo onde ele tinha afinado um diapasão as cores segundo as escalas dos sons e no qual pretendia executar para os olhos uma sonata, um *allegro*, um *presto*, um *adagio*, um *cantabile*, tão agradáveis como as peças feitas para os ouvidos. § — E isso divertiu-vos muito? § — Muito; porque era então uma criança. § — Pois bem! Os meus viajantes descobriram a mesma máquina entre os insulares, mas aplicada ao ser verdadeiro uso. § — Compreendo; ao vestuário. § — É verdade; mas como? § — Como? Assim. Dada uma determinada peça de roupa, basta bater um certo número de teclas do cravo para encontrar as harmónicas dessa peça e determinar as cores diferentes das outras.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XIX, Da figura dos insulares e do vestuário das mulheres”, *op. cit.*, pp. 82-83).

³⁰¹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 111. Trad. ed. port.: “MANGOGUL: Com toda a vossa sagacidade, a harmonia, a melodia e o cravo ocular... § MIRZOZA: Calai-vos, vou continuar... deram origem a um cisma que dividiu os homens, as mulheres e todos os cidadãos. Houve uma insurreição de escola contra escola, de mestre contra mestre; discutiu-se, injuriou-se, odiou-se.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XIX, Da figura dos insulares e do vestuário das mulheres”, *op. cit.*, p. 87).

retomado um tema que atravessa a literatura dos séculos anteriores: o da denúncia da falsa virtude das mulheres. A virtude e a falsa virtude são reconhecidas faces de uma mesma moral. Se concluímos já que o princípio do método era moral, este é melhor designado por virtude. A virtude é, em *Les Bijoux*, o princípio geral sobre o qual o método é edificado na construção de sucessivos sistemas. No artigo “Sagesse, Vertu”, da *Encyclopédie*, sabedoria e virtude associam-se, são sinónimos, e lemos:

La *sagesse* consiste à se rendre attentif à ses véritables & solides intérêts, à les démêler d’avec ce qui n’en a que l’apparence, à choisir bien, & à se soutenir dans des choix éclairés. La *vertu* va plus loin; elle a à cœur le bien de la société; elle lui sacrifie dans le besoin ses propres avantages, elle sent la beauté & le prix de ce sacrifice, & par-là ne balance point de le faire, quand il le faut.”³⁰²

Ainda que sinónimo, a virtude é mais que sabedoria, ela visa o bem da sociedade. É a partir da virtude como valor moral que se pretende estudar as mulheres da corte, ao se procurar saber quanto das características inerentes ao valor/conceito de virtude elas possuem. Lê-se em *Les Bijoux* demonstrações metodológicas, que partem deste princípio, da alegada superioridade moral de um sexo face ao outro. No “Chapitre XXX, Suite de la conversation précédente”, o sultão Mangogul aborda a questão da divisão e diferença dos sexos assente na existência de alma, ao refutar o sistema exposto no “Chapitre XXIX”, dedicado à Metafísica de Mirzoa. Salienta-se aqui já uma diferença inequivocamente entre sexos ao nível da virtude. Perdoe-se aqui a citação longa, já que ela dá conta da importância da reflexão na ficção:

Eh bien ! prince, lui dit-elle, que pensez-vous de mon système ?
— Il est admirable, lui répondit le sultan ; je n’y trouve qu’un seul défaut.
— Et quel est ce défaut ? lui demanda la favorite.
— C’est, dit Mangogul, qu’il est faux de toute fausseté. Il faudrait, en suivant vos idées, que nous eussions tous des âmes; or, voyez donc, délices de mon cœur, qu’il n’y a pas le sens commun dans cette supposition. ‘J’ai une âme: voilà un animal qui se conduit la plupart du temps comme s’il n’en avait point; et peut-être encore n’en a-t-il point, lors même qu’il agit comme s’il en avait une. Mais il a un nez fait comme le mien; je sens que

³⁰² JAUCOURT, Louis — “Sagesse, Vertu”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 14, p. 496. Trad. nossa: “A sabedoria consiste em estar atento aos seus interesses verdadeiros e sólidos, em desprendê-los do que é só aparência, em escolher bem e apoiar-se em escolhas informadas. A virtude vai mais longe; ela aplica-se ao bem da sociedade; ela sacrifica-lhe, se necessário, as suas próprias vantagens, ela sente a beleza e o preço desse sacrifício e, portanto, não hesita em fazê-lo, quando é necessário.”

j'ai une âme et que je pense: donc cet animal a une âme, et pense aussi de son côté. ' Il y a mille ans qu'on fait ce raisonnement, et il y en a tout autant qu'il est impertinent.

— J'avoue, dit la favorite, qu'il n'est pas toujours évident que les autres pensent.

— Et ajoutez, reprit Mangogul, qu'en cent occasions il est évident qu'ils ne pensent pas.

— Mais ce serait, ce me semble, aller bien vite, reprit Mirzoza, que d'en conclure qu'ils n'ont jamais pensé, ni ne penseront jamais. On n'est point toujours une bête pour l'avoir été quelquefois ; et Votre Hautesse...

Mirzoza craignant d'offenser le sultan, s'arrêta là tout court.

'Achevez, madame, lui dit Mangogul, je vous entends ; et Ma Hautesse n'a-t-elle jamais fait la bête, voulez-vous dire, n'est-ce pas ? Je vous répondrai que je l'ai fait quelquefois, et que je pardonnais même alors aux autres de me prendre pour tel; car vous vous doutez bien qu'ils n'y manquaient pas, quoiqu'ils n'osassent pas me le dire...

— Ah! prince! s'écria la favorite, si les hommes refusaient une âme au plus grand monarque du monde, à qui en pourraient-ils accorder une?

— Trêve de compliments, dit Mangogul. J'ai déposé pour un moment la couronne et le sceptre. J'ai cessé d'être sultan pour être philosophe, et je puis entendre et dire la vérité. Je vous ai, je crois, donné des preuves de l'un; et vous m'avez insinué, sans m'offenser, et tout à votre aise, que je n'avais été quelquefois qu'une bête. Souffrez que j'achève de remplir les devoirs de mon nouveau caractère.'

'Loin de convenir avec vous, continua-t-il, que tout ce qui porte des pieds, des bras, des mains, des yeux et des oreilles, comme j'en ai, possède une âme comme moi, *je vous déclare que je suis persuadé, à n'en jamais démordre, que les trois quarts des hommes et toutes les femmes ne sont que des automates.*

— Il pourrait bien y avoir dans ce que vous dites là, répondit la favorite, autant de vérité que de politesse.

— Oh! dit le sultan, voilà-t-il pas que madame se fâche; et de quoi diable vous avisez-vous de philosopher, si vous ne voulez pas qu'on vous parle vrai? Est-ce dans les écoles qu'il faut chercher la politesse? Je vous ai laissé vos coudées franches; que j'aie les miennes libres, s'il vous plaît. Je vous disais donc que vous êtes toutes des bêtes.

— Oui, prince; et c'est ce qui vous restait à prouver, ajouta Mirzoza.

— C'est le plus aisé,' répondit le sultan.

Alors il se mit à débiter toutes les impertinences qu'on a dites et redites, avec le moins d'esprit et de légèreté qu'il est possible, contre un sexe qui possède au souverain degré ces deux qualités. Jamais la patience de Mirzoza ne fut mise à une plus forte épreuve; et vous ne vous seriez jamais tant ennuyé de votre vie, si je vous rapportais tous les raisonnements de Mangogul. Ce prince, qui ne manquait pas de bon sens, fut ce jour-là d'une absurdité qui ne se conçoit pas. Vous en allez juger."³⁰³

³⁰³ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, pp. 161-163. Trad. ed. port.: "— Pois bem, príncipe —disse ela —, que pensais de meu sistema? § — É admirável —respondeu o sultão. —Não lhe encontro senão um defeito. § — E qual é esse defeito? — inquiriu a favorita. § — É — disse Mangogul — que é falso do principio ao fim. Segundo as vossas ideias, seria necessário que todos tivéssemos almas; ora, reparai, delicias do meu coração, que não há senso comum nessa suposição. *Eu tenho uma alma; eis um animal que se comporta geralmente como se não a tivesse; e talvez não a tenha, mesmo quando procede como se a tivesse. Mas tem um nariz feito como o meu; eu sinto que tenho uma alma e que penso, portanto, este animal tem uma alma e também pensa. Há mais de mil anos que este raciocínio foi feito e há outros tantos que é impertinente.* § — Confesso — disse Mirzoza — que nem sempre é evidente que os outros pensem. § — E acrescentai — replicou — que em cem ocasiões é evidente que não pensam. § — Mas seria, parece-me, concluir demasiado apressadamente — retorquiu Mirzoza — que eles nunca pensaram nem nunca pensarão. Não se é sempre animal pelo facto de o ter sido algumas vezes; e Vossa Alteza... Mirzoza, receando ofender o sultão, calou-se subitamente. § — Acabai senhora — pediu Mangogul —, estou a ouvir-vos; e a Minha Alteza nunca se portou como um animal? Era o que querieis dizer, não era? Responder-vos-ei que isso aconteceu algumas vezes e que até perdoei aos que me consideraram como tal; com efeito, sabeis perfeitamente que não perdiam essa

Mas é no “Chapitre XXXIV, Mangogul avait-il raison?” que é enunciado explicitamente o princípio e o método utilizado por Mangogul: “— Laissons cela, dit Mangogul. Mais en bonne foi, n’êtes-vous pas convaincu que la vertu des femmes du Congo n’est qu’une chimère? [...] *J’ai prétendu que les femmes sages étaient rares, excessivement rares; et loin de m’en dédire j’ajouterais volontiers qu’il est surprenant qu’elles ne le soient pas davantage*”³⁰⁴.

Ao que se junta a opinião de Sélim a pedido do sultão Mangogul:

J’avouerai cependant que je ne suis pas éloigné de croire qu’il y a a des femmes de jugement à qui les avantages de la vertu sont connus par expérience, et que la réflexion a éclairées sur les suites fâcheuses du désordre; des femmes heureusement nées, bien élevées, qui ont appris à sentir leur devoir, qui l’aiment, et qui ne s’en écarteront jamais.³⁰⁵

oportunidade, embora não ousassem dizer-mo... § — Ah! Príncipe! —exclamou a favorita. —se os homens recusassem uma alma ao maior monarca do mundo, a quem a poderiam outorgar uma? § — Basta de lisonjas — disse Mangogul. — por momentos, pus de lado a coroa e o ceptro. Deixei de ser sultão para ser filósofo e posso ouvir e dizer a verdade. Creio que vos dei provas do primeiro; e vós insinuastes, sem me ofender, e com toda a liberdade, que algumas vezes não passei de um animal. Permiti que eu acabe de cumprir os deveres do meu novo carácter. Longe de concordar convosco — continuou ele — em que tudo o que tem pés, braços, mãos, olhos e orelhas, como eu tenho, possui uma alma como eu, *declaro-vos que estou convencido, de que uma vez para sempre, de que três quartas partes dos homens e todas as mulheres não passam de autómatos*. § — É muito possível que haja no que dizeis — respondeu a favorita — tanta verdade como delicadeza. § — Oh! — exclamou o sultão —, então agora a senhora zanga-se! E de que diabo quereis filosofar, se não admitis que se fale verdade? É nas escolas que se deve procurar delicadeza? Deixei-vos o pulso livre; que eu o tenha livre também, é o que peço. Dizia eu que vós sois todas animais. § — Sim, príncipe; e é o que vos falta provar — acrescentou Mirzoza. § — É mais fácil — replicou o sultão. § — Então pôs-se a repetir todas as impertinências que se dizem e redizem, com o mínimo de espírito e ligeireza possíveis, contra um sexo que possui no mais elevado grau estas duas qualidades. Nunca a paciência de Mirzoza foi sujeita a tão dura prova; e o leitor nunca se teria aborrecido tanto, se eu lhe transmitisse todos os raciocínios de Mangogul. Este príncipe, a quem não faltava bom senso, foi nesse dia de um absurdo inconcebível. O leitor julgará.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXX, Continuação da conversa precedente”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, pp. 139-141, itálicos nossos).

³⁰⁴ DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 180-181. Trad. ed. port.: “— Deixemos isso – disse Mangogul – Mas, de boa-fé, não estais convencida de que a virtude das mulheres do Congo não passa de uma quimera? [...] *Afirmo que as mulheres ajuizadas eram raras, excessivamente raras; e longe de me desdizer, acrescentarei que é surpreendente que não o sejam mais.*” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXIV, Mangogul tinha razão”, *op. cit.*, p. 156, itálicos nossos).

³⁰⁵ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 181. Trad. ed. port.: “No entanto, confessarei que não estou longe de acreditar que há mulheres de discernimento que conhecem as vantagens da virtude por experiência e que a reflexão esclareceu acerca das aborrecidas consequências da desordem; mulheres afortunadamente nascidas, bem-educadas, que aprenderam a sentir o seu dever, que o amam e do qual nunca se desviarão.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXIV, Mangogul tinha razão”, *op. cit.*, p. 157, itálicos nossos).

E, em defesa do seu sexo, Mirzoza desenvolve a conversa contrapondo a experiência (e a experiência assumidamente pessoal e real) face à abstracção do método:

Et sans se perdre en raisonnements, ajouta la favorite, Eglé, vive, aimable, charmante, n'est-elle pas en même temps un modèle de sagesse? Prince, vous n'en pouvez douter, et tout Banza le sait de votre bouche: *or, s'il y a une femme sage, il peut y en avoir mille.*

— Oh! Pour la possibilité, dit Mangogul, je ne la dispute point.

— Mais si vous convenez qu'elles sont possibles, reprit Mirzoza, qui vous a révélé qu'elles n'existaient pas?

— *Rien que leurs bijoux*, répondit le sultan. Je conviens toutefois que ce témoignage n'est pas de la force de votre argument. Que je devienne taupe si vous ne l'avez pris à quelque bramine. Faites appeler le chapelain de la Manimonbanda, et il vous dira que vous m'avez prouvé l'existence des femmes sages, à peu près comme on démontre celle de Brama en Braminologie. Par hasard, n'auriez-vous point fait un cours dans cette sublime école avant que d'entrer au sérail?

— Point de mauvaises plaisanteries, reprit Mirzoza. *Je ne conclus pas seulement de la possibilité; je pars d'un fait, d'une expérience.*

— Oui, continua Mangogul, *d'un fait mutilé, d'une expérience isolée, tandis que j'ai pour moi une foule d'essais que vous connaissez bien*; mais je ne veux point ajouter à votre humeur par une longue contradiction.

— Il est heureux, dit Mirzoza d'un ton chagrin, qu'au bout de deux heures vous vous lassiez de me persécuter.

— Si j'ai commis cette faute, répondit Mangogul, je vais tâcher de la réparer. Madame, je vous abandonne tous mes avantages passés; et si je rencontre dans la suite des épreuves qui me restent à tenter, une seule femme vraiment et constamment sage...

— Que ferez-vous? Interrompit vivement Mirzoza...

— Je publierai, si vous voulez, que je suis enchanté de votre raisonnement sur la possibilité des femmes sages; j'accréditerai votre logique de tout mon pouvoir, et je vous donnerai mon château d'Amara, avec toutes les porcelaines de Saxe dont il est orné, sans en excepter le petit sapajou en émail et les autres colifichets précieux qui me viennent du cabinet de Mme de Vêrue.³⁰⁶

³⁰⁶ DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 181-182. Trad. ed. port.: “— E, sem se perder em raciocínios — acrescentou a favorita—, Eglé, viva, amável, encantadora, não é ao mesmo tempo um modelo de sabedoria? Príncipe, não podeis duvidar, e todo o Banza o sabe pela vossa boca; *ora se há uma mulher ajuizada, pode haver mil.* § — Oh! Como possibilidade — disse Mangogul — não o discuto. § — Mas, se admitis que são possíveis — retorquiu Mirzoza —, quem vos revelou que não existiam? § — *Unicamente as suas 'jóias'* — respondeu o sultão. — Admito, porém, que este testemunho não tem a força do vosso argumento. Ou eu sou tapado, ou vós o recebeste de um brâmane. Mandai chamar o capelão da Manimombanda e ele vos dirá que me provaste a existência das mulheres ajuizadas mais ou menos como se demonstra a de Brama em Bramanologia. Não teríeis, por acaso, tirado um curso nessa sublime escola antes de entrardes para o serrallo? § — Nada de gracejos de mau gosto — replicou Mirzoza. — Não concluo simplesmente pela possibilidade: *parto de um facto, de uma experiência.* § — Sim — continuou Mangogul, — *de um facto mutilado, de uma experiência isolada, ao passo que tenho por mim uma série de experiências* que conheceis perfeitamente; mas não quero aumentar a vossa má disposição com uma contrariedade maior. § — É agradável — disse Mirzoza em tom pesaroso — que ao fim de duas horas, vos tendais cansado de me perseguir. § — Se cometi esse erro — respondeu Mangogul—, vou tentar repará-lo. Senhora, deixo-vos todas as minhas vantagens passadas; e se descobri, na sequência das provas que me falta fazer, uma única mulher verdadeira e constantemente ajuizada... § — Que fareis? — interrompeu vivamente Mirzoza. § — Tornarei público, se quiserdes, que estou encantado com o vosso raciocínio sobre a possibilidade das mulheres ajuizadas; garantirei a vossa lógica com todo o meu poder e

O que se demonstra aqui é um desenvolvimento das ideias de Diderot a partir de filósofos como Maupertuis, na já citada obra *Essai sur la formation des corps organisés*³⁰⁷: a matéria possui inteligência, mas esta distribui-se desigualmente pelos corpos organizados. Pelo princípio de virtude, e de sabedoria, do método usado, o sultão Mangogul pretende efectivamente demonstrar que a inteligência é desigualmente distribuída a um sexo e a outro³⁰⁸. É somente por esta razão que os corpos são sexualizados em *Les Bijoux*. A sexualização dos corpos é uma atribuição de valoração distintiva de acordo com a organização neles encontrada. Como consequência disso, justificar-se-ia a manutenção da divisão e diferenciação entre os dois sexos no âmbito social em resposta ao interesse comum de destacar a superioridade moral de um conjunto de indivíduos sobre outros. Ou seja, constata-se que a atribuição de um dos sexos (feminino), em primeiro lugar, não tem outro propósito senão o de criar imediatamente hierarquias (materiais). A atribuição de um sexo apresentar-se-ia como justificação para a relação desigual para com o outro. Colocando-se um sexo “contre un sexe”. E tal não é um facto histórico exclusivo da divisão entre sexos, mas também o é entre “raças” — outro tema abordado em *Les Bijoux*, porém secundário³⁰⁹. Em *Les Bijoux*, não é totalmente fundamentado o porquê, excepto pela observação dos factos forçados a serem extraídos para se conformarem com o método. A prova de Mangogul são os testemunhos das “jóias” das mulheres da corte que se apresentam como mais sujeitas aos seus próprios interesses privados, às suas paixões, aos seus impulsos, incapazes e desinteressadas de reunirem condições para a reapropriação do seu corpo e do seu desígnio. Uma vez a tal sujeitas, manifesta-se como evidente a necessidade externa (masculina) de aplicação sobre as mulheres todos os sistemas (e seus discursos)

dar-vos-ei o meu castelo de Amara, sem exceptuar o pequeno sapaju de esmalte e outras bagatelas preciosas que recebi do gabinete de Mme. de Vérue.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXIV, Mangogul tinha razão”, *op. cit.*, pp. 157-158, *itálicos nossos*).

³⁰⁷ Cf. MAUPERTUIS, Pierre Louis Moreau de — *Ensaio sobre a formação dos corpos organizados*, V. N. Famalicão, Húmus, 2012.

³⁰⁸ Segundo este princípio de inteligência comum, Elisabeth Badinter, em *Qu'est-ce qu'une femme?* (Paris, P.O.L., 1989), defende que Diderot revela ter, acima de tudo, uma postura condescendente para com as mulheres ao mostrar igual consideração pelos corpos animais, sensíveis e igualmente inteligentes.

³⁰⁹ Recentemente, Esther Lezra em “The Antillean Jewel and the European Imaginary: The Language of the Unspeakable in Denis Diderot's *Les bijoux indiscrets*”, in *Journal of American Studies*, 50, 2016, pp. 33-59, propõe uma muito pertinente, ainda que breve, análise a *Les Bijoux* sob a perspectiva pós-colonialista. A nosso ver a questão da “raça” como a discriminação pela cor da pele associadas à voz levaria efectivamente a uma outra reflexão sobre o conto: como é a voz determinada pela cor?

que as coagem a sê-lo — são forçosamente sexualizadas e, por conseguinte, mulheres. Um sexo é, indubitavelmente, uma construção imposta para a delimitação de um grupo social que se submete, porque é submetido, ao jogo de poderes.

Em *Les Bijoux*, não se dão provas concretas do que é um sexo (o que é um sexo?). As “jóias” apresentam-se tão escondidas quanto o sultão Mangogul quando faz uso do seu anel (ao fazê-lo invisível). O sexo não tem presença (objectiva e material) em *Les Bijoux* senão como exposição de como fora discursivamente construído. O único ponto de vista que se pretende, por um interesse que transcende os interesses particulares (sem os excluir), que derruba a hierarquia inerente à divisão entre os dois sexos, é o ponto de vista de Mirzoza. Mirzoza transcende-se a ela mesma como pertencente à categoria de mulher para se afirmar, ainda assim, como mulher e propõe-se defender o seu sexo (como elemento de reunião de indivíduos submetidos) em relação às imposições do outro sexo, assumido como oposto. Porém, também Mirzoza não revela possuir sexo senão discursivamente.

O que em *Les Bijoux* se pretende provar (pela experiência, empiricamente) é uma generalizada desigualdade de inteligência, de alma e vontade, que é atribuída a ambos os sexos, mas que claramente se fundamenta na divisão sexual. Não é face à moral prevalecente que o sultão Mangogul quer provar a falta de virtude das mulheres, mas em relação a uma nova moral com base materialista assente na organização do corpo. É pela imperfeição da organização encontrada nos corpos das mulheres que estes são tidos como menos inteligentes, menos perfeitos. Se, por um lado, se chegou a pensar que a manifestação das mulheres e o seu estudo revelaria a natureza e os seus imperscrutáveis desígnios, por outro lado, o que claramente se conclui é que os seus corpos não são senão resultado de construções culturais, discursivas. Logo, estes corpos estão longe de espelharem uma conformidade com os desígnios da natureza. Se dão conta da pluralidade de produções naturais, dos seus desvios (ao serem consideradas “monstros”), dão também, ainda com mais evidência, conta da força da imposição discursiva a que se sujeitam. Em *Les Bijoux*, há já uma provocadora tolerância e solidariedade para com os “monstros”, porque são necessários, e até mesmo imprescindíveis, para manter a representação da totalidade do existente por via do seu contínuo, mas tal não significa uma visão absolutamente integral que os tome com igual direito. Se o “monstro” se definiu primeiramente em função de uma moral sexual com

vista à geração, o “monstro” passa agora a ser usado em função de uma moral que toma a inteligência em direcção à perfeição. O “monstro” é, portanto, uma má formação de carácter moral no que diz respeito ao bem-estar e interesse comum.

Em *Les Bijoux* são dados exemplos de “monstros” morais pelas suas acções. O que faz das mulheres mais propensas a monstruosidades (a acções recrimináveis) é serem menos inteligentes, possuírem menos sabedoria e virtude e não serem capazes de se emanciparem das circunstâncias individuais, ao não renunciarem aos impulsos que lhes proporcionam simultaneamente prazer e dor, e ainda a sua felicidade inconstante e o facto de as relações que mantêm não ultrapassarem os interesses ditos egoístas. As relações morais, que são para Diderot as mais importantes para a felicidade geral, correlacionam-se com as relações físicas, e a definição de sexo não está ausente da determinação de sujeito político. Isso se pode ler, em *Les Bijoux*, quando o sultão diz: “J’ai une âme: voilà un animal qui se conduit la plupart du temps comme s’il n’en avait point [...]”, pois, também ele, possuindo inteligência, nem sempre faz uso dela. Tal significa dois modos de ver a sabedoria e a virtude: que estas estão implicadas na organização dos corpos e que os corpos sexualizados possuem-nas distintamente (e esta é a razão fundamental da diferença), mas também que a virtude mais do que inerente ao ser, é uma conduta (uma prática), um estado resultante de sucessivas acções correctas, virtuosas. Tal justifica que também os homens são potencialmente “monstros” e capazes de acções monstruosas. Mais tarde, em *Ceci n’est pas un conte* (1773), lê-se: “— Quoi ! une litanie d’historiettes usées qu’on se décochait de part et d’autre, et qui ne disaient qu’une chose connue de toute éternité, c’est que l’homme et la femme sont deux bêtes très-malfaisantes”³¹⁰. E, no mesmo conto, mais adiante: “— Et puis, s’il y a des femmes méchantes et des hommes très-bons, il y a aussi des femmes très-bonnes et des hommes très-méchants [...]”³¹¹. Conclui-se neste ponto que, se a virtude é, para Diderot, um valor universal potencialmente alcançável, tanto por homens como por mulheres, é-o como promessa, mas não como realidade.

³¹⁰ DIDEROT, D. — “Ceci n’est pas un conte”, *Diderot, Contes et romans*, vol. I, Paris, Gallimard, 2010, p. 499. Trad. ed. port.: “— Como! Uma litania de historietas gastas contadas a trouxe-mouxe em toda a parte, e que mais não dizem que uma coisa conhecida de toda a eternidade, a de que o homem e a mulher são duas bestas muito maliciosas”. (DIDEROT, D. — *Isto não é um conto*, s.l., Arbor Litterae, 2010, p. 12).

³¹¹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 504. Trad. ed. port.: “— E, de resto, se há mulheres más e homens muito bons, há também mulheres muito boas e homens muito maus [...]”. (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 23).

2. PERFORMATIVIDADE DE GÉNERO

2.1. A arte (técnica) de ser mulher e a arte (técnica) de parecer feminina

Assumir-se-ia que se nasce mulher ou homem pela evidenciação dos órgãos sexuais, identificados como pertencentes a um dos dois sexos. A natureza ditaria o sexo natural, principalmente em função do seu desígnio reprodutor. Essa evidência (prova) de se ser mulher é apresentada em *Les Bijoux*, no capítulo dedicado aos diários dos insulares, “Chapitre XVIII, Des voyageurs”, onde os sexos (os genitais) são publicamente expostos e analisados em função da compatibilidade. A combinação mecânica dos sexos com vista à reprodução ou aos prazeres é aí razão para a sua diferenciação. Mas, em *Les Bijoux*, a diferenciação para a mecânica do sexo com fim à actividade sexual, retirando-se do horizonte a propagação da espécie (a geração) e como fim principal (senão único) dos prazeres, não é fundamental.

Sélim, no “Chapitre XLIV, Histoire des voyages de Sélim”, narra a sua experiência com uma determinada mulher espanhola³¹², a quem só vê o rosto, ainda que só a identifique completamente depois de consumado o acto e apenas quando a máscara é por ela retirada. O episódio desenvolve-se deixando em aberto até ao final qual será o sexo e género que a máscara oculta. Não é como se lêssemos em algum momento que

³¹² “Les Espagnoles sont plus étroitement resserrées et plus amoureuses que nos femmes: l’amour se traite là par des espèces d’ambassadrices qui ont l’ordre d’examiner les étrangers, de leur faire des propositions, de les conduire, de les ramener, et les dames se chargent du soin de les rendre heureux. Je ne passai point par ce cérémonial, grâce à la conjoncture. Une grande révolution venait de placer sur le trône de ce royaume un prince du sang de France ; son arrivée et son couronnement donnèrent lieu à des fêtes à la cour, où je parus alors: je fus accosté dans un bal; on me proposa un rendez-vous pour le lendemain; je l’acceptai, et je me rendis dans une petite maison, où je ne trouvai qu’un homme masqué, le nez enveloppé dans un manteau, qui me rendit un billet par lequel dona Oropeza remettait la partie au jour suivant, à pareille heure. Je revins, et l’on m’introduisit dans un appartement assez somptueusement meublé, et éclairé par des bougies: ma déesse ne se fit point attendre; elle entra sur mes pas, et se précipita dans mes bras sans dire mot, *et sans quitter son masque*. Était-elle laide? Était-elle jolie? C’est ce que j’ignorais; [...]”. (DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 243). Trad. ed. port.: “As espanholas são mais retraídas e mais apaixonadas do que as nossas mulheres: o amor trata-se por espécies de embaixatrizes que têm ordem para examinar os estrangeiros, fazer-lhes propostas, levá-los, trazê-los, e as damas encarregam-se de os tornar felizes. Não passei por este cerimonial, graças às circunstâncias. Uma grande revolução acabava de colocar no trono deste reino um príncipe de sangue francês; a sua chegada e a coroação deram lugar a festas na corte, onde compareci: fui abordado num baile; propuseram-me uma entrevista para o dia seguinte; aceitei e dirigi-me para uma pequena casa, onde só encontrei um homem mascarado, com o nariz tapado por uma capa, que me entregou um bilhete pelo qual D. Oropeza adiava o encontro para o dia seguinte, à mesma hora. Compareci e introduziram-me num aposento mobilado com certa sumptuosidade e iluminado por velas: a minha deusa não se fez esperar; entrou atrás de mim e precipitou-se-me nos braços sem dizer palavra e sem retirar a máscara. Era feia? Era bonita? Ignorava; [...]”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XLIV, História das viagens de Selim”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 219-220).

Sélim teve dúvidas. É, contudo, a máscara que lança a dúvida porque, afinal, o que impele Sélim aos prazeres são os próprios prazeres que ele imagina que irá usufruir de um corpo independentemente do sexo que pode encontrar. São disso esclarecedores outros exemplos distribuídos pelo conto. A homossexualidade feminina representada no “Chapitre XLI, Vingt-unième et vingt-deuxième essais de l’anneau, Fricamone et Callipiga”, efectivamente não se inscreve no jogo dos opostos. A clara exposição da relação homossexual feminina em *Les Bijoux* é razão para imaginarmos a abertura no campo da diversidade sexual para a homossexualidade em geral. O amor de Fricamone por um “rebanho” de jovens devotas e em especial por Acaris, sua amante, é explícito, ao contrário da homossexualidade masculina que se subentende presente. Também no âmbito da diversidade entram os prazeres obtidos com animais. No “Chapitre XXVI, Dixième essai de l’anneau, les gredins”, a preferência pelos animais é demonstrativa de que o prazer, não só é independente do sexo atribuído, como da espécie a que se pertence. Já a masturbação, e a utilização de objectos para o mesmo fim, igualmente representada no conto, é somente implícita. Conclui-se que nada no jogo dos prazeres carece da determinação de sexos opostos.

Em *Les Bijoux*, ser mulher (ter/ser um sexo específico) é, pelo exposto, somente uma conformação passiva com um lugar no mundo naturalizado. As mulheres são-no na passividade dessa conformação descritas como possuindo o mínimo de capacidade de intervenção, de mudança desse lugar que lhes é atribuído. Porém, *ser* mulher não se revela como uma inevitabilidade. Ainda que, em geral, as mulheres, se submetam e sejam submetidas, é-lhes permitido (e prometido) um mínimo de liberdade de escolha inerente a qualquer ser humano. As mulheres, em *Les Bijoux*, são acima de tudo construídas como mulheres, mas são também representadas como uma construção sua. *Parecer* mulher é um trabalho realizado pela Arte (entendida como técnica) sobre um presumido *ser* mulher e, em *Les Bijoux*, essa Arte de *parecer* está, sem dúvida, muito presente. Porém, a Arte de *parecer* é fundamentalmente apresentada como a de *parecer* igual ao que que é expectável *ser*. Em *Les Bijoux*, efectivamente, as mulheres, no âmbito social, conformam-se à convenção e à sua categoria de mulheres, mesmo que na intimidade, pela constante dissidência da normatividade sexual, a rebatam. Elas são representadas e comportam-se como mulheres em conformidade com o seu suposto

sexo (oposto a outro) tão completamente que fazem acreditar que são verdadeiramente mulheres.

Isto é, a verdade do *ser* é o que se pressupõe que cada uma é, pelo que se releva aquando do nascimento (e repetido no seu desenvolvimento) e que deve estar em conformidade com o *parecer*; mas *ser* mulher não é distinto de possuir uma máscara. Por isso, as mulheres representadas em *Les Bijoux* querem *parecer* o que *são* (*ser* = *parecer*), mas na verdade elas não são o que parecem. E, em certa medida, é disso que se trata em *Le Bijoux*: da relativa liberdade de escolher *parecer* mesmo que essa liberdade seja a de *parecer ser* igual ao expectável. A Arte do *parecer* sobre o *ser* é principalmente uma exteriorização de sinais corporais, através da exposição do corpo coberto de artificios (vestuários, maquilhagem, perucas, etc.) e do corpo em movimento (gestos e pantominas), dependendo também de outros sinais externos (dos espaços que ocupam, das actividades a que se dedicam, etc.).

Ser de um sexo, *ser* mulher, não é por isso menos uma Arte que implica *parecer* de um género coerente com o sexo — feminino. Parece-se tanto mulher como se parece feminina, confundindo-se assim o que se pressupunham ser os opostos convencionados de natureza (*ser*) e cultura (*parecer*). Em *Les Bijoux*, são explícitas as determinações biológicas, quer do sexo quer do género: na Academia, o estudo que associa os ciclos menstruais às vozes, para provar a sua influência, é disso exemplo. A demonstração dessa prova é razão para que a um sexo corresponda um género: uma voz feminina num corpo de mulher. *Ser* mulher identifica-se com o *parecer* feminina. Essa é a ordem natural e a verdade ditada pela natureza. Logo, a verdade feita elogio moral. Já a perfeição é alcançada pela Arte, pela técnica: *parecer* uma mulher perfeita ou *parecer* perfeitamente uma mulher — como fim máximo da harmonia social — é o desejo das mulheres da corte que, em *Les Bijoux*, usam múltiplas técnicas de aperfeiçoamento.

A perfeição que se ambiciona exige a construção de um modelo ideal, uma idealização. É significativamente no *Paradoxe sur le comédien* que encontramos o caminho definido por Diderot. O “grand fantôme” que a actriz Clairon criou:

Quel jeu plus parfait que celui de la Clairon? cependant suivez-la, étudiez-la, et vous serez convaincu qu'à la sixième représentation elle sait par cœur tous les détails de son jeu comme tous les mots de son rôle. Sans doute *elle s'est fait un modèle auquel elle a d'abord cherché à se conformer*, sans doute elle a conçu *ce modèle le plus haut, le plus grand, le plus parfait qu'il lui a été possible* ; mais ce modèle qu'elle a emprunté de

l’histoire, ou que son imagination a créé comme un *grand fantôme*, ce n’est pas elle, si ce modèle n’était que de sa hauteur, que son action serait faible et petite ! Quand, à force de travail, elle a approché de cette idée le plus près qu’elle a pu, tout est fini, se tenir ferme là, c’est une pure affaire d’exercice et de mémoire.³¹³

Clairon é descrita como uma grande actriz mas não é exemplo da representação das mulheres em geral, muito menos em *Les Bijoux*. Clairon constrói um modelo ideal, estuda a natureza humana e estuda-se a si própria — o que as mulheres, em geral, assume-se, não fazem. Logo, Clairon é uma excepção de mulher por possuir capacidade de reflectir sobre si mesma, de se corrigir e se moldar por seu livre desígnio. Porém, ao elogiar Clairon, que não haja engano: a opinião de Diderot é a impossibilidade de a maioria das mulheres se *parecerem* de facto com mulheres de verdade. O que as impossibilita disso é precisamente a excessiva sensibilidade — as mulheres são extremamente sensíveis. Como o mau actor é aquele que sente em demasia, revelando-se incapaz de reflectir sobre a sua sensibilidade (que o excede e domina), também as mulheres são globalmente más actrizes. Elas não representam bem o seu papel na *comédie du monde*. Não podem aliás ter outro papel social que o de mulher — e desempenham-no mediocrementemente, como um mau actor:

Voyez les femmes; elles nous surpassent certainement, et de fort loin, en sensibilité: quelle comparaison d’elles à nous dans les instants de la passion! Mais autant nous le leur cédon quand elles agissent, autant elles restent au-dessous de nous quand elles imitent. La sensibilité n’est jamais sans faiblesse d’organisation. La larme qui s’échappe de l’homme vraiment homme nous touche plus que tous les pleurs d’une femme. Dans la grande comédie, la comédie du monde, celle à laquelle j’en reviens toujours, toutes les âmes chaudes occupent le théâtre ; tous les hommes de génie sont au parterre. Les premiers s’appellent des fous ; les seconds, qui s’occupent à copier leurs folies, s’appellent des sages. C’est l’œil du sage qui saisit le ridicule de tant de personnages divers, qui le peint, et qui vous fait rire et de ces fâcheux originaux dont vous avez été la

³¹³ DIDEROT, D. — “Paradoxe sur le comédien”, *Diderot’s writings on the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 255. Trad. ed. br.: “Que desempenho mais perfeito que o da Mlle Clairon? Entretanto, segui-a, estudai-a, e ficareis convencido de que na sexta representação ela sabe de cor todos os pormenores da sua interpretação, assim como todas as palavras de seu papel. Sem dúvida, *ela fez para si um modelo ao qual procurou de início conformar-se*; sem dúvida, *concebeu esse modelo da maneira mais elevada, mais grandiosa e a mais perfeita que lhe foi possível*; mas tal modelo que tomou da história, ou que a sua imaginação criou como *grande fantasma*, não é ela; se o modelo não a ultrapassasse em altitude, como seria fraca e reduzida sua ação! Quando, à força de trabalho, ela se aproximou dessa ideia o mais que pôde, tudo ficou terminado; manter-se firme nele é uma pura questão de exercício e de memória.” (DIDEROT, D. — “Paradoxo sobre o comediante”, *Diderot, Obras II, Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 33, *itálicos nossos*).

víctima, e de vós-mesmo. C'èst lui qui vós observait, e qui traçait la cópia cómica e du fâcheux e de vótre supplice.”³¹⁴

É o seu mau desempenho que as denuncia. As mulheres não se *parecem* com mulheres porque só são (*ser*) mulheres. Assim, não se pode, nunca, acreditar nelas. As mulheres não são verdadeiras porque não conseguem passar por tal — ao contrário da atriz Clairon. O que é verdadeiro então? O *ser*? Não. Diderot assegura que o verdadeiro em cena, como em sociedade, é o *parecer ser*. Em *Paradoxe sur le comédien*, lê-se:

Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre être vrai. Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature ? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que le commun. Qu'est-ce donc que le vrai de la scène ? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien. Voilà le merveilleux. Ce modèle n'influe pas seulement sur le ton; il modifie jusqu'à la démarche, jusqu'au maintien. De là vient que le *comédien dans la rue ou sur la scène sont deux personnages si différents, qu'on a peine à les reconnaître*. La première fois que je vis Mlle Clairon chez elle, je m'écriai tout naturellement : ‘Ah ! mademoiselle, je vous croyais de toute la tête plus grande.’³¹⁵

Na passividade, é-lhes imposto o lugar de auditório, e não o da cena (política).

Il en est du spectacle comme d'une société bien ordonnée, où chacun sacrifie de ses droits primitifs pour le bien de l'ensemble et du tout. Qui est-ce qui appréciera le mieux la mesure de ce sacrifice ? Sera-ce l'enthousiaste ? Le fanatique ? Non, certes. Dans la société, ce sera l'homme juste; au théâtre, le comédien qui aura la tête froide. Votre scène

³¹⁴ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 231. Trad. ed. br.: “Vede as mulheres; elas nos ultrapassam certamente, e de muito longe, em sensibilidade; que diferença entre elas e nós nos instantes da paixão! Mas, assim como nos são superiores quando agem, do mesmo modo nos são inferiores quando imitam. A sensibilidade nunca se apresenta sem fraqueza de organização. A lágrima que escapa do homem verdadeiramente homem nos comove mais que todos os prantos de uma mulher. Na grande comédia, a comédia do mundo, aquela para a qual sempre torno, todas as almas quentes ocupam o teatro; todos os homens de génio encontram-se na plateia. Os primeiros se chamam loucos; os segundos, que se dedicam a lhes copiar as loucuras, chamam-se sábios. É o olho do sábio que capta o ridículo de tantas personagens diversas, que o pinta, e que vos faz rir, quer desses importunos originais, de que fostes vítima, quer de vós mesmos. É ele quem vos observava, e quem traçava a cópia cómica, quer do importuno, quer de vosso suplício.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 35-36).

³¹⁵ DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 262-263. Trad. ed. br.: “Reflecti 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*. 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.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 39-40, *italicos nossos*).

des rues est à la scène dramatique comme une horde de sauvages à une assemblée d'hommes civilisés.³¹⁶

Como más atrizes em cena, as mulheres, como repositório de sensibilidade são imitadas pelos bons actores. Se lhes foi criado um modelo, a partir da imitação, elas ficam-lhe aquém e poucas são as que o desempenham na perfeição, mas dele ficam reféns pois carecem de distância sobre si mesmas para se estudarem. São temporárias as suas máscaras que não tardam a deixar cair. As máscaras e a sua queda são constantes em *Les Bijoux*, desde logo, quando se lê que a boca e a “jóia” se contradizem e que as mulheres são denunciadas pela sua “jóia”. Mas se Clairon construiu o seu modelo, quem construiu o modelo de mulher? São o mesmo modelo?

Constatamos que, em *Les Bijoux*, são as descrições das mulheres, pelas próprias e pelos discursos que sobre estas se sobrepõem que, uma vez reunidas, constroem o modelo geral de mulher. Todas as descrições são parciais como todas as mulheres o são (elas são aliás, mulheres “mutiladas” do *ser* mulher). O que Clairon estuda é o modelo total, completo, extraído das supostas mulheres reais, uma ideia abstracta de mulher feminina. Enquanto, em *Les Bijoux*, as mulheres se sujeitam a esse modelo, Clairon, emerge desse modelo e representa-o. A verdadeira mulher, que o é por completo, só pode ser enquanto uma boa atriz.

2.2. Troca de lugares de poder

Em *Les Bijoux*, Mirzoza é a única a representar completamente o seu papel de mulher. E porque o faz, não só não foi para ela criado o modelo de mulher a que ela corresponde, como criará uma variante desse modelo com características singulares. Em “Chapitre XXIX, Métaphysique de Mirzoza, les âmes”, Mirzoza revela o que é para ela o ideal de mulher, e representa-o. Porém, para que esse modelo seja reconhecido e credível, Mirzoza desvia-se do que é próprio de *ser* e *parecer* mulher. Mirzoza sai da

³¹⁶ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 265. Trad. ed. br.: “Ocorre com o espetáculo o mesmo que com uma sociedade bem ordenada, onde cada um sacrifica parte de seus direitos para o bem do conjunto e do todo. Quem apreciará melhor a medida desse sacrifício? Será o entusiasta? O fanático? Não, por certo. Na sociedade, será o homem justo; no teatro, o comediante que tiver a cabeça fria. Vossa cena de rua está para a cena dramática como uma horda de selvagens para uma assembleia de homens civilizados.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 41).

passividade imposta para a acção ao travestir-se³¹⁷ de homem erudito, de sábio, tornando-se temporariamente sujeito discursivo. Manifesta possuir ideias próprias, mas reconhecidas como muito femininas: “Je parle sentiment: c’est notre philosophie à nous autres femmes [...]”³¹⁸. O mimetismo, de *parecer* homem, aproxima-a do outro sexo, mimetizando apenas as suas características de aparência, sobre o seu *ser* como uma segunda pele (pelo vestuário, principalmente, mas também pela expressão facial³¹⁹ e conjunto de gestos). Mirzoza tem a intenção de ser diferente, fazendo acreditar que o é, para que a sua presença se imponha e as suas palavras ganhem o peso de um sábio (uma sábia). Esta é uma estratégia de persuasão, mas logo é reconhecida pelo sultão Mangogul como um embuste, razão para este a humilhar. A humilhação surge como repreensão, castigo que se repetirá sempre que Mirzoza *parece* ser do sexo oposto. Desde logo, pelo modo como o próprio autor do conto, Diderot, se refere às suas roupagens: Mirzoza, pretendendo *parecer* um filósofo, *parece-se* com um morcego:

Une soirée que la Manimonbanda faisait ses dévotions, qu’il n’y avait ni tables de jeu, ni cercle chez elle, et que la favorite était presque sûre de la visite du sultan, elle prit deux jupons noirs, en mit un à l’ordinaire, et l’autre sur ses épaules, passa ses deux bras par les fentes, se coiffa de la perruque du sénéchal de Mangogul et du bonnet carré de son

³¹⁷ No artigo da *Encyclopédie*, “Deguisement, Travestissement”, da autoria de d’Alembert, sobre as subtils diferenças entre disfarçar e travestir, pode ler-se: “Ces deux mots désignent en général un habillement extraordinaire, différent de celui qu’on a coutume de porter: voici les nuances qui les distinguent; il semble que *déguisement* suppose une difficulté d’être reconnu, & que *travestissement* suppose seulement l’intention de ne l’être pas, ou même seulement l’intention de s’habiller autrement qu’on n’a coutume : on dit d’une personne qui est au bal, qu’elle est *déguisée*, & d’un magistrat habillé en homme d’épée, qu’il est *travesti*.” (ALEMBERT, Jean d’ — “Deguisement, Travestissement”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 4, p. 769). Trad. nossa: “Essas duas palavras indicam em geral uma roupa extraordinária, diferente daquela que se costuma vestir: aqui estão as nuances que as distinguem; parece que *disfarçar* supõe uma dificuldade de ser reconhecido, e que *travestir* pressupõe apenas a intenção de o não ser, ou mesmo apenas a intenção de se vestir de maneira diferente da que estamos habituados: diz-se sobre uma pessoa que está no baile, que está *disfarçada*, e de um magistrado vestido como homem de espada, que é um *travesti*.” Assumimos que se aplicam as duas palavras igualmente. Porém, embora tenha sido preferência de Diderot usar a palavra *déguisée*, optamos por travestir. Esta equivalência não existe na língua portuguesa nos mesmos termos da língua francesa.

³¹⁸ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 158. Trad. ed. port.: “Falo de sentimento; é a filosofia das mulheres [...]”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XXIX, Metafísica de Mirzoza”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 136).

³¹⁹ “Elle affectait jusqu’à la physionomie sombre et réfléchie d’un savant qui médite. Mirzoza ne conserva pas longtemps ce sérieux forcé.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 153). Trad. ed. port.: “Até na fisionomia carregada e tensa se dava ares de um sábio que medita”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XXIX, Metafísica de Mirzoza”, *op. cit.*, p. 131).

chapelain, et se crut habillée en philosophe, lorsqu'elle se fut *déguisée* en chauve-souris.³²⁰

Parecer-se um morcego — um animal obscuro, subterrâneo — é um desvio do que Mirzoza pretendia *parecer*. Mas só se podia parecer um morcego, e justifica-se a semelhança em função do discurso: o morcego é o animal do eco e, como mais tarde desenvolvemos, *Les Bijoux* aponta para uma ilusão da repetição pelo eco. Não tarda que o sultão o sublinhe: “— Je m’aperçois, répliqua le sultan, que vous avez déjà l’esprit et le ton de votre nouvel état. *Je ne fais à présent nul doute que votre capacité ne réponde à la dignité de votre ajustement*; et j’en attends la preuve avec impatience...”³²¹. O morcego é o resultado da imitação mal conseguida, do trabalho de se fazer *parecer* diferente, ao cruzar dois gêneros, como se surgisse, desse cruzamento de opostos, um terceiro gênero completamente deslocado socialmente.

O sentido dado a “travesti”, enquadrado pelas *Belles Lettres* no artigo “Travesti”³²² da *Encyclopédie*, é ser diferente do original, assumindo um disfarce. Lê-se aqui que certos autores adoptariam uma máscara para que as suas obras passassem pelo que não eram no seu original. Em *Les Bijoux*, Diderot recorre precisamente a esta estratégia (ver introdução desta tese) com a mesma intenção que evidenciámos ao nos

³²⁰ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 153. Trad. ed. port.: “Uma noite em que Manimombanda fazia as suas devoções, em que não havia nem mesa de jogo nem reunião em sua casa, e em que a favorita estava quase certa da visita do sultão, pegou em dois saíotes pretos, vestiu um e lançou o outro pelos ombros, passou os dois braços pelas fendas, pôs a cabeleira de Senescal de Mangogul e o gorro quadrado do seu capelão e julgou-se vestida de filósofo, quando afinal se *disfarçou* de morcego.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXIX, Metafísica de Mirzoza, as almas”, *op. cit.*, p. 131, itálico nosso).

³²¹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 153-154. Trad. ed. port.: “—Vejo — replicou o sultão — que já tendes o espírito e o tom do vosso novo estado. Agora *não me restam dúvidas de que a vossa capacidade corresponde à dignidade do vosso vestuário; e espero a prova com impaciência...*”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XXIX, Metafísica de Mirzoza, as almas”, *op. cit.*, p. 132, itálicos nossos).

³²² “Travesti, participe du verbe réciproque se *travestir*, qui signifie se *déguiser* & se mettre en habit de masque. Quelques-uns des derniers auteurs anglois ont introduit ce terme dans la poésie à l’imitation des François. *Travesti* se dit aussi d’un auteur que l’on a défiguré en le traduisant dans un style burlesque, & différent du sien, de-sorte que l’on a de la peine à le reconnaître. Jean-Baptiste Lalli a *travesti* Virgile, c’est-à-dire, qu’il l’a traduit en vers italiens burlesques; Scarron a fait la même chose en françois; & Cotton & Philips, en anglais. Castalion & le P. Berruyer ont été accusés d’avoir *travesti* la bible, pour avoir donné à leur version un air & un style différent de son original.” (ANÓNIMO. — “Travesti”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 16, p. 572). Trad. nossa: “Travesti, participio do verbo reflexo *travestir-se*, que significa disfarçar-se e colocar uma veste de máscara. Alguns dos autores ingleses mais recentes introduziram esse termo na poesia, imitando os franceses. *Travesti* também se diz de um autor que foi desfigurado ao ser traduzido para um estilo burlesco e diferente do seu, de modo que é difícil reconhecê-lo. Jean-Baptiste Lalli *travestiu* Virgílio, ou seja, ele traduziu-o em versos italianos burlescos; Scarron fez o mesmo em francês; & Cotton & Philips, em inglês. Castalion e P. Berruyer foram acusados de terem *travestido* a Bíblia, por terem dado à sua versão um ar e um estilo diferente do original.”

referirmos ao “Chapitre XXIX, Métaphysique de Mirzoza, les âmes”, sobre o que terá levado Mirzoza a travestir-se. Também Diderot quer ser ouvido, lido, levando a acreditar que *Les Bijoux* é um género (literário) que não, é e daí resulta igualmente um morcego: um terceiro género, um híbrido. Este terceiro género é razão para se entender que é feita uma paródia. Porém, não era esse o objectivo de Mirzoza como não era o de Diderot. Somente por ingenuidade Mirzoza provoca uma paródia: “Le sultan entra avec quelques-uns de ses courtisans, et fit une révérence profonde au nouveau philosophe, dont la gravité déconcerta celle de son auditoire, et fut à son tour déconcertée par les éclats de rire qu’elle avait excités”³²³. Já Diderot aproveita-se do efeito pela paródia provocado.

Em *Les Bijoux*, a não premeditada paródia desencadeada por Mirzoza associa-se a uma notória preocupação de Diderot com a mistura de géneros, de querer *parecer* como pertencente a outro género. Tal se torna evidente sempre que as mulheres ocupam tangencialmente o espaço discursivo. De facto, só nestes casos se assiste a uma clara tentativa de “usurpação” de um lugar. A satisfação e entretenimento do sultão Mangogul é que as “jóias” falem, mas não as mulheres; que estas sejam objecto de estudo, mas não sujeitos de conhecimento; que sejam ouvido (passivo), e não voz (activa). Assim, ainda que existam grandes actrizes, e completamente mulheres, o lugar que lhes é atribuído é o de auditório. Elas são, no teatro, o auditório, não as actrizes no palco.

Genericamente, a discordância do *ser* e do *parecer* compara-se à fealdade. Mirzoza é transitoriamente feia (moralmente feia, logo imoral) por atravessar o risco do permitido, ao cruzar os géneros. O sultão Mangogul afirma que a ouviria de qualquer modo, sem que ela precisasse de se travestir de homem: “Madame, lui dit Mangogul, n’aviez-vous pas assez d’avantages du côté de l’esprit et de la figure, sans emprunter celui de la robe? Vos paroles auraient eu, sans elle, tout le poids que vous leur eussiez désiré”³²⁴.

³²³ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 153. Trad. ed. port.: “O sultão entrou com alguns dos seus cortesãos e fez uma profunda reverência ao novo filósofo, cuja gravidade desconcertou a do seu auditório e foi por seu turno desconcertada pelas gargalhadas que provocara.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXIX, Metafísica de Mirzoza”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 131).

³²⁴ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 153. Trad. ed. port.: “Senhora — disse-lhe Mangogul —, não tínheis vantagens bastantes do ponto de vista do espírito e do aspecto sem ter de recorrer à da roupa? Sem ela, as

Consequentemente, depreende-se que, desde que uma mulher se pareça sempre como uma mulher, podendo, no entanto, não o *ser* completamente, não há represálias. Assim, o que é próprio de um ser de excepção (como Mirzoza demonstra ser) é que nunca deixe cair a máscara. Diderot di-lo a Sophie Volland: “Restez dans la nature; ne sortez pas de votre condition; supposez l’ordre nécessaire, et vous verrez que tous vos fantômes s’évanouiront si le crime est inconnu, et que rien ne justifie votre châtiment [...]”³²⁵.

Só o *parecer* é moralmente avaliado, porque só nisso se acredita, ou não. Fazer acreditar é a Arte, técnica, a aperfeiçoar. Para Diderot, seria inegável que as mulheres possuíssem ideias próprias, discursos, podendo escrevê-los e até publicar, e nada se lhes poderia ser repreendido desde que não deixassem de *parecer* e de representar o seu papel. Quando passado para o conto, percebe-se que, à imagem do autor de *Les Bijoux*, também o sultão Mangogul não entenderia a força real e efectiva do *parecer* sobre o *ser* e o modo como, no jogo dos poderes, o *parecer* se inscreve sobre o *ser*, porque, eventualmente, a máscara pública ficará presa ao rosto. De outro modo, já Mirzoza, por sua vez, reconheceria a mútua influência entre *parecer* e *ser* por diversas ocasiões. Não é por outra razão que Mirzoza necessita de auditório para expor as suas ideias — um auditório que não a veja como auditório, mas como actriz. Mirzoza inscreve em público o que quer fortemente *ser*. É a relativa liberdade que possui e o seu lugar privilegiado que o permite. Ela quer *parecer* homem, mas não *ser* homem. A máscara temporária é a de homem e a permanente de mulher. Ao fazê-lo, Mirzoza adquire potencialmente o respeito de sujeito emissor de discurso e, consequentemente, político. Porém, Mirzoza parece propor-se a conciliar o inconciliável, *ser* mulher e sujeito legítimo.

O que Diderot deixará ainda mais claro em *Paradoxe sur le comédien* é que se imita sempre uma mulher independentemente de se ser ou não mulher. E mais do que isso, o que se imita é a verdade escondida do *ser* ou não mulher. Nada há para imitar num “l’homme vraiment homme”, mas só numa mulher verdadeiramente mulher. Isto porque o que é preciso imitar é a sensibilidade, a natureza frágil, inconstante, diversa e a

vossas palavras teriam todo o peso que lhes quisésseis dar.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXIX, Metafísica de Mirzoza”, *op. cit.*, p. 131).

³²⁵ DIDEROT, D. — “Lettres à Sophie Volland, ‘Paris, le 28 de septembre 1761’”, *Œuvres complètes de Diderot*, Paris, Garnier, 1875-1877, t. XVIII & XIX, p. 56. Trad. nossa: “Fique na natureza; não saia da sua condição; assuma a ordem necessária, e verá que todos os seus fantasmas desaparecerão se o crime for desconhecido, e nada justifique a vossa punição [...]”.

riqueza que esta assume, que os subalternos (tanto homens como mulheres comuns) possuem para se dirigir a eles. O homem que chora “nous touche plus que tous les pleurs d’une femme”. Só os subalternizados acreditam como verdade o que *parece* (tem a aparência de) ser verdade. Porém, não é certo que o sultão Mangogul reconheça este aspecto quando repreende o travestismo de Mirzoza (“n’aviez-vous pas assez d’avantages du côté de l’esprit et de la figure [...]”?). Mais uma vez é clara a comparação da vida social com o teatro e as artes de palco, em geral, até porque os homens, até aos séculos XVII e XVIII, representavam os papéis de mulher pela reconhecida perfeição com que o faziam. Já quando as mulheres começaram a representar e lhes foram atribuídos papéis de homens foi igualmente com o objectivo de salientar, nesses homens representados por mulheres, o lado cómico, e até ridículo.

Indubitavelmente, o travestismo de Mirzoza assume contornos de desejo, o de aquisição de poder. Mas para o sultão Mangogul (como para Diderot) as mulheres possuem já um enorme poder que é até mesmo assumido como superior ao dos homens. O poder das mulheres e o poder dos homens é representado como distinto. Tal enormidade de poder, que é assumido as mulheres possuírem, torna-as uma ameaça. Em *Les Bijoux*, as mulheres são genericamente representadas na sua fragilidade e dependência masculina, mas também pelos seus piores vícios e pela sua astúcia e capacidade manipuladora. O poder que possuem ultrapassa-as — não reconhecem o poder que possuem e dele devem ser protegidas. Por um lado, os caprichos sexuais do seu corpo, a falta de domínio das suas paixões e da consciência das suas consequências, denunciam a sua natureza imperfeita. Por outro, de modo a assegurar a sua sobrevivência e integração social, são obrigadas às piores crueldades (“monstros” morais, como já referimos). De qualquer modo, o poder que se lhes atribui é uma ameaça ao poder em geral que sobre si é, ou diz-se ser, justificadamente exercido. Essa ameaça de um poder desproporcional à sua capacidade de o regular é abordada no “Chapitre XXIV, Neuvième essai de l’anneau, des choses perdus et retrouvées, (Pour servir de supplément au savant Traité de Pancirolle et aux Mémoires de l’Académie des Inscriptions)”, através da imagem da vagina devoradora (*vagina dentata*). Neste capítulo, a “jóia” de Thélis relata, num tom histórico, o percurso da sua dona e a influência que teve em todos os quadrantes da nação. Começa pela infidelidade de

Thélis a Sambuco, seu marido, com Zermounzaid, coronel de confiança de Sambuco, em pleno contexto de guerra:

La guerre continua; les armées rentrèrent en campagne, et nous reprîmes nos litières. Comme elles allaient très lentement, insensiblement le corps de l'armée gagna de l'avance sur nous, et nous nous trouvâmes à l'arrière-garde. Zermoundzaid la commandait. Ce brave garçon, que la vue des grandes périls n'avait jamais écarté du chemin de la gloire, ne put résister à celle du plaisir. Il abandonna à un subalterne le soin de veiller aux mouvements de l'ennemi qui nous harcelait, et passa dans notre litière; mais à peine y fut-il, que nous entendîmes un bruit confus d'armes et de cris. Zermounzaid, laissant son ouvrage à demi, veut sortir; mais il est étendu par terre, et nous restons au pouvoir du vainqueur. *Je commençai donc par engloutir l'honneur et les services d'un officier qui pouvait attendre de sa bravoure et de son mérite les premiers emplois de la guerre, s'il n'eût jamais connu la femme de son général. Plus de trois mille hommes périrent en cette occasion. C'est encore autant de bons sujets que nous avons ravis à l'Etat.*³²⁶

Thélis é a razão da desgraça de um importante oficial, pela perda de uma guerra, pela morte de muitos soldados e a causa das outras despesas ao Estado – a pensão da mulher de Zermounzaid. A derrota fora justificada pela força do inimigo, mas a realidade era outra. O comentário do narrador é o seguinte:

Qu'on imagine la surprise de Mangogul à ces discours! Il avait entendu l'oraison funèbre de Zermounzaid, et il ne le reconnaissait point à ces traits. Erguebzed son père avait regretté cet officier : les nouvelles à la main, après avoir prodigué les derniers éloges à sa belle retraite, avaient attribué sa défaite et sa mort à la supériorité des ennemis, qui, disaient-elles, s'étaient trouvés six contre un. Tout le Congo avait plaint un homme qui avait si bien fait son devoir. Sa femme avait obtenu une pension: on avait accordé son régiment à son fils aîné, et l'on promettait un bénéfice au cadet.³²⁷

³²⁶ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 126. Trad. ed. port.: “A guerra continuou; os exércitos entraram em campanha e nós retomámos as nossas liteiras. Como seguiam muito devagar, insensivelmente o corpo do exército distanciou-se e concentrámo-nos na retaguarda. Zermunzaid comandava-a. Este excelente rapaz, que a vista dos grandes perigos nunca afastara do caminho da glória não pôde resistir à do prazer. Confiou a um subalterno o cuidado de velar pelos movimentos do inimigo que nos inquietava e veio para nossa liteira; mas, logo que se instalou, ouvimos um ruído confuso de armas e gritos. Zermunzaid, deixando o trabalho a meio, tentou sair; mas foi estendido por terra e caímos em poder do vencedor. *Comecei por devorar a honra e os serviços de um oficial que podia esperar da bravura e do seu mérito os primeiros postos de guerra, se não tivesse conhecido a mulher do general. Mais de três mil homens pereceram nesta ocasião. Foram outros tantos bons súbditos que roubámos ao Estado.*” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXIV, Nona experiência do anel, das coisas perdidas e encontradas, Para servir de suplemento ao sábio Tratado de Panciolo e às memórias da Academia das Inscrições”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 104, itálicos nossos).

³²⁷ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 127. Trad. ed. port.: “Imagine-se a surpresa de Mangogul ao ouvir este discurso! Tinha ouvido a oração fúnebre de Zermunzaid e não o reconhecia a essa luz. Erguebzed, seu pai, havia lamentado esse oficial: com as notícias na mão, depois de ter prodigalizado os últimos elogios à sua excelente retirada, a sua derrota e a sua morte foram atribuídas à superioridade dos inimigos, que, segundo notícias eram seis contra um. Todo o Congo chorava um homem que tão bem cumprira o seu

Mangogul sumariza as consequências da ilícita aventura: “Que d’horreurs! S’écria tout bas Mangogul; un époux déshonoré, l’Etat trahi, des citoyens sacrifiés, ces forfaits ignorés, récompensés même comme des vertus, et tout cela à propos d’un bijou!”³²⁸

A “jóia” de Thélis, que apenas se calara para recuperar o fôlego, logo retoma a sua narrativa. Diz ter sido sequestrada pelo inimigo e que pagou por isso. Foi levada a conhecer um imperador e durante a viagem aventurou-se com o capitão do barco. O imperador foi por ela conquistado, mas, receando pelo seu marido, pediu a paz, pagou em províncias e ofereceu-a como resgate. Mal o seu marido fica ao corrente da situação, deixou-a em casa de um chefe de brâmanes que por ela se deixou seduzir. Em seis meses, “devorou-lhe” enormes rendimentos. Em Monomotapa, Thélis dedicou-se ao jogo. A meio deste capítulo, as expressões “comer”, “devorar”, “vomitar” sucedem-se.

Un ministre, dont les affaires de son maître ne remplissaient pas tous les moments, me tomba sous la dent, et je lui dévorait en trois ou quatre mois une fort belle terre, le château tout meublé, le parc, un équipage avec les petits chevaux pies. Une faveur de quatre minutes, mais bien filée, nous valait des fêtes, des présents, des pierreries, et l’aveugle ou politique Sambuco ne nous tracassait point.³²⁹

Quando a “jóia” relata todos os poderosos (aos quais Mirzoza acrescenta generais, emires, senadores e grandes Brâmanes, jovens e velhos) e chega até Erguebzed, o sultão desvia o anel para manter intacta a memória do pai. O sultão, já na presença de Mizozza, diz que acaba “de faire rendre gorge” à “jóia” de Thélis.

Esta demonstração do poder que as mulheres possuem sobre os homens e os seus campos de acção não se expressa em todos os domínios. É um poder demonizado,

dever. A sua mulher obtivera uma pensão; o seu regimento fora entregue ao filho mais velho e prometia-se uma mercê ao mais novo.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXIV, Nona experiência do anel, das coisas perdidas e encontradas, Para servir de suplemento ao sábio Tratado de Pancirolo e às memórias da Academia das Inscrições”, *op. cit.*, p. 104).

³²⁸ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 127. Trad. ed. port.: “— Que horror! — exclamou Mangogul. — Um marido desonrado, o Estado traído, cidadãos sacrificados, essas perversidades ignoradas, recompensadas até com virtude, e tudo isto por causa de uma ‘jóia!’”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XXIV, Nona experiência do anel, das coisas perdidas e encontradas, para servir de suplemento ao sábio Tratado de Pancirolo e às memórias da Academia das Inscrições”, *op. cit.*, p. 104).

³²⁹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 128. Trad. ed. port.: “Um ministro, a quem os assuntos do seu senhor não ocupavam todos os momentos, *caiu-me entre os dentes e devorei-lhe em três ou quatro meses uma belíssima terra, um castelo inteiramente mobilado, o parque, uma carruagem com os seus cavalinhos malhados*. Um favor de quatro minutos, mas bem condimentado, e o cego ou o político Sambuco não nos incomodava.” (DIDEROT, D. — Capítulo XXIV, “Nona experiência do anel, das coisas perdidas e encontradas, para servir de suplemento ao sábio Tratado de Pancirolo e às memórias da Academia das Inscrições”, *op. cit.*, pp. 105-106, *italicos nossos*).

subterrâneo, obscuro que é repetidamente receado e por isso controlado e mantido à parte, a uma distância considerável. O seu controle é exercido através do menosprezo e da neutralização do que é temido.

No domínio cultural, em *Les Bijoux*, às mulheres são atribuídas actividades privadas de significado, menores, dominadas pela ociosidade, pelo tédio, e pelo emprego do tempo na espera da atenção e do agrado dos homens. As actividades a que se dedicam não são, porém, tidas como produção cultural, mas mero entretenimento. As actividades femininas são repetitivas e até vazias (porque esvaziadas) de sentido. A representação dessas actividades visa também retratar-lhes os seus interesses: colocam em primeiro lugar o interesse sexual (e são, genericamente, tidas por ninfomaníacas). Há várias referências à actividade de realização de nós, como uma espécie de “crochet”, a que se dedicam em tempos de espera e para o passar do tempo até à chegada do amante (voltaremos ao tema na Conclusão). Dedicam-se ao jogo e às apostas a dinheiro como retrato da ganância, da ambição, da mesquinhez e da falta de controle. É-lhes atribuída como própria a cultura frívola do adereço e do ornamento, tendo em vista tornarem-se mais agradáveis para a sedução do sexo oposto. O centro das conversas são as suas aventuras. Em suma, as suas actividades traçam um retrato psicológico dos seus interesses particulares, logo, menores, em correspondência com o que se espera das suas inclinações morais. Tudo sobre a cultura das mulheres se resume à sedução sexual: a retórica da decoração, a subjugação ao acto sexual, o jogo da perseguição e da rendição. Os espelhos na construção de labirintos nos espaços arquitetónicos íntimos são também disso exemplo. Porém, nenhuma destas actividades associadas ao ócio se aproxima (são aliás, muito distintas) das actividades representadas com importância para a cultura ou são dignas de mérito. Certamente que esta cultura do ócio não deixa de ser um tipo de cultura e, em *Les Bijoux*, justifica-se que seja apresentada com desprezo pelo fim que se subentende. Em *Les Bijoux*, nenhuma mulher é representada a escrever, a pintar, ou a dedicar-se a uma função pública ou política de relevo. São genericamente destituídas de motivações válidas pelo interesse comum e, conseqüentemente, de capacidades que lhes permitam serem produtoras culturais.

Contudo, se a mulher entra no domínio da criação, não se deve confundir e considerar como um igual diante dos criadores e agentes culturais. A mulher deve fazer-se reconhecer (*parecer*) feminina enquadrada num aparato geral feminino. No “Chapitre

XXXVIII, Entretien sur les lettres”, logo na abertura do capítulo, é expressa a condição de Mirzoza, como mulher, junto dos filósofos e dos criadores estéticos, da sua participação e da sua relevância — ela que antes manifestara o interesse em se fazer passar por um desses sábios.

*La favorite aimait les beaux esprits, sans se piquer d'être bel esprit elle-même. On voyait sur sa toilette, entre les diamants et les pompons, les romans et les pièces fugitives du temps, et elle en jugeait à merveille. Elle passait, sans se déplacer, d'un cavagnole et du beribi à l'entretien d'un académicien ou d'un savant, et tous avouaient que la seule finesse du sentiment lui découvrait dans ces ouvrages des beautés ou des défauts qui se dérobaient quelquefois à leurs lumières. Mirzoza les étonnait par sa pénétration, les embarrassait par ses questions, mais n'abusait jamais des avantages que l'esprit et la beauté lui donnaient. On n'était point fâché d'avoir tort avec elle.*³³⁰

No mesmo capítulo, sobre a cumplicidade entre homens e mulheres na efectiva produção cultural, Ricaric — apresentado como sendo um sábio, mas sem que o excesso de erudição lhe fizesse perder o espírito — salienta o facto de que certas mulheres, beneficiando da participação dos homens nas suas produções, reivindicaram, indevidamente, como de sua autoria o que lhes fora citado: “Je vous apporte, madame, lui répondit Ricaric en s'inclinant, un roman qu'on donne à la marquise Tamazi, mais où l'on reconnaît par malheur la main de Mulhazen”³³¹.

Trata-se aqui certamente de uma alusão de Diderot a Madame de Puisieux, e à complexidade da autoria de *Les Bijoux*, já por nós largamente referida. Este depoimento abrange um dos maiores preconceitos da época utilizados em defesa, no âmbito cultural, do poder de controle dos homens sobre as mulheres: as mulheres, quando cruzam lugares, fazendo-se *parecer* homens, são tidas como uma ameaça intimidante à cultura — à elevada cultura que não poderia ser corrompida pela intromissão de elementos menores. E é como ameaça que se criaram obstáculos à sua entrada neste domínio. Não

³³⁰ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 197. Trad. ed. port.: “A favorita apreciava os espíritos cultos sem pretender passar também por um espírito culto. No seu tocador, entre os diamantes e os adornos, viam-se os romances e as peças fugazes da época, que ela julgava maravilhosamente. Passava, sem se desconcentrar, de um jogo de loto e do biribi ao diálogo com um académico ou um sábio e todos confessavam que a simples delicadeza de sentimento lhe cobria nessas obras belezas ou defeitos que por vezes escapavam às suas luzes. Mirzoza deixava-os espantados com a sua penetração, embaraçava-os com as suas perguntas, mas nunca abusava das vantagens que o espírito e beleza lhe conferiam. Ninguém se zangava por não estar de acordo com ela.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXVIII, Diálogos sobre literatura”, *op. cit.*, p. 174, itálicos nossos).

³³¹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 198. Trad. ed. port.: “— Trago-lhe, senhora — disse Ricaric inclinando-se — um romance que se atribui à marquesa Tamazi, mas no qual se reconhece infelizmente a mão de Mulhazen...”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXVIII, Diálogos sobre literatura”, *op. cit.*, p. 175).

só é lido, ainda que implicitamente, que “roubam” a cultura dominante (tal como devoradoras sexuais), mas que as suas produções trazem instabilidade à estruturação de poder alicerçada culturalmente. Assim, a representação de efectiva participação cultural da mulher, com direito próprio, é em *Les Bijoux* diminuída ao ponto de ser inexistente.

Em *Les Bijoux*, Mirzoza apenas participa culturalmente como mulher *feminina*: como presença agradável, como interlocutora curiosa e fonte de inspiração (antecipando visões do Romantismo) e tal é válido para qualquer mulher *feminina*. Mas não se pode confundir: “sans se piquer d’être bel esprit elle-même”. Mirzoza não possui condições (educativas e culturais) para ter outro tipo de relevância. Em geral, em *Les Bijoux*, pelo particular retrato da época que faz, qualquer tipo de cruzamento, de lugares sociais associados a esferas culturais, é desencorajado e reprimido e só é aceitável desde que dentro de claros limites impostos. Ao olhar do sultão Mangogul, socialmente, e manifestamente ao nível cultural, não se poderia *parecer* mulher e homem ao mesmo tempo. Tal originaria uma desordem geral que não agradaria a nenhum dos dois amantes. E é disso também que se trata em *Les Bijoux*: de delimitação de lugares, de chamar os géneros ao que lhes é próprio ou apropriado. Em total independência sexual, os géneros afirmam-se como balizas de acção.

Ainda assim, e capaz de se entender como equívoco (embora não o seja), é expectável que uma mulher *feminina* (verdadeiramente mulher) pretenda temporariamente cruzar estes lugares. Tal não só é permitido como a isso se acha graça. Em *Les Bijoux*, Mirzoza apresenta-se, por vezes, numa situação de “normal” confusão de interesses ao trespassar o que se pressupunha próprio do seu sexo. E essa normalidade é-lhe desculpável pela razão de as mulheres em geral serem sempre representadas como confusas e inconstantes nos seus gostos e interesses. Vestir-se de homem é um acto justificável (e perdoável) pela sua essencial inconstância. Travestida, Mirzoza *parece* temporariamente mais masculina do que se parece com um homem. E isso não pode ser constante. Ao sê-lo, ser-lhe-ia retirado o pouco poder que tem como mulher *feminina*. É apenas sendo *feminina* que tem um papel no domínio masculino sem o pôr em causa. Mirzoza é representada como o modelo da preferência de Diderot pelas mulheres de quem aprecia a convivência. Sobre Sophie Volland, amante e

interlocutora, Diderot dirá: “Il n’aurait ni embarrassé ni offensé ma Sophie, parce que ma Sophie est homme et femme quand il lui plaît”³³².

A determinação de sexo parece ser importante para o casamento, o gênero e a oscilação de gênero, para os prazeres. Consequentemente, para o prazer dos homens cultos, de espírito, a mulher terá de se aproximar do seu universo e *parecer* por vezes, quando desejar e for desejável, um homem. Também nas cartas a Sophie dirá que pretende casar a sua filha (“Je suis fou à lier de ma fille”³³³) e explica-lhe as duras condições de uma mulher livre (como Sophie) e o desagrado dos seus pais se seguir por esse caminho:

‘Savez-vous quelle est la différence des deux sexes?’ De là, je pris occasion de lui commenter toutes ces galanteries qu’on adresse aux femmes. ‘Cela signifie, lui dis-je : *Mademoiselle, voudriez-vous bien, par complaisance pour moi, vous déshonorer, perdre tout état, vous bannir de la société, vous renfermer à jamais dans un couvent, et faire mourir de douleur votre père et votre mère ?*’³³⁴

O destino de uma mulher ditar-se-ia em consonância com a (muito) relativa liberdade. Em *Les Bijoux*, entre a manifestação de desagrado na companhia da esposa (que apenas é referida como presença moral, porém sem voz) e a de agrado na presença da amante Mirzoza, o sultão Mangogul, tal como Diderot, prefere a segunda. Um *bel esprit* é um espírito livre. Porém, tal não foi razão para Diderot aconselhar a sua filha outro desígnio.

Em *Les Bijoux*, como na vida, no palco como em sociedade, o que Diderot expressa num tom condescendente é que o destino de uma mulher com espírito (virtuosa) e que se pretenda emancipar completamente do seu gênero (e não temporariamente, tal como Mirzoza) resultará sempre num morcego, num gênero parodiado, menor. Os seus sacrifícios (a perda dos seus poucos direitos assegurados) serão em vão. Diderot não perde oportunidade de retratar o quão tortuosos são esses

³³² DIDEROT, D. — “Lettres à Sophie Volland, ‘Paris, le 10 de mai 1759’”, in *Œuvres complètes de Diderot*, Paris, Garnier, 1875-1877, t. XVIII & XIX, “Lettres à Sophie Volland”, p. 354. Trad. nossa: “Ele não teria envergonhado nem ofendido a minha Sophie, porque a minha Sophie é um homem e uma mulher quando lhe apetece.”

³³³ *Ibidem*, ‘Paris, le 22 de novembre 1768’, p. 306. Trad. nossa: “Estou louco para casar a minha filha.”

³³⁴ *Ibidem*. Trad. nossa: “‘Sabe qual é a diferença entre os dois sexos?’ Daí, aproveitei a oportunidade para comentar todas essas galanterias que são dirigidas às mulheres. ‘Significa, disse-lhe eu: *Desejais vós, minha Menina, por complacência para comigo, aceitar ser desonrada, perder a vossa condição, ser banida da sociedade, fechar-se para sempre num convento e matar de dor o vosso pai e a vossa mãe?*’” (Itálicos nossos).

caminhos e o pouco efeito real que adquirem (veja-se o caso de outras mulheres representadas em *Ceci n'est pas un conte*).

A opinião de Diderot sobre Madame Riccoboni oferece outro exemplo: como escritora é comparável a Richardson, de alta sensibilidade e perfeição, mas, como atriz, é um desastre em palco (e na vida). Mas mais do que isso, para Diderot, Riccoboni é mal aceite, possivelmente por ostentar publicamente a sua ousadia em *parecer ser* mais do que uma mulher.

Je viens de recevoir un billet de cette pauvre M^{me} Riccoboni. Elle est désolée ; elle ne peut digérer les impertinentes satires qu'on fait d'elle et de ses ouvrages ; elle dit : 'Si un coquin cassait les fenêtres d'une blanchisseuse, le commissaire en ferait justice ; on m'ôte mon ouvrage, on m'insulte, et personne ne dit mot.' Eh bien ! voilà donc le fond de l'âme d'un auteur ; il veut plaire même à ceux qu'il méprise ; l'éloge de mille gens d'honneur, d'esprit et de goût ne le console pas de la critique d'un sot ; il oublie la voix douce et flatteuse de ceux-ci, et le cri importun de celui-là retentit sans cesse à son oreille. On ne peut se résoudre à une injustice de tous les temps ; on veut être excepté d'une loi, dure à la vérité, mais qui s'est exécutée depuis la création du monde sur tout ce qu'il y a eu de grands hommes : il faut que l'homme meure ; il faut que l'homme supérieur soit persécuté.³³⁵

Também no *Paradoxe sur le comédien* lhe é feita referência, sublinhando-se o quão má atriz ela é, e é esta a opinião que ficará na posteridade anexada a Madame Riccoboni, uma mulher que ousara transgredir o que é próprio do seu género, que deixara o seu lugar social e perdera, não só o seu poder feminino, mas o lugar assegurado pelo controle desse mesmo poder. Saliente-se ainda como descreve Diderot a sua recepção, que é como uma injustiça de todos os tempos e que não pode ser resolvida, a de querer ser-se ouvida, de agradar aos que desde sempre desprezaram escutar a sensibilidade³³⁶.

³³⁵ *Ibidem*, 'Paris, le 4 août 1762', pp. 93-94. Trad. nossa: "Acabei de receber um bilhete dessa pobre Senhora Riccoboni. Ela está desolada; não pode digerir as sátiras impertinentes que são feitas sobre ela e as suas obras; ela diz: 'Se um patife quebrasse as janelas de uma lavadeira, o comissário faria justiça; roubam-me a minha obra, insultam-me e ninguém diz uma palavra.' Bem! então esse é o fundo da alma de um autor; ele quer agradar até àqueles que despreza; o louvor de mil pessoas de honra, inteligência e bom gosto não o consola da crítica de um tolo; esquece a voz gentil e lisonjeira daqueles, e o grito indesejável deste ressoa constantemente no seu ouvido. Não se pode aceitar uma injustiça de todos os tempos; quer-se ser excluído de uma lei, dura para a verdade, mas que tem sido aplicada desde a criação do mundo a tudo o que houve de grandes homens: o homem deve morrer; o homem superior deve ser perseguido."

³³⁶ Não nos faltariam exemplos de outras mulheres que efectivamente participaram na esfera cultural e com as quais Diderot conviveu, mas que falharam nas suas intenções de dita "emancipação" e reconhecimento de valor. Veja-se o caso de Anna-Dorothea Therbusch, cuja obra é comentada nos *Salons de 1767*. Neles, Diderot reconhece em Madame Therbouche a coragem e a auto-determinação para seguir

Conclui-se aqui que, em *Les Bijoux*, faltaria ao sultão Mangogul perceber, antecipadamente, o que Diderot escreveu a Sophie: “[...] il faut que l’homme meure ; il faut que l’homme supérieur soit persécuté”. Porém está já em *Les Bijoux*, ainda que implicitamente, que o modelo ideal de homem para Diderot, o que surge da morte do homem superior é o homem sensível e este *parece ser* feminino quase em tudo.

2.3. O baile de máscaras como hipérbole

O travestismo em sociedade, ainda que pontual, assemelha-se ao observável na natureza. É inerente à produção da natureza o travestismo — a natureza assim opera, multiplica-se na derivação de um fundo original. É nesta constante derivação que a natureza se perpetua. O princípio de identidade é, portanto, uma mera esperança. Aquele que procura conhecer a natureza procura-a, esperando chegar a uma totalidade identitária, reduzida ao cognoscível.

a sua ambição, faltando-lhe, porém, o talento — é uma auto-didacta e, por isso, ignora a aplicação das regras académicas. Diderot escreve o episódio em que Madame Therbouche, desesperada (“pintand” a cena com intensidade dramática, referindo que foi em gritos e arrancando o cabelo que se agarrou aos seus joelhos), lhe pediu que a defendesse, quando a sua obra *Jupiter et Antiope* foi recusada por obscenidade — ainda que Boucher tenha, no que diz respeito ao convite à imoralidade e indecência, realizado pior. Com efeito, já antes a pintora apresentara um primeiro quadro à Académie, obtendo como resposta a acusação de recorrer a um homem “ajudante” que o pintou por si. Inteirado da sua injusta situação (de falhar repetidamente nas suas tentativas de obter reconhecimento entre os seus pares masculinos), Diderot, defendeu-a, mesmo que a tenha criticado negativamente, pretendendo criar, segundo Elena Russo, em “The Naked Philosopher and the Shameless Prussian: Diderot’s Portrait Sitting” (*The Romantic Review*, vol. 101, n.º 4, 2011, p. 709-25), uma relação de posse. Posteriormente, Diderot, com propósito pedagógico de lhe ensinar o *métier*, encomenda-lhe um retrato. Porém, segundo Russo, o encontro entre o modelo e a artista está longe de ser tão inocente quanto Diderot descreveu e pretendeu que o encontro entre os dois fosse conhecido. Pois, para a simples realização do seu retrato, Diderot apresentou-se inteiramente nu. A nudez desnecessariamente completa representa, tanto para Russo como também para Bernadette Fort, em “Indicting the Woman Artist: Diderot, *Le Libertin* and Anna Dorothea Therbusch” (*Lumen: Selected Proceedings from the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies* 23, 2004, pp. 1–37), uma afronta. As duas investigadoras defendem que sobre Madame Therbouche, como mulher, é realizada uma sexualização compulsiva sobre o seu corpo, podendo somente participar em sociedade como objecto de troca de favores sexuais. Logo, Diderot, ao apresentar-se nu, provoca-a aparentemente para denunciar a ausência de excitação sexual que esta lhe ofereceu. Efectivamente, Madame Therbouche é descrita como velha e, por isso, menos atractiva, apresentando-se como assexual. Assim, pela exposição do seu corpo Diderot pretenderia ridicularizá-la (e até ofendê-la) e minorizá-la como mulher [ao querer *parecer-se* (e comparar-se) a um homem (artista)], ao mesmo tempo que já a minorizara como artista. Tanto para Russo como para Fort, Diderot exposto, revela tanto o mal-estar produzido por um olhar feminino sobre um corpo masculino (em ser objecto de uma mulher artista) como também um tipo de punição pela transgressão cometida. Tal atitude não é completamente estranha a Diderot que, mesmo que se oponha ao radicalismo das antigas proibições (da observação do nu), realiza subtis e repetidas punições aos cruzamentos de lugares socialmente marcados pelo género.

Car il est évident que la nature n'a pu conserver tant de ressemblance dans les parties, et affecter tant de variété dans les formes, sans avoir souvent rendu sensible dans un être organisé ce qu'elle a dérobé dans un autre. C'est une femme qui aime à se travestir, et dont les différents déguisements, laissant échapper tantôt une partie, tantôt une autre, donnent quelque espérance à ceux qui la suivent avec assiduité, de connaître un jour toute sa personne.³³⁷

Estar em sociedade implica permanecer no *parecer* de um sexo e de um gênero, visando alcançar uma identidade (total e unitária), mas contempla também, e necessariamente, o constante travestismo. No artigo “Changement, Variation, Variété”, da *Encyclopédie*, lemos:

Termes qui s'appliquent à tout ce qui altere l'identité, soit absolue, soit relative ou des êtres ou des états. Le premier marque le passage d'un état à un autre ; le second, le passage rapide par plusieurs états successifs ; le dernier, l'existence de plusieurs individus d'une même espece, sous des états en partie semblables, en partie différens ; ou d'un même individu, sous plusieurs états différens. Il ne faut qu'avoir passé d'un seul état à un autre, pour avoir *changé* ; c'est la succession rapide, sous des états différens, qui fait la *variation*. La *variété* n'est point dans les actions : elle est dans les êtres ; elle peut être dans un être considéré solitairement ; elle peut être entre plusieurs êtres considérés collectivement. Il n'y a point d'homme si constant dans ses principes, qu'il n'en ait *changé* quelquefois ; il n'y a point de gouvernement qui n'ait eu ses *variations* ; il n'y a point d'espece dans la nature qui n'ait une infinité de *variétés* qui l'approchent ou l'éloignent par des degrés insensibles d'une autre espece. Entre ces êtres, si l'on considère les animaux, quelle que soit l'espece d'animal qu'on prenne, quel que soit l'individu de cette espece qu'on examine, on y remarquera une *variété* prodigieuse dans leurs parties, leurs fonctions, leur organisation, &c.³³⁸

³³⁷ DIDEROT, D. — “Pensées sur l'interprétation de la nature”, *Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010, p. 292. Trad. ed. port.: “Pois é evidente que a Natureza não pode conservar tanta semelhança entre as partes e destruir (revelar) tanta variedade nas formas, sem ter frequentemente tornado perceptível num ser organizado o que deixou oculto num outro. É uma Mulher que gosta de se transvestir, e cujos diferentes disfarces, deixando entrever ora uma parte ora outra, dão alguma esperança àqueles que a seguem com assiduidade de conhecerem um dia o conjunto da sua pessoa.” (DIDEROT, D. — *Pensamentos sobre a interpretação da natureza*, V. N. Famalicão, Húmus, 2012, p. 57).

³³⁸ DIDEROT, D. — “Changement, Variation, Variété”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 3, p. 132. Trad. nossa: “Termos que se aplicam a tudo o que altera a identidade, seja absoluta ou relativa, de seres ou de estados. O primeiro marca a passagem de um estado a outro; o segundo, a passagem rápida por vários estados sucessivos; o último, a existência de vários indivíduos da mesma espécie, em estados parcialmente semelhantes e parcialmente diferentes; ou de um mesmo indivíduo, em vários estados diferentes. Só é necessário ter passado de um único estado para outro, para ter *mudado*; é a rápida sucessão, em diferentes estados, que faz a *variação*. A *variedade* não está nas acções: está nos seres; pode estar num ser considerado por si só; pode estar em vários seres considerados colectivamente. Não há homem tão constante nos seus princípios que não os tenha às vezes *mudado*; não há governo que não tenha tido as suas *variações*; não há espécie na natureza que não tenha uma infinidade de *variedades* que se aproximam ou se distanciam em graus insensíveis de uma outra espécie. Entre esses seres, se considerarmos os animais, qualquer que seja a espécie de animal que tomarmos, seja qual for o indivíduo desta espécie que examinarmos, notaremos uma *variedade* prodigiosa nas suas partes, nas suas funções, na sua organização, etc..”

A mudança e a variação, mais do que a variedade (igualmente implícita), são qualidades inerentes ao ser. A identidade do ser alberga a transitoriedade de estados e de formas. O que Diderot advoga é precisamente a esperança na identidade, além da sua transitoriedade, como razão para a fundação de conhecimento sobre si mesmo e do estar em sociedade. No artigo “Inconstance”, da *Encyclopédie*, lemos: “Je ne connois qu’un remède à l’inconstance, c’est la solitude & les soins assidus. Fuir la dissipation qui nous répandroit sur trop d’objets, pour que nous pussions demeurer à un seul. Sur-tout multiplier les sacrifices”³³⁹. Porém, se defende a convergência sobre si mesmo na procura de constância, também reconhece, no artigo “Indissoluble”, da *Encyclopédie*, que a conformação à constância se traduz igualmente em infelicidade: “L’homme sage frémit à l’idée seule d’un engagement *indissoluble*. Les législateurs qui ont préparé aux hommes des liens *indissolubles*, n’ont guere connu son inconstance naturelle. Combien ils ont fait de criminels & de malheureux?”³⁴⁰. Esta tensão aberta entre a transformação e a permanência não é, obviamente, uma característica do pensamento de Diderot. Encontra-se em quase todo o pensamento iluminista e justifica as críticas ao contracto do casamento ou aos votos religiosos, de obediência, castidade e pobreza vitalícias. Demonstra-se então o quanto frágil é a demarcação entre o trabalho de manter uma identidade coerente no domínio social e político e a certeza do que tal esconde de mudança, variedade e inconstância. São ambas necessárias (e necessariamente presentes) para a felicidade como fim comum, embora uma se sobreponha à outra. *Parecer*, procurar e assumir uma identidade, é sempre uma forma de imprescindível integração social.

Se em sociedade é fundamental uma identidade constante e coerente, na micro sociedade que se constitui, por exemplo, num baile de máscaras, a liberdade que a todos é outorgada permite que a mobilidade de identidades seja imensa. Os bailes de máscaras, onde as máscaras são assumidas como tal, proporcionam um escape social. E são, por isso, ocasião para a revelação do grotesco tão próximo da natureza. Neles

³³⁹ DIDEROT, D. — “Inconstance”, *op. cit.*, t. 8, p. 654. Trad. nossa: “Só conheço um remédio para a inconstância, é a solidão e o cuidado diligentes. Fugir da dissipação que nos distrairia com muitos objectos, para que possamos concentrar-nos em apenas um. Acima de tudo, multiplicar os sacrifícios.”

³⁴⁰ DIDEROT, D. — “Indissoluble”, *op. cit.*, t. 8, p. 684. Trad. nossa: “O sábio estremece com a própria ideia de um compromisso *indissolúvel*. Os legisladores que prepararam laços indissolúveis para os homens dificilmente conheceram a sua inconstância natural. Quantos criminosos e infelizes eles fizeram?”.

haveria lugar para a manifestação de desejos de *parecer*, tão bizarros que até mesmo na intimidade se exteriorizariam com toda a prudência. Em contexto destes bailes dar-se-iam metamorfoses inusitadas que desintegrariam o que em sociedade *parece*.

Em *Les Bijoux*, é representado um baile de máscaras (destacado em dois capítulos) no qual se participa para satisfação de todos os desejos de *parecer*, mas também para satisfação dos prazeres como lugar de libertinagem. A máscara não é já aqui uma metáfora para uma identidade coerente forçada, mas a realização de inúmeros devaneios identitários. O que não é permitido em sociedade e é tido como feio e imoral, *parecer ser* outro, tem nos bailes lugar. Não há verdadeiros limites às trocas de lugares sociais, e o exemplo que o sultão Mangogul dá, porque neles participa (e os incita), torna-se regra. Nestes bailes, evita-se a moral requerida pela harmonia social e não seria incomum, através de variados aparatos (pintura e vestuário principalmente), a mistura de identidades completamente inverosímeis na realidade social, tal como a assemblagem da aparência humana e animal (o cruzamento de espécies distintas).

Estes bailes — próximos da tradição medieval do Carnaval — representam o realismo proposto por Diderot levado ao extremo. São mais que uma representação do real, uma hiper-realidade — uma hipérbole — que arrasa qualquer par de opostos, quer de sexos como de géneros, quer multiplicando-os quer confundindo-os. Os participantes revelam-se tão completamente “monstros formais” como “monstros morais”.

Já, os libertinos, essa espécie de “monstros” que são em geral banidos da sociedade, agem em sociedade como num baile de máscara. Estes, não agem em conformidade social, mas em conformidade com a liberdade máxima que sonham como real:

Les libertins sont bien venus dans le monde, parce qu'ils sont inadvertants, gais, plaisants, dissipateurs, doux, complaisants, amis de tous les plaisirs ; c'est qu'il est impossible qu'un homme se ruine sans en enrichir d'autres ; c'est que nous aimons mieux des vices qui nous servent en nous amusant, que des vertus qui nous rabaissent en nous chagrinant ; c'est qu'ils sont remplis d'indulgence pour leurs défauts, entre lesquels il y en a aussi que nous avons ; c'est qu'ils ajoutent sans cesse à notre estime par le mépris que nous faisons d'eux ; c'est qu'ils nous mettent à notre aise ; c'est qu'ils nous consolent de notre vertu par le spectacle amusant du vice ; c'est qu'ils nous entretiennent de ce que nous n'osons ni parler ni faire ; c'est que nous sommes toujours un peu vicieux ; c'est qu'ordinairement les libertins sont plus aimables que les autres, qu'ils ont plus d'esprit, plus de connaissance des hommes et du cœur humain ; les femmes les aiment, parce qu'elles sont libertines. Je ne suis pas bien sûr que les femmes se déplaisent sincèrement

avec ceux qui les font rougir. Il n'y a peut-être pas une honnête femme qui n'ait eu quelques moments où elle n'aurait pas été fâché de qu'on la brusquât, surtout après sa toilette. Que lui fallait-il alors ? Un libertin. En un mot, un libertin tient la place du libertinage qu'on s'interdit : et puis ils sont si communs que, s'il fallait les bannir de la société, les dix-neuf vingtièmes des hommes et des femmes en seraient réduits à vivre seuls. On les reçoit, parce qu'on ne veut pas trouver les portes fermées. *On est, on a été, et peut-être un jour sera-t-on libertin.* Que cela soit ou non, on a été tenté de l'être. À tout hasard, une femme est bien aise de savoir que, si elle se résout, il y a un homme tout prêt qui ménagera sa vanité, son amour-propre, sa vertu prétendue, et qui se chargera de toutes les avances. C'est trop peu de la violence même qu'on souhaite pour excuse. Presque tous les libertins sont galants, orduriers, *et cætera*.³⁴¹

Em *Les Bijoux*, as mulheres são todas tidas como libertinas, e do mesmo modo que os seus pares masculinos, comportam-se em sociedade como num baile de máscaras. Essa é a transgressão que não pode ser socialmente tolerada. No “Chapitre LI, Vingt-huitième essai de l'anneau, Olympia”, o sultão Mangogul confessa: “Des bijoux libertins, et puis quoi encore, des bijoux libertins, et toujours des bijoux libertins”³⁴². Os usos do anel realizados tinham demonstrado até então a grande quantidade de mulheres cujas “jóias” se revelaram libertinas, prova de que se encontravam em sociedade com idêntica liberdade do que num baile de máscaras, e Mirzoza parece não ser capaz de designar uma que seja exceção:

³⁴¹ DIDEROT, D. — “Lettres à Sophie Volland, ‘Paris, le 7 octobre 1761’”, in *Œuvres complètes de Diderot*, Paris, Garnier, 1875-1877, pp. 61-65. Trad. nossa: “Os libertinos são bem-vindos no mundo, porque são inadvertidos, divertidos, agradáveis, dissipadores, gentis, acolhedores, amigos de todos os prazeres; é impossível que um homem se arruíne sem enriquecer os outros; é que preferimos os vícios que nos servem enquanto nos divertimos às virtudes que nos abatem pela tristeza; é que eles estão cheios de indulgência pelas suas falhas, entre as quais há também algumas que temos; é que eles continuamente aumentam a nossa estima pelo desprezo que temos deles; é que eles nos fazem sentir à vontade; é que eles nos consolam a nossa virtude pelo divertido espetáculo do vício; é que eles conversam connosco sobre o que não ousamos falar ou fazer; é que somos sempre um pouco viciosos; é que os libertinos são geralmente mais amáveis do que os outros, têm mais espírito, mais conhecimento dos homens e do coração humano; as mulheres amam-nos porque são libertinas. Eu não tenho a certeza que as mulheres se desagradem genuinamente com aqueles que as fazem corar. Não há uma mulher honesta que não tenha alguns momentos em que não ficaria zangada se fosse assediada, principalmente depois de se arranjar. Do que precisa ela então? De um libertino. Numa palavra, um libertino toma o lugar do libertinismo proibido: e eles são tão comuns que, se tivessem que ser banidos da sociedade, noventa e nove por cento dos homens e mulheres seriam obrigados a morar sozinhos. Nós recebemo-los, porque não queremos encontrar as portas fechadas. *Nós somos, fomos, e talvez um dia seremos libertinos.* Se assim foi ou não, fomos tentados a sê-lo. De qualquer maneira, uma mulher fica muito feliz ao saber que, se ela se atrever, há um homem pronto a servir a sua vaidade, a sua auto-estima, a sua pretensa virtude e cuidará de todos os avanços. Espera-se mesmo, como desculpa, muito pouca violência. Quase todos os libertinos são galantes, impróprios, etc..” (Itálicos nossos).

³⁴² DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 290. Trad. ed. port.: “‘Jóias’ libertinas e mais ‘jóias’ libertinas e sempre ‘jóias’ libertinas.” (DIDEROT, D. — “Capítulo LI, Vigésima oitava experiência do anel, Olímpia”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 268).

— Vous voilà toute désorientée, reprit Mangogul, et vous ne savez plus où donner de la tête.

— Ce n'est pas cela, répondit la favorite ; mais je vous avoue que je comptais beaucoup sur Églé.

— Il n'y faut plus penser, ajouta Mangogul ; dites-nous seulement si c'était la seule femme sage que vous connussiez ?

— Non, prince ; il y en a cent autres, et des femmes aimables que je vais vous nommer, repartit Mirzoza. Je vous réponds comme de moi-même, de... de... »

Mirzoza s'arrêta tout court, sans avoir articulé le nom d'une seule. Sélim ne put s'empêcher de sourire, et le sultan d'éclater de l'embarras de la favorite, qui connaissait tant de femmes sages, et qui ne s'en rappelait aucune.³⁴³

O baile de máscaras como lugar de exceção, desvio social, é visto como um lugar utópico, de satisfação de todos os devaneios e, logo, de permissão para os desvios que em sociedade seriam recriminados. Aí, pré-existe um contracto, pela permissão da autoridade máxima do sultão Mangogul.

Em *Les Bijoux*, são representadas, ainda que distintamente, outras situações semelhantes às que se verificam no baile de máscaras. O que têm em comum é demonstrarem a vasta amplitude do *ser* de um sexo e do *parecer* de um género, manifestada em contexto de liberdade, ainda que a liberdade nos sonhos adquira um outro sentido. Não é a liberdade permitida ou não socialmente, mas a real liberdade natural em que tudo se encontra. Incluímos aqui os estados de sonho, tão semelhantes aos estados de alucinação e de loucura. Nos sonhos, emergem visões independentes da vontade de quem sonha, descritos no conto sob a perspectiva da filosofia materialista. É Bloculus, o medíocre onirocrítico, que o diz, com distanciamento desdenhoso:

— Vous n'ignorez pas, madame, continua-t-il, ce que le gros des philosophes, avec le reste des hommes, débite là-dessus. Les objets, disent-ils, qui nous ont vivement frappés le jour occupent notre âme pendant la nuit ; les traces qu'ils ont imprimées, durant la veille, dans les fibres de notre cerveau, subsistent ; les esprits animaux, habitués à se porter dans certains endroits, suivent une route qui leur est familière ; et de là naissent ces représentations involontaires qui nous affligent ou qui nous réjouissent. Dans ce système, il semblerait qu'un amant heureux devrait toujours être bien servi par ses rêves ; cependant il arrive souvent qu'une personne qui ne lui est pas inhumaine quand il veille,

³⁴³ DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 290-291. Trad. ed. port.: “— Vejo que estais desorientada — observou Mangogul — e já não sabeis que fazer. § — Não é isso — retorquiu Mirzoza —, mas confesso que depunha muitas esperanças em Eglé. § — Não penseis mais nela — aconselhou o sultão. — Dizei-nos apenas se era a única mulher ajuizada que conheciéis. § — Não, príncipe; há muitas outras, e mulheres galantes, que vos vou indicar — respondeu Mirzoza. — Respondo por elas e por mim... § Mirzoza calou-se subitamente, sem ter articulado o nome de uma só que fosse. Selim não pôde deixar de sorrir e o sultão de zombar do embaraço da favorita, que conhecia tantas mulheres ajuizadas e não se lembrava de nenhuma.” (DIDEROT, D. — “Capítulo LI, Vigésima oitava experiência do anel, Olímpia”, *op. cit.*, p. 269).

le traite en dormant comme un nègre, ou qu'au lieu de posséder une femme charmante, il ne rencontre dans ses bras qu'un petit monstre contrefait.³⁴⁴

É através dos sonhos que o travestismo e a multiplicidade da natureza se revela plenamente. Bloculocus continua:

— Je n'en désespère pas, répondit Bloculocus, pourvu que Votre Hautesse convienne avec moi d'un principe fort simple : c'est que tous les êtres ont une infinité de rapports les uns avec les autres par les qualités qui leur sont communes; et que c'est un certain assemblage de qualités qui les caractérise et qui les distingue.³⁴⁵

Entretanto, o sultão Mangogul relata o seu sonho em que Mirzoza “est devenue danoise”, um cão.

Or donc, la nuit dernière, je vous voyais, madame, dit-il à Mirzoza. C'était votre peau, vos bras, votre gorge, votre col, vos épaules, ces chairs fermes, cette taille légère, cet embonpoint incomparable, vous-même enfin ; à cela près qu'au lieu de ce visage charmant, de cette tête adorable que je cherchais, je me trouvais nez à nez avec le museau d'un doguin. ‘Je fis un cri horrible ; Kotluk, mon chambellan, accourut et me demanda ce que j'avais : — Mirzoza —, lui répondis-je à moitié endormi —, vient d'éprouver la métamorphose la plus hideuse ; elle est devenue danoise.’ Kotluk ne jugea pas à propos de me réveiller ; il se retira, et je me rendormis ; mais je puis vous assurer que je vous reconnus à merveille, vous, votre corps et la tête du chien. Bloculocus m'expliquera-t-il ce phénomène ?³⁴⁶

³⁴⁴ DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 221-222. Trad. ed. port.: “Não ignorais, senhora — prosseguiu —, o que a maioria dos filósofos e o resto dos homens propagam a esse respeito. Dizem eles que os objectos que nos impressionaram vivamente ao longo do dia ocupam a nossa alma durante a noite; as marcas que imprimiram, durante a vigília, nas fibras do nosso cérebro subsistem; os espíritos animais, habituados a dirigirem-se a determinados sítios, seguem um caminho que lhes é familiar; e daí nascerem essas representações involuntárias que nos afligem ou nos alegram. Neste sistema, pareceria que um amante feliz deveria ser sempre bem servido pelos seus sonhos; contudo sucede muitas vezes que uma pessoa que não é desumana para com ele quando acordada, o trata durante o sono como a um negro ou que, em vez de possuir uma mulher encantadora, não encontra nos braços senão um pequeno monstro disforme.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XLII, Os sonhos”, *op. cit.*, p. 199).

³⁴⁵ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 222. Trad. ed. port.: “— Espero que sim — respondeu Bloculocus —, contanto que Vossa Alteza aceite comigo um princípio muito simples: é que todos os seres têm uma infinidade de relações uns com os outros pelas qualidades que lhes são comuns; e é uma certa ligação de qualidades que os caracteriza e distingue.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XLII, Os sonhos”, *op. cit.*, p. 199).

³⁴⁶ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 222. Trad. ed. port.: “Ora a noite passada, eu via-vos, senhora — disse ele a Mirzoza. — Era a vossa pele, os vossos braços, o vosso seio, a vossa garganta, os vossos ombros, essas carnes firmes, esse porte delicado, esse bom aspecto incomparável, vós própria, numa palavra; excepto que em vez desse rosto encantador, dessa cabeça adorável que eu procurava, vi-me diante do focinho de um cachorro. Soltei um grito horrível; Kotluk, o meu camareiro, correu e perguntou-me o que tinha: — Mirzoza — respondi-lhe meio a dormir — acaba de ser vítima da mais horrível metamorfose: transformou-se em *danoise*. — Kotluk não achou prudente acordar-me; retirou-se e eu voltei a mergulhar no sono; mas posso-vos garantir que vos reconheci primorosamente, a vós, ao vosso corpo e à cabeça de um cão. Poderá Bloculocus explicar-me este fenómeno?”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XLII, Os sonhos”, *op. cit.*, p. 199).

Eis a interpretação que Bloculocus dá ao sonho de Mangogul:

— Prince, répondit Bloculocus, il y a cent à parier contre un que madame avait, ou que vous aviez aperçu à quelque autre une palatine de queues de martre, et que les danois vous frappèrent la première fois que vous en vîtes : il y a là dix fois plus de rapports qu'il n'en fallait pour exercer votre âme pendant la nuit ; la ressemblance de la couleur vous fit substituer une crinière à une palatine, et tout de suite vous plantâtes une vilaine tête de chien à la place d'une très belle tête de femme.³⁴⁷

O estado de vigília e o estado de sono, aquando ocorrem os sonhos, distinguem-se, demonstram-se opostos, mas relacionam-se pela razão de que os sonhos manifestam algo latente do sonhador. As metamorfoses dos sonhos não se podem confundir com as metamorfoses dos devaneios a que se assiste nos bailes de máscaras, em vigília, senão no ponto comum do adormecimento do centro de controle, da racionalidade. Tal ocorre voluntariamente no baile, e involuntariamente nos sonhos. O que se vislumbra nos sonhos como a realidade das operações da natureza é impedido de ser replicado em sociedade, que só é imitado pela atitude do libertino que, como um sonhador acordado, deseja realizar tudo o que a sua caprichosa natureza lhe dita³⁴⁸.

Mirzoza, sabiamente, desenvolve o que entende sobre os sonhos:

— Oh! que je vous entends bien, dit Mirzoza; et c'est un ouvrage en marqueterie, dont les pièces rapportées sont plus ou moins nombreuses, plus ou moins régulièrement placées, selon qu'on a l'esprit plus vif, l'imagination plus rapide et la mémoire plus fidèle : ne serait-ce pas même en cela que consisterait la folie ? et lorsqu'un habitant des Petites-Maisons s'écrie qu'il voit des éclairs, qu'il entend gronder le tonnerre, et que des précipices s'entrouvrent sous ses pieds ; ou qu'Ariadné, placée devant son miroir, se sourit à elle-même, se trouve les yeux vifs, le teint charmant, les dents belles et la bouche petite, ne serait-ce pas que ces deux cervelles dérangées, *trompées par des rapports fort éloignés, regardent des objets imaginaires comme présents et réels* ?³⁴⁹

³⁴⁷ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 224. Trad. ed. port.: “Príncipe — respondeu Bloculocus —, aposto cem contra um em como a sultana tinha, ou então viste-la noutra mulher, uma estola de caudas de marta e que os danos vos surpreenderam a primeira vez que a vistes: há dez vezes mais relações do que as necessárias para activar a nossa alma durante a noite; a semelhança da cor levou-vos a substituir a estola por uma juba e imediatamente colocastes uma mesquinha cabeça de cão no lugar de uma belíssima cabeça de mulher.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XLII, Os sonhos”, *op. cit.*, p. 202).

³⁴⁸ Veja-se a este propósito: VARTANIAN, Aram — “Diderot and the Phenomenology of the Dream”, *Diderot Studies*, vol. 8, Genève, Droz, 1966, pp. 217-253.

³⁴⁹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 223. Trad. ed. port.: “Oh!, como vos compreendo! — exclamou Mirzoza. — E é uma obra de marchetaria, cujas peças encaixadas são mais ou menos numerosas, mais ou menos regularmente colocadas, consoante se tem o espírito mais vivo, a imaginação mais rápida e a memória mais fiel: não será precisamente nisso que consiste a loucura? E quando um habitante do Manicómio grita que vê relâmpagos, ouve ribombar o trovão e precipícios se abrem debaixo dos seus pés; ou quando Ariadne, diante do espelho, sorri a si mesma, vê os olhos vivos, a tez encantadora, os dentes bonitos e a

A imagem do centro nervoso e do seu controle sobre a teia de sensações (daí a evocação de Ariadne) é do centro da alma, da vontade, tão bem explicado em *Le Rêve d'Alembert*³⁵⁰. É análogo o estado de sonho, de delírio, do sonhador, ao de libertino que não aceita e não justifica as suas acções pela normatividade social. O mesmo acontece aos que ficam à margem da sociedade — como, de outro modo, os loucos. Estes acreditam como verdade o que visionam. Se, em sonho, tal é desculpável, na vigília, é recriminado. É nestes estados de desordem como, consequentemente, de imoralidade, que todo o possível se verifica em igualdade de circunstâncias.

Mirzoza-cão é a reprodução de impressões da vigília do sultão Mangogul transformadas involuntariamente numa imagem credível. Não é claro, porém, que tal corresponda a um desejo, mas a uma manifestação de uma complexa combinatória dependente do sujeito da experiência e, consequentemente, do sujeito em que ocorre: “Nos rêves ne sont que des jugements précipités qui se succèdent avec une rapidité incroyable, et qui, rapprochant des objets qui ne se tiennent que par des qualités fort éloignées, en composent un tout bizarre”³⁵¹.

Em *Les Bijoux*, assume-se da representação dos sonhos que os sonhadores estão próximos de melhor entender a natureza. Leia-se o que dita o sonhador d'Alembert a este propósito, e que é pretexto para a desconstrução de sexo pelo interveniente Bordeu, em *Le Rêve de d'Alembert*: “Cette idée vous serait venue bien plus vite encore, si vous eussiez su que la femme a toutes les parties de l'homme, et que la seule différence qu'il y ait est celle d'une bourse pendante en dehors, ou d'une bourse retournée en dedans ; qu'un fœtus femelle ressemble, à s'y tromper, à un fœtus mâle ; [...]”³⁵².

boca pequena, não será que estes dois cérebros transtornados, *enganados por relações muito afastadas, consideram objectos imaginários como presentes e muito reais?*”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XLII, Os sonhos”, *op. cit.*, p. 200, itálicos nossos).

³⁵⁰ Tema que retomaremos no capítulo III desta tese.

³⁵¹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 223. Trad. ed. port.: “Os nossos sonhos não são senão juízos precipitados que se sucedem com incrível rapidez e que aproximando objectos com qualidades muito diferentes compõem um todo bizarro.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XLII, Os sonhos”, *op. cit.*, p. 200).

³⁵² DIDEROT, D. — “Le Rêve de d'Alembert”, *Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010, p. 379. Trad. ed. br.: “Essa ideia ocorrer-vos-ia mais depressa se soubésseis que a mulher tem todas as partes do homem, e que a única diferença existente é a de uma bolsa pendente para fora, ou de uma bolsa virada para dentro; que um feto feminino se assemelha, a ponto de enganar, a um feto masculino; [...]”. (DIDEROT, D. — “O sonho de d'Alembert”, *Diderot, Obras, I Filosofia e Política*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 186).

A loucura que a sociedade não permitiria (e que o estudo da natureza, pela ciência concebe sem legitimar) é a desconstrução de sexo e de género, do *ser* e do *parecer*, que justifica de modo diverso a divisão e diferenças entre sexos e géneros para os prazeres. Porém, em *Les Bijoux*, o *ser* e o distinto *parecer*, nem sempre se situam de acordo com o princípio do jogo dos prazeres com o intuito de uma prática sexual irrestrita. Ou seja, o conteúdo dos sonhos não é sempre de carácter sexual — como mais tarde Freud advogará. O sonho do sultão Mangogul poderá, eventualmente, ser interpretado pelo seu teor sexual ao visionar Mirzoza-cão. No entanto, num sonho anterior a este, no “Chapitre XXXII, Le meilleur peut-être, et le moins lu de cette histoire, rêve de Mangogul, ou voyage dans la région des hypothèses”, o sultão Mangogul aflige-se aparentemente com ideias filosóficas antes debatidas com Mirzoza e apenas uma interpretação forçada poderia reconhecer no sonho um conteúdo sexual em estado latente. Também é dedicado a Mirzoza um capítulo sobre os sonhos, “Chapitre XL, Rêve de Mirzoza”, quando ela produz involuntariamente imagens muito distintas, mas igualmente filosóficas. Mirzoza sonha com a antiga disputa entre Antigos e Modernos. Sonha com bustos dos grandes homens, filósofos, retratados pelos seus feitos e pela grandeza do seu espírito. Sonha com a chegada de bárbaros com vestes negras e com uma fila de pigmeus que pretendem atacar os bustos com unhas e dentes. Por um lado, os adúladores, por outro, os destruidores da Antiguidade. O sonho torna-se excessivamente complexo (tal como o do sultão anteriormente), podendo-se perguntar por que razão foi Mirzoza sonhar com tal cena. Mirzoza sonha com as sábias figuras da autoridade, das quais não faz parte nenhuma mulher por terem sido excluídas do panteão dos imortalizados. Se Mirzoza sonha com a Antiguidade e a Modernidade, sonha movida pelo desejo e pela curiosidade de conhecimento, demonstrando-se que Mirzoza desejaria muito possivelmente colocar-se a par dos muitos ditos destes sábios e das razões que levaram a disputarem-se. Ao ser colocada diante da disputa, Mirzoza estaria a confrontar-se com as bases fundadoras precisamente da sua condição. Estes sábios, Antigos e Modernos, todos eles homens, perpetuam os preconceitos de que a sua existência é, historicamente, desmerecedora de consideração e, até, irrelevante. Mirzoza observa, perplexa, a sucessão de imagens, podendo-se ainda perguntar como se posicionaria uma mulher diante da tradição que a exclui. Se efectivamente, Mirzoza fabricou estas imagens, mesmo estando apartada da tradição, terá sido porque foi capaz

de reconhecê-la e reproduzi-la — as imagens vieram do seu interior e não do exterior. Reconhece-se aqui um desejo de conhecimento associado à sua libertação por meio de dois caminhos possíveis (de acordo com a disputa dos Antigos e Modernos): a sua construção identitária a partir do conhecimento da História da cultura Ocidental ou optando por fazer *tabula rasa* — o que lhe é igual e legitimamente permitido. Pouco acreditando que a escolha deste tema tenha sido aleatória, arrancada da mente sonhadora de Mirzoza, pressupomos que Diderot teria aqui o claro propósito de criar uma situação de desigualdade entre gêneros, neste caso abonatório das mulheres. Porém, o que claramente se apresenta em *Les Bijoux* com maior importância, por meio destes sonhos, tanto de Mangogul como de Mirzoza, é que o lugar que é dado ao grotesco na representação dos sonhos é um vislumbre de mobilidade social permitida pela liberdade concedida: do corpo e, em analogia, do corpo social. De facto, o sonho permite que Mirzoza se imagine mais livre do que é.

A respeito da mobilidade social, ainda que com contornos distintos, retomamos o baile de máscaras, no “Chapitre XLV, Vingt-quatrième et vingt-cinquième essais de l’anneau, bal masqué, et suit du bal masqué”, no momento em que o sultão Mangogul troca de lugar com um subalterno, um soldado. Quando, temporariamente, o sultão prescinde do seu lugar de soberano e se faz passar por comum, é descoberto — os bigodes do soldado denunciam-no à pequena burguesa com quem se envolve. O que significativamente se dá a conhecer é que também o sultão Mangogul pretende usar da oportunidade da liberdade concedida no baile para, desta vez, passar pelos que têm menos poder.

Dans ce tumulte, une petite bourgeoise, jeune et jolie, démêla Mangogul, le poursuivit, l’agaça, et parvint à déterminer son anneau sur elle. On entendit à l’instant son bijou s’écrier : ‘Où courez-vous ? Arrêtez, beau masque ; ne soyez point insensible à l’ardeur d’un bijou qui brûle pour vous.’ Le sultan, choqué de cette déclaration téméraire, résolut de punir celle qui l’avait hasardée. Il disparut, et chercha parmi ses gardes quelqu’un qui fût à peu près de sa taille, lui céda son masque et son domino, et l’abandonna aux poursuites de la petite bourgeoise, qui, toujours trompée par les apparences, continua à dire mille folies à celui qu’elle prenait pour Mangogul.

Le faux sultan ne fut pas bête; c’était un homme qui savait parler par signes ; il en fit un qui attira la belle dans un endroit écarté, où elle se prit, pendant plus d’une heure, pour la sultane favorite, et Dieu sait les projets qui lui roulèrent dans la tête ; mais l’enchantement dura peu. Lorsqu’elle eut accablé le prétendu sultan de caresses, elle le

pria de se démasquer ; il le fit, et montra une physionomie armée de deux grands crocs, qui n'appartenaient point du tout à Mangogul.³⁵³

Diderot aproxima-se de uma teoria da identidade fundamentada no corpo, matéria sempre em vias de desaparecer³⁵⁴. É-se sempre outro. O que se pensa ser é já outra coisa. A transitoriedade temporal, comum a toda a matéria, e a unidade do carácter, são uma constante preocupação de Diderot também presente em *Les Bijoux*, porém, claramente mais bem desenvolvida em *Le Rêve de d'Alembert*. Escolhemos realçar esta passagem em que se lê Madame de L'Épinasse dizer: “Celles de mon unité, de mon moi, par exemple. Pardi, il me semble qu'il ne faut pas tant verbiager pour savoir que je suis moi, que j'ai toujours été moi, et que je ne serai jamais une autre”³⁵⁵. Ao que lhe responde Bordeu: “Chaque molécule sensible avait son moi avant l'application ; mais

³⁵³ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, pp. 249-250. Trad. ed. port.: “No meio deste tumulto, uma pequena burguesa jovem e bonita, reconheceu Mangogul, perseguiu-o, irritou-o e conseguiu que o seu anel se voltasse para ela. Logo se ouviu a sua ‘jóia’ clamar: ‘Onde ides? Paraí, bela máscara; não sejas insensível ao ardor de uma ‘jóia’ que arde por vós.’ O sultão, chocado com esta temerária declaração, resolveu punir a quem a arriscara. Desapareceu e procurou entre os seus guardas um que fosse mais ou menos da sua estatura, cedeu-lhe a sua máscara e o dominó e abandonou-o às perseguições da pequena burguesa, que iludida pelas aparências, continuou a dizer mil loucuras àquele que supunha ser Mangogul. § O falso sultão não foi parvo; era um homem que sabia falar por sinais; fez um que atraiu a bela a um sítio retirado, onde, durante mais de uma hora, ela se considerou a sultana favorita, e só Deus sabe os projectos que lhe passaram pela cabeça; mas o encanto durou pouco. Depois que cumoulou de carícias o pretenso sultão, pediu-lhe que tirasse a máscara; ele fê-lo e revelou uma fisionomia de bigodes retorcidos, que não pertenciam de maneira nenhuma a Mangogul.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XLV, Vigésima quarta e vigésima quinta experiências do anel, baile de máscaras e continuação do baile de máscaras”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 227).

³⁵⁴ “Dans le monde, le même phénomène dure un peu davantage ; mais qu'est-ce que notre durée en comparaison de l'éternité des temps ? moins que la goutte que j'ai prise avec la pointe d'une aiguille, en comparaison de l'espace illimité qui m'environne. Suite indéfinie d'animalcules dans l'atome qui fermente, même suite indéfinie d'animalcules dans l'autre atome qu'on appelle la Terre. Qui sait les races d'animaux qui nous ont précédés ? qui sait les races d'animaux qui succéderont aux nôtres ? Tout change, tout passe, il n'y a que le tout qui reste. Le monde commence et finit sans cesse ; il est à chaque instant à son commencement et à sa fin ; il n'en a jamais eu d'autre, et n'en aura jamais d'autre.” (DIDEROT, D. — “Le Rêve de d'Alembert”, *Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010, p. 365). Trad. ed. br.: “No mundo o mesmo fenómeno dura um pouco mais; mas o que é a nossa duração comparada à eternidade dos tempos? Menos que uma gota de água que peguei com a ponta de uma agulha, comparada ao espaço ilimitado que me rodeia. Sequência indefinida de animálculos no átomo que fermenta, a mesma sequência indefinida de animálculos no outro átomo que se chama Terra. Quem conhece as raças de animais que nos precederam? Quem conhece as raças de animais que sucederão às nossas? Tudo muda, tudo passa, só o todo permanece. O mundo começa e acaba incessantemente, está a cada instante no início e no fim; nunca houve outro e nunca haverá outro.” (DIDEROT, D. — “O sonho de d'Alembert”, *Diderot, Obras, I Filosofia e Política*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 172).

³⁵⁵ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 368. Trad. ed. br.: “A de minha unidade, de meu ser, por exemplo. Por Deus! Parece-me que não é preciso tagarelar tanto para saber que sou eu, sempre fui eu, e jamais serei outra.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 175).

comment l'a-t-elle perdu, et comment de toutes ces pertes en est-il résulté la conscience d'un tout ?”³⁵⁶.

O que se é, o *ser*, não é uma determinação *à priori* estabelecida pelas noções abstractas de sexo e de género. É-se *sendo*, actuando como tal — performativamente. É-se *parecendo* também diferente, em desenvolvimento e em aperfeiçoamento (moral). A consciência de que se existe em mutação permite que se construa a unidade requerida³⁵⁷ e que se possua a certeza: “[...] que j’ai toujours été moi, et que je ne serai jamais une autre”. O experimentalismo identitário, em analogia ao experimentalismo operado pela natureza, tudo permite. Em *Les Bijoux*, as aventuras relatadas pelas “jóias” das mulheres da corte são histórias de fraca vontade, de ausência da consciência do que são, sem utilização da memória e do raciocínio na realização das sínteses necessárias a dar a conhecer as suas experiências.

O que se pode concluir a partir da leitura de *Les Bijoux*, é que, em vigília, não se devem confundir os sonhos com a realidade, nem a realidade social com a realidade da natureza. É isso que acontece com a sociedade da corte do sultão Mangogul, quando os comportamentos não se distinguem claramente, em sociedade e nos bailes de máscaras, ou nos sonhos e no estar acordado. Essa confusão permite ainda constatar que se possui socialmente um sexo que se acomoda a um género (e *vice versa*), mas que a consciência (o conhecimento) da experiência do corpo revelará inevitavelmente que este é mais do que um sexo e que a identidade está muito além do género, porque o ultrapassa categoricamente.

As duas realidades são representadas em *Les Bijoux* como em muitos outros textos de Diderot. Por um lado, é dada ênfase à unidade da identidade e, por outro, ao travestismo (à mudança, variação e variedade) em ambiente de liberdade. Estas duas vertentes do ser — a inclinação tanto para a normatividade como para o desvio, controlado — estão implicadas na própria literatura. Repetidamente, Diderot exemplifica-o, escreve-o. Tal parece demonstrar o que pretendia dar a conhecer: a plenitude do ser ao qual se dirige que é, simultaneamente, um ser integrado na natureza e um ser social.

³⁵⁶ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 368. Trad. ed. br.: “Cada molécula sensível tinha seu eu antes da aplicação; mas como é que perdeu, e como é que de todas essas perdas resultou a experiência de um todo?”. (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 175).

³⁵⁷ Veja-se sobre a unidade do ser e a sua consciência, de Jean Starobinski, “A short history of bodily sensation”, in *Psychological Medicine*, 20.1, 1990, pp. 23-33.

3. A GOVERNAÇÃO DOS FRACOS

3.1. Governação e aplicação de leis

Em *Les Bijoux*, Diderot expõe e justifica simplificadamente a atribuição de um tipo de governação aos corpos determinados por um ou outro sexo. É a organização intrínseca ao corpo que faz corresponder aos homens uma governação tendencialmente despótica, e às mulheres uma anárquica, resistente à formação de qualquer governo. Estes dois tipos de governação são, porém, uma generalização do que se entende como organização estrutural de um corpo (qualquer que ele seja, em abstracto) que regula e controla as suas necessidades de satisfação. Dado que cada corpo singular possui tanto necessidades próprias como comuns a outros tantos corpos com os quais se relaciona e interage, ele possui um governo, ainda que específico, que varia da anexação a um único governo. Assume-se ainda que cada corpo pode alterar o seu próprio governo, aperfeiçoando-o. Assim, os governos intrínsecos aos corpos são tão variados quanto são as organizações dos corpos, ao mesmo tempo que são, no decorrer do tempo, mutáveis. Embora, em *Les Bijoux*, sejam anexados tipos de governação aos corpos sexualizados, conceber-se-ia a governação (apenas como possibilidade) como independente da determinação do sexo, se não contribuíssem para isso inúmeros factores: quer intrínsecos à organização dos próprios corpos quer derivados da experiência que lhes é permitida em relação a todos os outros corpos em sociedade. Pelo conjunto de factores que concorrem para a determinação dos corpos, o sexo é de uma assumida importância no conhecimento que se tem de si e dos outros visando a sua governação. Acrescentamos que a analogia que na época é feita entre um corpo (não só humano) e um corpo-estado, uma sociedade, é explicada pela relação de analogia entre micro e macrocosmos. A relação entre escalas é válida tanto para o infinitamente pequeno (à escala molecular) como para o infinitamente grande (à escala de outros planetas), e é compreendida pela obediência às mesmas leis. Se uma sociedade (um corpo social) tivesse a mesma organização de um corpo determinado por um sexo ou por outro, revelaria a sua tendência quer para a anarquia quer para o despotismo. No primeiro caso (anarquia), os seus elementos, os órgãos, resistiriam a obedecer ao controle de um governo. No outro (despotismo), obedeceriam cegamente ao elemento que mais e

melhor se afirmasse. Em *Le Rêve de d'Alembert*, o médico Bordeu afirma: “Sous le despotisme, c’est fort bien dit. L’origine du faisceau commande, et tout le reste obéit. L’animal est maître de soi, *mentis compos*”³⁵⁸. E, mais adiante, Madame de L’Espinasse responde: “Dans les vapeurs, sorte d’anarchie qui nous est si particulière [...]”³⁵⁹.

Em *Les Bijoux*, esta relação é explicada no diálogo entre Mirzoza e o sultão Mangogul. Mirzoza, no “Chapitre XXIX, Métaphysique de Mirzoza, les âmes” (durante o qual ela concebe um sistema de explicação válido para os dois sexos, demonstrando que a alma se desloca durante a progressão da idade, começando nos pés até assumir um lugar próprio em cada corpo), reconhece a mobilidade do princípio de governação como a capacidade de um corpo ser capaz de se afirmar pela satisfação das suas necessidades como, em simultâneo, pela cooperação geral. O sultão Mangogul assume um centro único de controle a que as mulheres escapariam e que, aliás, corromperiam. Para ele, as mulheres (corpos determinados por um sexo) são incapazes de terem controle de si próprias, sobre os seus corpos. Ao fazê-lo, demonstra que a incapacidade destes corpos de auto-controle os torna dependentes da governação externa. Assume-se que o sultão defende a forte governação (despótica) (sobre as mulheres, mas não só) e que esta é justificada pela necessidade de se ter controle sobre determinados corpos supostamente desgovernados. Não por dispensarem uma qualquer governação intrínseca (porque todos a têm), mas porque são controlados diversamente do interesse comum — ainda que num governo despótico se confunda o interesse comum com o interesse de um só indivíduo.

Porém, o que se pode igualmente ler em *Les Bijoux* é que o corpo das mulheres, determinado pelo sexo, encontra-se já num tipo de despotismo. Os seus órgãos sexuais (e um em particular) tornam-no joguete dos seus humores. Dá-se então um confronto entre dois tipos de despotismos em que ambos resistem à força um do outro, e quanto mais um se manifestar, mais o outro responde. Logo, quanto mais a presença das mulheres se impusesse no espaço público, fazendo prevalecer a sua conduta, mais sobre elas recairia o poder externo. Consequentemente, mais estas se insurgiriam – a sua atitude seria genericamente admitida como insurreição. O estado de anarquia do corpo

³⁵⁸ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 389. Trad. ed. br.: “Sob o despotismo, é muito bem expresso. A origem do feixe comanda, e todo o resto obedece. O animal é senhor de si, *mentis compos*.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 196).

³⁵⁹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 389. Trad. ed. br.: “Nos vapores, espécie de anarquia que nos é tão particular.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 196).

da mulher seria o resultado de oscilações despóticas — entre o seu interior e o exterior. Esta era uma visão globalizadora da diferença feminina. Contudo, idealmente, nenhum dos dois despotismos (interno e externo) deveria prevalecer. Conceber-se-ia que é por via das leis que se regulam sistemas de governação extremos — tendência que se entende natural. As leis são aplicadas com maior firmeza sobre esses corpos cujos sistemas de governação divergem do sistema de governação preferencial — moderado. Veja-se o que diz o artigo “Tyrannie”, da *Encyclopédie*, sobre quando o governo é injustificadamente exercido sem o freio das leis³⁶⁰. As leis apaziguam a governação dos corpos, são os freios que em ambos os sexos estão sempre sob a ameaça do despotismo. No entanto, as leis seriam construídas e aplicadas sobre os corpos que mais resistência oferecessem. Não porque resistissem de facto, mas porque assim se justificaria a força da instituição das leis. A aplicação das leis encobriria simplesmente uma concepção de poder, não completamente declarada, alicerçada na importância da divisão e diferenciação dos sexos e na consequente tradução hierárquica. Assim, como há órgãos, ainda que independentes, sujeitos num corpo a um centro de controle, também certos corpos teriam de ser sujeitos a uma unidade social, em cooperação, tendo em vista o progresso civilizacional.

Em *Les Bijoux*, é retratada uma sociedade entre estes regimes de governação. O aparente estado de anarquia instaurado pela presença e participação vocal das mulheres não é mais que a ameaça da imposição do seu estado a toda a sociedade. A revelação do estado em que se precipita a sociedade é razão para o fortalecimento das leis e severidade da sua aplicação. O que se lê em *Les Bijoux* é o momento de uma insurreição geral que toma um conjunto de indivíduos sexualmente determinados como responsáveis. Como tal, as leis não só fortalecem a determinação de um sexo em oposição a outro, como os produzem. A sociedade carece de ser protegida do que se insurge contra a sua ordem, e de igual modo as mulheres devem ser protegidas de si mesmas. É sob a desculpa de protecção que as leis são sobre elas mais fortemente aplicadas.

No entanto, no “Chapitre XXVII, Onzième essai de l’anneau, les pensions”, lê-se que a razão de ser das leis protectoras das mulheres advém dos empreendimentos dos

³⁶⁰ JAUCOURT, Louis — “Tyrannie”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 16, p. 785.

homens em guerra com o fim de expansão desmesurada ou protecção dos seus territórios:

Le Congo avait été troublé par des guerres sanglantes, sous le règne de Kanoglou et d'Erguebzéd, et ces deux monarques s'étaient immortalisés par les conquêtes qu'ils avaient faites sur leurs voisins. Les empereurs d'Abex et d'Angote regardèrent la jeunesse de Mangogul et le commencement de son règne comme des conjonctures favorables pour reprendre les provinces qu'on leur avait enlevées. Ils déclarèrent donc la guerre au Congo, et l'attaquèrent de toutes parts. Le conseil de Mangogul était le meilleur qu'il y eût en Afrique ; et le vieux Sambuco et l'émir Mirzala, qui avaient vu les anciennes guerres, furent mis à la tête des troupes, remportèrent victoires sur victoires, et formèrent des généraux capables de les remplacer ; avantage plus important encore que leurs succès.

Grâce à l'activité du conseil et à la bonne conduite des généraux, l'ennemi qui s'était promis d'envahir l'empire, n'approcha pas de nos frontières, défendit mal les siennes, et vit ses places et ses provinces ravagées. Mais, malgré des succès si constants et si glorieux, le Congo s'affaiblissait en s'agrandissant : les fréquentes levées de troupes avaient dépeuplé les villes et les campagnes, et les finances étaient épuisées.³⁶¹

Consequentemente, as leis resultariam de um processo histórico cuja demarcação de lugares é notória — era preciso providenciar meio de sustento às viúvas que os soldados deixaram.

Toutes les familles étaient dans le deuil; il n'y en avait aucune où l'on ne pleurât un père, un frère ou un ami. Le nombre des officiers tués avait été prodigieux, et ne pouvait être comparé qu'à celui de leurs veuves qui sollicitaient des pensions. Les cabinets des ministres en étaient assaillis. Elles accablaient le sultan même de placets, où le mérite et les services des morts, la douleur des veuves, la triste situation des enfants, et les autres motifs touchants n'étaient pas oubliés. Rien ne paraissait plus juste que leurs demandes : mais sur quoi asseoir des pensions qui montaient à des millions?³⁶²

³⁶¹ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 141. Trad. ed. port.: “O Congo tinha sido perturbado por guerras sangrentas, nos reinados de Kanoglu e Erguebzéd, e estes dois monarcas haviam-se imortalizado pelas conquistas feitas aos seus vizinhos. Os imperadores de Abez e Angote consideraram a juventude de Mangogul e o começo do seu reinado como conjunturas favoráveis para recuperarem as províncias que lhes tinham sido tiradas. Portanto, declararam guerra ao Congo e atacaram-no de todas as partes. O conselho de Mangogul era o melhor que havia na África; e o velho Sambuco e o emir Mirzala, que viveram guerras antigas, foram postos à cabeça das tropas, obtiveram vitórias sobre vitórias e formaram generais capazes de os substituir; vantagem muito mais importante do que os seus êxitos. § Graças à actividade do conselho e ao bom comportamento dos generais, o inimigo, que havia jurado invadir o império, não se aproximou das nossas fronteiras, defendeu mal as suas e viu as suas praças e províncias devastadas. Mas apesar dos êxitos tão constantes e gloriosos, o Congo enfraquecia à medida que crescia: os recrutamentos frequentes de tropas tinham despovoado as cidades e campos, e as finanças estavam esgotadas.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXVII, Décima primeira experiência do anel, as pensões”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 119).

³⁶² DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 141-142. Trad. ed. port.: “Todas as famílias estavam de luto; não havia nenhuma onde não se chorasse um pai, um irmão ou um amigo. O número dos oficiais mortos fora prodigioso, e só podia comparar-se ao das viúvas que solicitavam pensões. Os gabinetes dos ministros

Tomamos conhecimento que o Estado estava falido e o sultão Mangogul propõe-se averiguar da legitimidade das pensões. O retrato negativo que é feito das viúvas é já fruto do estado que se lhes atribuí: “— *Cet examen*, répondit le grand sénéchal, sera immense, et d’une discussion prodigieuse. Cependant comment résister aux cris et à la poursuite de ces femmes, dont vous êtes, seigneur, le premier excédé?”³⁶³. O sultão responde: “— Cela ne sera pas aussi difficile que vous pensez, monsieur le sénéchal, répliqua le sultan ; et je vous promets que demain à midi tout sera terminé *selon les lois de l’équité la plus exacte*”³⁶⁴.

É marcada uma audiência no dia seguinte.

Toutes les désolées du Congo, et il y en avait beaucoup, ne manquèrent pas de lire l’affiche, ou de l’envoyer lire par leurs laquais, et moins encore de se trouver à l’heure marquée dans l’antichambre de la salle du trône... ‘Pour éviter le tumulte, qu’on ne fasse entrer, dit le sultan, que six de ces dames à la fois. Quand nous les aurons écoutées, on leur ouvrira la porte du fond qui donne sur mes cours extérieures. Vous, messieurs, soyez attentifs, et prononcez sur leurs demandes.’ Cela dit, il fit signe au premier huissier audiencier ; et les six qui se trouvèrent les plus voisines de la porte furent introduites. Elles entrèrent en long habit de deuil, et saluèrent profondément Sa Hautesse.³⁶⁵

Uma a uma, todas as mulheres são desmascaradas pelas vozes das suas “jóias”. Isec, a primeira, que lamentava a perda do seu marido, um tenente-general morto na última batalha, e que ficara com seis filhos, foi contrariada pela sua “jóia” que declara que os filhos são de um jovem brâmane:

estavam cheios. Importunavam o próprio sultão com petições, em que o mérito e os serviços dos mortos, a dor das viúvas, a triste situação dos filhos e os outros motivos comoventes não eram esquecidos. Nada parecia mais justo do que os seus pedidos; mas como estabelecer pensões que montavam a milhões?”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XXVII, Décima primeira experiência do anel, as pensões”, *op. cit.*, p. 120).

³⁶³ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 142. Trad. ed. port.: “— *Esse exame* — respondeu o grande Senescal — será imenso e de uma discussão prodigiosa. Entretanto, como resistir aos gritos e à perseguição dessas mulheres de que vós sois, senhor, o primeiro a estar farto?”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XXVII, Décima primeira experiência do anel, as pensões”, *op. cit.*, p. 120, itálicos nossos).

³⁶⁴ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 142. Trad. ed. port.: “— Não será tão difícil como pensa, Sr. Senescal — replicou o sultão. — E prometo-lhe que amanhã ao meio-dia tudo estará acabado *de acordo com as leis da mais justa equidade*.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXVII, Décima primeira experiência do anel, as pensões”, *op. cit.*, p. 120, itálicos nossos).

³⁶⁵ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 143. Trad. ed. port.: “Todas as desoladas do Congo, e havia muitas, não deixaram de ler o edital e menos ainda de comparecer à hora marcada na antecâmara da sala de trono... — Para evitar o tumulto, que mandem entrar — disse o sultão — seis dessas senhoras de cada vez. Quando as tivermos ouvido, abrir-se-lhes-á a porta do fundo que dá para os meus pátios exteriores. Estejam atentos, senhores, e pronunciem-se sobre os pedidos delas. Dito isto, fez sinal ao porteiro-mor; e as seis que estavam mais perto da porta foram introduzidas. Entraram em longo vestido de luto e saudaram profundamente Sua Alteza.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXVII, Décima primeira experiência do anel, as pensões”, *op. cit.*, p. 121).

— ‘De lui?’ interrompit une voix qui, pour venir d’Isec, n’avait pas tout à fait le même son que la sienne. ‘Madame sait mieux qu’elle ne dit. Ils ont tous été commencés et terminés par un jeune bramane qui la venait consoler, tandis que monsieur était en campagne.’³⁶⁶

Isec é a primeira a quem é revelada a natureza ardil ao resistir às leis e, neste caso, ao corrompê-las por pretender injustamente fazer uso delas. E por tal razão se justifica a sua atitude, não devida a si, mas ao despotismo do seu sexo que a sujeita. Isec manifesta anarquia sob o efeito de vapores, segundo a visão do sultão Mangogul: “‘Madame est sujette aux vapeurs’, dit tranquillement Mangogul; ‘qu’on la transporte dans un appartement du sérail, et qu’on la secoure’”³⁶⁷.

Isec é exemplo para as mulheres seguintes (se não para as mulheres em geral). Segue-se Phénice, esposa de um paxá que morreria na cama devido às fadigas da última campanha. A sua “jóia” afirma o contrário, que a causa da morte tinham sido duas bailarinas e acrescenta que Phénice devia pedir uma pensão para si — o sultão consente, mas responde ironicamente: “— Écrivez, dit le sultan, que Phénice demande une pension pour les bons services qu’elles a rendus à l’État et à son époux”³⁶⁸. Phénice não é representada como menos ardil que Isec, mas para proveito dos interesses do Estado é permitida a mentira. A terceira mulher afirma que o seu marido morreria no exército de bexigas, mas a “jóia” desdi-la e afirma que este morreria num duelo por lhe terem dito que o seu filho primogénito não se parecia consigo. Quando a quarta ia falar, a sua “jóia” declarou que a proprietária se tinha ocupado de vários amantes enquanto o marido estava em guerra e que a pensão que iria receber se destinaria a manter um actor de Ópera Cómica. A quinta, esposa do agá dos Janízaros, que perdera a vida nas muralhas de Matatras, era, segundo o autor africano tão feia que suspeitara que a sua “jóia” não tivesse o que dizer. A sexta ficara em silêncio enquanto a sua “jóia” falava:

³⁶⁶ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 143. Trad. ed. port.: “‘Dele?’, interrompeu uma voz que, embora saindo de Isec, não tinha o mesmo som do que a sua. ‘A senhora sabe mais do que diz. Foram todos começados e acabados por um jovem brâmane que a ia consolar, enquanto o senhor estava em campanha’.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXVII, Décima primeira experiência do anel, as pensões”, *op. cit.*, p. 121).

³⁶⁷ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 143. Trad. ed. port.: “— A senhora está sob o domínio dos vapores — disse Mangogul tranquilamente. — Transportem-na para um apartamento do serrallo e socorram-na.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXVII, Décima primeira experiência do anel, as pensões”, *op. cit.*, p. 121).

³⁶⁸ DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 143-144. Trad. ed. port.: “— Escrevam — disse o sultão — que Feniça pede uma pensão pelos bons serviços que prestou ao Estado e ao marido.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXVII, Décima primeira experiência do anel, as pensões”, *op. cit.*, p. 122.)

— Vraiment, madame a bonne grâce, dit-il en parlant de celle dont le bijou avait obstinément gardé le silence, de solliciter des pensions, tandis qu'elle vit de la poule ; qu'elle tient chez elle un brelan qui lui donne plus de trois mille sequins par an ; qu'on y fait de petits soupers aux dépens des joueurs, et qu'elle a reçu six cents sequins d'Osman, pour m'attirer à un de ces soupers, où le traître d'Osman...³⁶⁹

O sultão remata aquela primeira sessão prometendo a todas justiça e pede-lhes que saiam. Mas, em colóquio com os conselheiros, “[...] il leur demanda s'ils ne trouveraient pas ridicule d'accorder des pensions à une foule de petits bâtards de bramines et d'autres, et à des femmes qui s'étaient occupées à déshonorer de braves gens qui étaient allés chercher de la gloire à son service, aux dépens de leur vie”³⁷⁰.

Lê-se de seguida que Isec, a primeira a ser ouvida em audiência, e que se ausentara por ter sofrido um desmaio, despertara furiosa, voltara à antecâmara e, com receio que outra recebesse a pensão, conta às suas amigas o que se passou no interior, desencorajando-as a entrarem. De facto, a multidão de viúvas dispersou e, quando a porta se abriu, não estava lá ninguém. Este remate das características de um sexo despótico, incapaz de partilha e de equidade, atesta de novo a resistência à aplicação justa das leis (anarquia). Da mesma forma se prova que nenhuma das pensões seria bem atribuída porque todos os depoimentos seriam falsos. Este capítulo termina com uma declaração do escritor Africano — ele diz-nos que a memória desta experiência se conservou no Congo e ser por este motivo o Governo tão renitente a conceder pensões.

A partir de *Les Bijoux*, perguntar-se-ia: são as mulheres representadas a origem da necessidade das leis ou estão as leis na origem das mulheres como seres criminosos? Declaradamente, os seus crimes são identificados como menores quando comparados com os cometidos na condução da nação. As guerras e as mortes sangrentas apresentam-se, porém, justificadas por um interesse maior. Em *Les Bijoux*, o sistema judicial, que visa uma certa equidade e tranquilidade social, é sem dúvida uma demonstrada invenção dos homens na defesa dos seus interesses, na protecção do seu

³⁶⁹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 144. Trad. ed. port.: “Realmente, a senhora tem razão”, disse ela, falando daquela cuja ‘jóia’ guardara obstinadamente silêncio, “para solicitar pensões, ela vive da pilhagem; ela que tem uma casa de jogo que lhe rende mais de três mil cequins por ano; que realiza ceias à custa dos jogadores; que recebeu seiscentos cequins de Osmã para me atrair a uma dessas ceias, onde o traidor Osmã...”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XXVII, Décima primeira experiência do anel, as pensões”, *op. cit.*, p. 122).

³⁷⁰ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 144. Trad. ed. port.: “[...] perguntou-lhes se não achavam ridículo conceder pensões a uma multidão de pequenos bastardos de brâmanes e de outros e a mulheres que se tinham ocupado em desonrar gente séria que havia ido em busca da glória ao seu serviço, à custa da própria vida.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXVII, Décima primeira experiência do anel, as pensões”, *op. cit.*, p. 123).

poder, pela vontade de expansão e de dominação. As questões de direito tratadas em *Les Bijoux* sublinham a dependência a que as mulheres são sujeitas. As leis são sempre pouco abonatórias para com as mulheres e, se sobre elas recaem, é para invariavelmente as julgar culpadas. As poucas leis que as protegem são questionadas, tal como sucede no capítulo que citamos. Em geral, é assumido que as mulheres infringem as leis, as corrompem e as pretendem também colocar ao serviço dos seus interesses privados — como efeito do confronto com o seu despotismo natural. Aliás, é demonstrado que as mulheres corrompem as leis tal como a ordem instituída, sobrevivendo nos seus interstícios.

No “Chapitre XXVIII, Douzième essai de l’anneau, questions de droit”, Fatmé acusa o jovem Kersael de estupro. Lê-se que o estupro era severamente punido no Congo: o culpado era condenado a perder a parte de si mesmo pela qual tinha cometido o crime (castração). Kersael encontrava-se já no calabouço ao início deste capítulo. Mas somos informados, desde logo, que a acusação é falsa e que não passa de uma vingança de Fatmé por ter sido preterida por outra. Depois de os factos serem apresentados, são “ouvidas” sobre este assunto as opiniões tanto de homens como de mulheres. As mulheres que opinam são apresentadas como falsas beatas que se fingem preocupadas com a aplicação das leis. Do seu depoimento depreende-se o desejo geral de revolta das mulheres contra os homens devido à falta de sorte que tiveram.

O estupro, desde o início apresentado como falso, é uma presumida vingança geral e não particular, sublinhando-se o preconceito de as mulheres, embora frágeis, não serem vítimas de estupro (e que o estupro não existe), mas suas incitadoras e que as suas denúncias são, por isso, sempre mentira. Tal perspectiva é sublinhada pela opinião dos homens (mas partilhada por certas outras mulheres) que afirmam que o estupro é uma quimera:

*Les petits-mâîtres, au contraire, et même quelques petites-mâîtresses, avançaient que le viol était une chimère : qu’on ne se rendait jamais que par capitulation, et que, pour peu qu’une place fût défendue, il était de toute impossibilité de l’emporter de vive force. Les exemples venaient à l’appui des raisonnements ; les femmes en connaissaient, les petits-mâîtres en créaient ; et l’on ne finissait point de citer des femmes qui n’avaient point été violées.*³⁷¹

³⁷¹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 149. Trad. ed. port.: “Os peraltas, pelo contrário, e até algumas sécias, adiantam que o estupro era uma quimera; que ninguém se entrega a não ser por capitulação e que, por pouco que uma praça fosse defendida, era inteiramente impossível vencê-la pela força. Os exemplos

A opinião de Mirzoza sobre o assunto é ouvida. Mirzoza desconfia da palavra de Fatmé (como representativa de qualquer mulher que denuncie estupro) e crítica também ela a rigidez das leis (como reacção tipicamente feminina). Propõe ao sultão que o seu anel seja usado para averiguar a verdade, acreditando que este fará efectivamente ser ouvida a verdade (situada além das leis). Ora, se Mirzoza declara que a realidade de uma acusação desta natureza precisa de ser bem demonstrada, para ela a palavra da “jóia” é suficiente.

Il est inouï, d'ailleurs, ajoutait-elle, que, dans un gouvernement sage, on s'arrête tellement à la lettre des lois, que la simple allégation d'une accusatrice suffise pour mettre en péril la vie d'un citoyen. La réalité d'un viol ne saurait être trop bien constatée ; et vous conviendrez, seigneur, que ce fait est du moins autant de la compétence de votre anneau que de vos sénateurs. Il serait assez singulier que les matrones en sussent sur cet article plus que les bijoux mêmes. Jusqu'à présent, seigneur, la bague de Votre Hautesse n'a presque servi qu'à satisfaire votre curiosité. Le génie de qui vous la tenez ne se serait-il point proposé de fin plus importante ? Si vous l'employiez à la découverte de la vérité et au bonheur de vos sujets, croyez-vous que Cucufa s'en offensât ? Essayez. Vous avez en main un moyen infaillible de tirer de Fatmé l'aveu de son crime, ou la preuve de son innocence.³⁷²

O capítulo termina com a declaração do crime e com a aplicação de um cadeado à “jóia” de Fatmé no mesmo cadafalso erguido para executar Kersael, seguindo ela mais tarde para uma casa de correcção. A humilhação pública da mulher culpada é excessiva, porém, a razão de assim ser tem como fim servir de exemplo a todas as mulheres que maliciosamente alegam o estupro, desencorajando a sua denúncia.

Em *Les Bijoux*, todas as mulheres são invariavelmente representadas como criminosas e sempre à beira da criminalidade — desde logo porque são todas infiéis. O

vinham em apoio dos raciocínios; as mulheres conheciam-nos e os peraltas inventavam-nos; e não se acabava de citar mulheres que não tinham sido violadas.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXVIII, Décima segunda experiência do anel, questões de direito”, *op. cit.*, p. 126, itálicos nossos).

³⁷² DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 149-150. Trad. ed. port.: “— É inaudito, aliás — acrescentava —, que num governo esclarecido, se interpretem tanto à letra as leis, que a simples alegação de uma acusadora baste para pôr em perigo a vida de um cidadão. A realidade de um estupro tem de ficar bem demonstrada; e admitireis senhor, que este facto é pelo menos tanto da competência do vosso anel como da dos vossos senadores. Seria bastante singular que as matronas soubessem acerca deste assunto mais do que as próprias ‘jóias’. Até agora senhor, o anel de Vossa Alteza quase só serviu para satisfazer a vossa curiosidade. O génio de quem o recebestes não se teria proposto um fim mais importante? Se o utilizasses para descobrir a verdade e a felicidade dos vossos súbditos, parece-vos que Cocufa se ofenderia? Tentai. Tendes na mão um meio infalível de arrancar de Fatmé a confissão do seu crime ou a provar da sua inocência.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXVIII, Décima segunda experiência do anel, questões de direito”, *op. cit.*, p. 127).

preconceito aqui exposto acentua o lugar de um culpado antes de ser sequer culpável, como de crimes previstos previamente cujo criminoso já o é antes de o ser, de corpos que se revelam incorrigíveis ao longo de um processo histórico. A tendência à criminalidade, vista como uma derivação da organização do corpo, suspeita-se assim plenamente justificada.

As leis, aplicadas como uma invasão do corpo para revelar o que esse corpo é, a que sexo pertence, são ainda reforçadas neste capítulo pelo facto de que “Les lois ordonnaient que Fatmé serait visitée; elle le fut donc, et le rapport des matrones se trouva très défavorable à l’accusé. Elles avaient un protocole pour constater l’état d’une femme violée, et toutes les conditions requises concoururent contre Kersael”³⁷³.

Não é por isso estranho que se possa entender que a confissão das “jóias” é uma violação das mesmas. A inspecção pelas matronas não foi suficientemente conclusiva na determinação do sexo, era preciso que o sexo falasse e se expusesse sem dúvidas como um dos sexos, o da mulher. Porque esse é o verdadeiro criminoso, o que molda o carácter inferior do corpo a que pertence. Porém, como mais tarde demonstraremos no capítulo III, aos sexos será atribuída inocência e às mulheres, maldade.

Os corpos desgovernados, que precisam de governação externa para escaparem ao despotismo interno, não podem jamais constituir governo ou ter presença na constituição de um governo. Mirzoza possui uma opinião sobre a justiça, sobre a aplicação das leis, tem também curiosidade sobre os governos anteriores e escuta atentamente as suas grandezas, possui ainda influência, mas não se assume como capaz de governação. Era próprio do contexto de *Les Bijoux* supor que uma mulher detrás de um soberano o manipularia, contribuindo para a constituição de um governo caprichosamente despótico. O depoimento de Mirzoza indicia isso, é ela que desta vez se inclina para a revelação do sexo, e é ela que diz não ser suficiente uma prova contrária: “la simple allégation d’une accusatrice suffise pour mettre en péril la vie d’un citoyen”. É incoerente com o que até então Mirzoza expunha, de que uma prova seria suficiente para derrubar uma generalização de mulher. O seu ser e a sua correspondente

³⁷³ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 148. Trad. ed. port.: “As leis ordenavam que Fatmé fosse inspeccionada; foi-o e o relatório das matronas revelou-se muito desfavorável ao acusado. Tinham um protocolo para verificar o estado de uma mulher violada e todas as condições exigidas convergiam contra Kersael.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXVIII, Décima segunda experiência do anel, questões de direito”, *op. cit.*, p. 125).

oscilação proporcionariam que caísse na armadilha de fazer generalizações e de acreditar, como é aqui exposto, que todas as mulheres sem excepção são potenciais criminosas. Como tal, Mirzoza é conduzida a assumir (na sua incoerência, fruto do imaginário masculino do seu autor) a impossibilidade de qualquer mulher, como presumido criminoso (antes de o ser), não se apresentando como uma pessoa de bem, poder ter uma significativa participação pública e política.

3.2. Cidadania e representatividade

O controle do corpo, o seu governo, em prol da virtude, tendo em vista o trabalho continuado sobre si mesmo e ainda como um corpo socialmente enquadrado, não assegura ainda assim um lugar participativo num Estado. A virtude é uma quimera, entre tantas outras representadas em *Les Bijoux* — e é até mesmo a principal —, operando como uma mera esperança para os corpos definidos sexualmente como de mulheres, pois se assume, desde o início, que não são virtuosas. Pode-se questionar, em *Les Bijoux*, se é por não serem virtuosas que as mulheres não podem ser sujeitos políticos ou se é por serem mulheres que, mesmo conquistando virtude, não podem ser (jamais) sujeitos políticos.

O cidadão de pleno direito é um actor, sabe *parecer*, sabe representar-se. Mas não é qualquer cidadão que pode representar-se e fazer-se ouvir. No artigo “Citoyen”, da *Encyclopédie*, lemos: “On n’accorde ce titre aux femmes, aux jeunes enfants, aux serviteurs, que comme à des membres de la famille d’un *citoyen* proprement dit ; mais ils ne sont pas vraiment *citoyens*”³⁷⁴. São efectivamente seleccionados os cidadãos aos quais é reconhecida a capacidade de zelar pelos interesses comuns e pela felicidade geral para serem representantes, logo intermediários, dos representados — dos que não se podem representar. Contudo, nem em todos os Estados existem ou são necessários representantes. No artigo “Représentans”³⁷⁵, da *Encyclopédie*, lemos: “Les *représentans* d’une nation sont des citoyens choisis, qui dans un gouvernement tempéré sont chargés

³⁷⁴ DIDEROT, D. — “Citoyen”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 3, p. 488. Trad. nossa: “Este título é concedido às mulheres, às crianças pequenas, aos criados, apenas como membros da família de um cidadão propriamente dito; mas eles não são realmente cidadãos.”

³⁷⁵ D’HOLBACH, Paul T. — “Répresentans”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 14, p. 143.

par la société de parler en son nom, de stipuler ses intérêts, d'empêcher qu'on ne l'opprime, de concourir à l'administration”³⁷⁶.

Neste artigo são inventariados os tipos de representantes em função do tipo de governação. Mas devemos ter em consideração que a matéria é politicamente polémica, nas vésperas da Revolução Francesa. O tipo de governo que encontramos em *Les Bijoux* é o de um governo experimental, em mudança e metamorfose em relação aos anteriores. A condução do reinado do sultão é profetizada pelo vaticínio do falso astrólogo aquando do seu nascimento. O sultão ouvirá os seus representantes seleccionados. Se, por um lado, o conto se localiza no Oriente distante, não estamos perante um governo despótico cujo único protagonista a todos silencia. A caracterização do seu reinado aponta para alguma moderação. O sultão Mangogul possui a curiosidade de conhecer e estar a par do que se passa e por essa razão não assume completamente a sua vontade como única. A exploração da curiosidade leva-o a inquirir directamente as mulheres da sua corte, contudo, não pelo desejo de saber genuinamente dos seus desejos, interesses e vontades, mas para seu entretenimento. O sultão Mangogul institui-se até mesmo como representante das mulheres da sua corte, sem outros intermediários, representantes — ele fala em seu nome. Mirzoza, porém, pretende igualmente representar o seu sexo, e defendê-lo, disputando com o sultão a representação das mulheres da corte como de um sexo em geral. Como antes referimos, Mirzoza assume completamente o seu papel de mulher, representa-se e é, ainda assim, o resultado das qualidades da categoria de mulher. Como Clarion, Mirzoza emancipa-se, demonstrando capacidade para se representar a si mesma, para falar “em seu nome”. Mirzoza possui também virtude, pois, lemos que é virtuosa. O que significa que é capaz de albergar os diferentes pontos de vista, de se solidarizar com as restantes protagonistas e, por isso, defendê-las com coragem (qualidades inerentes à virtude). Mirzoza diz ainda conhecer as mulheres em geral porque possui a experiência própria e directa de mulher: “C’est à l’expérience que j’en appellerai de ce fait [...]”³⁷⁷, “[...] écoutez mon expérience [...]”³⁷⁸, e, mais

³⁷⁶ *Ibidem*. Trad. nossa: “Os representantes de uma nação são cidadãos escolhidos, que num governo moderado são incumbidos pela sociedade de falar em seu nome, estipular seus interesses, impedir que seja oprimida, de participar na administração.”

³⁷⁷ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 155. Trad. ed. port.: “Será pela experiência que comprovarei este facto [...]”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XXIX, Metafísica de Mirzoza, as almas”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 133).

adiante, faz o mesmo apelo: “[...] et quant à la nature, ne la considérons qu’avec les yeux de l’expérience [...]”³⁷⁹. Pelo facto de possuir experiência, obtém conhecimento e legitimidade para se representar e representar um sexo. No “Chapitre XXXIV, Mangogul avait-il raison?”, lemos: “— Point de mauvaises plaisanteries, reprit Mirzoa. Je ne conclus pas seulement de la possibilité ; je pars d’un fait, d’une expérience”³⁸⁰. Ao que o sultão Mangogul responde: “[...] d’un fait mutilé, d’une expérience isolée, tandis que j’ai pour moi une foule d’essais que vous connaissez bien ; mais je ne veux point ajouter à votre humeur par une plus longue contradiction”³⁸¹. Ao assegurar-se de que a experiência de Mirzoa não passa “d’un fait mutilé, d’une expérience isolée”, pretende afirmar que o seu sexo lhe dita um tipo de experiência e que essa experiência, mesmo que directa, pelo facto de ser mulher, é fatalmente parcial. Contrapõe de seguida o seu sexo (masculino) e a sua correspondente experiência. Apenas ele, como sexo cuja experiência é, à partida, válida, pode representar as mulheres. Acrescenta que, pelas provas dadas pelos usos que deu ao anel, conhece efectivamente melhor as mulheres. O problema decorre dos discursos obtidos com as “jóias” de que o sultão Mangogul se socorre para conhecer e dar a conhecer as mulheres da corte. Se as mulheres não têm já capacidade de se representarem, os discursos das “jóias”, ao desmenti-las, justificam o total falhanço da mera possibilidade de auto-representação (remanescendo as mulheres a maioria das vezes mudas). Os discursos proferidos pela boca não poderiam ser fonte de conhecimento, porque invariavelmente eram desencorajados e impedidos por lhes ser encontrada falsidade. Já aos discursos proferido pelas “jóias” é, em todo o conto, atribuída verdade. Os sexos, as “jóias”, de modo distinto das mulheres, podem, ainda que relativamente, representarem-se. E porque se representam, o sultão Mangogul, pode, por sua vez, usá-los na representação das mulheres contra as próprias. O conto, estruturado pela divisão em experiências, usos do anel (nem sempre coincidentes com a

³⁷⁸ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 157. Trad. ed. port.: “[...] ouvi a minha experiência [...]”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XXIX, Metafísica de Mirzoa, as almas”, *op. cit.*, p. 135).

³⁷⁹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 159. Trad. ed. port.: “[...] e, quanto à natureza, limitemo-nos a considerá-la com os olhos da experiência [...]”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XXIX, Metafísica de Mirzoa, as almas”, *op. cit.*, p. 137).

³⁸⁰ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 181. Trad. ed. port.: “— Nada de gracejos de mau gosto — replicou Mirzoa. — Não concluo simplesmente pela possibilidade; parto de um facto, de uma experiência.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXIV, Mangogul tinha razão?”, *op. cit.*, p. 157).

³⁸¹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 181-182. Trad. ed. port.: “[...] de um facto mutilado, de uma experiência isolada, ao passo que tenho por mim uma série de experiências que conheceis perfeitamente; mas não quero aumentar a vossa má disposição com uma contrariedade maior.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXIV, Mangogul tinha razão?”, *op. cit.*, pp. 157-158).

divisão em capítulos), evidencia que Diderot pretende ele mesmo expor como é pela experiência que o método do sultão, como o dele, é validado. Diderot demonstra conhecer as mulheres e pretende providenciar um retrato fiel, definidor, do que é uma mulher. No artigo da *Encyclopédie*, “Epreuve, Essai, Expérience”, lemos: “L’*expérience* est relative à l’existence, l’*essai* à l’usage, l’*épreuve* aux attributs. On dit d’un homme qu’il est *expérimenté* dans un art, quand il y a longtemps qu’il le pratique [...]”³⁸². A experiência é descrita como forma de adquirir conhecimento decorrente de uma prática constante inerente à existência. Por conseguinte, um homem experiente na arte das mulheres, que fala em seu nome e determina os seus interesses, não pode, porém, partir apenas de uma experiência própria, e única — tal como faz Mirzoza.

Na disputa da representação das mulheres, os esforços de Mirzoza para ser ouvida repetem-se. Em relação ao sultão Mangogul, Mirzoza encontra-se numa posição de súbdita, desde logo inferior. Mas a divisão e hierarquização das categorias de gênero que eles representam, “mulher” e “homem”, é clara na forma como argumentam. O “Chapitre XXIX, Métaphysique de Mirzoza, les âmes” é disso demonstrativo. O casal representa precisamente o assunto³⁸³ sobre o qual argumentam: a divisão entre os sexos. A argumentação de Mirzoza apoia-se no estudo, na Arte entendida como exercício de uma técnica. Não lhe é natural a posição de interlocutora eloquente. Assiste-se a um esforço para sair da sua mudez e recato, desse lugar tido como natural, mas na verdade naturalizado. Mirzoza não possui o direito (logo, não está autorizada) a se expressar e a dar a sua opinião sobre matérias filosóficas publicamente, muito menos a defender-se neste campo. Por isso, a sua fragilidade e a insegurança reflectem-se na dúvida se o que diz, o que fala, será ouvido e considerado como válido. No “Chapitre XXX, Suite de la conversation précédente”:

Mangogul était le seul qui eût écouté la leçon de philosophie de Mirzoza, sans interrompue. Comme il contredisait assez volontiers, elle en fût étonnée.

‘Le sultan admettrait-il mon système d’un bout à l’autre? Se disait-elle à elle-même. Non, il n’y a pas de vraisemblance à cela. L’aurait-il trouvé trop mauvais pour daigner le combattre? Cela pourrait être. Mes idées ne sont pas les plus justes qu’on ait eues

³⁸² DIDEROT, D. — “Epreuve, Essai, Expérience”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 5, p. 837. Trad. nossa: “A *experiência* está relacionada com a existência, o *ensaio* com a prática, a *prova* com os atributos. Diz-se de um homem que ele é *experiente* numa arte, quando a pratica há muito tempo [...]”.

³⁸³ Exposto no “Chapitre XXXIV, Mangogul avait-il raison?”, aquando da aposta entre o sultão e Mirzoza.

jusqu'à présent; d'accord: mais ce ne sont pas non plus les plus fausses; et je pense qu'on a quelquefois imaginé plus mal.'

Pour sortir de ce doute, la favorite se détermina à questionner Mangogul.

— Eh bien! prince, lui dit-elle, que pensez-vous de mon système?

— Il est admirable, lui répondit le sultan; je n'y trouve qu'un seul défaut.

— Et quel est ce défaut? Lui demanda la favorite.

— C'est, dit Mangogul, qu'il est faux de toute fausseté.³⁸⁴

O estilo de Mirzoza é desadequado à sua posição e às expectativas da sua condição de mulher. O sultão, por seu lado, possui, não um dom natural, mas naturalizado, de ser hábil na argumentação, sem esforço, e, por isso, sem recurso à arte – à técnica. O que o sultão demonstra sentir, o que lhe dá confiança, é toda a autoridade que recai sobre si, como homem e como ser de exceção – é um monarca e por isso está acima de tudo e de todos. O seu discurso é simples (talvez demasiado) e espontâneo para um homem da sua posição. Já Mirzoza, quando quer ser ouvida, faz-se passar por sábia, camufla a sua ignorância, e trasveste-se de homem: com elementos simbólicos das cabeças do senescal (homem da justiça) e do clero (homem da religião) – a peruca e o chapéu (ver “Chapitre XXIX, Métaphysique de Mirzoza, les âmes”). Pela sua aparência, Mirzoza obtém o respeito do sultão, que, enganado, lhe faz uma vénia, a ela e aos seus acompanhantes. Tal como o vestuário, também o espaço é transformado para parecer o Colégio Real, de modo a autorizar Mirzoza a falar – a ter uma voz e a ser ouvida. Mirzoza usa dos seus atributos de mulher, a sua beleza (que já conquistara o sultão como amante), para lhe conquistar também a estima como uma semelhante. Além dos elementos simbólicos associados ao masculino, que são mimetizados, é, porém, a tradição que o torna a ele mais apto a vencer a discussão. A ridicularização de Mirzoza, ao querer fazer-se ouvir, é desencorajadora das suas capacidades e da sua possibilidade de realmente ter alguma autoridade pública e um lugar de utilidade social: “A quoi ne fût-il point parvenu, s'il eût été bel esprit? Une place à l'Académie était la moindre

³⁸⁴ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 161. Trad. ed. port.: “Mangogul foi o único que escutou a lição de filosofia de Mirzoza sem a interromper. Como não era seu hábito, ela ficou espantada. § ‘Será que o sultão admite o meu sistema de uma ponta à outra?’, perguntava a si mesma. ‘Não é provável. Tê-lo-ia considerado demasiado mau para se dignar combatê-lo? É possível. As minhas ideias não são as mais legítimas que até hoje foram expressas; de acordo: mas também não são as mais ilegítimas; e penso que houve quem discorresse pior.’ Para sair da dúvida, a favorita decidiu interrogar Mangogul: § — Pois bem, príncipe — disse-lhe ela —, que pensais do meu sistema? § — É admirável — respondeu o sultão. — Não lhe encontro senão um defeito. § — E qual esse defeito? — inquiriu a favorita. § — É — disse Mangogul — falso do princípio ao fim.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXX, Continuação da conversa precedente”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 139).

récompense qu'il pouvait espérer; mais malheureusement il ne savait que deux ou trois cents mots, et n'avait jamais pu parvenir à en composer deux ritournelles”³⁸⁵. Na discussão sobre estética literária, no “Chapitre XXXVIII, Entretien sur les lettres”, Mirzoza demonstra a sua capacidade argumentativa, tomando ora a posição de Sélim ora a posição de Ricaric, que defende a vantagem dos Antigos sobre os Modernos. Mas logo a sua capacidade argumentativa é de novo ridicularizada pelo sultão: “— De par Brama, s'écria le sultan en bâillant, madame a fait une dissertation académique!”³⁸⁶. Nesta discussão, tão bem preparada por Mirzoza, Sélim e Ricaric, o sultão Mangogul tem um comportamento desapropriado e é injurioso para com Mirzoza, quando ele próprio carece de aptidões argumentativas (como é demonstrado pelo seu espírito inconstante e pela fraca qualidade dos seus interesses):

— Oui, seigneur, et vous l'apprendre. Vous nous embarquez vous-même dans un entretien sur les belles-lettres : vous débutez par un morceau sur l'éloquence moderne, qui n'est pas merveilleux ; et lorsque, pour vous obliger, on se dispose à suivre le triste propos que vous avez jeté, l'ennui et les bâillements vous prennent ; vous vous tourmentez sur votre fauteuil ; vous changez cent fois de posture sans en trouver une bonne ; las enfin de tenir la plus mauvaise contenance du monde, vous prenez brusquement votre parti ; vous vous levez et vous disparaissiez : et où allez-vous encore ? peut-être écouter un bijou.³⁸⁷

Se Mirzoza encontra no travestismo um meio de adquirir um certo tipo de autoridade, as restantes mulheres falam e são ouvidas, apenas pelas suas “jóias” porque são autorizadas pelo sultão (à força) a falar, mas não possuem verdadeira autoridade, excepto numa matéria específica. Da sua capacidade de se representarem somente se pode entender que os seus discursos não carecem de demonstração, de argumentação, eles não precisam de convencer por serem a verdade exposta. No “Chapitre XXXIX,

³⁸⁵ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 160. Trad. ed. port.: “*A que não teria chegado, se fosse um espírito culto?* Um lugar na academia era a mínima recompensa que podia esperar; mas infelizmente não conhecia senão dois ou três centos de palavras e nunca conseguiria compor dois ritornelos.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXIX, A metafísica de Mirzoza, as almas”, *op. cit.*, p. 138, *itálicos nossos*).

³⁸⁶ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 201. Trad. ed. port.: “— Por Brama, senhora! — exclamou o sultão, bocejando. — Fez uma dissertação académica!”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXVIII, Diálogo sobre literatura”, *op. cit.*, p. 178).

³⁸⁷ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 205. Trad. ed. port.: “— Sim, senhor, e vo-lo digo. Vós próprios provocais um diálogo sobre literatura: começais com uma passagem sobre eloquência moderna, que não é maravilhosa; e quando, para vos obsequiar, nos dispomos a continuar a triste discussão que encetaste, o tédio e os bocejos apoderam-se de vós; remexeis-vos na poltrona; mudais cem vezes de posição sem encontrar uma que vos agrade; cansado, finalmente, de suportar o aborrecimento, tomais bruscamente uma decisão: levantai-vos e desapareceis. E para onde? Talvez para ouvir uma ‘jóia’.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXVIII, Diálogo sobre literatura”, *op. cit.*, p. 183).

Dix-huitième et dix-neuvième essais de l’anneau, Sphéroïde l’aplatie et Girgiro l’entortillé, attrape qui pourra”, quando as “jóias” falam de modo académico, os seus discursos são descritos como enfadonhos. A Sphéroïde, a *Chata*, estudara e expressara-se por meio da geometria e é reconhecidamente a mais sábia “jóia” do conto. Contudo, no título do capítulo, um “entenda quem puder” engana o leitor, pois ambos os discursos descritos neste capítulo são claros, dirigem-se a uma assembleia, como a um auditório (universal), mostrando-se aqui completo desinteresse em se encontrar, provindo de uma “jóia”, algum tipo de teor erudito.

Da disputa de Mirzoza e do sultão Mangogul, a partir de experiências condicionadas sexualmente, resultam conclusões distintas. A questão que se poderia colocar neste ponto é se Mirzoza pretende ser representante de um sexo, ela representa qual das conclusões: a sua ou a do sultão? Este é o perigo que o sultão Mangogul lhe dá a conhecer. Se Mirzoza representa todas as mulheres em conjunto (como categoria), ela representa, para o sultão, os seus vícios, e, para si mesma, as suas virtudes.

— Prince, repartit Mirzoza, vous m’avez donné cent fois vos ministres pour les plus honnêtes gens du Congo. J’ai tant essuyé les éloges de votre sénéchal, des gouverneurs de vos provinces, de vos secrétaires, de votre trésorier, en un mot de tous vos officiers, que je suis en état de vous les répéter mot pour mot. Il est étrange que l’objet de votre tendresse soit seul excepté de la bonne opinion que vous avez conçue de ceux qui ont l’honneur de vous approcher.

— Et qui vous a dit que cela soit ? lui répliqua le sultan. Songez donc, madame, que vous n’entrez pour rien dans les discours, vrais ou faux, que je tiens des femmes, *à moins qu’il ne vous plaise de représenter le sexe en général...*

— Je ne le conseillerais pas à madame, ajouta Sélim, qui était présent à cette conversation. Elle n’y pourrait gagner que des défauts.

— Je ne reçois point, répondit Mirzoza, les compliments que l’on m’adresse aux *dépens de mes semblables*. Quand on s’avise de me louer, je voudrais qu’il n’en coûtât rien à personne. La plupart des galanteries qu’on nous débite ressemblent aux fêtes somptueuses que Votre Hautesse reçoit de ses pachas : ce n’est jamais qu’à la charge du public.³⁸⁸

³⁸⁸ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 180. Trad. ed. port.: “— Príncipe — disse Mirzoza —, afirmastes-me cem vezes que os vossos ministros eram as pessoas mais honestas do Congo. Suportei tanto os elogios do vosso Senescal, dos governadores das vossas províncias, dos vossos secretários, do vosso tesoureiro, numa palavra, de todos os vossos oficiais, que estou apta a repeti-los palavra por palavra. É estranho que o objecto da vossa ternura seja o único a ficar excluído da boa opinião que concebestes sobre aqueles que têm a honra de se aproximar de vós. § — E quem vos disse que era assim? — replicou o sultão. — Pensai, senhora, que não participais em nada nos ditos, verdadeiros ou falsos, que tenha acerca das mulheres, *a não ser que vos agrade representar o sexo em geral...* § — Não o aconselharia à senhora — interveio Selim, que se encontrava presente. — Só poderia contrair defeitos. § — Não recebo — respondeu Mirzoza — os cumprimentos que me dirigem *à custa das minhas iguais*. Quando decidirem elogiar-me, gostaria que isso não custasse nada a ninguém. A maior parte dos galanteios que nos fazem assemelham-se às sumptuosas festas que Vossa Alteza recebe dos seus pachás: são sempre à custa do povo.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXIV, Mangogul tinha razão?”, *op. cit.*, p. 156, itálicos nossos).

Em *Les Bijoux*, longe se está de se averiguar a capacidade de representação do cidadão de pleno direito (masculino). Aos indivíduos aos quais é reconhecido o sexo masculino, a experiência que lhes é assumida é universal e esta dita a universalidade do seu conhecimento. No artigo já citado, “Représentans”, da *Encyclopédie*, lemos:

L’expérience nous montre que dans les pays qui se flattent de jouir de la plus grande liberté, ceux qui sont chargés de représenter les peuples, ne trahissent que trop souvent leurs intérêts, & livrent leurs constituans à l’avidité de ceux qui veulent les dépouiller. Une nation a raison de se défier de semblables *représentans* & de limiter leurs pouvoirs ; un ambitieux, un homme avide de richesses, un prodigue, un débauché, ne sont point faits pour représenter leurs concitoyens ; ils les vendront pour des titres, des honneurs, des emplois, & de l’argent, ils se croiront intéressés à leurs maux. Que sera-ce si ce commerce infâme semble s’autoriser par la conduite des constituans qui seront eux-mêmes vénaux? Que sera-ce si ces constituans choisissent leurs *représentans* dans le tumulte & dans l’ivresse, ou, si négligeant la vertu, les lumières, les talens, ils ne donnent qu’au plus offrant le droit de stipuler leurs intérêts? De pareils constituans invitent à les trahir ; ils perdent le droit de s’en plaindre, & leurs *représentans* leur fermeront la bouche en leur disant : *je vous ai acheté bien chèrement, & je vous vendrai le plus chèrement que je pourrai.*³⁸⁹

A experiência, que a liberdade permite aos que estão em lugar de representar os interesses comuns, pode traí-los. Tal implica que, se a um sexo está desde sempre interdito representar-se, o outro sexo, não se encontrando de igual modo interdito, poderá correr o mesmo risco e ser sujeito igualmente aos vícios e virtudes. Por conseguinte, se os vícios e as virtudes são distribuídos em todos os indivíduos independentemente do sexo atribuído, porque é que um grupo se encontra liminarmente fora do jogo do poder de representação, sem lhes ser dada oportunidade de fazer uso do poder de se representar? Em *Les Bijoux*, lê-se que fora a liberdade do tempo que tornara

³⁸⁹ D’HOLBACH, Paul T. — “Répresentans”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 14, p. 143. Trad. nossa: “A experiência mostra-nos que nos países que se orgulham de gozar da maior liberdade, aqueles que são responsáveis por representar os povos traem com demasiada frequência os seus interesses e entregam seus constituintes à ganância daqueles que os querem espoliar. Uma nação tem razão em desconfiar de tais *representantes* e em limitar os seus poderes; um homem ambicioso, um homem ávido de riqueza, um pródigo, um perverso, não são feitos para representar os seus concidadãos; eles vendê-los-ão por títulos, honras, empregos e dinheiro, e acreditarão que estão interessados nos seus males. O que acontecerá se esse comércio infame parecer autorizado pela conduta dos constituintes que serão eles mesmos venais? O que será se esses constituintes escolherem os seus *representantes* em tumulto e embriaguez, ou, se negligenciando virtude, luzes, talentos, eles apenas derem ao que mais lhes oferece o direito de estipular os seus interesses? Tais constituintes convidam a traí-los; eles perdem o direito de reclamar, e os seus *representantes* fechar-lhes-ão a boca dizendo: *Eu vos comprei muito caro, e vos venderei o mais caro que puder.*”

possível as “jóias” falarem e serem ouvidas, mas tal liberdade aplica-se também e de modo ainda mais efectivo ao sexo masculino e aos seus discursos. Ou seja, se a liberdade conquistada na época representada em *Les Bijoux* permite às “jóias”, que antes se encontravam silenciadas, porque oprimidas, agora “discursar”, permite ainda aos que já possuíam alguma liberdade ter ainda mais liberdade para sobre elas tudo dizer. Logo se verifica que o poder discursivo permanece desigual.

A possibilidade de uma mulher se constituir como sujeito, actor político (com o poder relativo de se constituir como tal), é representada pelo facto de Mirzoza ser a única virtuosa. A virtude de Mirzoza (tanto natural como conquistada) permite que ela se represente a si mesma e que não seja só representada. Porém, a virtude de Mirzoza não a autoriza a ser cidadã (de pleno direito) e que a sua representação seja valorizada, porque, antes de virtuosa, é mulher. A virtude apresenta-se através de Mirzoza (pelo facto de ser mulher antes de virtuosa) efectivamente como mera possibilidade, mas de modo algum como realidade. Logo, até mesma Mirzoza não se representa completa e verdadeiramente, e apenas o faz num curto período de tempo. Ela é a expressão da impossibilidade de até mesmo ela, da mesma maneira que qualquer outra mulher, ser actor/a política. A diferença é que ela faz por ser tanto audível como visível.

A visibilidade, como assunto político, é um dos aspectos tratados em *Les Bijoux*, associados à representação e à representatividade. Se as mulheres são audíveis e visíveis, são-no pela representação do sultão Mangogul e no geral pelo escritor Diderot, mas a visibilidade (e reconhecimento, valor) que lhes é dada é negativa, por só se resumir aos vícios resultantes dos prazeres particulares. A visibilidade outorgada, podendo ser negativa e desagradável, parece ser preferível à invisibilidade, como a fala autorizada, à mudez. Em público, os vícios privados não podem emergir por serem contra a felicidade comum, mas quando se tornam visíveis é para serem usados como forma de recriminação e efeito de julgamento e se tornarem, de seguida, invisíveis. As mulheres, quando expostas e tornadas visíveis, são-no na medida em que são julgadas e ocultadas de novo. Aliás, como no capítulo anterior abordamos, a censura da sua presença torna-se desejada pelas próprias.

O que se verifica ainda é que a representação de um sexo (categoria) pelo sultão Mangogul, pretendendo ser uma representação total, é igualmente parcial. É uma representação mutilada, longe da verdade de um sexo, mas, mais do que isso, de um

corpo (de um corpo que ultrapassa a função meramente sexual). A representação que impera em *Les Bijoux*, a disputa de quem está mais capacitado a representar, é a do sultão, e essa está impregnada de preconceitos. A experiência das “jóias” indica já ser fruto dessa representação. Se a representação da verdade de um corpo pretende ser e dar a conhecer a sua identidade, a identidade de mulher demonstra ser, mais do que a identidade de homem, o resultado de ser um sexo e não outro (“l’*identité* d’une chose est ce qui fait dire qu’elle est la même & non une autre”³⁹⁰). Contudo, a identidade sexual funciona somente enquanto necessária ao jogo político, para servir o propósito de fazer sobressair que apenas a experiência tida como universal importa e que a experiência parcial, condicionada pelo sexo, é irrelevante — mesmo na consciência de que a universal é igualmente parcial e sujeita ao erro.

Se Mirzoza se propõe impor e defender uma identidade sexual ao nível político, o sultão Mangogul, não o faz, pela razão de que, para ele, a identidade sexual existe só quando aplicada sobre as mulheres, e esta não pode ter representação política. Sexo e política excluem-se. Enquanto as questões identitárias exigem considerações complexas ao nível da natureza, as questões identitárias ao nível político só por Mirzoza são propostas como imprescindíveis para a integração da sua opressão como assunto do Estado. Já para o sultão são assunto do Estado as consequências da conduta das mulheres, mas nunca a sua opressão. A opressão das mulheres, em *Les Bijoux*, resulta de uma identidade definida como incoerente, demasiado heterógena para ser debatida, bastando ser somente identificada. Para ser um assunto político, a necessária identidade e unidade (como sinónimos), individual ou de grupo, importa na medida em que é vista como identidade de ser humano, e o ser humano universal é assexuado (não lhe é atribuído um sexo). “Homme”³⁹¹ é a designação neutra não de um sexo, mas de toda a humanidade. Pelo contrário, diz Jaucourt: “le *sexe* absolument parlant, ou plutôt le *beau-sexe*, est l’épithète qu’on donne aux femmes, & qu’on ne peut leur ôter,

³⁹⁰ ANÓNIMO — “Identité”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 8, p. 494.

³⁹¹ Todos os artigos da *Encyclopédie*, com a designação de “Homme” correspondem ao corpo neutro, universal, como é expectável.

puisqu’elles font le principal ornement du monde”³⁹². Sexo significa mulher e o sexo não tem, portanto, presença e participação política.

Se tudo se sexualiza (através dos usos da linguagem e na própria linguagem) e se em tudo se procura diferenças atribuídas aos sexos, na política, é como se não houvesse sexo. O sultão não se toma a si próprio como pertencendo a um sexo (em *Les Bijoux*, ausente porque onnipresente, é desnecessário representá-lo). Mirzoza, por seu lado, é relegada para o seu sexo, fazendo dele assunto³⁹³, factor que a destitui completamente de se assumir como sujeito e actor político que se acrescenta ao domínio político, ao vocalizar e contribuir para os interesses do seu sexo. Portanto, o que é por ela (e pelo que ela pretende representar) colocado em causa é ainda (e como consequência) a universalização assegurada pela assexualidade dos corpos, assim como o que se entende por interesses comuns e felicidade geral, pois desmascara o quanto estes interesses são de facto, não comuns, mas particulares, e evidencia que é a felicidade de um sexo em específico que se encobre ao apresentar-se como assexuado e universal.

Em *Les Bijoux*, a felicidade e o seu gozo são efectivamente representados como particulares a um sexo, às custas do outro. O sultão Mangogul, porque cria uma identidade das mulheres da sua corte, nitidamente sexual, oprime-as e destitui-as de relevância política. As mulheres, na completa ausência de possibilidade de se auto-representarem e de contrariar o que se toma como sua identidade, veriam justificada a sua rebelião. É disso que se trata em *Les Bijoux*? De erguer ainda assim uma identidade de um sexo, de mulher, que contrarie a do sultão? Claramente não o é. E o que sucede posteriormente, com a Revolução, também não. Mantém-se a ideia de que só um indivíduo universal, isento de sexo, possui um discurso reconhecível. A identificação e nomeação de sexo é sempre consequência de opressão e em relação à opressão exercida — assunto que retomaremos na nossa Conclusão. Contudo, tentamos aqui demonstrar,

³⁹² JAUCOURT, Louis — “Sexe, le”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772e, t. 15, p. 138. Trad. nossa: “o sexo absolutamente falando, ou melhor o belo sexo, é o epíteto que damos às mulheres e que não lhes podemos retirar, uma vez que elas são o principal ornamento do mundo.”

³⁹³ Tendo sido já oportuno evocar em outros lugares desta tese, parece-nos importante remeter especificamente aqui para portuguesa Gertrudes Margarida de Jesus e para *Primeira Carta Apologética em favor; e defesa das Mulheres* (fl. 1761) (publicado em *Uma antologia improvável, A escrita das mulheres, séculos XVI a XVIII*, Lisboa, Relógio d’Água, 2013, pp. 232-243), quando descreve as motivações para representar e defender o seu sexo em geral, mais do que a si própria quando ofendida.

com *Les Bijoux*, que a possibilidade de as mulheres surgirem, visivelmente, no espaço público e nele participarem era já um assunto debatido na época de Diderot.

3.3. A arte da representação

A constituição de um sujeito/actor político corresponde a um trabalho, a uma Arte. O sujeito político resulta de uma estética e de uma moral pela arte (técnica) de si mesmo, na sua representação³⁹⁴ —, imaginando que a representação física e espiritual é, em certa medida, uma obra de sua responsabilidade e autoria. A possibilidade de um indivíduo se representar politicamente era, na época de Diderot, proporcionada pela representação assexuada, universal, como antes referimos. A identidade de homem representaria a humanidade. A identidade de mulher estaria integrada na do homem como uma variante menor, ou, se se apresentasse uma identidade de mulher, seria pela falta de (ou sem) representação — particularizada e submetida ao sexo. Se até então o sujeito político não era determinado nem por um sexo nem por um corpo, existindo como uma abstracção, procuraremos agora demonstrar como, em *Les Bijoux*, se revela já um projecto em que se reúne tanto a pretensa universalização do sujeito construído como sujeito político, tornado visível, como o corpo real inevitavelmente particularizado. Do que se trata é de ainda aprofundar essa possibilidade de também as mulheres serem sujeitos e actores políticos e de compreender que oportunidades têm de se representar no âmbito do pensamento de Diderot.

Num mundo em que as relações sociais e políticas estivessem definidas sobre a dialética liberdade/determinação, imaginemos que, para Diderot, num mundo por si idealizado, se desmontaria esta dialética e a liberdade imperaria. Este mundo idealizado, imaginado, não existindo ainda, seria para o filósofo passível de ser progressivamente construído. Para a sua construção, era necessário definir um fim moral, de perfeição, que servisse de modelo, em concreto, à natureza humana. Para Diderot, um modelo elevado de ser humano é sumariado pelo mais alto valor da virtude. A virtude, como antes referimos, foi o princípio do método do sultão Mangogul. Este valor moral é inerente ao ser humano: a sua natureza é boa. Possui-se virtude por instinto (por sentimento), mas é-se verdadeiramente virtuoso pelo trabalho da razão — tal como

³⁹⁴ Veja-se, de Geoffrey Bremner, *Order and Chance: The pattern of Diderot's Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

lemos na entrada “Vertu”³⁹⁵ da *Encyclopédie*. Qualquer indivíduo deve seguir modelos de virtude na construção de si mesmo para se tornar, ele mesmo, um modelo de virtude. A virtude não é um valor retirado da religião, qualquer que seja, é um modelo construído humanamente tornando-se num valor político. O modelo a seguir e a imitar não é já o de um ente superior abstracto, Deus cristão, mas de um Deus matéria, de carne e osso como de espírito, humanizado, reunindo as melhores qualidades de todos os seres. Cada ser individual é uma derivação de um número menor do máximo de qualidades encontradas no modelo do Ser substituto de Deus abstracto e tem como obrigação dirigir-se às qualidades mais elevadas e a estas se moldar. Os indivíduos que melhor conquistarem estas qualidades e que, consequentemente, se apresentem como modelos de virtude devem, por sua vez, ser seguidos por serem exemplares. A virtude, pressupõe-se, está para Diderot e no seu projecto ao alcance de todos, em total independência de determinações, nomeadamente do sexo atribuído. Logo, tornar-se-ia necessário sair da identidade fundada no sexo atribuído³⁹⁶. Para que cada um se assumisse como sujeito de virtude, universal, teria que se considerar não só determinado por um sexo, mas também por um sem número de outros factores (idade, profissão, saúde, etc.). Só assim podemos entender que a defesa da representação de um sexo (como Mirzoza pretende), para o sultão Mangogul, como para Diderot, não faça qualquer sentido, mas somente a representação e defesa de uma identidade individual que, porém, se pressupõe ter atingido um estágio universal. Ou seja, são colocadas em causa as identidades fruto de determinações (condicionantes de facto) como entrave à elevação moral, pressupondo-se que, embora existam como facto inegável, deve-se

³⁹⁵ ROMILLY, J.-E.; Diderot, D. — “Vertu”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 17, p. 176.

³⁹⁶ O projecto de Diderot é o do Iluminismo, veja-se, portanto, já a explícita integração do “belo sexo” no desenvolvimento dado por Kant em “Qu'est-ce que les Lumières ?” (1784): “Il est si commode d'être mineur... Si j'ai un livre qui a de l'entendement pour moi, un directeur spirituel qui a de la conscience pour moi, un médecin qui pour moi décide de mon régime, etc, je n'ai pas besoin de faire des efforts moi-même. [...] Que de loin la plus grande partie de l'humanité (et notamment le beau sexe tout entier) considère le pas à franchir pour accéder à la majorité comme non seulement pénible, mais encore dangereux, c'est à quoi s'appliquent ces tuteurs qui ont eu l'extrême bonté de se charger de sa haute direction”. (KANT, Immanuel — “Réponse à la question : Qu'est-ce que les Lumières ?”, *Vers la paix perpétuelle. Que signifie s'orienter dans la pensée? Qu'est-ce que les lumières*, Paris, Flammarion, 1991, pp. 43-44). Trad. ed. port.: “Se eu tiver um livro que tem entendimento por mim, um director espiritual que tem em minha vez consciência moral, um médico que por mim decide da dieta, etc., então não preciso de eu próprio me esforçar.[...] Porque a imensa maioria dos homens (inclusive todo o belo sexo) considera a passagem à maioridade difícil e também muito perigosa é que os tutores de boa vontade tomaram a seu cargo a superintendência deles.” (KANT, Immanuel — “Resposta à pergunta: que é o iluminismo”, *A paz perpétua e outros opúsculos*, Lisboa, Edições 70, 1990, pp. 11-12).

trabalhar sobre si mesmo como se não existissem. Ao que equivale dizer que a liberdade de cada um para se construir e se auto-determinar, sendo sempre relativa, deve ser imaginada não só como possível, mas como realmente alcançável. Assim, cada ser humano individualmente progrediria em direcção à virtude, como se nenhum entrave se entrespusesse no seu caminho, ao mesmo tempo que, para esse caminho se realizar, teria que identificar o conjunto de entraves e determinações para deles se erguer e se emancipar. A identidade individual é, por isso, fruto de um trabalho de libertação em direcção à virtude — sendo ela mesma sinónimo de liberdade. A identidade resulta, por isso, tanto como identidade singular como universal. Só assim se entende, ainda que todos os pares de opostos em relação dialéctica pereçam. Toda a defesa de grupos identitários no âmbito político é por Diderot, e em *Les Bijoux*, posta em causa.

Em *Les Bijoux*, é possível interpretar, da representação da corte de Mangogul, que as mulheres, não sendo virtuosas, podem sê-lo, porque Mirzoza o é; mas também que os homens, não sendo todos virtuosos, são-no mais do que as mulheres. O que não significa que todos possuam, por natureza, virtude, mas que o conhecimento da virtude necessário à sua aquisição é mais difícil a um grupo identificado como sexo (feminino) do que ao grupo identificado como humanidade. Ao grupo identitário submetido (em relação a um grupo opressor) faltaria representação colectiva credível, fazendo-se Mirzoza sua representante, mas transcende-se a identidade de grupo em múltiplas identidades singulares de carácter universal. Daí deriva que Mirzoza não representa já um grupo submetido, mas a si mesma, tornando-se então modelo de virtude — não apenas para as suas semelhantes, mas para a humanidade em geral. Deixariam, portanto, de existir grupos identitários, e a razão de ser de um grupo em particular se manifestar em relação a outro, mas unicamente indivíduos plenamente livres porque virtuosos. Nesta idealização de Diderot, a opressão vs. submissão dissipar-se-ia.

Como antes referimos, constata-se como fundamental, na construção e condução de si mesmo, o conhecimento dos seus vícios e virtudes, como de todos os vícios e virtudes inerentes ao ser humano — ou seja, um duplo ponto de vista, tanto particular como geral para um amplo conhecimento da natureza humana. Logo, cada indivíduo teria como dever trabalhar na sua identidade, tanto na sua representação como na representação do colectivo (humano). A virtude depreende ainda solidariedade, abrangência na reunião de pontos de vista distintos. Esta solidariedade manifestar-se-ia,

não só através da manutenção de relações sociais correctas, como também através do conhecimento e observação de todas as relações humanas (tanto as boas como as vis). Apenas assim, e nesta condição, seria possível representar-se a si mesmo como indivíduo singularmente colectivo. Os pontos de vista, apresentados como sendo próprios às categorias de mulher ou de homem, são parciais — ainda que Diderot assuma coerentemente a inegável parcialidade no ponto de vista da mulher e a relativa parcialidade no do homem (reconhecidamente mais imparcial). No fundo, o que é exposto em *Les Bijoux* é que nunca é representativo um olhar parcial (resultante de uma experiência reduzida), mas também que qualquer ponto de vista exposto, ainda que parcial, tem algo de geral. Representar é sempre dirigir-se aos outros, e para isso, repetimos, é preciso conhecê-los, logo, possuir um largo conhecimento da natureza humana — Diderot não se terá cansado de o dizer. Assim é proposto que cada um se transcenda para se reconciliar consigo mesmo e com a sua humanidade.

Relacionamos agora estas questões com a prática artística, com a arte e a estética. No capítulo seguinte desta tese, daremos maior espaço a esta dimensão da obra de Diderot, mas não podemos deixar de relacionar já aqui a virtude política e a representação artística. Inegavelmente Diderot fizera a correspondência da representação de si, do sujeito político, com a representação em arte. Cada ser humano é, ao mesmo tempo, obra e artista. Podemos ler, em *Essais sur la peinture*, que Diderot defende uma prática artística, válida para todas as artes, fruto da combinação entre o estudo dos modelos da Academia e a imitação e o estudo da natureza pela experiência directa. O estudo académico permite ao artista em formação o conhecimento da estrutura através do qual interpretará e capturará as contingências da realidade. Assumem-se três momentos formativos sequenciados: o momento de aprendizagem, o momento de contacto com a realidade (experiência) e o momento de realização. O que aqui dizemos é exposto na metodologia que Diderot recomenda ao aprendiz de pintura, e pode ser constatado nesta citação, ainda que longa:

Voici donc comment je désirerais qu'une école de dessin fût conduite. Lorsque l'élève sait dessiner facilement d'après l'estampe et la bosse, je le tiens pendant deux ans devant le modèle académique de l'homme et de la femme. Puis je lui expose des enfants, des adultes, des hommes faits, des vieillards, des sujets de tout âge, de tout sexe, pris dans toutes les conditions de la société, toutes sortes de natures en un mot : les sujets se présenteront en foule à la porte de mon académie, si je les paye bien ; si je suis dans un pays d'esclaves, je les y ferai venir. Dans ces différents modèles, le professeur aura soin

de lui faire remarquer les accidents que les fonctions journalières, la manière de vivre, la condition et l'âge ont introduits dans les formes. Mon élève ne reverra plus le modèle académique qu'une fois tous les quinze jours ; et le professeur abandonnera au modèle le soin de se poser lui-même. Après la séance de dessin, un habile anatomiste expliquera à mon élève l'écorché, et lui fera l'application de ses leçons sur le nu animé et vivant ; et il ne dessinera d'après l'écorché que douze fois au plus dans une année. C'en sera assez pour qu'il sente que les chairs sur les os et les chairs non appuyées ne se dessinent pas de la même manière ; qu'ici le trait est rond, là, comme anguleux ; et que s'il néglige ces finesses, le tout aura l'air d'une vessie soufflée, ou d'une balle de coton.³⁹⁷

No mesmo ensaio, podemos um pouco antes, ler:

Si j'étais initié dans les mystères de l'art, je saurais peut-être jusqu'où l'artiste doit s'assujettir aux proportions reçues, et je vous le dirais. Mais ce que je sais, c'est qu'elles ne tiennent point contre le despotisme de la nature, et que l'âge et la condition entraînent le sacrifice en cent manières diverses. Je n'ai jamais entendu accuser une figure d'être mal dessinée, lorsqu'elle montrait bien, dans son organisation extérieure, l'âge et l'habitude ou la facilité de remplir ses fonctions journalières. Ce sont ces fonctions qui déterminent et la grandeur entière de la figure, et la vraie proportion de chaque membre, et leur ensemble : c'est de là que je vois sortir, et l'enfant, et l'homme adulte, et le vieillard, et l'homme sauvage, et l'homme policé, et le magistrat, et le militaire, et le portefaix. S'il y avait une figure difficile à trouver, ce serait celle d'un homme de vingt-cinq ans, qui serait né subitement du limon de la terre, et qui n'aurait encore rien fait ; mais cet homme est une chimère.³⁹⁸

A quimera do homem de vinte e cinco anos, que nasceu subitamente “et qui n'aurait encore rien fait”, é o modelo de universalidade vigente na época, que Diderot

³⁹⁷ DIDEROT, D. — *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1998, pp. 17-18. Trad. ed. br.: “Quando o aluno sabe desenhar facilmente segundo a estampa ou uma figura modelada, eu o mantenho durante dois anos diante do modelo acadêmico do homem e da mulher. Depois, eu lhe exponho, crianças, adultos, homens feios, velhos, pessoas de todas as idades, de ambos os sexos, tomados em todas as condições da sociedade, todas as espécies de naturezas, em uma palavra: as pessoas se apresentarão em multidão à porta de minha academia, se eu lhes pagar bem; se estou num país de escravos, eu os mandarei vir. Nesses diferentes modelos, o professor terá o cuidado de fazê-lo observar os acidentes que as funções diárias, a maneira de viver, a condição e a idade introduziram nas formas. Meu aluno não revelará mais o modelo acadêmico, salvo uma vez a cada quinze dias; e o professor abandonará ao modelo o cuidado de ele fazer posar a si mesmo. Após a sessão de desenho, um hábil anatomista explicará ao meu aluno o *écorché* e ele fará aplicação de suas lições ao nu animado e vivo; e desenhara segundo o *écorché* apenas doze vezes ao máximo em um ano. Será o suficiente para que ele sinta que a carne sobre os ossos e a carne não apoiada não se desenharam da mesma maneira; que aqui o traço é redondo, ali, como que anguloso; e que, se negligência tais finuras, o todo terá o ar de uma bexiga inflamada ou de um fardo de algodão.” (DIDEROT, D. — “Ensaio sobre Pintura”, *Diderot, Obras II, Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000, pp. 166-167).

³⁹⁸ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 13. Trad. ed. br.: “Eu nunca ouvi acusar uma figura de ser mal desenhada, quando mostrava bem, em sua organização exterior, a idade ou o hábito ou a facilidade de preencher suas funções normais. São tais funções que determinam seja a grandeza inteira da figura, seja a verdadeira proporção de cada membro, seja seu conjunto: é daí que eu vejo sair, quer a criança, quer o homem adulto, quer o velho, quer o homem selvagem, quer o homem civilizado, quer o magistrado, quer o militar, quer o carregador. Se houvesse uma figura difícil de encontrar ali seria um homem de vinte e cinco anos, que tivesse nascido subitamente do limo da terra e que ainda não houvesse feito nada; mas esse homem é uma quimera.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 163).

tomaria como asfixiante para o aluno de artes, artista em formação, como para o ser humano em geral. Ou seja, tomar este modelo de representação resultaria numa opressão generalizada — não de um sexo, nem de uma idade, ou raça, mas de toda a humanidade.

Em *Les Bijoux*, podemos supor que Diderot passou precisamente por estes diferentes momentos formativos: o estudo das regras da escrita do conto, a experiência directa da realidade do seu presente a representar e a sua concreta realização. Com este conto, Diderot adquire uma posição estética (com repercussões políticas) e integra essa mesma posição como tema. Diderot torna visível, em *Les Bijoux*, a pluralidade nos seres humanos e nas relações que o seu ser foi capaz de estudar, conhecer e conceber para a realização do conto. Não deixando de parte a sua individualidade, o indivíduo, autor, transcendeu-a, ultrapassou-a para se dirigir ao colectivo dos seus leitores. Diderot, indivíduo, fez-se virtuoso, segundo o seu modelo. Tanto o seu conto como ele mesmo são, por sua vez, modelos de virtude. Se Diderot realizava já em *Les Bijoux* este seu modelo, encontrará em Richardson a sua confirmação. Para além de produtor estético, Diderot enaltece a sua presença no mundo e contemporaneidade. Richardson, escritor inglês que Diderot tem para si como paradigma, é um autor único, singular, raro, capaz de congrega vastos atributos. Diderot descreve-o com inumeráveis elogios. Mas um dos aspectos que salienta de Richardson é este ser capaz de dissolver a sua identidade, para conhecer e dar a conhecer a abrangência da espécie humana. O escritor inglês é para o filósofo um homem de grande erudição, capaz de ir ao encontro do máximo número de gostos e de os congrega numa só obra. Em suma, Richardson é um homem de virtude e reúne em si todas as qualidades de um ser tão completamente singular quanto plural.

Je ne me lasserai point d'admirer la prodigieuse étendue de tête qu'il t'a fallu, pour conduire des drames de trente à quarante personnages, qui tous conservent si rigoureusement les caractères que tu leur as donnés ; l'étonnante connaissance des lois, des coutumes, des usages, des mœurs, du cœur humain, de la vie ; l'inépuisable fonds de morale, d'expériences, d'observations qu'ils te supposent.³⁹⁹

³⁹⁹ DIDEROT, D. — “Éloge de Richardson”, *Diderot, Contes et romans*, vol. I, Paris, Gallimard, 2010, p. 905. Trad. ed. br.: “Não me cansarei em absoluto de admirar a prodigiosa amplitude de cabeça que te foi preciso a fim de conduzir dramas de trinta a quarenta personagens, que conservam todas tão rigorosamente os caracteres que lhes deste; o assombroso conhecimento das leis, dos costumes, dos usos, dos mores, do coração humano, da vida; o inesgotável fundo de moral, de experiências, de observações

Diderot, leitor de Richardson, encontra aqui o que pretende do seu leitor: servir-lhe igualmente de modelo. E explicita, no largo elogio que lhe faz, a solidariedade inerente à virtude:

Mais qu'importe, si, grâce à cet auteur, j'ai plus aimé mes semblables, plus aimé mes devoirs ; si je n'ai eu pour les méchants que de la pitié ; si j'ai conçu plus de commisération pour les malheureux, plus de vénération pour les bons, plus de circonspection dans l'usage des choses présentes, plus d'indifférence sur les choses futures, plus de mépris pour la vie, et plus d'amour pour la vertu ; le seul bien que nous puissions demander au ciel, et le seul qu'il puisse nous accorder, sans nous châtier de nos demandes indiscrettes !⁴⁰⁰

Ainda no *Éloge de Richardson*, lemos:

Une maxime est une règle abstraite et générale de conduite dont on nous laisse l'application à faire. Elle n'imprime par elle-même aucune image sensible dans notre esprit : mais celui qui agit, on le voit, on se met à sa place ou à ses côtés, on se passionne pour ou contre lui ; on s'unit à son rôle, s'il est vertueux ; on s'en écarte avec indignation, s'il est injuste et vicieux.⁴⁰¹

Na moral defendida por Diderot, se depreende como importante o julgamento, o seguir ou o rejeitar continuado diante de acções. Não é uma apreensão racional (de princípios abstractos), mas algo fundado no sentimento. A moral retira-se das “imagens sensíveis” que se imprimem profundamente na alma. Em *Les Bijoux*, a demonstração do processo criativo como percurso moral expõe-se pelo confronto da totalidade das relações humanas — o encontro da mais bela relação entre as relações representadas dá mote a que esta seja copiada. Entre todas as mulheres, Mirzoza é a mais bela, por ser capaz da mais rara e verdadeira relação amorosa. Os seus sentimentos são os mais

que eles em ti supõem.” (DIDEROT, D. — “Elogio a Richardson”, *Diderot, Obras II, Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 23).

⁴⁰⁰ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 904. Trad. ed. br.: “Mas que importa, se, graças a esse autor, eu amei mais meus semelhantes, amei mais meus deveres; se eu não tive para com os maus senão piedade; se concebi mais comiserção para com os infelizes, mais veneração para com os bons, mais circunspecção no uso das coisas presentes, mais indiferença acerca das coisas futuras, mais menosprezo para com a vida, e mais amor para com a virtude: o único bem que podemos pedir ao céu, e o único que ele pode nos conceder, sem nos castigar por nossos pedidos indiscretos!”. (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 22).

⁴⁰¹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 897. Trad. ed. br.: “Uma máxima é uma regra abstrata e geral de conduta cuja aplicação é deixada ao nosso prazer. Ela não imprime por si mesma nenhuma imagem sensível em nosso espírito: mas aquele que age, nós o vemos, colocamo-nos em seu lugar ou ao seu lado, apaixonando-nos por ele ou contra ele; nós nos unimos a seu papel, se é virtuoso; nós nos afastamos dele com indignação se é injusto e vicioso.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 16).

elevados. A “beleza” (o belo) de *Les Bijoux* encontra-se na conclusão, em que o bem ganha sobre o mal e a conduta virtuosa sobre a conduta vil. A estética moralizante de Diderot depende da identificação do leitor que o lê e, por isso, toma para si a responsabilidade de o conduzir na sua actualização moral. Diante da obra como se diante da realidade, o leitor confronta-se consigo mesmo, com a sua natureza, e eleva-se. Adquire mesmo experiência. Lemos ainda em *Éloge de Richardson*:

Combien j'étais bon ! combien j'étais juste ! que j'étais satisfait de moi ! J'étais, au sortir de ta lecture, ce qu'est un homme à la fin d'une journée qu'il a employée à faire le bien. J'avais parcouru dans l'intervalle de quelques heures un grand nombre de situations, que la vie la plus longue offre à peine dans toute sa durée. J'avais entendu les vrais discours des passions ; j'avais vu les ressorts de l'intérêt et de l'amour-propre jouer en cent façons diverses ; j'étais devenu spectateur d'une multitude d'incidents, je sentais que j'avais acquis de l'expérience.⁴⁰²

O que retiramos daqui é uma renovada preocupação com a identidade: a do artista que se apresenta próxima e análoga à do indivíduo cidadão (sujeito e actor político), sendo as representações pública, política, ou artística, realidades morais. É um jogo de analogias, uma cadeia de derivações sobre o mesmo princípio de virtude que nos é apresentado. O processo criativo, implícito nos dois casos, exige o conhecimento concreto e o confronto com a realidade das paixões, dos defeitos da natureza. Logo, o modelo de ser humano não é, nem pode ser, efectivamente, para Diderot, um só modelo de um ser abstracto — mas um ser corporalizado, com corpo. São vários os modelos humanos que se aproximam da virtude e se apresentam tanto enraizados na experiência particular como destacados pela capacidade de conhecer e dar a conhecer a experiência humana em geral, universal. Ora esta via moral é melhor exposta por via da estética, na arte como se fosse na vida pública. Tal é possível concluir da leitura de *Les Bijoux*, pelo modo como o conto é construído, sem dúvida, mas também pelo que nele encontramos representado, nomeadamente em algumas passagens que põem em confronto duas estéticas.

⁴⁰² DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 898. Trad. ed. br.: “Como eu era bom! Como eu era justo!, como eu estava satisfeito comigo mesmo! Eu estava, ao sair de tua leitura, como está um homem ao final de um dia que ele empregou na prática do bem. Eu havia percorrido, no intervalo de algumas horas, um grande número de situações que a vida mais longa mal oferece em toda a sua duração. Eu tinha ouvido os verdadeiros discursos das paixões; eu tinha visto as molas do interesse e do amor-próprio em jogo de cem maneiras diversas; eu me havia tornado espectador de uma multidão de incidentes, eu sentia que tinha adquirido experiência.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 17).

Veja-se a discussão entre os Antigos e os Modernos, entre os que se centram apenas no estudo das regras (estudo geral e abstracto) e os que se propõem a estudar apenas a natureza (nas suas particularidades). Diderot encontra-se na intersecção entre as duas facções. Sem colocar de parte a importância dos Antigos na estruturação da representação das Artes em geral, Diderot apresenta-se tendencialmente do lado dos Modernos, logo, na captura do presente, do instante, do espontâneo, do ainda informe. Esta questão da representação, resultante do estudo e da imitação da natureza, é tratada no que diz respeito à ópera no “Chapitre XIII, Sixième essai de l’anneau, de l’opéra de Banza”, com as opiniões sobre a Tragédia dos dois autores, Domidosol e Doremifasolasidododo. Lemos que os ditos ignorantes e os velhos apoiavam o primeiro, os ditos virtuosos e a juventude, o segundo:

Uremifasolasiututut, disaient ces derniers, est excellent lorsqu’il est bon ; mais il dort de temps en temps : et à qui cela n’arrive-t-il pas ? Utmiutsol est plus soutenu, plus égal : il est rempli de beautés ; cependant il n’en a point dont on ne trouve des exemples, et même plus frappants, dans son rival, en qui l’on remarque des traits qui lui sont propres et qu’on ne rencontre que dans ses ouvrages. Le vieux Utmiutsol est simple, naturel, uni, trop uni quelquefois, et c’est sa faute. Le jeune Uremifasolasiututut est singulier, brillant, composé, savant, trop savant quelquefois : mais c’est peut-être la faute de son auditeur ; l’un n’a qu’une ouverture, belle à la vérité, mais répétée à la tête de toutes ses pièces ; l’autre a fait autant d’ouvertures que de pièces ; et toutes passent pour des chefs-d’œuvre. La nature conduisait Utmiutsol dans les voies de la mélodie ; l’étude et l’expérience ont découvert à Uremifasolasiututut les sources de l’harmonie. Qui sut déclamer, et qui récitera jamais comme l’ancien ? qui nous fera des ariettes légères, des airs voluptueux et des symphonies de caractère comme le moderne ? Utmiutsol a seul entendu le dialogue. Avant Uremifasolasiututut, personne n’avait distingué les nuances délicates qui séparent le tendre du voluptueux, le voluptueux du passionné, le passionné du lascif : quelques partisans de ce dernier prétendent même que si le dialogue d’Utmiutsol est supérieur au sien, c’est moins à l’inégalité de leurs talents qu’il faut s’en prendre qu’à la différence des poètes qu’ils ont employés...⁴⁰³

⁴⁰³ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 71. Trad. ed. port.: “Doremifasolasidododo, dizem os últimos, é excelente quando é bom; mas de vez em quando dorme: e a quem não sucede isto? Domidosol é mais seguro, mais igual: está cheio de belezas; contudo, de todas elas se encontram exemplos, e até mais impressionantes, no seu rival, em quem se notam características que lhe são próprias e que não se encontram senão nas suas obras. O velho Domidosol é simples, natural, uno, por vezes demasiado uno, e a culpa é dele. O jovem Doremifasolasidododo é singular, brilhante, composto, erudito, por vezes demasiado erudito: mas talvez a culpa seja do seu ouvinte; um só tem uma abertura, realmente bela, mas repetida à cabeça de todas as suas peças; o outro faz tantas aberturas como peças; todos passam por obras-primas. A natureza guiava Domidosol para os caminhos da melodia; o estudo e a experiência descobriram a Doremifasolasidododo as fontes da harmonia. Quem soube declamar e quem jamais recitará como o antigo? Quem nos fará pequenas árias ligeiras, árias voluptuosas e sinfonias de carácter como o moderno? Domidosol foi o único a entender o diálogo. Antes de Doremifasolasidododo, ninguém tinha distinguido os delicados matizes que separam o terno do voluptuoso, o voluptuoso do apaixonado, o apaixonado do lascivo: alguns adeptos deste pretendem até que se o diálogo de Domidosol é superior ao dele, é menos à desigualdade dos seus talentos que é preciso

Neste conflito entre os Antigos e os Modernos, a fidelidade ao presente, à sua contemporaneidade, é a prova máxima de originalidade. A perseguição do novo é o funcionamento natural de uma mente curiosa que activamente procura intensidades na realidade a representar. A disputa entre Antigos e Modernos é retomada no “Chapitre XXXVIII, Entretien sur les lettres”, na discussão iniciada pelo sultão a propósito da eloquência moderna. Ricaric e Mirzoza defendem a posição dos Antigos, da imitação das regras, e Sélim a imitação da natureza, os Modernos.

— Mais ces modernes, dit Sélim, que vous frondez ici tout à votre aise, ne sont pas aussi méprisables que vous le prétendez. Quoi donc, ne leur trouvez-vous pas du génie, de l’invention, du feu, des détails, des caractères, des tirades ? Et que m’importe à moi des règles, pourvu qu’on me plaise ? Ce ne sont, assurément, ni les observations du sage Almudir et du savant Abaldok, ni la poétique du docte Facardin, que je n’ai jamais lue, qui me font admirer les pièces d’Aboulcazem, de Mubardar, d’Albaboukre et de tant d’autres Sarrasins ! Y a-t-il d’autre règle que l’imitation de la nature ? et n’avons-nous pas les mêmes yeux que ceux qui l’ont étudiée ?⁴⁰⁴

E, de seguida, responde Ricaric:

— La nature, répondit Ricaric, nous offre à chaque instant des faces différentes. Toutes sont vraies ; mais toutes ne sont pas également belles. C’est dans ces ouvrages, dont il ne paraît pas que vous fassiez grand cas, qu’il faut apprendre à choisir. Ce sont les recueils de leurs expériences et de celles qu’on ait, on n’aperçoit les choses que les unes après les autres ; et un seul homme ne peut se flatter de voir, dans le court espace de sa vie, tout ce qu’on avait découvert dans les siècles qui l’ont précédé. Autrement il faudrait avancer qu’une seule science pourrait devoir sa naissance, ses progrès et toute sa perfection, à une seule tête : ce qui est contre l’expérience.⁴⁰⁵

atribuir as culpas do que à diferença dos poetas de que se serviram...”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XIII, Sexta experiência do anel, a ópera de Banza”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, pp. 48-49).

⁴⁰⁴ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 200. Trad. ed. port.: “Mas esses modernos — disse Selim —, que critica tão livremente, não são tão desprezíveis como supõe. Como é possível que não veja neles génio, invenção, ardor, particularidades, caracteres, tiradas? E que me importam as regras, contanto que me agradem? Não são certamente nem as observações do sábio Almudir e do erudito Abaldok, nem a poética do douto Facardin, que eu nunca li, que me fazem admirar as peças de Abulcazem, Mubardar, Albabukre e de tantos outros sarracenos! Há outra regra que não seja a imitação da natureza? E não temos nós os mesmos olhos que aqueles que a estudaram?”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXVIII, Diálogo sobre literatura”, *op. cit.*, p. 177).

⁴⁰⁵ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 200. Trad. ed. port.: “— A natureza respondeu Ricaric — oferece-nos a cada instante faces diferentes. Todas são verdadeiras; mas nem todas são igualmente belas. É nestas obras, de que não parece fazer grande caso, que é preciso aprender a escolher. São os repositórios das suas experiências e das que se fizeram antes deles. Por pouco espírito que se tenha, só se apercebem as coisas umas após as outras; e nenhum homem se pode gabar em vida, no curto espaço da sua vida, de tudo o que foi descoberto nos séculos que o precederam. De outro modo seria necessário admitir que uma

Aos Modernos, que descartam a relevância da formação acadêmica, Diderot critica duramente as produções artísticas, a “vessie soufflée” ou o “balle de coton”, como formas sem estrutura, moles. Nota-lhes a carência de estudo que os caracteriza, a excessiva complexidade das suas obras, e a quebra da perfeita ilusão que as regras dos Antigos garantiam. Mirzoza assim os critica:

Ne conviendrez-vous pas, au contraire, qu’à la démarche empesée des acteurs, à la bizarrerie de leurs vêtements, à l’extravagance de leurs gestes, à l’emphase d’un langage singulier, rimé, cadencé, et à mille autres dissonances qui le frapperont, il doit m’éclater au nez dès la première scène et me déclarer ou que je me joue de lui, ou que le prince et toute sa cour extravaguent ?⁴⁰⁶

Aos Modernos ficam associados o amadorismo e a ruptura com o passado, com inegáveis consequências, não só estéticas como políticas. Anexada aos atributos femininos, à identidade de mulher, era de esperar que Mirzoza se agradasse precisamente pela estética dos Modernos. Não só por isso, mas, como vimos já, pelo corte eminente com a Antiguidade, que lhe poderia garantir o poder de se emancipar numa nova ordem estética, com uma influência social que se esperaria mais abonatória do seu sexo. Mas tal não é o caso. Mirzoza sonha⁴⁰⁷ com esta mesma disputa, mas nela se integra como observadora distanciada.

Assim, perante estas duas estéticas vigentes na época — uma estética reconhecida como masculina, a dos Antigos, e uma estética como feminina, a dos Modernos, e a ruptura que esta última opera sobre a outra, uma agradando a um grupo identitário e outra, a outro —, Diderot não deixa de expor o quanto as duas falham em contribuir para a representação da humanidade e para o seu progresso. Diderot afirma-se erguendo uma estética tão particular quanto universal, reunião das duas estéticas. Consequentemente, o que a sua estética, já patente em *Les Bijoux*, permite entender é que a importância social na manutenção de identidades sexualmente marcadas é vulgar

ciência poderia dever a sua origem, os seus progressos e toda a sua perfeição a uma única cabeça, o que é contra a experiência.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXVIII, Diálogo sobre literatura”, *op. cit.*, p. 177).

⁴⁰⁶ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 203. Trad. ed. port.: “Não admitis, pelo contrário, que, ao notar as marcações rígidas dos actores, a bizzarria das suas roupas, a extravagância dos seus gestos, a ênfase de uma linguagem singular, rimada, cadenciada, e mil outras dissonâncias que o impressionarão, se me rirá na cara logo à primeira cena e me declarará ou que estou zombando dele ou que o príncipe e toda a sua corte deliram?”. (DIDEROT, D. — Capítulo XXXVIII, “Diálogo sobre literatura”, *op. cit.*, p. 181).

⁴⁰⁷ Capítulo XL, “Rêve de Mirzoza”, pp. 211-215. Ed. port.: Capítulo XL, “Sonho de Mirzoza”, pp. 188-193.

e que só a transcendência das determinações dessas identidades na construção de novas identidades singulares (individualismo) permite que seja alcançado o valor político da virtude. Contudo, esta é uma vã esperança que Diderot apresenta em *Les Bijoux*, uma possibilidade que, afinal, se revela como impossibilidade. Não é nem enquadrada na identidade sexual, nem transcendendo-a, que Mirzoza conquista o poder de representação. Para Diderot, a definição de sujeito/actor político e estético como representação corporalizada é significativamente importante, na medida em que desmonta a pressuposta universalidade anterior (descorporalizada, abstracta). No entanto, as diferenças salientam-se, ainda assim, no corpo comum a todos os seres, por via sexual. O sujeito e actor político, possuindo já um corpo, e, como tal, um sexo que lhe é atribuído, passa a ser marcado como mais ou menos apto à esfera pública e política. E, efectivamente, essa marca distintiva, parecendo não impedir o desejo de as mulheres (tal como os homens) se constituírem como sujeitos e actores políticos, também não o permite.

Tal, a nosso ver, justifica que o projecto de liberdade de Diderot, imaginado e concretizado na sua obra, não tenha sido reconhecido plenamente na sua dimensão libertadora. Efectivamente, o liberalismo defendido por Diderot trouxe nefastas consequências para todos — e não só as mulheres —, historicamente impossibilitados de falar em seu nome e de se defenderem da opressão exercida. Acrescentamos ainda que muito do trabalho de emancipação feminista na época corrente justificadamente desconfiou da liberdade permitida e da efectividade da mudança. Assim apoiou-se, numa fase inicial, não na igualdade material da existência de um corpo comum, mas na igualdade do espírito e das capacidades intelectuais. Veja-se o trabalho estético e político empreendido por Olympe de Gouge (1748-1793) do qual resultou a fundamental *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791), dois anos depois da *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* de 1789.

CAPÍTULO III. COMO SE FAZ OUVIR A VOZ DO SEXO?

1. O AUDITÓRIO

1.1. Os diferentes auditórios

Neste terceiro capítulo tratamos da ilusão fabricada no conto e, consequentemente, do efeito produzido no seu auditório. A questão do destinatário, do auditório, é de extrema relevância retórica: afinal, quem lê (ou ouve) o quê? No artigo “Auditoire”⁴⁰⁸ da *Encyclopédie*, o conceito de auditório é definido como um grupo de indivíduos reunidos para a audição (*auditus*, de *audire*) de um dos presentes que fala em público. É possível deduzir do artigo que se impõem três condições fundamentais na formação de auditório. A primeira, que um grupo de indivíduos ouça. A segunda, que um indivíduo, entre todos, fale. E a terceira, que o faça em público. Em *Les Bijoux*, identificamos três auditórios, em três capítulos, que se enquadram nesta definição e que cumprem as três condições.

No “Chapitre XIV, Experiences d’Orcotome”, na Academia, durante a sessão demonstrativa de Orcotome: “Pour être content de son auditoire, il ne lui manqua que de le contenter : mais le succès de ses expériences fut des plus malheureux”⁴⁰⁹. No “Chapitre XV, Les bramines”, na mesquita, durante o serviço religioso: “Le reste de l’auditoire le regarde comme un prophète, versa des larmes, se mit en prière, se flagella même, et ne changea point de vie”⁴¹⁰. E no “Chapitre XXIX, Métaphysique de Mirzoza, les âmes”, nos aposentos de Mirzoza, aquando da exposição da sua metafísica: “Le

⁴⁰⁸ “Nom collectif des personnes assemblées, pour en écouter une qui parle en public.” (ANÓNIMO — “Auditoire”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772e, t. 1, p. 867). Trad. nossa: “Nome coletivo de pessoas reunidas, para ouvir uma que fala em público”.

⁴⁰⁹ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, pp. 75-76. Trad. ed. port.: “Para ficar satisfeito com o seu auditório apenas lhe faltou satisfazê-lo: mas o êxito das suas experiências foi dos mais infelizes.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XIV, Experiências de Orcotomo”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, pp. 51-52).

⁴¹⁰ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 82. Trad. ed. port.: “O resto do auditório olhou-o como um profeta, verteu lágrimas, recitou preces, flagelou-se mesmo e não mudou de vida.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XV, Os Brâmanes”, *op. cit.*, p. 58).

sultan entra avec quelques-uns de ses courtisans, et fit une révérence profonde au nouveau philosophe, dont la gravité déconcerta celle de son auditoire, et fut à son tour déconcertée par les éclats de rire qu'elle avait excités”⁴¹¹.

Os três auditórios assemelham-se, no que diz respeito ao tipo de indivíduos que se agrupam para ouvir. Eles são compostos por gente da corte, como nos é descrito genericamente: “[...] de gens éclairés sur la matière des bijoux”⁴¹², “Les femmes et les petits-mâtres, [...]”⁴¹³ e “Le sultan entra avec quelques-uns de ses courtisans [...]”⁴¹⁴. É possível interpretar que variam apenas em número. Na Academia e na mesquita, calculamos que, em número, o auditório seja idêntico, distinguindo-se, ambos, do dos aposentos de Mirzoza, em número inferior. Não será por acaso que o auditório varia consoante a dimensão do espaço em que se encontra, público ou privado. Note-se, ainda que o espaço dos aposentos de Mirzoza, embora seja um espaço privado (e até íntimo), se transfigura, pela formalidade em geral imposta em espaço público. É, por isso, um espaço privado que se faz passar por público. Não por sê-lo de facto, mas porque existe um grupo ouvinte formalmente constituído — um auditório. De qualquer modo, é de relativa importância a definição do espaço, público ou privado, desde que se entenda que falar é sempre um acto público. Logo, falar para um grupo ouvinte é falar em público, independentemente de o espaço ser ou não público. Embora assim seja subentendido, tal não é completamente claro no artigo “Auditoire”, da *Encyclopédie*, onde se restringe o auditório ao domínio público e aos espaços públicos. O que em *Les Bijoux* identificamos é um meio termo entre a leitura restrita do artigo — de que são exemplos a Academia e a mesquita, que se enquadram como verdadeiros auditórios⁴¹⁵ — e a possibilidade de integrar, através do terceiro exemplo, um sentido mais abrangente de auditório que depreende não o estar em público, de quem fala e de quem

⁴¹¹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 153. Trad. ed. port.: “O sultão entrou com alguns dos seus cortesãos e fez uma profunda reverência ao novo filósofo, cuja gravidade desconcertou a do seu auditório e foi por seu turno desconcertada pelas gargalhadas que provocara.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXIX, Metafísica de Mirzoza, as almas”, *op. cit.*, p. 131).

⁴¹² DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 75. Trad. ed. port.: “[...] gente esclarecida em matéria de ‘jóias’.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XIV, Experiências de Orcotomo”, *op. cit.*, p. 51).

⁴¹³ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 82. Trad. ed. port.: “As mulheres e os peralvilhos [...]”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XV, Os Brâmanes”, *op. cit.*, p. 58).

⁴¹⁴ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 153. Trad. ed. port.: “O sultão entrou com alguns dos seus cortesãos [...]”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XXIX, Metafísica de Mirzoza, as almas”, *op. cit.*, p. 131).

⁴¹⁵ Auditório aqui cruza-se com a definição de Assembleia (TOUSSAINT, F.-V.: MALLET, E.-F. — “Assemblée”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772e, t. 1, p. 767).

ouve, mas quem ouve quem fala, como se estivessem, todos, em público, ainda que num espaço privado e íntimo.

Se, porém, nos restringirmos às duas condições principais para identificação de um auditório (depreendendo que falar é já público) — que um grupo de indivíduos ouça e, dentre eles, um fale — então não é de desconsiderar outros tipos de auditório em *Les Bijoux*. Nestas condições, os exemplos são tão abundantes que podemos mesmo afirmar que todo o conto se desenvolve percorrendo um sem número de auditórios representados. Mas, se nos afastamos do artigo da *Encyclopédie*, e salientarmos o facto de o auditório se constituir também, e simplesmente, não por um grupo de indivíduos, mas por um só indivíduo que ouve um outro indivíduo que fala, integramos um outro tipo de auditório. Damos por exemplo os diálogos entre o sultão Mangogul e Mirzoza — os dois amantes. Podemos, no entanto, ir ainda mais longe, extravasar completamente o descrito no artigo “Auditoire”, da *Encyclopédie*, e assumir que também existe um auditório, sem que alguém fale diante de outro (deixando por isso de ser público) e até que não fale (audivelmente) de todo, como acontece nos diálogos internos (monólogos) do sultão Mangogul.

Diante de tão vasta variedade de tipos de auditório representados em *Les Bijoux*, podemos afirmar que a identificação de auditório não depende dos espaços, do número de indivíduos ouvintes, nem de que um deles fale, mas da antecipação e consciencialização do auditório pelo indivíduo que fala, e que pode, por isso, conter nele próprio o auditório. Há de facto uma construção de auditório que não depende do auditório em si (que é quase sempre caracterizado genericamente em *Les Bjoux*), real, mas de quem fala e do que fala. A construção de um auditório (imaginado) é a condição da construção do discurso. E é pela caracterização do discurso que se pode entender para quem (para que auditório) este se dirige. O que podemos agora interpretar do artigo citado da *Encyclopédie*, numa interpretação distinta da anterior por nós realizada, é precisamente a necessidade de quem fala considerar, na preparação do seu discurso, o auditório a que se dirige. Qualquer um que fala, ou num discurso emitido, deve imaginar-se como se diante de um auditório (grupo, colectividade), logo, ultrapassar a tendência para se restringir a interesses particulares, exaltando os interesses gerais, públicos. Ou seja, falar, até mesmo para si, pelo uso da linguagem, na formação da própria linguagem num discurso, é já um esforço para se dirigir aos outros, a um

auditório. Conscientemente ou não, o auditório pré-existe sempre que alguém fala, e esta acção integra já o carácter universalizante da linguagem. Qualquer um dos três exemplos de emissores citados (Orcotome, brâmane e Mirzoza) depreende a existência de dois auditórios, um particular, outro universal.

Para o que acabamos de expor, seguimos de perto o estudo elaborado por Perelman, em *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, em especial pelo seu contributo na definição de auditórios e em concreto pelo reconhecimento do “auditório universal”:

L'auditoire universel est constitué par chacun à partir de ce qu'il sait de ses semblables, de manière à transcender les quelques oppositions dont il a conscience. Ainsi chaque culture, chaque individu a sa propre conception de l'auditoire universel, et l'étude de ces variations serait fort instructive, car elle nous ferait connaître ce que les hommes ont considéré, au cours de l'histoire, comme *réel, vrai et objectivement valable*.⁴¹⁶

Sob a noção de “auditório universal”, a intenção subjacente aos discursos proferidos por Orcotome, o brâmane e Mirzoza, é a alcançar o máximo possível de auditores, ouvintes, independentemente de os ter de facto diante de si. Não é claro que o auditório seja caracterizado pela total adesão do discurso como idealmente seria. A audição é uma acção de dar atenção, e por isso mesmo, a atenção esperada pode falhar. É aliás evidente a frustração dos três emissores de discursos.

No “Chapitre XIV, Experiences d'Orcotome”, lê-se que os resultados das experiências de Orcotome foram infelizes e que, de seguida, se assiste ao registo do desagrado através do murmúrio: “Il se fit alors un murmure qui le déconcerta pour un moment, mais il se remit et alléguait que de pareilles expériences ne se faisaient pas aisément devant un aussi grand nombre de personnes ; et il avait raison”⁴¹⁷. No

⁴¹⁶ PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie — *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, Bruxelas, Université de Bruxelles, 1988, p. 43. Trad. ed. br.: “O auditório universal é constituído por cada qual a partir do que sabe de seus semelhantes, de modo a transcender as poucas oposições de que tem consciência. Assim, cada cultura, cada indivíduo tem sua própria concepção do auditório universal, e o estudo dessas variações seria muito instrutivo, pois nos faria conhecer o que os homens consideraram, no decorrer da história, real, verdadeiro e objetivamente válido.” (PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie — *Tratado da argumentação — A nova retórica*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 37).

⁴¹⁷ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 76. Trad. ed. port.: “Ergueu-se então um murmúrio que o desconcertou por momentos, mas recompôs-se e alegou que semelhantes experiências não se faziam diante de um tão grande número de pessoas; e tinha razão.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XIV, Experiências de Orcotomo”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 52).

“Chapitre XV, Les bramines”, a adesão do auditório é revelada como tendo sido desigual: uma parte do auditório adere e demonstra-o emotivamente, a outra parte ouve com desdém e comenta-o com alguma ironia. No “Chapitre XXIX, Métaphysique de Mirzoza, les âmes”, Mirzoza é ridicularizada pelas suas ideias sobre a alma.

A antecipação do auditório na formulação do discurso em confronto com o auditório real, resultando quase sempre em frustração, não deixa de esclarecer o que se entende efectivamente como auditório. É pelo confronto com o auditório real que o auditório se constrói a par do discurso. E é condição do discurso possuir carácter universal e, consequentemente, de verdade, verosimilhança — ou não resultará daí a adesão necessária. Apenas sendo verdadeiro (ou acreditado como tal) pode ser universalmente aceite. Tal não é o caso de nenhum dos três exemplos que demos. Os discursos são parciais e embora seja desejado pelos emissores que sejam aceites como verdadeiros e do interesse e agrado de todos os ouvintes, não o são. Correspondem à parcialidade dos discursos, auditórios parciais. O auditório é, portanto, fruto da construção de um modelo ideal quase sempre sem equiparação na realidade. De notar que o modelo ideal de um auditório universal é variável. Como quem diz, o carácter e a vocação universalizante do uso de toda a linguagem é relativa e dependente da capacidade do emissor e, consequentemente, do modelo que para si constrói. O que demonstra que o modelo intencionalmente construído pode não corresponder à real capacidade do emissor (Orcotome, o brâmane e Mirzoza). Se se pode afirmar que estes discursos são todos não só parciais, mas falsos, é por falta de competência dos emissores. Diz o sultão, no “Chapitre XXX, Suite de la conversation précédente”, sobre o discurso de Mirzoza: “— C’est, dit Mangogul, qu’il est faux de toute fausseté”⁴¹⁸.

Será, no entanto, ainda possível identificar em *Les Bijoux* representações da intenção de o emissor se dirigir a auditórios concretos e específicos localizados em situações determinadas? É como se colocássemos o problema: a cada momento em que alguém fala (mesmo que para consigo mesmo), fala para outro tão genérico quanto específico? Tal pressupõe a preparação de quem fala não só para a fala (discurso) universal, como, ao mesmo tempo, para a fala específica e adequada à realidade do auditório concreto que encontrará (caracterizado pelas suas determinações que o tornam particular). Parece-nos possível encontrar esta questão nos exemplos já dados em *Les*

⁴¹⁸ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 161. Trad. ed. port.: “— É — disse Mangogul — que é falso do princípio ao fim.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXX, Continuação da conversa precedente”, *op. cit.*, p. 139).

Bijoux. No entanto, desde que a fala revele ser sempre ambivalente (tanto específica como geral, universal, e integrando sempre o específico no universal), conquista o auditório. De outro modo, o emissor é acusado de incapaz, mas não só, também de irrelevante, logo, desmerecedor de atenção. Salienta-se que, quando alguém fala, pode adequar-se ao específico e particular da situação, mas fá-lo independentemente da situação para o que diz ser validado.

O que podemos, por conseguinte, assumir é que a fala (discurso), pelo carácter e vocação universalizante, acontece necessária e fatalmente como frustração, resultado esperado pelo confronto entre a idealização de um auditório (universal) e a sua concreta realidade (particular). De qualquer modo, o sucesso é não só assegurado pela antecipação da possibilidade de frustração, mas, mais do que isso, pela conquista (adesão) do auditório ao seu discurso por este ser verdadeiro. É a verdade do discurso que atesta a capacidade do emissor, tanto para se dirigir às especificidades do auditório como para delas se abstrair. O próprio emissor deve ser ele mesmo verdadeiro (e constituir-se legitimamente como um emissor digno de audição) para que o discurso por si emitido seja verdadeiro ou, a ser falso, que seja verosímil, escapando a ser descoberto como falso.

Em *Les Bijoux*, os diversos discursos emitidos estão sob o escrutínio dos auditórios. Os auditórios da Academia, da mesquita e dos aposentos de Mirzoza reconhecem e reagem à falsidade dos discursos, como também os espectadores da comédia e da ópera diante de um mau cantor ou um mau actor que representa uma má obra, ou ainda, como o auditório do Tribunal (juízes) perante os discursos das viúvas que requerem pensões. A verdade ou a sua crença é, portanto, a condição *sine qua non* para convencer o auditório.

Efectivamente, em *Les Bijoux*, os múltiplos discursos obtêm auditórios que podemos dizer serem parciais porque são falsos nas suas fundações e, só por serem falsos, conseguem a adesão parcial do auditório e não por se dirigirem a auditórios concretos e específicos. Um discurso “verdadeiro” corresponde a um discurso dito “virtuoso” — distinto do discurso “vicioso”. Vício equivale a dizer imperfeição. Leia-se o artigo “Vice”, da *Encyclopédie*.

Ces trois mots désignent en général une qualité répréhensible, avec cette différence que *vice* marque une mauvaise qualité morale qui procede de la dépravation ou de la bassesse

du cœur ; que *défaut* marque une mauvaise qualité de l'esprit, ou une mauvaise qualité purement extérieure, & qu'*imperfection* est le diminutif de *défaut*. Exemple. La négligence dans le maintien est une *imperfection* ; la difformité & la timidité sont des *défauts* ; la cruauté & la lâcheté sont des *vices*. Ces mots different aussi par les différents mots auxquels on les joint, surtout dans le sens physique ou figuré. *Exemple*. Souvent une guérison reste dans un état d'*imperfection*, lorsqu'on n'a pas corrigé le *vice* des humeurs ou le *défaut* de fluidité du sang. Le commerce d'un état s'affoiblit par l'*imperfection* des manufactures, par le *défaut* d'industrie, & par le *vice* de la constitution.⁴¹⁹

Podemos questionar que auditório possuem as “jóias” em *Les Bijoux* e como este se define. Desde já, poderíamos concluir que as vozes das “jóias” foram ouvidas, que tiveram ouvintes, mas não obtiveram sucesso algum na construção de um auditório (senão muitíssimo reduzido) pela razão de as suas proprietárias serem mulheres. Estas, como indivíduos com experiência reduzida, não integram no seu modelo (se modelo algum construíssem) a colectividade dos interesses gerais, apenas e somente dos particulares. Além do mais, lê-se em *Les Bijoux* que as mulheres não são verdadeiras, são sempre falsas porque mentem. Podemos mesmo dizer que as “jóias”, partilhando o mesmo destino das suas proprietárias, em geral, não são merecedoras de auditório, logo, de audição. A sua linguagem possui o mesmo carácter e vocação universalizante, comum a todos os seres humanos, mas o seu uso é restrito. Curiosamente, não é isso que verificamos. As “jóias” pertencentes às mulheres não são as mulheres e distinguem-se completamente delas. Colocamos a ênfase na legitimidade do emissor como nas características do discurso e no que a realidade do auditório nos revela para concluir o seguinte das representações no conto: as mulheres não são verdadeiras, são falsas, os seus discursos são insignificantes (são discursos viciosos) e ninguém parece muito interessado em ouvi-las; já as “jóias” são verdadeiras, os seus discursos suscitam muitíssimo interesse e todos desejam ouvi-las. Porque é que as mulheres, como indivíduos, não possuem auditório (nem imaginado nem real) e uma parte de si (um

⁴¹⁹ ALEMBERT, Jean d' — “Defaut, Vice, Imperfection”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772e, t. 4, p. 731. Trad. nossa: “Estas três palavras designam, em geral, uma qualidade repreensível, com a diferença de que o *vício* marca uma má qualidade moral que procede da depravação ou da baixaza do coração; que o *defeito* marca uma má qualidade do espírito, ou uma má qualidade puramente externa, e que a *imperfeição* é o diminutivo do *defeito*. Exemplo. A negligência na postura é uma *imperfeição*; a deformidade e a timidez são *defeitos*; a crueldade e a covardia são *vícios*. Essas palavras diferem também pelas diferentes palavras às quais estão associadas, especialmente no sentido físico ou figurativo. *Exemplo*. Muitas vezes, uma cura permanece num estado de *imperfeição*, quando não é corrigido o *vício* dos humores ou o defeito da fluidez do sangue. O comércio de um estado é enfraquecido pela *imperfeição* das manufacturas, pelo *defeito* da indústria e pelo *vício* da constituição.”

fragmento, um órgão), pelo contrário, sim? As “jóias” não são sequer indivíduos, são órgãos, e, ainda assim, são tidas como emissores legítimos de discurso. O maior auditório de *Les Bijoux* pertence-lhes por nelas ser reconhecida verdade. A verdade que mais ninguém, nenhum outro emissor, ou outro discurso, possui. Os discursos das “jóias” demonstram ser ideais, tão universais quanto particulares: as “jóias” falam sobre si mesmas (de facto, das suas mulheres, que as experienciam) tanto quanto falam da sexualidade em geral – o que equivale dizer, da natureza animal presente no ser humano. O inquérito da verdade, e o que se assume como tal, é um corte significativo no reconhecimento dos discursos, chegando a ser uma obsessão neste século das Luzes. A vontade de encontrar e de esclarecer a verdade é, nas palavras de Foucault em *L’Orde du discours* (1970), efectivamente, um sistema de exclusão de discursos. Procurar-se-ia a verdade em todo o lado, indo aos sítios mais escondidos e surpreendentes (como as “jóias” ocultas). A extração da verdade das “jóias” não é mais que uma força de poder — o poder do sultão Mangogul ao usar o anel como máquina de verdade. A pressão que é exercida, para extrair a verdade das mulheres, permite dizer que só esta é condição de auditório e que, sem ela, este não existe. Todo o conto tem assim a pretensão de revelar onde está a verdade, ao mesmo tempo que elege os lugares onde ela se encontra. Provêm daí os únicos discursos válidos, que destituem de importância e relativizam (e, até mesmo apagam, silenciando) todos os outros.

No entanto, em que assenta esta verdade? São as “jóias” virtuosas? Assumimos que apenas a inocência das “jóias” atesta uma pressuposta virtude. As “jóias” são instrumentos da conduta viciosa das mulheres, mas são, elas mesmas, representadas como virtuosas ou viciosas? Leia-se o sentido dado a inocência, a ingenuidade (sinceridade e franqueza, como sinónimos), no artigo da *Encyclopédie*:

La *sincérité* empêche de parler autrement qu’on ne pense, c’est une vertu. La *franchise* fait parler comme on pense ; c’est un effet du naturel. La *naïveté* fait dire librement ce qu’on pens ; cela vient quelquefois d’un défaut de réflexion. L’*ingénuité* fait avouer ce qu’on sait, & ce qu’on sent, c’est souvent une bêtise. Un homme *sincere* ne veut point tromper. Un homme *franc* ne sauroit dissimuler. Un homme *naïf* n’est guère propre à flatter. Un *ingénu* ne sait rien cacher. La *sincérité* sait le plus grand mérite dans le commerce du cœur. La *franchise* facilite le commerce des affaires civiles. La *naïveté* fait souvent manquer à la politesse. L’*ingénuité* fait pécher contre la prudence. Le *sincère* est

toujours estimable. Le *franc* plaît à tout le monde. Le *naïf* [sic] offense quelquefois. L'*ingénu* se trahit.⁴²⁰

Estas qualidades, associadas ao discurso das “jóias”, atestam a sua possível virtude. As “jóias” não têm intenção de esconder, de dissimular, nem enganar, o seu discurso, que é franco e, por consequência, “[...] plaît à tout le monde”.

L'*ingénuité* est dans l'âme ; la naïveté dans le ton. L'*ingénuité* est la qualité d'une âme innocente qui se montre telle qu'elle est, parce qu'il n'y a rien en elle qui l'oblige à se cacher. L'innocence produit l'*ingénuité*, & l'*ingénuité* la franchise. On est tenté de supposer toutes les vertus dans les personnes *ingénues*. Que leur commerce est agréable ! Si elles ont parlé, on sent qu'elles dévoient dire ce qu'elles ont dit. Leur ame vient se peindre sur leurs levres, dans leurs yeux, & dans leur expression. On leur découvre son cœur avec d'autant plus de liberté, qu'on voit le leur tout entier. Ont-elles fait une faute, elles l'avouent d'une manière qui ferait presque regretter qu'elles ne l'eussent pas commise. Elles paroissent innocentes jusque dans leurs erreurs ; & les cœurs doubles paroissent coupables, lors même qu'ils sont innocents. Il est impossible de se fâcher longtemps contre les personnes *ingénues* : elles désarment. Voyez Agnès dans l'*école des femmes*. Leur vérité donne de l'intérêt & de la grâce aux choses les plus indifférentes. Le petit chat est mort ; qu'est-ce que cela ? rien : mais ce rien est de caractère, & il plaît. L'*ingénuité* a peu pensé, n'est pas assez instruite ; la naïveté oublie pour un moment ce qu'elle a pensé, le sentiment l'emporte. L'*ingénuité* avoue, révèle, manque au secret, à la prudence ; la naïveté exprime & peint ; elle manque quelquefois au ton donné, aux égards ; les réflexions peuvent être naïves, & elles le sont quand on s'aperçoit aisément qu'elles partent du caractère. L'*ingénuité* semble exclure la réflexion ; elle n'est point d'habitude sans un peu de bêtise, la naïveté sans beaucoup de sentiment ; on aime l'*ingénuité* dans l'enfance, parce qu'elle fait espérer de la candeur ; on l'excuse dans la jeunesse, dans l'âge mûr on la méprise. L'Agnès de Molière est ingénue ; l'Iphigénie de Racine est naïve & ingénue. Toutes les passions peuvent être naïves, même l'ambition ; elle l'est quelquefois dans l'Agrippine de Racine ; les passions de l'homme qui pense sont rarement *ingénues*.⁴²¹

⁴²⁰ JAUCOURT, Jean — “Sincérité, Franchise, Naïveté, Ingénuité”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 15, p. 207. Trad. nossa: “A *sinceridade* impede-nos de falar de maneira diferente do que pensamos, é uma virtude. A *franqueza* faz-nos falar como pensamos; é um efeito do natural. A *ingenuidade* faz-nos dizer livremente o que pensamos; isso vem, por vezes, da falta de reflexão. A *ingenuidade* faz-nos confessar o que sabemos e o que sentimos, é muitas vezes uma estupidez. Um homem *sincero* não quer enganar. Um homem *franco* não saberia dissimular. Um homem *inocente* dificilmente é capaz de adular. Um homem *ingénuo* nada pode esconder. A *sinceridade* conhece o maior mérito no comércio do coração. A *franqueza* facilita o comércio em assuntos civis. A *inocência* faz faltar a cortesia. A *ingenuidade* faz pecar contra a prudência. A *sinceridade* é sempre estimada. O *franco* agrada a todos. O *inocente* às vezes ofende. O *ingénuo* trai-se.”

⁴²¹ DIDEROT, D. — “Ingénuité”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 8, p. 774. Trad. nossa: “A *ingenuidade* está na alma; a inocência no tom. A *ingenuidade* é a qualidade de uma alma inocente que se mostra tal como é, porque não há nada nela que a force a se esconder. A inocência produz a *ingenuidade*, e a *ingenuidade* a franqueza. É-se tentado a supor todas as virtudes nas pessoas *ingénues*. Como a sua comunicação é agradável! Se elas falaram, sentimos que elas deviam dizer o que disseram. A sua alma acaba de se pintar

Mas qualquer uma destas qualidades (sinónimas) indica um discurso natural estranho à arte, à força do trabalho de se construir discurso. As “jóias” possuem pouca ou nenhuma reflexão — são ignorantes. No “Chapitre XXXIX, Dix-huitième et dix-neuvième essai de l’anneau, Spheroïde l’aplatie et Girgiro l’entortille, attrape qui pourra”, a “jóia” admite não ter um modelo.

MESSIEURS, Je me dispenserai de chercher, au mépris de ma propre raison, un modèle de penser et de m’exprimer. Si toutefois j’avance quelque chose de neuf, ce ne sera point affectation ; le sujet me l’aura fourni : si je répète ce qui aura été dit ; je l’aurai pensé comme les autres.⁴²²

Sem modelo de formação de discurso, as “jóias” falam naturalmente (sem arte) a verdade. Consequentemente, não se dirigindo a nenhum auditório, dirigem-se, ao mesmo tempo, a todos os auditórios. Não antecipam sequer qualquer auditório sobre o qual exercem efectivamente o poder discursivo. Imaginando-se as “jóias” como parte do corpo, elas falam, porém, duplamente: como pertencentes às mulheres, categoria social, e como pertencentes à matéria (natureza). E é só no conjunto das duas falas que obtêm o maior (ou, mais abrangente) auditório de *Les Bijoux*. Logo podemos entender de dois modos justamente interessados (e interessantes) para Diderot. Se elas falam a verdade como pertencentes às mulheres, é para as denunciar como falsas e as destituir

nos seus lábios, nos seus olhos e na sua expressão. Descobrimos o seu coração com tanta mais liberdade, porquanto o vemos por inteiro. Cometeram elas um erro, elas o confessam de uma maneira que quase faria lamentar que não o tivessem cometido. Elas parecem inocentes até nos seus erros; & os corações dissimulados parecem culpados, mesmo quando são inocentes. É impossível ficar zangado muito tempo com as pessoas *ingénuas*: elas desarmam. Veja-se Agnes na *Escola das Mulheres*. A sua verdade dá interesse e graça às coisas mais indiferentes. O pequeno gato está morto; o que é isso? nada: mas esse nada tem carácter, e agrada. A *ingenuidade* pensou pouco, não é suficientemente instruída; a inocência esquece por um momento o que pensava, o sentimento prevalece. A *ingenuidade* confessa, revela, carece de sigilo, de prudência; a inocência expressa e pinta; falta-lhe às vezes o tom dado, o respeito; as reflexões podem ser inocentes, e são-no quando podemos facilmente ver que elas partem do carácter. A *ingenuidade* parece excluir a reflexão; ela geralmente não existe sem um pouco de estupidez, a inocência sem muito sentimento; amamos a *ingenuidade* na infância, porque faz esperar por candura; desculpamo-la na juventude, e desprezamo-la na idade madura. Agnes de Molière é ingénua; a Efigénia de Racine é inocente e ingénua. Todas as paixões podem ser inocentes, até a ambição; ela está às vezes na Agripina de Racine; as paixões do homem que pensa raramente são ingénuas.”

⁴²² DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 208. Trad. ed. port.: “Meus senhores: Dispensar-me-ei de procurar, com prejuízo da minha própria razão um modelo de pensar e exprimir-me. Se porém, disser alguma coisa de novo, não será afectação: terá sido o assunto que mo forneceu; se eu repetir o que já foi dito, tê-lo-ei pensado como os outros.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXIX, Décima oitava e décima nona experiência do anel; Esferóide, a chata, e Girgiro, o obscuro; entenda quem puder”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 185).

completamente da possibilidade de discurso (as bocas calam-se quando as “jóias” falam) e de auditório. Se falam a verdade como pertencentes à matéria, é para derrubar todos os discursos impostos sobre a matéria. O discurso das “jóias” é, portanto, merecedor de atenção (de auditório) pelo conteúdo, mas apenas na medida em que fortalecem o poder do sultão Mangogul: é ele o detentor da máquina da verdade e quem promove a possibilidade do restabelecimento da ordem social (e implícito está o silêncio das mulheres). Contudo, este mesmo discurso, por estar enraizado no corpo e ser matéria (bruta), como um discurso virtuoso sem modelo e sem arte, é capaz, em simultâneo, de pôr em causa o próprio poder do sultão Mangogul, assim como todo o poder instituído, pela razão de que é à fala do corpo que o auditório adere.

A verdade do discurso das “jóias” é atestada pelas qualidades que lhes são inerentes, tal como demonstramos, mas possuem outra dimensão decorrente da caracterização virtuosa do discurso. Falamos de um auditório ouvinte, mas podemos assumir por completo a existência da corporalidade do auditório? E se ouvir for, no fundo, só uma forma de dizer recepção? O auditório *ouve* tudo o que *sente* (recebe sensorialmente) e reflecte no *sentir*, passando o discurso das “jóias” a ser reconhecido não só como fruto da linguagem na sua vocação universal, que fatalmente se traduz em frustração, mas como um discurso corporalizado, sensitivo, que é bem sucedido. Porque, embora a linguagem possua uma vocação universal, é a sensibilidade (o sentimento) que, para Diderot, é universal. O discurso, se assim considerado, é uma fala plural, resultante do conjunto de expressões que um corpo tem a possibilidade de empreender. E essa fala é tão completa que remete ao auditório sem ninguém dele excluir. Logo, o auditório das “jóias” não é parcial como seria se possuíssem um qualquer modelo de auditório com algum grau de erudição, ou de especialização (como eram os auditórios da Academia, da mesquita e dos aposentos de Mirzoza). As “jóias” emissoras não possuem nem modelo de discurso, de emissor eloquente, nem modelo de auditório: elas representam o próprio modelo de verdade. A verdade a partir da qual se julga qualquer discurso é, em *Les Bijoux*, duplamente representada nos seus usos e instrumentalização: denunciam a fragilidade das fundações dos sistemas que excluem e, conseqüentemente, ditam a possibilidade de tudo e todos, pelas suas falas, poderem incluir. Se as “jóias” possuem auditório é porque é merecedor de atenção tudo o que fala verdade: inocentemente, ingenuamente, francamente, etc.. Por paradoxal que

aparente ser, a fala das “jóias” tanto condena como salva a mera possibilidade de uma pluralidade de emissores, até então excluídos, obterem auditório. Ora, isto é coerente com o contexto histórico em que se vive (e que é representado em *Les Bijoux*), no qual se dá a conquista de novas liberdades e onde se tende a incluir a liberdade de falar, de ter e usar da voz. Como é também coerente com o plano idealizado de Diderot (tal como nos capítulos anteriores desta tese expusemos), onde não há propriamente inibição de se ser sujeito emissor, porque se abre essa possibilidade, sendo, no entanto, demonstrada constantemente a impossibilidade de todos poderem ser reconhecidos como tal.

Se as “jóias” conquistam tão largo auditório, repetimos, sem modelo algum, elas conseguem-no sem o conhecer e, possivelmente, sem o desejar. As “jóias” falam por impulso, entusiasmo, o que é ditado pela natureza. Este não é, no entanto, o meio de alcançar o auditório universal que supomos pretendido por Diderot. Sem dúvida que Diderot construiu *Les Bijoux* em função do alcance do máximo número de leitores, mas com a consciência de que só o poderia conseguir mediante a arte, a técnica, o estudo das regras da construção do conto. Em *Les Bijoux*, a identificação de vários emissores de discursos, e correspondentes auditórios, leva-nos a supor a dimensão e complexidade do auditório imaginado de Diderot, transposto para o conto, e a expectativa de não sair frustrado. Diderot tem um modelo, um modelo que muito deve à sensibilidade, mas que desta se afasta. As “jóias” são o grito natural, a espontaneidade da natureza falante, da qual Diderot toma apenas nota para dela se afastar. Usa por isso a mesma tática que recomenda ao actor. Lemos em *Paradoxe sur le Comedien*:

L’homme sensible obéit aux impulsions de la nature et ne rend précisément que le cri de son cœur ; au moment où il tempère ou force ce cri, ce n’est plus lui, c’est un comédien qui joue. Le grand comédien observe les phénomènes ; l’homme sensible lui sert de modèle, il le médite, et trouve, de réflexion, ce qu’il faut ajouter ou retrancher pour le mieux. Et puis, des faits encore après des raisons.⁴²³

O que daqui percebemos é que a verdade da arte é superior à verdade da natureza. Partindo da natureza (representada pelas “jóias”), pela imitação desta através da arte,

⁴²³ DIDEROT, D. — “Paradoxe Sur Le Comédien”, *Diderot’s Writings on the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 277. Trad. ed. br.: “O homem sensível obedece aos impulsos da natureza, e não expressa precisamente senão o grito do seu coração; no momento em que modera ou força esse grito, não é mais ele, é um comediante que representa. O grande comediante observa os fenômenos; o homem sensível serve-lhe de modelo, ele o medita, e encontra, por reflexão, o que cumpre adicionar ou subtrair para o melhor. E, ainda assim, fatos segundo razões.” (DIDEROT, D. — “Paradoxo sobre o comediante”, *Diderot, Obras II, Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 52).

cria-se uma idealização que deixa de ter paralelo na natureza e desta se afasta — aliás, não existe na natureza.

Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre être vrai. Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature ? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que le commun. Qu'est-ce donc que le vrai de la scène ? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien. Voilà le merveilleux.⁴²⁴

E o que se apresenta e se toma como verdadeiro na arte está anexado à virtude de outra ordem. É já um efeito produzido:

Mais l'expérience a bien démontré que cela n'était pas vrai, car nous ne sommes pas devenus meilleurs. D'ailleurs le vrai, l'honnête a tant d'ascendant sur nous, que si l'ouvrage d'un poète a ces deux caractères et que l'auteur ait du génie, son succès n'en sera que plus assuré. *C'est surtout lorsque tout est faux qu'on aime le vrai, c'est surtout lorsque tout est corrompu que le spectacle est le plus épuré.* Le citoyen qui se présente à l'entrée de la Comédie y laisse tous ses vices pour ne les reprendre qu'en sortant. Là il est juste, impartial, bon père, bon ami, ami de la vertu ; et j'ai vu souvent à côté de moi des méchants profondément indignés contre des actions qu'ils n'auraient pas manqué de commettre s'ils s'étaient trouvés dans les mêmes circonstances où le poète avait placé le personnage qu'ils abhorraient.⁴²⁵

Na mesma passagem de *Paradoxe sur le Comédien*, lemos sobre a recepção de Diderot, da sua própria obra:

Si je ne réussis pas d'abord, c'est que le genre était étranger aux spectateurs et aux acteurs ; c'est qu'il y avait un préjugé établi et qui subsiste encore contre ce qu'on appelle

⁴²⁴ DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 262-263. Trad. ed. br.: “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 no 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.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 39-40).

⁴²⁵ DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 293-294. Trad. ed. br.: “Mas a experiência demonstrou de fato que isso não era verídico, pois não nos tornamos melhores. Aliás, o verídico e o honesto exercem tamanho ascendente sobre nós que, se a obra de um poeta oferecer as duas características e o autor tiver talento, seu triunfo estará mais que assegurado. *É sobretudo quando tudo é falso que se ama o verdadeiro, é sobretudo quando tudo está corrompido que o espetáculo é mais depurado.* O cidadão que se apresenta à entrada da Comédie deixa aí todos os seus vícios, a fim de retomá-los apenas à saída. Lá dentro ele é justo, imparcial, bom pai, bom amigo, amigo da virtude; vi muitas vezes ao meu lado malvados profundamente indignados contra ações que não deixariam de cometer se se encontrassem nas mesmas circunstâncias em que o poeta situava a personagem que aborreciam.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 64, itálicos nossos).

la comédie larmoyante ; c'est que j'avais une nuée d'ennemis à la cour, à la ville, parmi les magistrats, parmi les gens d'église, parmi les hommes de lettres.⁴²⁶

Assumimos que a verdade, requisito e condição para a validação do discurso, nem sempre corresponde à adesão do auditório, pelo facto de a verdade oferecida poder resultar em estranhamento, que o auditório recusa de imediato. A verdade por Diderot exposta foi sem dúvida contestada, por ser uma verdade em conflito com tantas outras verdades concorrentes: a da religião e a da ciência, e a de todos os dogmas. A verdade da natureza, assente na filosofia materialista, imitada pela arte, e pela arte do discurso (literário), que Diderot difundiu só podia resultar numa frustração imediata. Porém, esperançosa de colher a adesão futura.

Seria comum considerar que o auditório do tipo de contos de *Les Bijoux* fosse constituído maioritariamente por mulheres. A leveza característica de certa literatura dirigir-se-ia à simplicidade do seu raciocínio. Contudo, contestamos por completo que *Les Bijoux* faça parte da literatura fácil, de entretenimento. Se se destinaria efectivamente a um auditório composto por uma categoria específica, como se julgou, Diderot teria sobre essa categoria uma opinião, ainda que contraditória, favorável. Tal como no “Chapitre XXV, Échantillon de la morale de Mangogul”, é dada prova através da representação de Mirzoza, quando se lê: “Vous croyez, vous autres hommes, parce que nous n'argumentons pas, que nous ne raisonnons point. Apprenez une bonne fois que nous trouverions aussi facilement le faux de vos paradoxes, que vous celui de nos raisons, si nous voulions nous en donner la peine”⁴²⁷.

O que pretendemos demonstrar é que um auditório universal no sentido definido por Perelman — como acreditamos ser a intenção de Diderot ao pretender potencialmente a todos agradar — não pode ser restrito a um sexo específico, por fugir a determinações de qualquer espécie. A universalidade do seu discurso literário tem

⁴²⁶ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 294. Trad. ed. br.: “Se não fui bem sucedido de início, é que o gênero era estranho aos espectadores e aos atores; é que havia um preconceito estabelecido e que subsiste ainda contra o que se chama comédia choramingas; é que eu tinha uma multidão de inimigos na corte, na cidade, entre os magistrados, entre gente da Igreja e entre os homens de letras.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 64-65).

⁴²⁷ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 134. Trad. ed. port.: “Vocês, homens, acreditam, porque nós não argumentamos, que não raciocinamos. Saibam de uma vez para sempre que descobriríamos tão facilmente a falsidade dos vossos paradoxos como vocês a das nossas razões, se nos quiséssemos dar a esse incômodo.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXV, Amostra da moral de Mangogul”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 111).

necessariamente de possuir o que há de comum a todos os seres — a sensibilidade, o sentimento. Se as “jóias” possuem auditório, Diderot imita-as, representa-as. Mas não bastaria dar conta do discurso das “jóias” como verdadeiro, mas provar, através da representação dos discursos em torno das “jóias”, que estes são, por sua vez, todos falsos e principalmente os das mulheres. Note-se o que antes foi dito em *Paradoxe sur le Comedien*: apenas diante da falsidade se distingue o verdadeiro: “C’est surtout lorsque tout est faux qu’on aime le vrai, c’est surtout lorsque tout est corrompu que le spectacle est le plus épuré”. O que é verdade, e verdadeiro, não é senão a procura da mesma, pelo uso da faculdade de julgar, e só se poderia dar a julgar o verdadeiro em relação de comparação com o falso. “[...] Si nous voulions nous en donner la peine”, diz Mirzoza, saberiam, homens e mulheres, destrinçar a verdade da falsidade e que nada em sociedade é o que aparenta ser e que só a arte pode dar a conhecer a verdade. Porém, em *Les Bijoux*, é possível concluir que a verdade que se impõe não faz parte de nenhum dos discursos dados, mas decorre do julgamento da totalidade do conto.

1.2. Auditor (ouvido) / Leitor (olho)

No sentido lato, a definição de “auditório” não se restringe à audição, mas, como antes dissemos, tem raiz neste sentido e a ele permaneceu associado. Na literatura, a passagem da oralidade à palavra escrita, da audição sonora à leitura silenciosa, transformaria o auditório ouvinte em auditório visual. No artigo “Oral”, da *Encyclopédie*, no âmbito da Gramática, lemos: “Dans l’usage ordinaire, oral veut dire qui s’expose de bouche ou de vive voix ; & on l’emploie principalement pour marquer quelque chose de différent de ce qui est écrit : la tradition orale, la tradition écrite”⁴²⁸. São duas tradições diferentes, no domínio da literatura, tornando-se rapidamente, após a invenção da imprensa e a rápida proliferação e circulação de material impresso, uma dominante sobre a outra. A palavra que usamos, “literatura”, passará, a partir do século XVIII, a ser sinónimo de “poesia”. Se a materialidade da voz e a materialidade do livro nunca se substituíram — a oralidade sobreviveu à impressão, por “marquer quelque chose de différent” do escrito — elas apartaram-se para domínios próprios,

⁴²⁸ BEAUZÉE, Nicolas — “Oral”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 11, p. 552. Trad. nossa: “No uso comum, oral significa aquilo que é exposto pela boca ou pela viva voz; e empregamo-lo principalmente para marcar algo diferente do que está escrito: a tradição oral, a tradição escrita.”

circunscritos. Dependendo naturalmente de um sem número de circunstâncias (entre as quais o tipo de discurso, o tipo de auditório e o contexto geral), o emissor de discurso prepara-se, a si e ao seu discurso, em função da materialidade final (relativa) do discurso que emite.

Em literatura, assume-se, comumente, que o texto se refere à “voz” do escritor, como se antes este tivesse sido um orador e como se as duas tradições, embora distintas, nele se sucedessem, quando é pela palavra impressa, visível e não audível, que o lemos (com os olhos). Só por analogia nos colocamos em posição de dizer que é como se o ouvíssemos pelo sentido da audição. Se a “voz” é utilizada para dizer perspectiva, como é em geral aceite, e até o estilo do emissor, escritor, ela não implica que este não se tenha ouvido a si mesmo, como se antes de escrever não tivesse estado embrenhado no seu monólogo interno e não vertesse para o texto o que antes dele pensou e falou, pleno das suas idiossincrasias, prevendo, assim, que o auditório, público leitor, o lê como se o ouvisse. Estes são, de certo modo, resquícios do que se imagina, quer como o processo de criação se passa, quer como uma tecnologia (imprensa) supera a anterior (oralidade). Mas ambas as imaginações decorrem de ideias preconcebidas. Na “literatura”, concretamente designada já só pelo material impresso, a “littera”, a materialidade deste discurso pressupõe dois tipos distintos de fisiologia do auditório: a fisiologia requerida na recitação, na leitura pública, e a fisiologia na leitura privada. Em todo o caso, é a partir da materialidade da palavra escrita em formato livro que o discurso se apresenta à fisiologia da recepção. Logo, ao falarmos de oralidade, na literatura, esta já só sobreviveria como recitação, leitura pública, muito comum ainda na época, distinta da privada, dita silenciosa.

A oralidade, ainda que remanescendo na recitação, ao ceder aos poucos o seu lugar dominante, teve como resultado o desaparecimento da materialidade da presencialidade dos corpos (de um emissor presente diante de um auditório) e com ela a riqueza da fala e, conseqüentemente, da recepção. Este processo que comporta um certo tipo de abstracção, como de recolhimento, tem paralelo com o que é exposto pelo sultão Mangogul, quando este diz, a certa altura do conto, que se pensa tanto que ele não sabe como o corpo ainda não se reduziu apenas à cabeça. Algo semelhante aconteceria com o lugar dado à leitura privada, em que o corpo se imobiliza e anula a sua acção para se concentrar na acção única da leitura privada — passando o movimento do corpo a ser só

dos olhos. Contudo, se não eram só os ouvidos na audição que recebiam o discurso da fala na presencialidade do emissor e auditório, se a *audição* era só uma forma de dizer *sentir* e pensar no *sentir*, o que significaria a partir de então *ver* pelos olhos na leitura em privado apenas diante do material impresso?

Jaucourt no artigo “Lecture” da *Encyclopédie*, dá atenção a este debate, equacionando o que se perdia e o que se ganhava nesta mudança:

L’expérience que nous avons de nos propres sens, nous enseigne donc que l’œil est un censeur plus severe & un scrutateur bien plus exact que l’oreille. Or l’ouvrage qu’on entend réciter, qu’on entend lire agréablement, séduit plus que l’ouvrage qu’on lit soi-même & de sens froid dans son cabinet. C’est aussi de cette dernière manière que la lecture est la plus utile ; car pour en recueillir le fruit tout entier, il faut du silence, du repos & de la méditation.”⁴²⁹

A oralidade que convive com o livro impresso quando este é recitado é tida por Jaucourt como mais atraente. Já menos atraente é a leitura solitária no recato do escritório. A frieza e a racionalidade estão associadas ao olhar, que contempla e se distancia. O que seduz Jaucourt é a interação entre os corpos presentes, do emissor e auditório e a capacidade do agrado (de agradar e ser agradado) diante da vida pulsante. Por outro lado, o autor não deixa de ver certas vantagens da leitura privada e solitária, que se dá em silêncio (sem interrupção da conversação) e que permite, por isso mesmo, a meditação. Se o olho é censor, como descrito no artigo, o olho é também juiz atento, propício à aprendizagem sem distrações. O silêncio é aqui contexto da exegese do texto, da palavra escrita. O artigo “Lecteur” da *Encyclopédie*, também de Jaucourt, cita um filósofo sem nome, porém, percebe-se que seja Montesquieu: “La plupart d’entre eux, occupés à la recherche des défauts d’un ouvrage, sont comme ces animaux immondes qu’on rencontre quelquefois dans les villes, & qui ne s’y promènent que pour en chercher les égouts”⁴³⁰. Questiona-se aqui até que ponto o julgamento não perturba por

⁴²⁹ JAUCOURT, Louis — “Lecture”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 9, p. 336. Trad. nossa: “A experiência que nós temos dos nossos próprios sentidos, ensina-nos que o olho é um censor mais severo e um escrutinador muito mais exacto que o ouvido. trabalho Ora a obra que se ouve recitar, que se ouve ler agradavelmente, seduz mais do que a obra que se lê a si mesmo, com sentido frio frio no seu gabinete. É também desta última maneira que a leitura é mais útil; porque para colher o seu fruto inteiro, é preciso silêncio, descanso e meditação.” (Itálicos nossos).

⁴³⁰ *Ibid*, p. 333. Trad. nossa: “A maioria deles, ocupados na procura de falhas numa obra, são como aqueles animais imundos que encontramos às vezes nas cidades e que andam apenas por aí, procurando os esgotos.”

ser demasiado racional. Com efeito, na *Encyclopédie*, numa entrada com a mesma designação, “Auditoire”⁴³¹, mas agora no âmbito do Direito, é dada cobertura a um auditório específico (o dos juízes num Tribunal). Embora o julgamento seja neste tipo de auditório enquadrado, ele é intrínseco a qualquer definição de auditório, e daí o propósito de obter, da recepção de um discurso, um desfecho moral (virtuoso) que contribua para o aperfeiçoamento do auditório. Ainda que o julgamento jurídico, diante de um discurso racionalizado, não seja modelo para o auditório que se pretende para uma obra literária ou para uma obra artística em geral (discursos distintos dos legais), o julgamento estará inevitavelmente presente em todos eles. O emissor que só pode mesmo imaginar o auditório, pela impossibilidade de se situar diante dele (não o vê, não o ouve e nem se sente), depara-se com a dificuldade de o auditório por si imaginado não corresponder ao auditório real. O auditório real, neste caso, preparar-se-ia para julgar mais com a razão do que com o sentimento, afastando-se assim, da benevolência do ouvido para entrar na rigidez do olho.

Ora Diderot, reconhecendo precisamente isso, capta para o conto, *Les Bijoux*, impresso em livro, que será recebido pelo olho censor, o que reconhece da experiência do ouvido benevolente. Por essa razão, acreditamos que Diderot rompe, constantemente, os constrangimentos do material impresso, ao “resolver” o conto como uma narrativa escrita, mas como se se passasse na vida real (na presencialidade)⁴³², sem porém, deixar de distinguir que são dois mundos diferentes: “c’est autre monde”. Ao fazê-lo, leva-nos a crer que, embora se distingam claramente duas fisiologias da recepção inerentes à materialidade da literatura, pela leitura (pública e privada), será possível rebater as diferenças, usando inúmeros recursos literários. Diderot, preveria assim antecipadamente que o olhar, o olho censor, podia ser apenas a porta de entrada para uma experiência imaginada no auditório, potencialmente vivida como se fosse de facto vida.

Em *Les Bijoux*, tudo o que parece ser espontâneo, como se fosse a própria vida a acontecer, é, porém, premeditado, rigorosamente construído. Se, como Joucourt, no artigo “Lecture”, Diderot sabe as vantagens e as desvantagens da recitação e da leitura

⁴³¹ TOUSSAINT, F.-V. — “Auditoire”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 1, pp. 867-868.

⁴³² Sobre o desenvolvimento que damos à presencialidade, remetemos para Roger Kempf, *Diderot et le Roman: ou le démon de la présence*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.

privada, e é em função da leitura privada que ele dita a construção do discurso literário (distintamente de um texto para ser recitado). Aliás, seria este o tipo de recepção futura que ele, como é óbvio, previa para *Les Bijoux*. A recitação, a acontecer, seria apenas circunstancial e, embora esta permitisse uma certa facilidade de comunicação onde seria alcançado mais facilmente o objectivo de agradar e até de convencer o auditório sobre o que é lido, o que é lido em voz alta desaparece rapidamente da memória. A recitação ocorreria no instante, na imediatez da recepção, enquanto a leitura privada, ao colocar a possibilidade do encontro do olho com o papel pode-se repetir tantas vezes quanto fosse desejável. Tal é coerente com duas importantes finalidades pressupostas no pensamento de Diderot: a capacidade de a sua obra sobreviver no tempo, demonstrando muitas vezes uma elevada preocupação com a sua posteridade, e de a levar ao julgamento atento do leitor futuro, não sendo para ele de todo negligenciável ou até criticável o olhar censor, desde que este não fosse o da censura.

Para Diderot, a leitura privada, fria e calculada, como fora descrita por Jaucourt, não seria, portanto, de maneira nenhuma um problema. Não era, aliás, a leitura o problema em questão. A leitura privada, no âmbito da filosofia materialista, e no que diz respeito à fisiologia requerida, está longe de ser passiva. A passividade da leitura, a sê-lo, assemelhar-se-ia à de um espectador num espetáculo, qualquer que ele fosse. Também o espectador está diante de uma situação na qual se encontra imóvel, ou praticamente tão imobilizado quanto na leitura. O ambiente e os constrangimentos que se impõem são semelhantes. Para Diderot é da completa responsabilidade do próprio discurso literário conduzir a uma leitura activa e cabe-lhe a função de servir não só de estímulo intelectual, mas de estímulo físico. Podemos dar um exemplo simples das reacções fisiológicas da leitura a partir da sua representação no conto, *Les Bijoux*: a literatura é tanto aconselhada como remédio como é origem das indisposições do sultão, pressupondo-se aqui que a leitura, de qualquer obra literária, tem o potencial de criar movimentos viscerais de reacção / acção.

Efectivamente, *Les Bijoux* requer um tempo próprio para ser entendido, tal como se fosse digerido pelo corpo para ser por este assimilado. A previsão de um intérprete externo, logo no início do conto — podendo sê-lo interno, designando apenas actividade crítica —, pressupõe um certo grau de complexidade fisiológica decorrente da recepção

da complexidade de *Les Bijoux*⁴³³. Podemos situar a necessidade de um intérprete pela quantidade de camadas interpretativas que são oferecidas a qualquer indivíduo pertencente ao auditório e que, não sendo declaradamente cego ou surdo, tem a sua fisiologia, desde logo, limitada pelos hábitos. De facto, *Les Bijoux* situa-se longe da simplificação das verdades dadas e previamente assumidas, e, por isso, esse mesmo intérprete deve ser um intérprete assumido. É o que se lê na dedicatória inicial a Zima, onde se indica o empenho geral de como o texto deve ser lido por parte do leitor, desde que não seja nem o director nem o amante: “Encore une fois, Zima, prenez, lisez, et lisez tout : je n’en excepte pas même les discours du *Bijou voyageur* qu’on vous interprétera, sans qu’il en coûte à votre vertu ; pourvu que l’interprète ne soit ni votre directeur ni votre amant”⁴³⁴.

Se é consequência do discurso promover um certo tipo de fisiologia da leitura, o que o olho encontra é mais do que espera encontrar. Em *Les Bijoux*, o que o olho vê, lê, e o que por ele entra é sobretudo sobre o sentido da audição. E tal parece-nos ser indicativo de que *Les Bijoux* não é de todo um conto para ser recitado ou ouvido presencialmente, mas para ser lido pelo olho, como se remetesse vezes sem conta para o ouvido. Arriscamos dizer que *Les Bijoux* é para ser ouvido pelos olhos. Não será coerente com o jogo dos sentidos empreendido por Diderot? A fisiologia da leitura privada ao auditório suposta em *Les Bijoux* está esclarecida desde o início, na referida dedicatória a Zima. Esta remissão, deslocamento, para outros sentidos, a que compete a responsabilidade da construção do discurso, está patente na definição estética de Diderot. Cada discurso artístico, produzido ou elogiado por Diderot (nomeadamente nos *Salons*), em qualquer área, possui a sua complexidade própria, que jamais se limita à recepção apenas por um sentido. Ou seja, podemos dizer que o discurso artístico é

⁴³³ Colas Duflo, em “La ‘grande sottise’ de Diderot ou la Promenade du sceptique dans l’allée des fleurs”, in *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Actes Sud, 1995, pp 395-408, defende que Diderot reclama do leitor uma leitura de “suspeita” que o obrigue a sair da passividade em que se mergulha na maioria dos livros e convida-o a se empenhar numa actividade verdadeiramente interpretativa, questionando: “Le texte, dès la première page, ne réclame-t-il pas un ‘interprète’ ?”. (p. 397).

⁴³⁴ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 27. Trad. ed. port.: “Uma vez mais, Zima, tome, leia e leia tudo: nem sequer exceptuo os discursos da ‘jóia’ Viajante que lhe interpretarão, sem que a sua virtude sofra com isso; contando que o intérprete não seja seu director nem seu amante.” (DIDEROT, D. — “A Zima”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 5).

antecipado por uma recepção sinestésica⁴³⁵. A conversão de sons em cores do Padre Castels (“Clavecin Oculaire”) é exemplo disso e a ela é dada cobertura em *Les Bijoux*.

No que diz respeito à divisão fisiológica entre os dois sexos, como antes tratamos, a “voz”, na oralidade, possui um sexo, por haver diferenças essencialmente tonais encontradas nas vozes femininas e masculinas. Os emissores são denunciados pelo que caracteriza as suas vozes. No discurso literário, na palavra impressa, as diferenças sexuais rebatem-se. Um texto impresso, aparentemente, não tem sexo. Ou, dito de outro modo, por detrás do texto esconde-se o sexo do emissor⁴³⁶. Aliás, toda a identidade do emissor se esconde, podendo este oscilar livremente entre as identidades que desejar. Na época, era tão comum a publicação de textos sob anonimato como sob nomes falsos, e *Les Bijoux*, relembramos, foi publicado anonimamente e, tal como antes referimos, a atribuição de muitos dos textos a Diderot foi resultado de um trabalho crítico posterior.

Na palavra impressa, o emissor apresenta-se como uma “voz”, mas esta não tem paralelo, nem relação, com a sua voz fisiológica. Esta “voz” literária já só se revela como singularidade. Enquanto “voz” singularizada, esta tem, ao mesmo tempo, a pretensão de adquirir validação universal. Logo, se um emissor se apresenta só por esta voz (literária), é sem qualquer correspondência com um sexo. Diderot, autor de *Les Bijoux*, incorpora, no entanto, vários sexos⁴³⁷. Aglaé, como dito na abertura de *Les Bijoux*, teria ajudado a escrever e a melhorar o conto, e as intervenções de Mirzoza por diversas vezes surgem como meras transcrições de alguém próximo, possivelmente Madame de Puisieux. Pressupomos que há de facto uma intenção de sexualizar o conto, mas de múltiplas maneiras, e, mais concretamente, a intenção de incluir a sexualidade como uma estratégia para tornar o conto erótico — num sentido que vai mais longe do que fazer do erotismo um tema. Trata-se de uma erotização de envolvimento, de reacção do corpo. A “voz” de Diderot, a sua singularidade, é uma multiplicidade de vozes, logo, de singularidades concretas no conto integradas. Se tantas vozes são integradas pelo

⁴³⁵ Alice Lagaay, em “Voice in Philosophy: Between Sound and silence. Reflections on the Acoustic Resonance and Implicit Ethicality of Human Language”, in *Theatre Noise, The Sound of Performance*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2011, pp. 57-69, refere-se, a propósito da recepção sinestésica, a “eyes as ears, ears as eyes”.

⁴³⁶ A propósito desta problemática abordada em contexto português achamos aqui oportuno remeter para o conjunto de análises elaboradas por Isabel Allegro Magalhães em *O sexo dos textos* (Lisboa, Editorial Caminho, 1995).

⁴³⁷ Estabelecemos aqui um paralelo entre a “voz” singularizada na qual, porém, se integram múltiplas vozes (“polifonia” ou “heteroglossia, no sentido dado por Mikhael Bakhtin), e a multiplicidade de sexos a que essas vozes estão anexadas.

emissor, é de modo a não particularizar a recepção pelo auditório de qualquer um dos sexos e, mais uma vez, a evidenciar que a sexualidade diferenciada em dois sexos é uma mera construção. Consideramos que a ausência do emissor e a substituição deste pela sua “voz” literária promovem a vantagem quer do desaparecimento da sexualidade restrita, quer do contacto com a profusão de sexualidades. Efectivamente, Diderot permite que o auditório experiencie e divague entre sexualidades. O olho, que não encontra uma identidade onde se deter, em vez de avaliar e julgar o que lê segundo um sexo, vagueia entre identidades profundamente sexualizadas. Em *Les Bijoux*, o que o olho remete para o ouvido são diferenças dadas pelas representações de vozes distintas, e a profusão auditiva possibilitada pelas representações autoriza uma liberdade de interpretação jamais conseguida na presencialidade/oralidade do emissor.

Porém, esta liberdade, pode ser entendida de outro modo, como uma perda de segurança dada pela identificação de quem profere o discurso. Não sendo possível determinar à partida quem é o emissor, o auditório que lê, concentrando-se só no texto, experimenta um efeito semelhante ao atordoamento. Diderot armadilha assim o auditório. Este apenas suspeita de um emissor que não vê, que não aparece, e faz uma leitura em total desconfiança da legitimidade do emissor. Tal pode ser entendido como uma intenção de desenraizar por completo o auditório do que este espera encontrar, corrompendo qualquer expectativa prévia que ele tenha (e até mesmo do que se assume como a condição de auditório) para o levar a uma leitura verdadeiramente comprometida. O discurso, por si mesmo, é a única realidade a julgar, e essa realidade representada está longe de ser pacificadora — apresenta-se em tudo idêntica à vida tal qual é. Para obter esse efeito, Diderot inclui, portanto, as características não só da oralidade (remetendo para a audição), mas também da presencialidade, através do recurso formal a diálogos, debates, recitação de textos, digressões, etc., da representação da linguagem para ser lida como se fosse ouvida. Em *Entretiens sur Le Fils naturel*, sobre a estética teatral, Diderot discorre sobre a diferença entre as coisas lidas e as ditas e, de certa maneira, sobre o modo como as escritas se devem aproximar das ouvidas:

J'ai pensé quelquefois que les discours des amants bien épris, n'étaient pas des choses à lire, mais des choses à entendre. Car, me disais-je, ce n'est pas l'expression *je vous aime*, qui a triomphé des rigueurs d'une prude, des projets d'une coquette, de la vertu d'une

femme sensible: c'est le tremblement de voix avec lequel il fut prononcé; les larmes, les regards qui l'accompagnèrent. Cette idée revient à la votre.⁴³⁸

Concentremo-nos de seguida no recurso ao diálogo, como o mais usado efeito de real. Peter France, em *Rhetoric and truth in France: Descartes to Diderot* (1975)⁴³⁹ vê no diálogo o modo “natural” de pensar de Diderot. Para Peter France, Diderot previa que a transcrição do pensamento devia manter essa mesma plurivocalidade, dotando o texto de uma espontaneidade próxima do modo como o pensamento se forma⁴⁴⁰. O auditório inicial, real, de Diderot, é sabido, restringia-se primeiro aos seus amigos e conhecidos. Os seus interlocutores reais eram muitas vezes (ou quase sempre) os mesmos interlocutores dos diálogos representados nos seus textos, mantendo-lhes ou alterando-lhes os nomes. Este seu auditório, restrito e privilegiado, fora muitas vezes integrado na representação literária. Em *Les Bijoux*, tal como em *Le Rêve de d'Alembert* (ou em quase todos os romances), o desenvolvimento textual regista uma problemática específica, cuja argumentação pensada por Diderot é distribuída pelos interlocutores, cujos modelos foram fornecidos pelos interlocutores reais. Ora estes interlocutores reais, na hipótese de que tenham lido posteriormente os manuscritos, podem não se ter revisto nas posições argumentativas que tomaram nessa mesma problemática, pela razão de este auditório real ter tido a função de servir de ensaio, numa situação precisa para a construção de um modelo universalizante de auditório. Não se pode, porém, confundir e associar este primeiro auditório com o auditório ao qual se dirige o texto, assim como não pode haver confusão entre realidade e representação. O auditório com o qual Diderot conviveu teve de desaparecer e até de ser esquecido, assim como ele próprio desapareceu como emissor. Só deste modo se permite a construção da ilusão. Se a representação dos diálogos permitiu reproduzir o pensamento tal como se formara, na sua espontaneidade, independentemente dos argumentos serem atribuídos a

⁴³⁸ DIDEROT, D. — “Entretiens sur ‘Le fils naturel’”, in *Diderot's Writings on the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 41. Trad. ed. port.: “Por vezes pensei que os discursos dos amantes apaixonados não eram coisas para ler, mas para serem ouvidas. Porque, dizia a mim próprio, não é a expressão *amo-vos*, que foi arrancada ao recato de uma mulher austera, dos projectos de uma leviana, da virtude de uma mulher sensível: é o tremor da voz com o qual é pronunciado; as lágrimas, os olhares que o acompanham. Esta ideia está próxima da vossa.” (DIDEROT, D. apud BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques — *Estética Teatral, textos de Platão a Brecht*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 154).

⁴³⁹ FRANCE, Peter — *Rhetoric and truth in France : Descartes to Diderot*, Oxford, Clarendon Press, 1972.

⁴⁴⁰ Veja-se também de WALL, Anthony — *Ce corps qui parl : pour une lecture dialogique de Denis Diderot*, Montréal, Les Éditions XYZ, 2005.

interlocutores reais, os diálogos representados dotam o conto da realidade das hesitações próprias da conversação, da incerteza de um ponto de vista único e, logo, da incompletude do monólogo. Só este aspecto tem paralelo na realidade. Sublinhe-se: a “voz” do emissor distribui-se em várias outras vozes, resultando a sua voz num conjunto de vozes, o que leva a que o auditório que lê, como se ouvisse, vá ao encontro de uma multidão por detrás da opacidade da folha impressa, prevendo-se que o auditório oscile entre que voz seguir e por qual se deve guiar. Se os diálogos sugerem movimento, oscilações próprias do pensar e que jamais acontecem em total isolamento, depreende-se que o emissor ausente, Diderot, não pretendeu sequer demonstrar que a construção do seu discurso é da sua inteira responsabilidade. Tudo o que pensou foi concebido pensando num processo colectivo (em conjunto)⁴⁴¹. A consciência da tradição do diálogo permite-lhe trabalhar na sua eficácia — aliás, em *Les Bijoux*, o diálogo é ele mesmo tema de discussões estéticas. A organização do pensamento que se desenvolve quer junto de um auditório restrito de amigos e conhecidos, quer pela antecipação de um auditório que é idealizado (porque somente imaginado), assegura, em certa medida, que o auditório que lê se sentirá incluído na intriga do conto. É, portanto, com naturalidade que recebe o que lhe é exposto, de modo menos violento do que aquele a que seria forçado diante de uma só “voz”.

Acrescentamos que, se há um fim, uma conclusão, a que os diálogos direccionam o auditório, este não é claro desde o início, permanecendo em aberto. Lemos no artigo “Dialogue”, da *Encyclopédie*, sobre os desvios naturais e completamente necessários que ocorrem nos diálogos:

Il est des situations où l'un des personnages détourne exprès le cours du *dialogue*, soit crainte, ménagement, ou dissimulation; mais alors même le *dialogue* tend à son but, quoiqu'il semble s'en écarter. Toutefois il ne prend ces détours que dans des situations modérées: quand la passion devient impétueuse & rapide, les replis du *dialogue* ne sont plus dans la nature. Un ruisseau serpente, un torrent se précipite.⁴⁴²

⁴⁴¹ Laurent Versini, em “Cycles, séries et liaisons chez Diderot conteur”, in *Australian Journal of French Studies* 38 (1), 2001, pp. 99–106, expõe como o pensamento em processo de Diderot é registado de forma organizada ao longo das suas obras, revelando entre elas pontos de ligação, nomeadamente a presença dos seus interlocutores.

⁴⁴² MALLET, E.-F.; MARMONTEL, J.-F. — “Dialogue”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 4, p. 936. Trad. nossa: “Há situações em que uma das personagens desvia propositadamente o curso do diálogo, seja por medo, consideração ou dissimulação; mas mesmo assim o diálogo tende ao seu objectivo, embora pareça desviar-se dele. No entanto, ele só faz esses desvios em situações moderadas: quando a paixão se torna

Em *Les Bijoux*, é com frequência que comprovamos o modo como as falas das personagens colaboram, em diálogo, tendo em vista completarem uma ideia ou um raciocínio. Estes diálogos, frequentes entre Mangogul e Mirzoza, são fundamentais para que, pelo menos, dois pontos de vista convirjam. No “Chapitre XIX, De la figure des insulaires, et de la toilette des femmes”, lê-se:

Le sultan continua de lire. ‘Entre les habitants on en remarquait dont les doigts visaient au compas, la tête au globe, les yeux au télescope, les oreilles au cornet ; ces hommes-ci, dis-je à mon hôte, sont apparemment vos virtuoses, de ces hommes universels qui portent sur eux l’affiche de tous les talents.’

Mirzoza interrompit le sultan, et dit : ‘Je gage que je sais la réponse de l’hôte...

MANGOGUL

Et quelle est-elle ?

MIRZOZA

Il répondit que ces gens, que la nature semble avoir destinés à tout, n’étaient bons à rien.

MANGOGUL

Par Brama, c’est cela ; en vérité, sultane, vous avez bien de l’esprit. Mon voyageur ajoute que cette conformation des insulaires donnait au peuple entier un certain air automate ; quand ils marchent, on dirait qu’ils arpentent ; quand ils gesticulent, ils ont l’air de décrire des figures ; quand ils chantent, ils déclament avec emphase.⁴⁴³

A conquista da ilusão de naturalidade e de espontaneidade que o auditório recebe⁴⁴⁴ transmite-se pelos diálogos que permitem o transporte do leitor à cena representada. A identificação com a cena é total, conseguida pelo encadeamento das acções da intriga. Ainda, no artigo “Dialogue”, da *Encyclopédie*, sobre este assunto, pode ler-se:

Ces écarts du *dialogue* viennent communément de la stérilité du fond de la scene, & d’un vice de constitution dans le sujet. Si la disposition en était telle, qu’à chaque scene on partît d’un point pour arriver à un point déterminé, en sorte que le *dialogue* ne dût servir

impetuosa e rápida, as voltas do *diálogo* já não são naturais. Um riacho serpenteia, uma torrente precipita-se.”

⁴⁴³ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 106. Trad. ed. port.: “O sultão continuou a ler: ‘Entre os habitantes salientavam-se aqueles cujos dedos tendiam para o compasso, a cabeça para o globo, os olhos para o telescópio, as orelhas para a corneta. ‘—Estes homens, disse eu ao meu anfitrião, são aparentemente os vossos artistas, desses homens universais que ostentam a marca de todos os talentos.’ § Mirzoza interrompeu o sultão e disse: — Aposto que sei a resposta do anfitrião... § MANGOGUL — E qual foi? § MIRZOZA — Respondeu que essa gente, que a natureza parece ter predestinado para tudo, não servia para nada. § MANGOGUL — Por Brama, foi isso mesmo! Realmente, sultana, tendes muito espírito.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XIX, A figura dos insulares e do vestuário das mulheres”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 61).

⁴⁴⁴ Sobre este aspecto retórico veja-se: NIETZSCHE, Friedrich, *Da Retórica*, Lisboa, Vega, 2007.

qu'aux progrès de l'action, chaque réplique seroit un nouveau pas vers le dénouement des chaînons de l'intrigue ; en un mot, un moyen de nouer ou de développer, de préparer une situation, ou de passer à une situation nouvelle ; mais dans la distribution primitive, on laisse des intervalles vides d'action. Ce sont ces vides qu'on veut remplir, & de-là les excursions du *dialogue*.⁴⁴⁵

O que concluímos da representação dos diálogos, em *Les Bijoux*, na aproximação à presencialidade, mas distinguindo-se da mesma, é que, através deste recurso, no deslocamento do olho para o ouvido, se dá a integração e naturalização da voz feminina como igualmente capaz de realizar e emitir raciocínios inteligentes — afastando de *Les Bijoux* a opinião completamente negativa que se afirmara até então sobre esta voz. O que se encontra de facto em *Les Bijoux* é a integração de pelo menos uma personagem sexualmente determinada que permite que o discurso, e o pensamento, se construa, por ser validada a sua presença e o contributo do seu espírito. Mirzoza é essa personagem que permite naturalizar a ideia de que as mulheres podem igualmente colaborar na construção discursiva. Assim, pelo facto de os diálogos serem o modo de representar o pensamento em formação, é significativo que se realizem através de uma categoria determinada — a da mulher. Sem dúvida que a convivialidade de Diderot com certas mulheres em muito contribuiu para a formação do seu pensamento, tal como com frequência temos salientado, procurando sempre, entre elas, uma que lhe fosse semelhante. As mulheres por si eleitas, Diderot levou-as ao espaço da representação. Porém, em *Les Bijoux*, a singularização numa só personagem não nos parece representativa do seu contributo ou da visão abonatória de Diderot em relação a todo o contributo feminino. Esse reconhecimento pouco questionou as ideias preconcebidas que recaíam sobre a categoria de mulher — pois, para a análise de *Les Bijoux* (e do pensamento de Diderot), não se põe em causa a importância da colaboração das mulheres, participando com a sua “natural” sensibilidade, mas a sua afirmação como sujeitos legítimos, com o direito próprio de se representarem.

⁴⁴⁵ MALLET, E.-F.; MARMONTEL, J.-F. — “Dialogue”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 4, p. 936. Trad. nossa: “Esses desvios do *diálogo* vêm geralmente da esterilidade do fundo da cena e de um vício de constituição no assunto. Se a disposição fosse tal que, em cada cena, partíssemos de um ponto para chegar a um ponto determinado, de modo a que o *diálogo* tivesse de servir apenas para os progressos da acção, cada réplica seria um novo passo em direcção ao desenlace das cadeias da intriga; numa palavra, um meio de enlaçar ou de desenvolver, de preparar uma situação, ou de passar a uma nova situação; mas na distribuição primitiva, são deixados intervalos vazios de acção. São esses vazios que se pretende preencher e a partir daí as excursões do *diálogo*.”

1.3. O belo e o gosto

No artigo “Beau” da *Encyclopédie*, lemos que as ideias associadas ao belo nos são naturais. É através dessas ideias que julgamos todo o real existente e incluídas estão nele as produções humanas. Para Diderot, ainda que se possam designar, em abstracto, de eternas, originais, raras, soberanas, essas ideias essenciais do belo foram primeiro sensitivas, por terem sido recebidas pelos sentidos e, posteriormente, formadas pelo entendimento. Elas são, em geral, até ao século XVIII, as ideias de ordem, de arranjo, de simetria, de mecanismo, de proporção e de unidade. O desvio destas ideias, a sua confusão, levar-nos-ia a noções somente abstractas e negativas de desproporção, de desordem, de vulgaridade e de caos. Mas o que chamamos de concretamente de belo, pelo nosso julgamento, é assim descrito:

Mais entre les qualités communes à tous les êtres que nous appelons *beaux*, laquelle choisirons-nous pour la chose dont le terme *beau* est le signe? Laquelle? il est évident, ce me semble, que ce ne peut être que celle dont la présence les rend tous *beaux* ; dont la fréquence ou la rareté, si elle est susceptible de fréquence & de rareté, les rend plus ou moins *beaux* ; dont l’absence les fait cesser d’être *beaux* ; qui ne peut changer de nature, sans faire changer le *beau* d’espèce, & dont la qualité contraire rendroit les plus *beaux* désagréables & laids ; celle en un mot par qui la *beauté* commence, augmente, varie à l’infini, décline, & disparaît : or il n’y a que la notion de *rapports* capable de ces effets. J’appelle donc *beau* hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l’idée de rapports; & *beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée.⁴⁴⁶

O que é inerente ao belo, aliás, ao julgamento de belo, é a ideia de relação. Ora esse julgamento é, para Diderot, realizado menos com a razão e mais com o sentimento (“jugar ou sentir, c’est la même chose”). A percepção do que é belo dá-se através da

⁴⁴⁶ DIDEROT, D. — “Beau”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 2, p. 169. Trad. ed. br.: “Mas, entre as qualidades comuns a todos os seres que chamamos *belos*, qual delas escolheremos como a coisa de que o termo *belo* é signo? Qual? É evidente, me parece, que só pode ser aquela cuja presença torna todos *belos*; cuja frequência ou raridade, se ela for suscetível de frequência ou raridade, os torna mais ou menos *belos*; cuja ausência faz com cessem de ser *belos*; que não pode mudar de natureza sem fazer com que o *belo* mude espécie e cuja qualidade contrária tornaria os mais *belos* desagradáveis e feios; aquela, em uma palavra, pela qual a beleza começa, aumenta, varia ao infinito, declina e desaparece. Ora não há outra noção salvo a de relações que seja capaz de tais efeitos. Eu chamo, portanto, *belo* fora de mim tudo aquilo que contém em si algo com que despertar em meu entendimento a ideia de relações; e *belo* em relação a mim, tudo o que desperta esta ideia.” (DIDEROT, D. — “Tratado sobre o belo”, *Diderot, Obras II, Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000, pp. 249-250).

possibilidade de perceber relações e o seu potencial pela comparação. Assim, é-nos indicado:

Mais un même objet, quel qu’il soit, peut être considéré solitairement & en lui-même, ou relativement à d’autres. Quand je prononce d’une fleur qu’elle est *belle*, ou d’un poisson qu’il est *beau*, qu’entends-je ? Si je considère cette fleur ou ce poisson solitairement ; je n’entends pas autre chose, sinon que j’aperçois entre les parties dont ils sont composés, de l’ordre, de l’arrangement, de la symétrie, des rapports (car tous ces mots ne désignent que différentes manières d’envisager les rapports mêmes): en ce sens toute fleur est *belle*, tout poisson est *beau*; mais de quel *beau*? de celui que j’appelle *beau réel*. Si je considère la fleur & le poisson relativement à d’autres fleurs & d’autres poissons ; quand je dis qu’ils sont *beaux*, cela signifie qu’entre les êtres de leur genre, qu’entre les fleurs celle-ci, qu’entre les poissons celui-là, réveillent en moi le plus d’idées de rapports, & le plus de certains rapports ; car je ne tarderai pas à faire voir que tous les rapports n’étant pas de la même nature, ils contribuent plus ou moins les uns que les autres à la *beauté*. Mais je puis assurer que sous cette nouvelle façon de considérer les objets, il y a *beau & laid*: mais quel *beau*, quel *laid*? celui qu’on appelle *relatif*.⁴⁴⁷

A imitação da natureza pela arte vai ao encontro deste princípio: deve-se seleccionar o que é mais belo, logo, o que suscita maior número de relações, comparativamente ao que suscita menor número de relações (equivalente ao menos belo):

Qu’est-ce donc qu’on entend, quand on dit à un artiste, *imitez la belle nature*? Ou l’on ne sait ce qu’on commande, ou on lui dit : si vous avez à peindre une fleur, & qu’il vous soit d’ailleurs indifférent laquelle peindre, prenez la plus *belle* d’entre les fleurs ; si vous avez à peindre une plante, & que votre sujet ne demande point que ce soit un chêne ou un ormeau sec, rompu, brisé, ébranché, prenez la plus *belle* d’entre les plantes ; si vous avez à peindre un objet de la nature, & qu’il vous soit indifférent lequel choisir, prenez le plus *beau*.⁴⁴⁸

⁴⁴⁷ *Ibidem*. Trad. ed. br.: “Mas um mesmo objeto, qualquer que seja, pode ser considerado solitariamente e em si mesmo, ou relativamente a outros. Quando declaro a respeito de uma flor que ela é *bela*, ou de um peixe, que ele é *belo*, o que entendo? Se considero esta flor ou este peixe isoladamente, eu não entendo outra coisa senão que percebo, entre as partes de que são compostos, a ordem, o arranjo, a simetria, as relações (pois todas estas palavras designam apenas diferentes maneiras de encarar as relações mesmas): neste sentido, toda a flor é *bela*, todo o peixe é *belo*; mas de qual belo se trata? Daquele que denomino *belo real*. Se considero a flor e o peixe relativamente a outras flores e a outros peixes, quando digo que eles são *belos*, isto significa que, entre os seres de seu gênero, que entre as flores esta, que entre os peixes aquele, despertam em mim o máximo de ideias de relações e o máximo de certas relações; pois não tardarei a fazer ver que, não sendo todas as relações da mesma natureza, elas contribuem mais ou menos umas quanto as outras para a *beleza*. Mas posso assegurar que, sob esta nova maneira de considerar os objectos, há *belo e feio*; mas qual *belo*, qual *feio*? Aquele que chamo *relativo*.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 251).

⁴⁴⁸ *Ibidem*. Trad. ed. br.: “O que é, pois, que se entende quando se diz a um artista: Imitai a bela natureza! Ou não se sabe o que se lhe ordena, ou se lhe diz: Se tiverdes de pintar uma flor, e vos for, além disso, indiferente qual pintar, tomai a mais bela dentre as flores; se tiverdes de pintar uma planta, e vosso assunto não exigir que seja um carvalho ou um olmo seco, quebrado, cortado, abalado, tomai a mais bela

Ao que Diderot chama “belo” podemos associar, como já antes fizemos, o “virtuoso”. A virtude faz ainda parte das ideias associadas ao belo das quais nos separamos e para as quais voltamos sempre que para tal haja oportunidade. Procura-se a virtude por comparação com o que é menos virtuoso, consequentemente, o mesmo se passa com o belo. Para a construção de um discurso literário que se pressupõe ser belo (e virtuoso) é essencial a representação de múltiplas relações das quais se eleva o belo do menos belo (logo, menos virtuoso). Essa multiplicidade de relações eleitas em espaço de representação, para julgamento comparativo, não poderá, portanto, ser de uma só natureza. A multiplicidade é aqui sinónima da diversidade que necessariamente deve ser apresentada.

Uma vez que se coloca, em *Les Bijoux*, a questão da virtude, que inegavelmente sobressai já associada ao belo, analisaremos de seguida o conto sob a perspectiva do julgamento do belo e do virtuoso, mas tendo agora em conta o significado de “gosto”. Acrescentámos assim, doravante, um confronto que nos parece pertinente: em relação ao belo, como entender o gosto? O gosto assume-se, já no século XVIII, como a faculdade de julgar, e a elaboração de uma teoria (ou teorias) do gosto prepara já a disciplina da Estética. Não é, porém, completamente clara a definição de “gosto” quando o termo é usado por Diderot⁴⁴⁹. A sua aplicação não é sequer uniforme, e o modo como varia nos usos que faz entre belo e gosto não nos conduz a pensar que fizesse uma diferenciação radical entre os dois conceitos. Assim, não podemos tratar do gosto, em comparação ao belo, como se entendêssemos por completo o modo como estes dois conceitos (signos do pensamento) são usados distintamente, opondo uma definição fenomenológica a uma definição ontológica — eles surgem como interdependentes. Podemos somente situar-nos, por aproximação, para definir o que os distingue em termos de recepção. Entendemos, porém, que, para Diderot, se julgaria mais frequentemente em função do gosto do que do belo.

O artigo “Beau”, da *Encyclopédie*, justificadamente enquadrado na metafísica, leva-nos a acreditar que este conceito se transformara numa ideia abstracta, associada à

entre as plantas; se tiverdes de pintar um objecto da natureza, e se vos for indiferente qual escolher, tomai o mais belo.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 252).

⁴⁴⁹ Remetemos para Stéphane Lojkine, “Le goût de Diderot: une expérience du seuil”, in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 50, 2015, pp. 45-59.

de elevação moral, e que, assim, o belo teria a pretensão de ser um conceito objectivo, rigoroso, com validade universal, atemporal e absoluta. Já o gosto, pelo descrito no artigo “Gôut”, da *Encyclopédie*, integrado na gramática, na literatura e na filosofia, é reconhecido como um conceito aproximado do que no artigo anterior é assumido como “belo relativo”. O gosto é, por isso mesmo, definido como uma espécie de belo, mas assume a relatividade que lhe é inerente. Ou seja, gosto é apenas um julgamento possível. Apresenta-se assim o gosto como assumidamente subjectivo. Os dois conceitos respeitantes ao julgamento, discernimento, na recepção, partindo ambos das sensações produzidas de prazer ou desprazer diante de algo, distinguem-se pelo facto de o gosto se encontrar mais próximo da sensorialidade. É por isto que se depreende que belo e gosto sejam distintos. Lembramos que não é aleatório que gosto seja, no sentido literal, um sentido que está associado aos sabores, ao paladar. O discernimento do gosto é rápido e imediato em relação ao do belo, que, por sua vez, exige uma demorada apreciação⁴⁵⁰. Embora o belo seja descrito como uma ideia que parte de sensações (da recepção pelos sentidos), este conceito é decorrente e construído da elaboração do entendimento e razão. A relação entre o belo e o gosto determina ainda que o segundo se deve submeter ao primeiro, logo, assumimos que partilham ideias. O gosto é uma derivação de que o belo é modelo, sendo que este é uma abstracção, uma idealização, e o gosto, uma aproximação. As regras são, no entanto, idênticas. Depreende-se, consequentemente, que o gosto, embora relativo, não é de todo arbitrário. O gosto aproxima-se do belo, sem chegar a sê-lo. Todo o julgamento do gosto que se afasta das regras do belo é repudiado. O belo é, assim, tão-só a medida avaliativa de tudo e de onde resulta o gosto.

Consequentemente, pode-se pretender ter a intenção de que o auditório julgue algo como belo, mas não se pode esperar que ele o faça. Tudo o que se expõe ao julgamento do belo, a maioria das vezes, expõe-se ao gosto. Ora, há tantos julgamentos de gosto quanto seres humanos na sua completa diferença e subjectividade: não há gosto, mas gostos. Previsivelmente, o auditório real, que não é constituído por um grupo

⁴⁵⁰ No artigo “Gout” da *Encyclopédie*, o gosto é associado por Voltaire à rapidez e imediatez do juízo, à recepção sensorial, distinta da exegese na procura da verdade e do belo. O gosto começa por ser definido numa acepção antecipadora do belo: “le goût intellectuel demande plus de temps pour se former.” (VOLTAIRE, F.-M.; MONTESQUIEU, C.-L.; DIDEROT, D.; ALEMBERT, Jean d' — “Gout”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 7, p. 761).

compacto e homogéneo de indivíduos, mas de indivíduos tão semelhantes quanto radicalmente diferentes, é agradado distintamente. Pretender agradar ao máximo número de leitores, ao procurar-se agradar a um vasto auditório, como se propôs Diderot, é ir ao encontro da profusão de gostos — prevendo a possível incapacidade completa de este discernir, em algum momento, o belo. O gosto está, portanto, associado sempre a um certo grau de ignorância (e, por ignorância, deve ser entendida, neste contexto a falta de virtude, como antes já associamos à sabedoria). Para esse efeito, o do agrado geral, o emissor que ambiciona realizar algo de belo tem que ter pleno conhecimento do que é belo, e ser ele mesmo belo (e virtuoso), para pretender que o auditório por si idealizado discernisse da sua produção o que é belo. Daqui, assume-se que não só o auditório possui um certo grau de ignorância, como também o emissor a possui.

Se o auditório real é constituído pela diversidade de belos e feios espíritos, conclui-se que o gosto é o julgamento comum, e o belo, o extraordinário. Para o discernimento de ambos, depreende-se uma progressão, de facto uma evolução, nomeadamente pela educação (opinião partilhada por muitos filósofos, nomeadamente pelos autores do artigo “Goût” da *Encyclopédie*). Qualquer um, entre os indivíduos do auditório, e de entre eles o que se torna emissor, pode educar-se para o gosto como para se aproximar do belo. O que o gosto prevê é, portanto, tanto a ignorância como a deformidade (moral) quer do emissor quer do auditório (falta de virtude) — embora se suponha que um esteja legitimamente mais capacitado e que seja mais esclarecido do que o outro.

Até este momento, separamos os conceitos de gosto e de belo em função do julgamento, mas não podemos deixar de remeter de novo para a dificuldade em encontrar no pensamento estético de Diderot limites evidentes entre eles. Embora Diderot assuma que belo é uma ideia abstracta, dotada de objectividade, de carácter universal, atemporal, não deixa de nele incluir outros tipos de belo, como o belo relativo e o belo real. No âmbito da sua estética assumidamente realista (assente numa base concreta, empirista), Diderot não deixaria ainda de usar “gosto” sempre que possível, para designar algo que se encontre em relação e, logo, com maior facilidade se referiria ao gosto para o que é relativamente belo. Ou seja, o belo para Diderot é sempre, ainda assim, relativo. Longe se está, à distância de alguns anos, da sistematização realizada

por Kant, que efectivamente separa os gostos relativos do gosto puro, completamente desinteressado. A construção de um modelo idealizado de belo (típico do pensamento de Diderot) deveria ser alcançável, visto que para tal se progride (via educação), sem que se detenha num plano meramente idealista, inalcançável.

Ao nos concentrarmos no discurso literário, como em *Les Bijoux*, ou em qualquer outra obra artística deste autor, concluímos que Diderot usou tanto o modelo de belo como, para agradar à generalidade do auditório leitor, o subverteu para ir ao encontro da muito previsível existência de profusão dos gostos (fruto das deformações do carácter dos indivíduos que compõem o auditório).

Diderot di-lo nos *Essais sur la peinture* e afirma o gosto como circunstancial, quando designadamente assume que já não gosta no presente do que gostou no passado:

Chaque âge a ses goûts. Des lèvres vermeilles bien bordées, une bouche entr’ouverte et riante, de belles dents blanches, une démarche libre, le regard assuré, une gorge découverte, de belles grandes joues larges, un nez retroussé, me faisaient galoper à dix-huit ans. Aujourd’hui que le vice ne m’est plus bon, et que je ne suis plus bon au vice, c’est une jeune fille qui a l’air décent et modeste, la démarche composée, le regard timide, et qui marche en silence à côté de sa mère, qui m’arrête et me charme.

Qui est-ce qui a le bon goût ? Est-ce moi à dix-huit ans ? Est-ce moi à cinquante ? La question sera bientôt décidée. Si l’on m’eût dit à dix-huit ans : ‘Mon enfant, de l’image du vice, ou de l’image de la vertu, quelle est la plus belle ? — Belle demande ! aurais-je répondu ; c’est celle-ci.’ Pour arracher de l’homme la vérité, il faut à tout moment donner le change à la passion, en empruntant des termes généraux et abstraits. C’est qu’à dix-huit ans, ce n’était pas l’image de la beauté, mais la physionomie du plaisir qui me faisait courir.⁴⁵¹

A passagem citada permite-nos assumir justificadamente que, para Diderot, se um emissor tomasse para si unicamente o modelo de belo e se se concentrasse somente no que é belo (e virtuoso), na ambição de tal conseguir e estar apto ao mesmo, excluiria do seu auditório um grande número de indivíduos (senão a maioria ou até mesmo a

⁴⁵¹ DIDEROT, D. — *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1998, p. 40. Trad. ed. br.: “Cada idade tem seus gostos. Lábios vermelhos, bem delineados, uma boca entreaberta e ridente, belos dentes brancos, um andar livre, o olhar seguro, uma garganta descoberta, belas faces largas, um nariz arrebitado, me faziam galopar aos dezoito anos. Hoje que o vício já não é bom para mim, e bom eu já não sou para o vício, é uma jovem que tem um ar decente e modesto, o andar composto, o olhar tímido, e caminha em silêncio ao lado de sua mãe, que me detém e me encanta. Quem é que tem bom gosto? Sou eu aos dezoito anos? Sou eu aos cinquenta? A questão será logo decidida. Se me houvessem dito aos dezoito anos: ‘Meu filho, qual é a mais bela, a imagem do vício, ou a imagem da virtude? — Bela pergunta! — teria eu respondido — é aquela.’ Para arrancar do homem a verdade, é preciso a todo o momento enganar a paixão, tomando emprestados termos gerais e abstratos. É que, aos dezoito anos, não era a imagem de beleza, mas a fisionomia do prazer que me fazia correr.” (DIDEROT, D. — “Ensaio sobre pintura”, *Diderot, Obras II Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 182-183).

totalidade). Ou seja, a intenção de universalidade do seu discurso não poderia ser alcançada pelo uso isolado do modelo operativo de belo. Já a integração do gosto e, no plural, de gostos, dos julgamentos resultantes das deformações próprias e particulares dos caracteres que se encontram em cada indivíduo, teria como função não só a integração do máximo de indivíduos do auditório, mas também a produção no auditório de um certo tipo de prazer ao se deparar com um encadeamento, uma “liaison secrète”, entre tudo o que se descobre na natureza. O conceito de belo, caracterizado como relacional, que previa já este encadeamento, se se resumisse a uma idealização (às regras do belo), não poderia efectivamente assegurar por completo nem a totalidade das relações, nem cobrir o maior número de recepções possíveis.

Malgré l'ignorance des effets et des causes, et les règles de convention qui en ont été les suites, j'ai peine à douter qu'un artiste qui oserait négliger ces règles, pour s'assujettir à une imitation rigoureuse de la nature, ne fût souvent justifié de ses pieds trop gros, de ses jambes courtes, de ses genoux gonflés, de ses têtes lourdes et pesantes, par ce tact fin que nous tenons de l'observation continue des phénomènes, et qui nous ferait sentir une liaison secrète, un enchaînement nécessaire entre ces difformités.”⁴⁵²

E mais adiante: “Nous disons d'un homme qui passe dans la rue, qu'il est mal fait. Oui, selon nos pauvres règles ; mais selon la nature, c'est autre chose. Nous disons d'une statue, qu'elle est dans les proportions les plus belles. Oui, d'après nos pauvres règles; mais selon la nature ?”⁴⁵³.

O discurso literário, se composto apenas segundo as “pauvres règles” de belo, longe estaria de interessar ao auditório. É possível, por consequência, admitir que o gosto e o “nojo” (como o agrado e o desagrado) convivam, como reacções possíveis, na recepção do auditório. Para Diderot, o “nojo”, a repulsa pelo monstruoso, deixa de ser uma abordagem negativa ao que sai das regras do belo. Do mesmo modo que a inclusão do monstro e do monstruoso, como antes abordamos, é uma necessidade para admitir as

⁴⁵² DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 12. Trad. ed. br.: “Malgrado a ignorância dos efeitos e das causas, e das regras de convenção consequentes, tenho dificuldade em duvidar de um artista que ousasse negligenciar tais regras, para sujeitar-se a uma imitação rigorosa da natureza, não se visse amiúde justificado, diante de seus pés demasiado grandes, de suas pernas curtas, de seus joelhos inflamados, de suas cabeças pesadas e desengonçadas, por esse tacto fino que vem da observação contínua dos fenómenos e que nos faria sentir uma ligação secreta, um encadeamento necessário entre tais deformidades.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 162).

⁴⁵³ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 12. Trad. ed. br.: “Dizemos de um homem que passa na rua, que ele é mal feito. Sim, segundo nossas pobres regras; mas segundo a natureza, é outra coisa. Dizemos de uma estátua que ela se encontra nas proporções mais belas. Sim, segundo as nossas pobres regras, mas segundo a natureza?”. (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 162).

leis da continuidade e da contiguidade presentes na matéria, também o monstro representado o é. O monstro que causa repulsa, nojo, abjecção é essencial para captar o interesse do auditório:

Ce n'est pas dans l'école qu'on apprend la conspiration générale des mouvements ; conspiration qui se sent, qui se voit, qui s'étend et serpente de la tête aux pieds. Qu'une femme laisse tomber sa tête en devant tous ses membres obéissent à ce poids ; qu'elle la relève et la tienne droite, même obéissance du reste de la machine.⁴⁵⁴

A representação realista desta estética, que inclui mais do que exclui, deve tranquilizar os sentimentos do auditório de que nada de errado se passa consigo e que ali apenas se sentirá (e dali sairá) melhor e mais experiente — tanto mais belo como mais virtuoso. Para isso, o belo na arte é encoberto tal como se encontra encoberto na natureza. O belo procura-se, mas não se encontra desde logo e no imediato. O gosto, ou a profusão de julgamentos de gosto, gostos, permite tão-só a antevisão do belo. Os inúmeros gostos contemplados na produção discursiva artística têm como fim o encontro do que há de belo. Ora, uma diferença essencial se salienta aqui de novo da posterior estética kantiana, que, numa base filosófica idealista, descarta, do julgamento do gosto, os julgamentos fundados em interesses privados, assumindo que é condição fundamental ao julgamento do gosto puro, do belo, o desinteresse. Para Diderot há, pelo contrário, sempre interesses em jogo — o auditório aproxima-se de algo pelo gosto porque é este, em primeiro lugar, que lhe interessa.

Em *Les Bijoux*, todas as relações descritas são (ou têm a pretensão de ser) “realistas” — no sentido em que partem da observação da diversidade das relações decorrentes da natureza humana. Ao auditório que lê o conto são dadas para seu julgamento a multiplicidade e a diversidade da sua natureza humana. Diderot pretendeu incluir todas, isto é, das belas às feias, embora pré-existam critérios para a sua eleição. O modelo, as regras do conto, é colocado de parte, não por não ter existido, mas porque a certa altura, já não é necessário para a representação do real, uma vez que as regras do belo são somente estruturais. Em *Les Bijoux*, há, de facto, uma relação bela a extrair

⁴⁵⁴ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 15. Trad. ed. br.: “Não é na escola que se fica sabendo da conspiração geral dos movimentos; conspiração que se sente, que se vê, que se estende e serpeja da cabeça aos pés. Que uma mulher deixe tombar a cabeça para a frente, todos os seus membros obedecem a este peso; que ela a reerga e a mantenha reta, a mesma obediência se dá para o resto da máquina.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 165).

entre todas — a do sultão Mangogul e de Mirzoza — que serve de modelo às restantes, mas essa relação é uma idealização. Não é, de todo, uma relação comum, porque o que é comum são as relações menos belas. Desconhecemos se Mirzoza fora sempre virtuosa, ou que o tenha permanecido depois do término do conto: ela representa a excepção extraída de uma unidade (formadora da categoria de mulher) desigual. Depreende-se neste sentido a possibilidade de o auditório que lê o conto se dissipar, falhar, ao se desconcentrar do essencial (do que nele há de belo) e se deixar levar pelo julgamento condicionado pelos seus gostos como pelos seus desejos e interesses particulares. Entendemos do conteúdo do conto, e de como é composto, que ir ao agrado do gosto, de todos os gostos plurais, implica saturá-lo de mau gosto. Deduz-se então que apresentar com realismo as coisas (tal qual são e se passam na natureza) impõe representar o que é passível de ser atribuído tanto ao gosto quanto ao mau gosto e, ainda, pela exigida conformação com a realidade, impõe representar também o que não é de todo belo — o objecto. Na composição de um discurso literário como *Les Bijoux*, a inclusão de deformações de carácter das personagens ou de relações abjectas não impede que estes possuam algo de belo. Estas possuem distintamente a qualidade de belo e de feio (*beau* e *laid*), mas não existe exclusão por completo do belo numa relação feia (nem do gosto, do bom ou mau). Em *Les Bijoux*, é preciso entender por que resultam e quais as causas das relações representadas tidas como feias. Elas são-no, por razões que se desconhecem na totalidade, necessariamente: “La nature ne fait rien d’incorrect. Toute forme, belle ou laide, a sa cause ; et, de tous les êtres qui existent, il n’y en a pas un qui ne soit comme il doit être”⁴⁵⁵.

Podemos colocar a questão de saber se Diderot inclui representações de relações feias por incapacidade e incompetência ou, como diz, por realismo. Diderot assumi-lo-ia: *Les Bijoux* é, afinal, uma obra de juventude. Agradar-lhe-ia mais possivelmente a representação do vício, desconhecendo a virtude. Porém, não são de desconsiderar aqui outros aspectos. Nomeadamente que, reconhecendo a diferença entre vício e virtude, talvez pretendesse apresentar um discurso composto para o auditório, assumindo por completo e em plena consciência a realidade desse auditório. Se é certo que o que agrada aproxima e o que desagrada afasta, Diderot ofereceria em *Les Bijoux* a

⁴⁵⁵ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 11. Trad. ed. br.: “A natureza não faz nada de incorrecto. Toda a forma, bela ou feia, tem a sua causa; e todos os seres que existem, não há um que não seja como deve ser.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 161).

diversidade do auditório que conseguiu imaginar para que ninguém fosse excluído. É também certo que, como consequência, valorizou o facto de que todos, num auditório, por natureza, são por vezes, tão atraídos pelo vício, como atraídos pela virtude — em tempos e em circunstâncias de vida distintas. Efectivamente, *Les Bijoux* inscreve-se numa época específica, e está tão densamente povoado pelo vício e pelo mau gosto que é representado e tão pouco pelo que há de belo (raro), que não é de todo surpreendente que se tenha julgado o conto por completo de mau gosto, como também se podia julgar que era isso o esperado pelo auditório. Quando lemos em *De la poésie dramatique: des auteurs et des critics* que “Si le système moral est corrompu, il faut que le goût soit faux”⁴⁵⁶, reconhecemos nestas palavras o julgamento de todo um povo pelo seu gosto numa dada época histórica, pois, é igualmente possível julgar quem julga pelo gosto, concebendo um gosto que não segue as regras do belo e que se impõe mesmo à revelia deste (gosto arbitrário). O evolucionismo (em direcção à perfeição) apresenta-se aqui pela selecção em conjunto: quando os artistas de um povo ou de uma nação se aperfeiçoam, e esse mesmo povo ou nação entra em contacto com obras mais perfeitas, belas, encontra-se mais capacitado a bem julgar. O gosto é, portanto, apresentado como um aperfeiçoamento em conjunto. Pretendendo a todos agradar, falharia Diderot em contribuir para a elevação do gosto da sua nação?

Le goût peut se gâter chez une nation ; ce malheur arrive d’ordinaire après les siècles de perfection. Les artistes craignant d’être imitateurs, cherchent des routes écartées ; ils s’éloignent de la belle nature que leurs prédécesseurs ont saisie : il y a du mérite dans leurs efforts ; ce mérite couvre leurs défauts, le public amoureux des nouveautés, court après eux ; il s’en dégoûte bientôt, & il en paraît d’autres qui font de nouveaux efforts pour plaire ; ils s’éloignent de la nature encore plus que les premiers : le goût se perd, on est entouré de nouveautés qui sont rapidement effacées les unes par les autres ; le public ne sait plus où il en est, & il regrette en vain le siècle du bon goût qui ne peut plus revenir ; c’est un dépôt que quelques bons esprits conservent alors loin de la foule.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ DIDEROT, D. — “De la poésie dramatique”, *Diderot’s writings on the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 204. Trad. ed. br.: “Se o sistema moral está corrompido, é inevitável que o gosto seja falso.” (DIDEROT, D. — “Da poesia dramática: dos autores e dos críticos”, *Diderot, Obras II, Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 84).

⁴⁵⁷ VOLTAIRE, F.-M.; MONTESQUIEU, C.-L.; DIDEROT, D.; ALEMBERT, Jean d’ — “Gout”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 7, p. 761. Trad. nossa: “O gosto pode estragar-se numa nação; esse infortúnio geralmente chega após séculos de perfeição. Os artistas temendo ser imitadores, procuram vias afastadas; eles desviam-se da bela natureza que os seus antecessores apreenderam: há mérito nos seus esforços; esse mérito cobre as suas falhas, o público apaixonado por novidades corre atrás deles; ele depressa fica enjoado disso, e aparecem outros que fazem novos esforços para agradar; afastam-se ainda mais da natureza do que os primeiros: o gosto perde-se, estamos rodeados de novidades que são rapidamente

Dissemos antes que existia na época de Diderot ainda uma certa confusão na aplicação dos dois conceitos (o de “belo” e de “gosto”) e que mesmo para Diderot essa aplicação não era sequer uniforme. Porém, na edificação do seu pensamento estético, Diderot, não dispensou de todo o gosto relativo, como posteriormente o fez Kant. Para Diderot o belo é um modelo operativo, a ser usado como ferramenta de construção do discurso literário, tanto na criação literária (nos contos) como na literatura crítica dos *Salons*. O belo tornar-se-ia um conceito comparativo (como o de “verdade” e o de “virtude”), que, isoladamente, perde o seu sentido. De outro modo, o auditório não estaria capacitado a julgar o belo pelo belo, nem capaz de o entender como tal, se não fosse, aos poucos, chamado a discerni-lo relativamente ao que não é belo, ou ao que é menos belo, e a ser sensibilizado, progressivamente, para o que é belo. Sem destituir o belo do seu lugar, a inclusão do gosto, dos gostos plurais, diversificados, que na relatividade podem declinar para o mau gosto, evidencia algo de muito promissor: que o projecto de Diderot é essencialmente inclusivo. Só assim é possível entender que *Les Bijoux* não é apenas uma obra de mau gosto de juventude, mais atraída pelo vício do que pela virtude, mas que é, acima de tudo, uma obra que abarca o que se encontra nessa “liaison secrète”, no “enchaînement nécessaire” entre todos (emissor e auditório), pelas suas deformidades naturais. Decorrente desta observação, assumimos que *Les Bijoux* se integra num projecto político, sem dúvida, democratizante. Se Kant assumiria, mais tarde, que o julgamento estético está anexado ao prazer do uso das faculdades que convergem para este julgamento em liberdade, logo, ausente de determinismos, Diderot inclui a real existência da pluralidade de determinismos no julgamento estético. Ou seja, mais uma vez, depreende-se que o modelo de julgamento estético kantiano, livre porque desinteressado, não é o que Diderot tem por comum, e, se Diderot não negligencia a idealização do belo, também não negligencia o julgamento comum. De modo diverso, a maioria da investigação por nós desenvolvida permite deduzir que Diderot construiu criteriosamente um conceito de belo, que além de muito incluir, excluía. Efectivamente não só Diderot constrói um modelo idealizado — a partir do qual efectua um julgamento empírico —, como faz uso dele, criticamente, ao defender artistas e obras que deste se aproximam. Tal é verificado nos *Salons*, onde publicamente exclui o

apagadas, umas pelas outras; o público fica confuso e lamenta em vão o século de bom *gosto*, que já não pode voltar; é um depósito que alguns bons espíritos conservam longe da multidão.”

que não entra em conformidade com o seu gosto, que, podendo ser relativo, parte de uma ideia não relativa (de belo). Nos *Salons* de 1765, Diderot não se contém ao aviltar o pintor Boucher:

Je ne sais que dire de cet homme-ci. La dégradation du goût, de la couleur, de la composition, des caractères, de l'expression, du dessin, a suivi pas à pas la dépravation des mœurs. Que voulez-vous que cet artiste jette sur la toile? Ce qu'il a dans l'imagination; et que peut avoir dans l'imagination un homme qui passe sa vie avec les prostituées du plus bas étage?⁴⁵⁸

E, na continuação, acrescenta:

J'ose dire que cet homme ne sait vraiment ce que c'est que la grâce; j'ose dire qu'il n'a jamais connu la vérité; j'ose dire que les idées de délicatesse, d'honnête, d'innocence, de simplicité, lui sont devenues presque étrangères; j'ose dire qu'il n'a pas vu un instant la nature, du moins celle qui est faite pour intéresser mon âme; la vôtre, celle d'un enfant bien né, celle d'un femme qui sent; j'ose dire qu'il est sans goût.⁴⁵⁹

Sobre Boucher, que é criticado pela experiência com as prostitutas de baixo nível bem como pela sua imaginação, Diderot declara ao seu amigo Grimm⁴⁶⁰: “Et bien, mon ami, c'est au moment où Boucher cesse d'être un artiste, qu'il est nommé premier peintre du roi”⁴⁶¹. De facto, Boucher fora eleito para pintar os retratos reais, representando o tipo de gosto da realeza — exemplo do gosto geral. E é neste momento, dos *Salons*, que Diderot reproduz um paralelo entre a obra pictórica de Boucher e a obra literária de Crébillon. Estaremos aqui diante do reconhecimento de uma diferença entre o mau gosto (ou nenhum) das pinturas de Boucher e o gosto duvidoso de *Les Bijoux*, comparando-se Diderot a Crébillon, como aliás fora acusado pela crítica

⁴⁵⁸ DIDEROT, D. — “Salons 1765”, *Beaux-Arts. Essais sur la peinture*, Paris, Garnier, 1879, p. 256. Trad. nossa: “Eu não sei o que dizer deste homem. A degradação do gosto, da cor, da composição, dos caracteres, da expressão, do desenho, seguiu a depravação dos costumes. O que queria que esse artista atirasse sobre a tela? O que ele tem na imaginação; e o que pode existir na imaginação de um homem que passa a vida com as prostitutas do mais baixo nível?”.

⁴⁵⁹ *Ibidem*. Trad. nossa: “Eu ousou dizer que esse homem não sabe verdadeiramente o que é a graça; eu ousou dizer que ele nunca conheceu a verdade; eu ousou dizer que as ideias de delicadeza, de honestidade, de inocência, de simplicidade tornaram-se, para ele, quase estranhas; eu ousou dizer que ele nunca viu, por um momento, a natureza, pelo menos a que é feita para interessar a minha alma; a vossa, a de uma criança bem nascida, a de uma mulher que sente; eu ousou dizer que ele não tem gosto.”

⁴⁶⁰ Friedrich Melchior, Baron von Grimm (1723-1807).

⁴⁶¹ *Ibidem*. Trad. nossa: “Pois bem, meu amigo, foi no momento em que Boucher deixou de ser artista, que ele foi nomeado o primeiro pintor do rei.”

N'allez pas croire qu'il soit en son genre ce que Crébillon fils est dans le sien. Ce sont bien à peu près les mêmes mœurs ; mais le littérateur a tout un autre talent que le peintre. Le seul avantage de celui-ci sur l'autre, c'est une fécondité qui ne s'épuise point, une facilité incroyable, surtout dans les accessoires de ses pastorales.⁴⁶²

Les Bijoux, a nosso ver, não resultou no rebaixamento total do estatuto literário do belo. Em *Les Bijoux* encontramos implícito o modelo operativo de belo, mas, talvez, a excessiva inclusão de mau gosto tenha camuflado, ocultado de facto, o que subtilmente Diderot pretendia. O que o aproxima de Boucher, como de Crébillon, é a moral, mas não o desenvolvimento e a finalidade moral⁴⁶³. No fundo, do que se trata é da capacidade de representação. Segundo Diderot, Boucher degrada a imagem da mulher por representar o seu corpo sujeito a um erotismo fácil, para agrado geral do vício, logo, estando subentendido o quanto este serve uma satisfação primária. Pelo contrário, Diderot, representaria o vício, e a tendência para ele, com o intuito de levar o auditório a reconhecê-lo e para que dele se afastasse. Porém, a sua preferência, aos poucos, vai sendo trabalhada no sentido de dar menos lugar ao vício — ainda que tenha sido necessário para a inclusão do vasto auditório —, privilegiando as representações morais e moralizantes dos artistas que elogia. Também Diderot se afastará progressivamente da intenção compulsiva de ir ao encontro dos gostos (e interesses particulares) do auditório. Mantendo presente o modelo de belo, já na altura de *Les Bijoux* edificado, ou pelo menos esboçado, não só o gosto de Diderot muda significativamente de *Les Bijoux* para os *Salons*, como muda a sua estratégia para com o auditório.

Resta, porém, a dúvida, a que Diderot responderia (e respondeu): pode ter o erotismo uma função moralizadora e não ser um fim em si mesmo? A resposta a esta dúvida é dada através de *Les Bijoux* — um conto libertino, identificado como pornográfico até, mas que se situa, através de uma leitura atenta, requerida pela apreciação do belo, além da definição destes géneros. Admitiremos que, na actualidade, é realmente de mau gosto que as “jóias” falem à força, por coerção, e que denunciem tão levianamente as mulheres, nomeadamente expondo os seus corpos e as suas experiências ao escrutínio público. Não seria, porém, esse o único defeito ou

⁴⁶² *Ibidem*. Trad. nossa: “Não seja levado a acreditar que ele seja no seu género o que Crébillon filho é no seu. São mais ou menos os mesmos princípios; mas o escritor tem um talento muito diferente do do pintor. A única vantagem deste sobre o outro, é a fecundidade que nunca se esgota, uma facilidade inacreditável, sobretudo nos detalhes das suas pastorais.”

⁴⁶³ Veja-se, de Richard Odile, “*Les Bijoux indiscrets*: variation secrète sur un thème libertin”, in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n.º 24, 1998. pp. 27-37.

deformidade que encontramos representados com pretensões realistas em *Les Bijoux*. São sistemas morais, o nosso actual e o dele, distintos. O que, ainda hoje, suscita curiosidade é perceber como se julga uma pintura de Boucher ou uma obra de Crébillon distintamente de *Les Bijoux*.

2. A ILUSÃO

2.1. Ilusão e poder

A estratégia de Diderot perante o auditório muda efectivamente como consequência da recepção de *Les Bijoux*. A publicação deste conto terá tido como consequências a perda da sua liberdade, os ataques da crítica literária, mas ele próprio também lidou mal com o seu resultado. Em *Les Bijoux*, Diderot, apontando, como julgamos, para o auditório universal, toma em demasiada consideração o auditório real (e o seu mau gosto). Este tem uma importância significativa na própria elaboração do conto. Posteriormente, encontramos um maior desprendimento do auditório e até uma cisão com os desejos do mesmo. É na estética teatral que Diderot anuncia o que para ele toma como regra: o auditório deve ser ignorado. A “quarta parede” significa o isolamento da representação face ao auditório: “Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s’il n’existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas”⁴⁶⁴. A construção da representação toma o auditório separadamente, sem que, porém, seja colocada em risco a eficácia da representação ao nível da recepção, sendo, aliás, condição *sine qua non* dessa eficácia. Considerar em demasia o auditório causaria uma dispersão que em nada contribuiria para a sua comoção. Em *De la poésie dramatique*, Diderot escreve:

Ceux qui ont écrit de l’art dramatique ressemblent à un homme qui, s’occupant des moyens de remplir de trouble toute une famille, au lieu de peser ces moyens par rapport au trouble de la famille, les pèserait relativement à ce qu’en dire les voisins. Eh! laissez là

⁴⁶⁴ DIDEROT, D. — “De la poésie dramatique”, *Diderot’s writings on the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 157. Trad. ed. port.: “Então, caso façais uma composição, ou caso representeis, pensai no espectador apenas como se este não existisse. Imaginai, na borda do teatro, uma enorme parede que vos separe da plateia; representai como se a cortina não se levantasse.” (DIDEROT, D. apud BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques — *Estética Teatral, textos de Platão a Brecht*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 167).

les voisins; tourmentez vos personnages; et soyez sûr que ceux-ci n'éprouveront aucune peine, que les autres ne partagent.⁴⁶⁵

Os vizinhos com o quais se preocupa o homem de família são uma metáfora para o auditório. É preciso, aconselha Diderot, confiança, para a concentração no que se passa em família, como em cena. Decorrente dessa confiança, a representação está assegurada pela razão de a confiança se fundamentar no conhecimento completo da unidade que compõe o auditório: “Jugez de la force d’un grand concours de spectateurs, par ce que vous savez vous-même de l’action des hommes les uns sur les autres, et de la communication des passions dans les émeutes populaires”⁴⁶⁶. Ciente e possuidor já desse conhecimento, quem está em cena não pode quebrar a parede imaginada que o separa do auditório e deve representar “comme si la toile ne se levait pas”. O autor, como o emissor de discurso, tal como o actor na sua representação, ao focar-se em representar em total alheamento do auditório, faz uso do seu poder sobre este: de o iludir e de o elevar. É desse poder que tratamos de seguida. O reconhecimento e a excessiva consideração pelo auditório levam à anulação (e risco da eficácia da representação) do que Diderot chamará ilusão: “Vous avez pensé au spectateur, il s’y adressera. Vous avez voulu qu’on vous applaudît, il voudra qu’on l’applaudisse ; et je ne sais plus ce que l’illusion deviendra”⁴⁶⁷. Efectivamente, para Diderot, o belo é uma elevação da alma no encontro consigo mesma, e tal é possível através da construção de uma ilusão de realidade (fruto da Arte) que o auditório toma como real, embora tenha consciência de não o ser. A produção de uma ilusão parte, portanto, da necessidade de ir ao encontro de certas ideias inatas associadas ao sentimento de belo. A definição tão completa de ilusão dada no artigo da *Encyclopédie* “Illusion” pressupõe (embora a tal não se resuma) quer a produção, quer a busca do belo na arte. A ilusão é

⁴⁶⁵ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 156. Trad. ed. port.: “Os que escrevem sobre poesia dramática parecem-se com um homem que, preocupando-se com os meios de encher de comoção toda a família, em vez de pesar esses meios em relação à emoção da família, os pesa relativamente àquilo que poderiam dizer os vizinhos. Eh! Deixai os vizinhos e atormentai as vossas personagens; e fícai seguros que estas não experimentarão nenhum sofrimento que os outros não partilhem.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 166).

⁴⁶⁶ DIDEROT, D. — “Entretiens sur ‘Le fils naturel’”, *Diderot’s Writings on the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 59. Trad. ed. port.: “Apreciai a força de um grande conjunto de espectadores, a partir daquilo que vós próprios sabeis acerca da acção dos homens uns sobre os outros, e da comunicação das paixões nos distúrbios populares.” (DIDEROT, D. apud BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques — *Estética Teatral, textos de Platão a Brecht*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 155).

⁴⁶⁷ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 157. Trad. ed. port.: “Pensastes no espectador, ele dirigir-se-á a ele. Vós quistes que vos aplaudissem, ele quererá que o aplaudam; e não sei mais o que acontecerá à ilusão.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 167).

conscientemente produzida no auditório porque este acredita, e/ou deseja acreditar (“l’on croit parce que l’on craint, ou parce que l’on désire”) — pressupondo-se aqui que a crença é natural no ser humano. A aceitação de uma mentira das aparências (da qual o auditório tem consciência, mas que aceita como real e verdadeira) dá-se como por um acto contractual (a contratualização entre escritor e leitor, actor e espectador, etc.), para nela ambos entrarem depois confiadamente. Perante a ilusão, a razão é afrouxada para dar lugar ao sentimento — como é próprio do julgamento do gosto e do belo. O prazer que o auditório obtém perante a ilusão acontece porque progressivamente se esquece dos limites entre ilusão e realidade, concluindo-se que a ilusão, pelo esquecimento da realidade, se torna tudo. Se a ilusão ficasse em causa, o auditório perderia a grandeza que esta lhe proporciona (“au moment où on perd les *illusions* agréables, on tombe dans l’inertie & le dégoût”) e o seu efeito consolador. Citamos quase integralmente o artigo “Illusion”, da *Encyclopédie*, onde lemos um desenvolvimento deste princípio:

C’est le mensonge des apparences, & *faire illusion*, c’est en général tromper par les apparences. Nos sens nous font *illusion*, lorsqu’ils nous montrent des objets où il n’y en a point ; ou lorsqu’il y en a, & qu’ils nous les montrent autrement qu’ils ne sont. Les verres de l’Optique nous font *illusion* de cent manières différentes, en altérant la grandeur, la forme, la couleur & la distance. Nos passions nous font *illusion* lorsqu’elles nous dérobent l’injustice des actions ou des sentiments qu’elles nous inspirent. Alors l’on croit parce que l’on craint, ou parce que l’on désire : l’*illusion* augmente en proportion de la force du sentiment, & de la faiblesse de la raison ; elle flétrit ou embellit toutes les jouissances ; elle pare ou ternit toutes les vertus : au moment où on perd les *illusions* agréables, on tombe dans l’inertie & le dégoût. Y-a-t-il de l’enthousiasme sans *illusion*? Tout ce qui nous en impose par son éclat, son antiquité, sa fausse importance, nous fait *illusion*. En ce sens, ce monde est un monde d’*illusions*. [...] L’orateur & le poète sont deux grands magiciens, qui sont quelquefois les premières dupes de leurs prestiges. Je dirai au poète dramatique : voulez-vous me faire *illusion*, que votre sujet soit simple, & que vos incidents ne soient point trop éloignés du cours naturel des choses ; ne les multipliez point ; qu’ils s’enchaînent & s’attirent ; méfiez-vous des circonstances fortuites, & songez sur tout au peu de tems & d’espace que le genre vous accorde.⁴⁶⁸

⁴⁶⁸ DIDEROT, D. — “Illusion”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 8, p. 557. Trad. nossa: “É a mentira das aparências, e *iludir*, é em geral enganar pelas aparências. Os nossos sentidos *iludem-nos* quando nos mostram objectos onde eles não existem; ou quando existem, e eles mostram-nos de maneira diferente do que são. Os vidros de Óptica *iludem-nos* de uma centena de maneiras diferentes, alterando o tamanho, a forma, a cor e a distância. As nossas paixões *iludem-nos* quando nos desviam da injustiça das acções ou dos sentimentos que elas nos inspiram. Portanto, acreditamos porque recebemos, ou porque desejamos: a *ilusão* aumenta proporcionalmente à força do sentimento e à fraqueza da razão; ela murcha ou embeleza todos os prazeres; ela embeleza ou mancha todas as virtudes: no momento em que perdemos as *ilusões* agradáveis, caímos na inércia e no aborrecimento. Existe entusiasmo sem *ilusão*? Tudo o que imprime em nós pelo seu brilho, pela sua antiguidade, pela sua falsa importância, nos *ilude*. Nesse sentido, este mundo é um mundo de *ilusões*. [...] O orador e o poeta são dois grandes magos, que são, às vezes, os primeiros

Quando falamos de “ilusão”, referimo-nos à representação e assumimos os dois termos como sinónimos. Encontramos em Diderot um receio que verdadeiramente o assombra e que o leva a cautelosamente definir as condições para que a ilusão/representação não seja posta em causa pelo auditório. O defeito na ilusão, se identificado, deve ser corrigido, e a ilusão, aprimorada, para que se apresente totalmente como tal.

Identificamos, assim, pelo menos, cinco condições estabelecidas por Diderot para a construção de ilusão. Delas temos indicação pelo desenvolvimento da sua crítica, fundamentalmente a partir do *Discours sur la Poésie Dramatique* e dos *Salons*. Estas são: a escolha do tema central, de um assunto (ou de uma ideia agregadora); a convergência de todas as partes numa unidade; a consideração pelos detalhes; a selecção do que se mostra e se revela e do que se esconde (oculta) e a verdade da ilusão, que a distingue da falsidade, para os fins edificantes do encontro do belo. Todas estas condições estão associadas para um mesmo fim (ilusão/representação) e todas convergem para o seu sucesso. Como expõe Michel Delon, em “Les ‘Essais sur la peinture’ ou la place de la théorie”⁴⁶⁹, cada representação, como ilusão produzida, é uma máquina de fabricar efeitos e as condições que anunciamos são as peças que colaboram para o bom funcionamento dessa máquina. Tal é válido para qualquer tipo de representação, como máquina construída, para a qual são consideradas as particularidades e especificidade inerentes às diferentes artes e géneros.

Como primeira condição, a eleição do tema é de máxima importância e assume-se como fundamental na criação da ilusão — e é, mais concretamente, o primeiro requisito para prender a atenção do auditório. O tema deve ser pertinente para que, no seu desenvolvimento, se justifique a sua validade. A simplicidade do tema, capta o auditório e integra-o. Num instante, num breve “coup d’œil”, o auditório deve perceber do que se trata por estar já, de certo modo, familiarizado: “L’ignorance et la perplexité excitent la

enganados com os seus sortilégios. Direi ao poeta dramático: quer-me *iludir*, que o seu assunto seja simples e que os seus incidentes não estejam muito longe do curso natural das coisas; não os multiplique; que eles estejam ligados e sejam atraídos uns pelos outros; cuidado com as circunstâncias fortuitas e pense sobretudo no pouco tempo e de espaço que o género lhe permite.”

⁴⁶⁹ DELON, Michel — “Les ‘Essais sur la peinture’ ou la place de la théorie”, *Diderot Studies*, Vol. 30, Genève, Droz, 2007, pp. 31-53.

curiosité du spectateur, et la soutiennent; mais ce sont les choses connues et toujours attendues, qui le troublent et qui l'agitent"⁴⁷⁰.

A simplicidade não deve ser confundida com insignificância. Diderot, nos *Salons*, tece, com muita frequência, observações sobre os temas escolhidos para as pinturas, questionando se este é importante, se tem interesse, se vale a pena, etc. Caso este tenha sido, de início, bem escolhido e caso o seu desenvolvimento na representação seja mau, ainda assim é possível refazê-la para fazer justiça ao tema. Ele chega a aconselhar certos pintores a repetir o tema, mas prestando atenção ao seu correcto desenvolvimento. Se o tema é patético, de pouco vale olhar a representação. Para Diderot, a escolha do tema contribui determinantemente para a ilusão, e esta, por sua vez, contribui para o belo e para o bem: “Le choix de ses sujets marque de la sensibilité et de bonnes mœurs”⁴⁷¹. De entre os temas da época, a sua preferência recai sobre os temas morais, independentemente de serem escolhidos os grandes temas (clássicos, da Antiguidade ou adaptações da Bíblia) ou os temas domésticos (familiares). O tema é ainda escolhido em função do género e respeitante a este. Há temas próprios da comédia e outros da tragédia. Há, ainda, temas próprios para cada uma das artes: se se trata de uma obra literária, dramática, de pintura ou escultura. Ora o tema não deve ser apenas dado (apresentado por si mesmo), mas trabalhado criticamente pelo autor (dramaturgo, pintor, escritor, etc.). Do tema, assunto, depois de ser apresentado, o autor nunca se deve desviar. Nos *Salons* de 1761, sobre o pintor Greuze, Diderot dirá: “J’aime assez dans un tableau un personnage qui parle au spectateur sans sortir du sujet”⁴⁷². E, em *De la poésie dramatique*, a personagem Dorval assegura: “L’auteur est sorti de son sujet, l’acteur entraîné hors de son rôle. Ils descendent tous les deux du théâtre. Je les vois dans le parterre; et tant que dure la tirade, l’action est suspendue pour moi, et la scène reste vide”⁴⁷³. Deve o autor restringir-se ao tema para que o foco se mantenha, de modo

⁴⁷⁰ DIDEROT, D. — “De la poésie dramatique”, *Diderot’s writings on the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 156. Trad. ed. port.: “A ignorância e a perplexidade excitam a curiosidade do espectador e sustentam-na; mas são as coisas conhecidas e sempre esperadas que o perturbam e que o agitam.” (DIDEROT, D. apud BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques — *Estética Teatral, textos de Platão a Brecht*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 166).

⁴⁷¹ DIDEROT, D. — “Salons 1761”, *Beaux-Arts. Essais sur la peinture*, Paris, Garnier, 1879, p. 156. Trad. nossa: “A escolha dos seus temas marca sensibilidade e boas maneiras.”

⁴⁷² *Ibidem*, p. 143. Trad. nossa: “Num quadro, eu gosto de uma personagem que fala ao espectador sem sair do tema.”

⁴⁷³ DIDEROT, D. — “Entretiens sur ‘Le fils naturel’”, *Diderot’s Writings on the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 42. Trad. ed. port.: “O autor sai do seu tema, o actor levado fora do

a não dissipar a atenção do auditório, e, por isso, critica a representação de excessos despropositados (na pintura) como o uso de digressões (na literatura). Diderot prevê que o auditório alcançará (receberá) a ilusão por um único ponto de vista — o que, por sua vez, o autor sabe, antecipadamente, através de múltiplos pontos de vista. A proliferação de assuntos, espalhados por múltiplos pontos de vista, quando não são bem organizados num só, não é bem vinda, dissipando assim o efeito de ilusão produzido. No artigo “Illusion”, como vimos, Diderot dá sugestões sobre a construção da ilusão:

Je dirai au poète dramatique : voulez-vous me faire *illusion*, que votre sujet soit simple, & que vos incidents ne soient point trop éloignés du cours naturel des choses ; ne les multipliez point ; qu'ils s'enchaînent & s'attirent ; méfiez-vous des circonstances fortuites, & songez sur tout au peu de tems & d'espace que le genre vous accorde⁴⁷⁴.

Estas sugestões recaem sobre o que dissemos sobre o tema, mas encontra-se aqui já especificada a condição da unidade. No artigo “Unité”, da *Encyclopédie*, sobre pintura, lemos em diálogo com o que afirmamos:

Unité, on exige en peinture l'*unité* d'objets, c'est-à-dire, que s'il y a plusieurs groupes de clair-obscur dans un tableau, il faut qu'il y en ait un qui domine sur les autres ; de même dans la composition, il doit y avoir *unité de sujets*. On observe encore dans un tableau l'*unité du temps*, en sorte que ce qui y est représenté, ne paroisse pas excéder le moment de l'action qu'on a eu dessein de rendre. Enfin tous les objets doivent être embrassés d'une seule vue, & paraître compris dans l'espace que le tableau est supposé renfermer.⁴⁷⁵

O autor deve pensar na ilusão como um todo bem articulado e esse todo, como unidade, é conseguido pelo desenvolvimento do tema central que dominará os restantes que, por sua vez, devem ser “embrassés d'une seule vue”. No artigo “Unité” da *Encyclopédie*, mas agora sobre literatura, lemos: “Cette *unité* consiste à distribuer un

seu papel. Saem os dois do teatro. Vejo-os na plateia; e enquanto dura a tirada, para mim a acção suspendeu-se, e a cena fica vazia.” (DIDEROT, D. apud BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques — *Estética Teatral, textos de Platão a Brecht*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 155).

⁴⁷⁴ Artigo já antes citado no corpo de texto, cf. supra.

⁴⁷⁵ JAUCOURT, Louis — “Unité”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, p. 17, p. 404. Trad. nossa: “Unidade, exigimos em pintura a *unidade* dos objectos, ou seja, se existem vários grupos de claro-escuro numa pintura, deve haver um que domine sobre os outros; o mesmo na composição, deve haver *unidade de assuntos*. Observamos ainda numa pintura a *unidade do tempo*, de modo a que o que é ali representado pareça não exceder o momento da acção que pretenderamos realizar. Finalmente, todos os objectos devem ser abraçados numa só vista, e parecer estar incluídos no espaço que a pintura supostamente contém.”

ordre général dans la matière qu'on traite, & à établir un point fixe auquel tout puisse se rapporter”⁴⁷⁶. As definições de unidade a considerar na produção da ilusão, anexadas quer à pintura quer à literatura, não se distinguem completamente e mantêm-se, no geral, nas suas bases de fundamentação, idênticas. São aplicações de uma mesma poética. O modelo da unidade para Diderot é a da organicidade, da matéria, já explícita na *Poética* de Aristóteles, pressupondo que tudo o que existe constitui uma mesma unidade e que é essa unidade que deve ser imitada. Cada uma das artes imita necessariamente a unidade antevista na natureza (como deve prevê-la inerente a cada corpo). A unidade é, por isso, regra para todas as artes e requisito de toda a ilusão construída. Deseja-se a unidade, não como fantasia ou mera norma poética, mas como algo que se reconhece em concreto. É pela experiência da relação que as partes (as coisas existentes) mantêm o todo. O que é válido para cada parte é igualmente válido para o todo segundo um sistema de analogias. Assim, não restam dúvidas de que, para Diderot, antes de a unidade ser uma questão de representação, é uma questão de base da sua filosofia materialista. Na continuação do artigo “Unité”, da *Encyclopédie*, integrada na literatura, lemos assim:

C'est l'art d'assortir les diverses parties d'un ouvrage, de ne choisir que le nécessaire, de rejeter le superflu, de savoir à propos sacrifier quelques beautés pour en placer d'autres qui seront plus en jour, d'éclaircir les vérités les unes par les autres, & de s'avancer insensiblement de degrés en degrés vers le but qu'on se propose.⁴⁷⁷

A unidade da representação faz depreender que, antecipadamente, o autor da construção convirja ele mesmo para a sua unidade: “Voilà le travail de toute sa vie”⁴⁷⁸. Este é um requisito da identidade, a unificação do carácter que Diderot tantas vezes defende (nomeamos, a título de exemplo, *Le Rêve de d'Alembert*). Unidade e processo

⁴⁷⁶ ANÓNIMO — “Unité”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 17, p. 401. Trad. nossa: “Essa *unidade* consiste em distribuir uma ordem geral no assunto que tratamos e em estabelecer um ponto fixo com o qual tudo se possa relacionar.”

⁴⁷⁷ *Ibidem*. Trad. nossa: “É a arte de combinar as várias partes de uma obra, de não escolher mais do que o necessário, de rejeitar o supérfluo, de saber a propósito sacrificar algumas belezas para colocar outras que serão mais atuais, de esclarecer as verdades umas pelas outras e de avançar imperceptivelmente de degraus em degraus em direcção à meta que nos propomos.”

⁴⁷⁸ DIDEROT, D. — “Entretiens sur ‘Le fils naturel’”, *Diderot's Writings on the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 42. Trad. ed. port. “Eis o trabalho de toda a sua vida”. (DIDEROT, D. apud BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques — *Estética Teatral, textos de Platão a Brecht*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 155).

de unificação são legitimamente declarados como belos dentro do sistema de Diderot. Apenas um autor unificado, belo, pode antever e produzir unidades. Para isso, contribui a definição de limites. Segundo Diderot, na construção da ilusão deverão ser considerados os limites gerais (materiais) próprios à arte e ao género eleito. Entendem-se ainda como limites na constituição da unidade desejada os limites espaciais e temporais inerentes ao representado (à acção ou às acções, no plural). Esta unidade não é reconhecida pelo auditório de uma só vez, tal como o tema — o auditório assiste ao desenvolvimento sucessivo da articulação de cada parte na convergência para o todo unitário previamente delimitado⁴⁷⁹. O que o auditório não deve perder de vista (em qualquer representação) é que a unidade está assegurada pelo autor. Dentro dos limites da unidade estabelecida, assiste-se à abundância de detalhes que leva à caracterização de cada uma das partes. Pelos detalhes, cada partes é singularizada sem ser isolada. As partes não são independentes das relações que mantêm, pois a caracterização das partes é efectuada em função das relações mantidas. Este artifício é usado para dotar a ilusão de realismo, sendo o efeito real um efeito de múltiplas impressões causadas. É neste sentido que Diderot dá valor ao detalhe como efeito realista, no âmbito do qual o quase irrelevante (embora tornado necessário) tem lugar de destaque na sua estética. Esse detalhe, porém, não só faz parte do “efeito de real” como associa esse efeito ao que é transitório ou fugidio. Em *Éloge de Richardson*, podemos ler:

Pensez de ces détails ce qu’il vous plaira ; mais ils seront intéressants pour moi, s’ils sont vrais, s’ils font sortir les passions, s’ils montrent les caractères. Ils sont communs, dites-vous ; c’est ce qu’on voit tous les jours ! Vous vous trompez ; c’est ce qui se passe tous les jours sous vos yeux, et que vous ne voyez jamais. Prenez-y garde ; vous faites le procès aux plus grands poètes, sous le nom de Richardson. Vous avez vu cent fois le coucher du soleil et le lever des étoiles ; vous avez entendu la campagne retentir du chant éclatant des oiseaux ; mais qui de vous a senti que c’était le bruit du jour qui rendait le silence de la nuit plus touchant ? Eh bien ! il en est pour vous des phénomènes moraux ainsi que des phénomènes physiques : les éclats des passions ont souvent frappé vos oreilles ; mais vous êtes bien loin de connaître tout ce qu’il y a de secrets dans leurs accents et dans leurs expressions. Il n’y en a aucune qui n’ait sa physionomie ; toutes ces physionomies se succèdent sur un visage, sans qu’il cesse d’être le même ; et l’art du

⁴⁷⁹ O que chamamos “parte”, como sub-unidade, pode ser melhor designado por “tableau” no vocabulário de Diderot — conceito fundamental na sua estética. “Tableau” pode ser entendido como cena teatral (num drama), obra pictórica (na galeria de um salão) ou como imagem do pensamento (no fluxo mental). Em todo o caso, é como um “cut-out”, um momento delimitado, rico em significado e em potencial emotivo, que é representado e que se articula com outros semelhantes numa mesma composição. Roland Barthes, em “Diderot, Brecht, Eisenstein”, in *Image Music Text*, New York, Hill and Wang, 2000, desenvolve sucintamente este conceito no seu posterior desenvolvimento aplicado quer ao teatro quer ao cinema.

grand poète et du grand peintre est de vous montrer une circonstance fugitive qui vous avait échappé.⁴⁸⁰

Mais adiante, sobre a profusão de pormenores na construção da ilusão, Diderot salienta a paciência de os tolerar, de modo a receber o que de maior ou de mais importante (porventura, o essencial) poderá ser lido como um exercício de concentração, e, por conseguinte, de imersão. Os pormenores permitem a localização do auditório em situações específicas e não genéricas, tal como numa idealização irrealista onde o efeito de ilusão seria anulado.

Sachez que c'est à cette multitude de petites choses que tient l'illusion : il y a bien de la difficulté à les imaginer ; il y en a bien encore à les rendre. Le geste est quelquefois aussi sublime que le mot ; et puis ce sont toutes ces vérités de détail qui préparent l'âme aux impressions fortes des grands événements. Lorsque votre impatience aura été suspendue par ces délais momentanés qui lui servaient de digues, avec quelle impétuosité ne se répandra-t-elle pas au moment où il plaira au poète de les rompre ! C'est alors qu'affaibli de douleur ou transporté de joie, vous n'aurez plus la force de retenir vos larmes prêtes à couler, et de vous dire à vous-même : *Mais peut-être que cela n'est pas vrai*. Cette pensée a été éloignée de vous peu à peu ; et elle est si loin qu'elle ne se présentera pas.⁴⁸¹

O mesmo se pode exemplificar com *Essais sur la Peinture*: “Mais ce n'est pas assez que d'avoir bien établi l'ensemble, il s'agit d'y introduire les détails, sans détruire

⁴⁸⁰ DIDEROT, D. — “Éloge de Richardson”, *Diderot, Contes et romans*, vol. I, Paris, Gallimard, 2010, pp. 901-902. Trad. ed. br.: “Pensai destes detalhes o que vos aprouver; mas eles serão interessantes para mim, se forem verdadeiros, se fizerem sair as paixões, se mostrarem os caracteres. Eles são comuns, dizeis vós: é o que se vê todos os dias! Vós vos enganais: é o que se passa todos os dias sob os vossos olhos e que não vedes jamais. Tomai cuidado; procedeis à condenação dos maiores poetas, sob o nome de Richardson. Vós haveis visto cem vezes o pôr-do-sol e o despontar das estrelas; vós tereis ouvido o campo retinir com o canto estrepitoso dos pássaros; mas quem de vós sentiu que era o rumor do dia que tornava o silêncio da noite mais tocante? Pois bem!, há para vós fenómenos morais assim como fenómenos físicos: os estrépidos das paixões feriram com frequência vossos ouvidos: mas vós estais bem longe de conhecer tudo o que há de secreto em seus acentos e em suas expressões. Não há nenhum problema que não tenha sua fisionomia; todas essas fisionomias se sucedem em um semblante, sem que ele cesse de ser o mesmo; e a arte do grande poeta e do grande pintor é a de vos mostrar uma circunstância fugidia que vos havia escapado.” (DIDEROT, D. — “Elogio a Richardson”, *Diderot, Obras II, Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 20).

⁴⁸¹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 902. Trad. ed. br.: “Sabei que é a essa multidão de pequenas coisas que se prende a ilusão; há muita dificuldade para imaginá-las; há mais ainda para representá-las. O gesto é tão sublime quanto a palavra; e depois, são todas essas verdades de pormenor que preparam as impressões fortes dos grandes acontecimentos. Quando a nossa impaciência tiver sido suspensa por essas dilações momentâneas que lhe serviam de diques, com que impetuosidade não se espalhará no momento em que aprouver ao poeta rompê-las! É então que, acabrunhados de dor ou arrebatados de alegria, não tereis mais a força de ter vossas lágrimas prestes a correr, e dizer a vós mesmos: mas pode ser que isso não seja verdadeiro. Este pensamento foi afastado de vós pouco a pouco; e ele se encontra tão longe que não se apresentará.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 20-21).

la masse ; c'est l'ouvrage de la verve, du génie, du sentiment, et du sentiment exquis”⁴⁸².

Os detalhes, sublinhe-se, não podem destruir o efeito de unidade — requisito essencial de atenção. Já aos leitores impacientes Diderot aconselha com ironia: “Mes chers concitoyens, si les romans de Richardson vous paraissent longs, que ne les abrégez-vous ? soyez conséquents. Vous n’allez guère à une tragédie que pour en voir le dernier acte. Sautez tout de suite aux vingt dernières pages de *Clarisse*”⁴⁸³. Sem entrar em paradoxo, Diderot declararia igualmente que, para conseguir um efeito de ilusão, não se pode fazer somente um inventário de partes desconexas nem nestas usar detalhes supérfluos. É preciso sacrificar partes, e nas restantes partes, relações, ao seleccionar o que de mais importante e convergente para o tema/assunto há a mostrar ao auditório. A definição de ilusão assemelha-se aqui uma vez mais à definição de magia: “L’orateur & le poète sont deux grands magiciens, qui sont quelquefois les premières dupes de leurs prestiges”⁴⁸⁴. Nos *Salons*, em vários momentos, é usada a palavra “magia” para descrever esse efeito ilusório na pintura. Sendo a magia essencialmente óptica, refere-se a um efeito sobre o olho.

Já falamos na recepção do auditório por um só ponto de vista, falamos agora do que é visto e falsamente visto pela condução do olhar pelo que lhe é dado a ver, ou seja, do que o autor escolhe revelar. A visão como consciência, no auditório, é destituída do seu lugar. O olho censor é também o olho facilmente enganado: “de l’*illusion* qui nous aveugle”. Cego pelo poder da ilusão, da magia, o auditório submete-se⁴⁸⁵: “Portez mon *illusion* à l’extrême, & vous engendrez en moi l’admiration, le transport,

⁴⁸² DIDEROT, D. — *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1998, p. 17. Trad. ed. br.: “Mas não basta haver bem estabelecido o conjunto, trata-se de introduzir nele os detalhes, sem destruir a massa; é a obra de verve, do gênio, do sentimento e do sentimento requintado.” (DIDEROT, D. — “Ensaio sobre Pintura”, *Diderot, Obras II, Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 166).

⁴⁸³ DIDEROT, D. — “Éloge de Richardson”, *Diderot, Contes et romans*, vol. I, Paris, Gallimard, 2010, p. 901. Trad. ed. br.: “Mas caros concidadãos, se os romances de Richardson vos parecem longos, por que não os abreviais? Sede consequentes. Vós não ides quase assistir a uma tragédia, salvo para ver o seu último ato. Saltai imediatamente para as vinte últimas páginas de *Clarisse*.” (DIDEROT, D. — “Elogio a Richardson”, *Diderot, Obras II, Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 20).

⁴⁸⁴ DIDEROT, D. — “*Illusion*”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 8, p. 557.

⁴⁸⁵ Georges Ribemont-Dessaignes, no seu prefácio a *Les Bijoux Indiscrets* (Paris, Le club français du livre, 1956, pp. III-XX), afirma que ao olho e ao olhar, à visão, são oferecidas todas as seduções fáceis do “barroquismo”, sem que estas causem qualquer constrangimento.

l'enthousiasme, la fureur & le fanatisme”⁴⁸⁶. No artigo “Vue”, da *Encyclopédie*, no âmbito da Fisiologia, lê-se:

L'action d'apercevoir les objets extérieurs par le moyen de l'œil, ou si vous voulez, c'est l'acte & l'exercice du sens de voir. La *vue* est la reine des sens, & la mère de ces sciences sublimes, inconnues au grand & au petit vulgaire. La *vue* est l'obligeante bienfaitrice qui nous donne les sensations les plus agréables que nous recevions des productions de la nature. C'est à la *vue* que nous devons les surprenantes découvertes de la hauteur des planètes, & de leurs révolutions autour du soleil, le centre commun de la lumière. La *vue* s'étend même jusqu'aux étoiles fixes, & lorsqu'elle est hors d'état d'aller plus loin, elle s'en remet à l'imagination, pour faire de chacune d'elles un soleil qui se meut sur son axe, dans le centre de son tourbillon. La *vue* est encore la créatrice des beaux arts, elle dirige la main savante de ces illustres artistes, qui tantôt animent le marbre, & tantôt imitent par leur pinceau les voutes azurées des cieux. Que l'amour & l'amitié nous disent les délices que produit après une longue absence la *vue* d'un objet aimé! enfin, il n'est guere de sens aussi utile que la *vue*, & sans contredit, aucun n'est aussi fécond en merveilles.⁴⁸⁷

Diderot identifica o poder de quem cria a ilusão para o olhar. Está aqui subjacente que, sendo inerente a qualquer representação a imitação da natureza, nela se deve, de igual modo, dar a conhecer, pela ilusão da realidade, que há algo oculto que se dispõe a ser revelado. A construção da ilusão pressupõe que seja feita uma selecção do que é mostrado pela razão e que seja assim que a natureza se revela aos nossos olhos — este é o seu mistério. Já saturar a representação com os múltiplos elementos da realidade dados pela experiência destruiria a ilusão. Uma representação sem selecção de informação, sem uma muito necessária síntese, resultaria num caos, na dissipação do tema, na fragmentação das partes, e por fim, na dispersão da atenção do auditório, o que em nada contribui para a unidade como condição e regra essencial. O que não se conhece, o que não se vê, tem que ser necessariamente imaginado. Logo, é forçoso que

⁴⁸⁶ DIDEROT, D. — “Illusion”, *op. cit.*, t. 8, p. 557.

⁴⁸⁷ JAUCOURT, Louis — “Vue”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 17, p. 565. Trad. nossa: “A acção de aperceber os objectos externos por meio do olho, ou se se preferir, é o acto e o exercício do sentido de ver. A *visão* é a rainha dos sentidos e a mãe dessas ciências sublimes, desconhecidas do grande e do pequeno vulgo. A *visão* é a prestável benfeitora que nos dá as sensações mais agradáveis que nós recebemos das produções da natureza. É à *visão* que nós devemos as surpreendentes descobertas da altura dos planetas, e de suas revoluções ao redor do sol, o centro comum da luz. A *visão* estende-se até mesmo às estrelas fixas, e quando é incapaz de ir mais longe, remete para a imaginação, para fazer de cada uma delas um sol que se move sobre o seu eixo, no centro de seu vórtice. A *visão* ainda é a criadora das artes plásticas, ela dirige a mão instruída desses artistas ilustres, que tanto animam a mármore como imitam com o seu pincel as abóbadas azuladas do céu. Que o amor e a amizade nos digam as delícias que produz após uma longa ausência a *visão* de um objecto amado! finalmente, não existe de todo um sentido tão útil quanto a *visão* e, sem dúvida, nenhum é tão fecundo em maravilhas.”

ao auditório seja dado espaço à sua imaginação. Passa-se o mesmo na ilusão criada em cada arte: adivinha-se, imaginando, e completando o que é apenas indiciado. O auditório submete-se assim à representação pelo desejo (curiosidade) de conhecer tudo o que lhe é ocultado, sendo-lhe dado a entender que conhecerá de facto, sem completa certeza de que tal ocorrerá.

Como última condição da ilusão, abordaremos os contornos que assume o poder a que se submete o auditório. Para Diderot, ainda que a ilusão aparente ser bem conseguida, não é uma boa ilusão se não for verdadeira. E por tal se entende o uso do poder do autor em iludir. O problema da construção da ilusão (que confere ao autor o poder sobre o auditório e impõe que este, segundo uma contratualização decorrente, seja iludido) é o problema da fidelidade para com a verdade, com a honestidade, e da sua consequência. De acordo com a estética de Diderot, o poder de iludir, de enganar (e até de mentir) não é de todo mal visto em si mesmo. Só o uso desse poder, se for para fins nefastos ou inconsequentes, é condenável. Diderot não se cansa de denunciar o que é falso (“C’est faux!”) na ilusão. Não por ser mentira (porque a ilusão é “le mensonge des apparences”), mas por não corresponder à aproximação da verdade. Diderot, ao reconhecer o poder sobre o olho — pela obsessão na época com o olhar (a visão como “reine des sens”) —, usa-o, mas desmascara-o. O olho, o olhar, facilmente seduzido pela mentira das aparências, é atraído pela falsidade e esta é razão para que Diderot empreenda um contra-movimento, pretendendo usar o poder da ilusão verdadeira (concebida a exemplo do seu modelo de belo) sobre as falsas ilusões. Diderot sugere ao auditório, não a relativização do que o olho vê (no que deve acreditar), mas o exercício do seu julgamento crítico, apurado. Verifica-se que o olhar de Diderot, nos *Salons*, é já policiador (estético, ao mesmo tempo que moral, atento à corrupção). Boucher é, de novo, o seu exemplo:

Cet homme est la ruine de tous les jeunes élèves en peinture. À peine savent-ils manier le pinceau et tenir la palette, qu’ils se tourmentent à enchaîner des guirlandes d’enfants, à peindre des culs joufflus et vermeils, et à se jeter dans toutes sortes d’extravagances qui ne sont rachetées ni par la chaleur, ni par l’originalité, ni par la gentillesse, ni par la magie de leur modèle : ils n’en ont que les défauts.⁴⁸⁸

⁴⁸⁸ DIDEROT, D. — “Salons 1763”, *Beaux-Arts. Essais sur la peinture*, Paris, Garnier, 1879, p. 173. Trad. nossa: “Esse homem é a ruína de todos os jovens alunos de pintura. Mal sabem manejar o pincel e segurar a paleta, e já se atormentam a encadear grinaldas de crianças, a pintar rabos gordos e rubros, e a

Diderot pressupõe que a facilidade com que o auditório se submete a Boucher decorre de o auditório não saber ser bem iludido. O olhar atento, o olhar que verdadeiramente se apresenta digno de ser iludido, não se ilude com Boucher.

Importa-nos neste ponto explorar como se aplicam estas condições de ilusão na representação em *Les Bijoux*. Reconhecemos que este trabalho nos conduz a uma análise difícil, uma vez que confrontamos a aplicação do modelo de belo de Diderot numa primeira fase da juventude, antes do modelo definido pelo autor em plena maturidade. Em *Les Bijoux*, o título é indicativo do tema e, desde logo, suscita curiosidade. É, aliás um tema popular, já conhecido. As digressões em torno do tema apresentado — que apenas o é completamente a meio de *Les Bijoux* — afiguram-se como fugas, desvios. No entanto, remetem para o tema e de novo o auditório pode, com pouca dificuldade, acompanhar o seu desenvolvimento. Não é, de início, reconhecidamente um tema moral, o das “jóias” falantes, mas assume, no seu desenvolvimento, contornos moralizantes. Em *Les Bijoux*, para situar o auditório, na constituição da unidade da ilusão que se lhe oferece, delimita-se não só o tempo e o espaço como se remete para um tempo e um espaço fantasiados. Esta estratégia não entra em conflito com a aparência realista. Pelo contrário. O auditório é situado num tempo longínquo e num espaço distinto do seu apenas para assegurar a ilusão, levando-o a aceitar uma realidade próxima da sua, mas não idêntica. Na unidade de *Les Bijoux* reúnem-se as relações que são estabelecidas entre as suas partes somente em função do desenvolvimento do tema. As personagens relacionam-se entre si e são descritas na consciência de que a sua caracterização apenas alimenta a noção do todo. Também as digressões de Diderot, embora sejam desvios evidentes, são apresentadas como necessários contributos para a unidade. Ainda assim, neste aspecto, a unidade de *Les Bijoux* pode ser colocada em causa. Relembremos que Diderot fora criticado precisamente pela dispersão. Sobre o que é escolhido pelo autor para ser mostrado e o que é ocultado como condição da ilusão, ocultação/revelação, consideramos que é através desta que melhor a ilusão — concretamente a óptica — é construída em *Les Bijoux*. Não só porque é uma condição inerente à construção de qualquer ilusão, mas porque foi a que melhor foi desenvolvida. De facto, o leitor de *Les Bijoux*, como todos

atirar-se para todo o tipo de extravagâncias que não são resgatadas nem pelo calor, nem pela originalidade, nem pela delicadeza, nem pela magia do seu modelo: eles só têm defeitos.”

os outros auditórios representados dentro do conto, é igualmente alvo desta ilusão. O que o auditório final, real, lê, interpreta, é uma ilusão construída para si na qual são representados sucessivos auditórios para os quais uma ilusão idêntica fora construída, numa espécie de “mise en abyme”. Se o auditório leitor procura quem escreveu *Les Bijoux*, o seu autor, também os auditórios representados procuram saber quem fala e desocultar a sua origem. Em *Les Bijoux*, quem fala esconde-se — os narradores escondem-se, as “jóias” estão escondidas. Este é um efeito próprio da magia que pressupõe que algo esteja escondido, ocultado, de início, e que surja apenas por sinais. Tal é essencial na representação mágica, como antes dissemos. É porque não se vê tudo, nem de uma só vez, que o olhar mais procura. A sedução dos auditórios advém da apresentação sucessiva das partes expostas que prometem completar o todo revelado. A frequente representação dos objectos de ocultação (o vestuário, os cortinados, os lençóis, a disposição dos compartimentos na arquitectura⁴⁸⁹, etc.) leva a que os auditórios hipoteticamente se perguntem: “de onde vem o que não se vê?”. Ao mesmo tempo que as mulheres inquiridas se perguntam: “o que é que não vejo e me obriga a falar?”

A obsessão com o olhar, a visão que retém os auditórios iludidos, é representada em *Les Bijoux* nas mais diversas situações. Tomemos Codindo como exemplo de construção da ilusão e, simultaneamente, vítima desta. No “Chapitre XLIV, Histoire des voyages de Sélim”, Codindo enlouquece no seu observatório, gritando: “Je veux voir la comète; je la verrai; retirez-vous, coquins!”⁴⁹⁰. Ninguém o consegue demover, acabando ele por morrer com o olho pregado à lente:

On eut beau le tourmenter, on n'en tira pas davantage : il continua d'observer avec un courage héroïque, et il est mort dans sa gouttière, la main gauche sur l'œil du même côté, la droite posée sur le tuyau du télescope, et l'œil droit appliqué au verre oculaire, entre son fils, qui lui criait qu'il avait commis une erreur de calcul, son apothicaire qui lui proposait un remède, son médecin qui prononçait, en hochant de la tête, qu'il n'y avait

⁴⁸⁹ A cuidada disposição e articulação dos objectos e dos espaços como elementos sedutores e convidativos aos prazeres, formando uma espécie de labirinto narrativo segundo uma calculada retórica do espaço, são abordadas por Michel Delon no capítulo “Lieux et décors”, em *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Pluriel Éditions, 2000.

⁴⁹⁰ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 239. Trad. ed. port.: “Quero ver o cometa; hei-de vê-lo; vão-se embora, malandros!”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XIV, Experiências de Orcotomo”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 215).

plus rien à faire, et son curé, qui lui disait : ‘Mon frère faites un acte de contrition, et recommandez-vous à Brama...’⁴⁹¹

Codindo surge em *Les Bijoux* em duas ocasiões. No “Chapitre I, Naissance de Mangogul”, ele é o falso astrólogo chamado pelo pai do sultão Mangogul para prever o seu futuro. Mais tarde, no “Chapitre XLIV, Histoire des voyages de Sélim”, ele é o astrónomo que espera a passagem do cometa Halley. A mudança de uma falsa ciência (charlatanice⁴⁹²) para ciência da verdade, defendida nas Luzes, é, em *Les Bijoux*, aqui também representada. Proliferam no século XVIII os instrumentos ópticos, de observação, as lentes, que são usados quer para alcançar a verdade quer para a construir. Codindo acredita no olho, no olhar, por intermédio destes instrumentos de observação (lupa e telescópio) como modo de desocultação, de revelação do que está escondido. Porém, Codindo, em momentos distintos, tanto ilude como se ilude. Como astrólogo, apenas pela observação, com a lupa, da orelha do recém-nascido, convence Erguebed e os demais elementos desse auditório em torno do berço do sultão. Fá-los acreditar que pode revelar e deliberar sobre o futuro do reinado de Mangogul. Como astrónomo, ele mesmo acredita na sua própria ilusão de que conseguirá ver a passagem do cometa com o telescópio. A ilusão é, em todo o caso, um erro óptico. No artigo “Magie”, da *Encyclopédie*, lemos que esta tem a aparência de ser supra-humana: “Science ou art occulte qui apprend à faire des choses qui paraissent au-dessus du pouvoir humain”⁴⁹³. Os mágicos, os ilusionistas, que são, em geral, os autores da ilusão, possuem poder porque sabem o que o auditório não sabe. O poder que possuem assenta sobre o conhecimento essencialmente fundado na observação⁴⁹⁴. Já o aproveitamento supersticioso assenta na ignorância dos seus auditórios. Em *Les Bijoux*, a magia é apresentada através do génio Cucufa, que dota o sultão Mangogul do poder (mágico) de

⁴⁹¹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 239. Trad. ed. port.: “Por muito que o atormentassem, nada mais conseguiram: continuou a observar com heróica coragem e morreu na sua goteira, com a mão esquerda sobre o olho direito pregado à lente, entre o filho, que lhe gritava que tinha cometido um erro de cálculo, o boticário, que lhe propunha um remédio, o médico, que declarava, abanando a cabeça, que não tinha mais nada a fazer, e o cura, que lhe dizia: ‘—Meu irmão, reze o acto de contrição e recomende-se ao Brama...’”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XIV, Experiências de Orcotomo”, *op. cit.*, p. 215).

⁴⁹² O termo “charlatan” é usado por Orcotomo.

⁴⁹³ POLIER de BOTTENS, A.-N. — “Magie”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 9, p. 852. Trad. nossa: “Ciência ou arte oculta que ensina a fazer coisas que parecem acima do poder humano.”

⁴⁹⁴ Diderot contrapor-se-á à hegemonia do olhar, da visão, como fundamental ao conhecimento, elaborando uma filosofia em que os outros sentidos participarão de igual modo no conhecimento.

se teletransportar livremente, de ser invisível, colocando-o acima de todos, porque só ele sabe o que toda a corte faz. Ele é o grande olho, observador, quase onisciente que quebra os limites da intimidade e da privacidade dos seus súbditos⁴⁹⁵.

Curiosamente, o poder da magia, da ilusão, exercida sobre os auditórios representados em *Les Bijoux*, é realizada através de mecanismos semelhantes aos usados nas “Fantasmagorie” — o sultão é um fantasma, um espectro, que aparece e desaparece nos sucessivos episódios, revelando os segredos ocultados. A ilusão de “mise en abyme”, nos sucessivos auditórios representados como no auditório leitor, teria, pela hipótese que levantamos, o fim de regulamentar a conduta dos indivíduos que os constituem, uma vez que claramente são assustados (a exemplo das fantasmagorias) pelo facto de se saberem observados e de se saberem, conseqüentemente, julgados.

O poder da ilusão assume uma força distinta de acordo com a sexualização do auditório. A imaginação fértil, que se reconhecia ser própria das mulheres, torná-las-ia menos capacitadas ao julgamento, logo, na perspectiva de Diderot, estariam mais sujeitas à ilusão e, ainda mais, à falsa ilusão. Não seria só essa a preocupação de Diderot, como também a da perda da noção de que ilusão e realidade eram distintas. A este propósito lê-se no “Chapitre LIII, L’amour platonique”: “Voilà, madame, répondit le sultan, comme les romans vous ont gâtée. Vous avez vu là des héros respectueux et des princesses vertueuses jusqu’à la sottise; et vous n’avez pas pensé que ces êtres n’ont jamais existé que dans la tête des auteurs”⁴⁹⁶. Para este auditório, sexualizado, a contratualização perderia o efeito, e o poder exercido sobre as mulheres seria, por conseguinte, constante. A pressuposição do perigo da leitura dos contos, como o perigo da visualização de certas imagens, coloca Diderot atento à moralização sobre a representação do corpo sexualizado, da categoria identificada como mulher. Para ele, a representação do corpo da mulher, realizada por artistas pintores como Boucher, observada por mulheres, implicaria a normalização do seu corpo, exposto (e por isso, disposto) ao vício e para o vício. O mesmo se daria no auditório, composto por indivíduos do sexo tido como oposto, diante do qual, ainda que capacitado a discernir a

⁴⁹⁵ Veja-se : CHOUILLET, Jacques — “Diderot observateur et juge de l’absolutisme éclairé”, in *Neohelicon*, 10, n.º 2, 1983, pp. 165-180.

⁴⁹⁶ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 297. Trad. ed. port.: “— Aí está, senhora — respondeu o sultão — como os romances a corromperam. Viu neles heróis respeitosos e princesas virtuosas até à loucura; e não pensou que esses seres nunca existiam senão na cabeça dos autores.” (DIDEROT, D. — “Capítulo LIII, O amor platónico”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, pp. 275-276).

diferença entre ilusão e realidade, a representação do corpo da mulher ofereceria oportunidade de corrupção moral. Embora o auditório universal pudesse ser idealizado assexuadamente, o auditório real encontrar-se-ia sempre profundamente dividido sexualmente, e corrompido moralmente.

No entanto, ainda que Diderot manifeste uma preocupação com a ilusão (distinguindo a verdadeira da falsa, da que produziria o efeito de elevação da que produziria o efeito de corrupção), em *Les Bijoux*, Diderot nitidamente pretende submeter, pela ilusão, os auditórios a uma verdade (a sua) sobre a categoria de mulher, a um olhar atento e crítico, difícil de conceber.

2.2. Ilusão sonora

Em *Les Bijoux*, a ilusão óptica encontra-se ainda associada à sonora. Já antes falamos do ventriloquismo e a ele retornamos para desenvolvimento da ilusão geral proporcionada em *Les Bijoux*. No ventriloquismo é percebida a origem sonora da voz como distinta do seu lugar habitual. O reconhecimento de onde é emitida a voz é feito pelo estímulo visual: é visto que a boca se encontra fechada, os lábios imóveis e, porém, uma voz é emitida para a qual se procura uma origem.

A história do ventriloquismo demonstra que este foi um tipo de ilusão, um truque, uma performance usada para produzir uma ilusão tanto visual como sonora e que servia para fazer acreditar que o que era dito era da natureza do sagrado. Habituaamo-nos a reconhecer um formato desta performance na qual são vistos dois corpos distintos: o do ventríloquo e o do boneco para o qual a voz é transportada. A boca do boneco move-se (é aliás, movida), enquanto a do ventríloquo se encontra imóvel. A ilusão decorre da visualização do movimento normal na vocalização, que se atribui à voz ao boneco e não ao ventríloquo. No entanto, anterior a este formato de representação, a gastromancia era comum. Do interior de um corpo, do seu centro, do ventre, como oráculo, os deuses falariam. Em *Les Bijoux*, os brâmanes querem fazer acreditar que é Deus que faz as mulheres falarem, reforçando-lhes o papel de profetizas. Se as mulheres falam pelas “jóias”, é um só corpo que conjuga ventríloquo e boneco — sem que haja aparentemente dominação e controle de um sobre o outro. Logo, não se encontra uma relação entre actividade e passividade. Porém, a demonstração de desagrado das mulheres torna-as passivas, por consequência, como bonecos. O movimento dos lábios

das “jóias” não é sequer visto, observado, mas facilmente depreendido. Como bonecos, elas emitem a voz de quem?

Já tratamos esta questão antes, e voltamos a este ponto para reconhecer o poder desta ilusão e o seu uso. Não se coloca de parte, em momento algum do conto, que seja Deus o ventríloquo, como agente activo, emissor da voz que toma o corpo das mulheres como meio para difundir a sua mensagem. No entanto, não sendo Deus, mas tendo os mesmos poderes deste, só poderá ser alguém ou algo, uma entidade divina, ou com o mesmo poder de emissão que o substitui. A representação ridícula do génio Cucufa é um indício que leva o auditório final, o leitor de *Les Bijoux*, a reconhecer que é uma impostura e que o anel efectivamente não tem valor senão simbólico⁴⁹⁷. Este auditório, porém, acredita na magia, na ilusão, mesmo sabendo como esta fora construída. No artigo da *Encyclopédie*, “Engastremithe, engastrimythus, engastremande”, o ventriloquismo será analisado com maior desenvolvimento em paralelo à gastrômancia:

Les plus fameux *engastremithe*s ont été les pythies ou les prêtresses d’Apollon, qui rendaient les oracles de l’intérieur de leur poitrine, sans proférer une parole, sans remuer la bouche ou les lèvres. S. Chrysostome & OEcumenius font expressément mention de certains hommes divins que les Grecs appelaient *engastrimandri*, dont les ventres prophétiques rendaient des oracles. M. Scott, bibliothécaire du roi de Prusse, soutient dans une dissertation qu’il a faite sur l’apothéose d’Homère, que les *engastrémithes* des anciens n’étoient autre chose que des poètes, qui, lorsque les prêtresses ne pouvoient parler en vers, suppléaient à leur défaut, en expliquant ou rendant en vers ce qu’Apollon disoit dans la cavité du bassin qui étoit placé sur le sacré trépié.⁴⁹⁸

⁴⁹⁷ “À l’instant il plonge sa main droite dans une poche profonde, pratiquée sous son aisselle, au côté gauche de sa robe, et en tira avec des images, des grains bénits, de petites pagodes de plomb, des bonbons moisis, un anneau d’argent, que Mangogul prit d’abord pour une bague de saint Hubert.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 40). Trad. ed. port.: “No mesmo instante meteu a mão direita num bolso fundo, por baixo da axila, do lado esquerdo da túnica, e tirou para fora imagens, grãos benzidos, pequenos pagodes de chumbo, bombons bolorentos, um anel de prata, que Mangogul tomou, à primeira vista, por uma anilha de santo Huberto.” (DIDEROT, D. — “Capítulo IV, Evocação do génio”, *op. cit.*, p. 15).

⁴⁹⁸ AUMONT, Arnulphe d’ — “Engastremithe, Engastrimythus, Engastremande”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 5, p. 681. Trad. nossa: “Os *engastremithe*s mais famosos foram as pitonisas ou as sacerdotisas de Apolo, que fizeram oráculos do interior do peito, sem pronunciar uma palavra, sem mover a boca ou os lábios. S. Crisóstomo e Eucumenius mencionam expressamente certos homens divinos a quem os gregos chamavam de *engastrimandri*, cujas barrigas proféticas faziam oráculos. M. Scott, bibliotecário do rei da Prússia, defendia numa dissertação que ele fez sobre a apoteose de Homero, que os *engastrémithes* dos antigos não passavam de outra coisa senão de poetas que, quando as sacerdotisas não podiam falar em verso, compensam na sua ausência, explicando ou traduzindo em verso o que Apolo disse na cavidade da pélvis que era colocada no tripé sagrado.”

A previsão do futuro elimina a identificação de um Deus emissor, mas mantém a de ventres proféticos, como oráculos sagrados, pagãos, que os poetas antigos traduziriam, a partir dos sinais dados pelas profetizas. No mesmo artigo, mais adiante, vemos, como se pretende fazer acreditar em *Les Bijoux*, que a gastromancia e o ventriloquismo são distintos, e é dada uma perspectiva que desmascara qualquer tipo de origem divina:

Il est très-vraisemblable que les prétendus ventriloques n'étoient que des fourbes ; parce que le mécanisme de la voix ne comporte pas que l'on puisse prononcer des paroles, sans que l'air qui est modifié pour en produire le son, sorte par la bouche & par le nez, sur-tout par la première de ces deux voies: d'ailleurs en supposant même qu'il y ait moyen de parler, en retirant l'air dans les poumons, le son retentiroit dans la poitrine & non pas dans le ventre ; ainsi ceux qui produiroient cette voix artificieuse, seroient improprement nommés ventriloques, parce qu'il ne pourrait jamais se faire qu'ils parussent parler du ventre.⁴⁹⁹

O ventriloquismo é uma arte e a gastromancia não passa de um (falso) truque. Referimos já o ventriloquismo como uma adaptação natural do corpo (capítulo II desta tese). Efectivamente, pretende-se iludir, criar um efeito a partir das aparências, levando o auditório a pensar que existe outra origem para além do próprio corpo que se move no acto de falar. Essa origem é outra entidade, já não divina, mas humana que controla as mulheres e que as força a falar — por um acto de manipulação.

Para falar da ilusão contruída para o ouvido, sonora, não podemos deixar de parte a da ilusão criada para o olhar e o modo como esta contribui para obter um efeito audível, demonstrando-se, aliás, que a condição da ilusão sonora é correlativa à visual. Entramos doravante no domínio do que é designado de acusmático (“acousmatique”) e que tem a sua origem nos ensinamentos dados por Pitágoras. Lê-se no artigo da *Encyclopédie* “Pythagorisme”:

Pythagore professa la double doctrine, & il eut deux sortes de disciples ; il donna des leçons publiques, & il en donna de particulieres ; il enseigne dans les gymnases, dans les temples, & sur les places ; mais il enseigne aussi dans l'intérieur de sa maison. Il éprouvoit la discrétion, la pénétration, la docilité, le courage, la constance, le zèle de ceux

⁴⁹⁹ *Ibidem*. Trad. nossa: “É muito provável que os chamados ventríloquos fossem apenas astutos; porque o mecanismo da voz não permite que se possa pronunciar palavras, sem que o ar que é modificado para produzir o som, saia pela boca e pelo nariz, sobretudo pela primeira destas duas vias: além disso, supondo que exista uma maneira de falar, ao remover o ar nos pulmões, o som ressoaria no peito e não na barriga; assim, quem produz essa voz artificial seria chamado de modo impróprio de ventríloquo, porque nunca poderia acontecer que eles parecessem falar da barriga.”

qu'il devait un jour initier à ses connoissances secrètes, s'ils le méritaient, par l'exercice des actions les plus pénibles ; il exigeoit qu'ils se réduisissent à une pauvreté spontanée ; il les obligeait au secret par le serment ; il leur imposait un silence de deux ans, de trois ans, de cinq, de sept, selon que le caractere de l'homme le demandoit. Un voile partageoit son école en deux espaces, & déroboit sa présence à une partie de son auditoire. Ceux qui étoient admis en-deçà du voile l'entendoient seulement ; les autres le voyoient & l'entendaient ; sa philosophie était énigmatique & symbolique pour les uns ; claire, expresse, & dépouillée d'obscurités & d'énigmes pour les autres.⁵⁰⁰

Pitágoras teria então uma dupla doutrina, que se adaptava a dois tipos de auditório (discípulos). Um véu, uma cortina os separaria. De um lado do véu, encontrar-se-iam os discípulos que o ouviam, do outro os que o viam e o ouviam; para os primeiros, apresentava a sua filosofia por enigmas, para os segundos, com clareza e despojando-se de obscuridades. Tal tinha já sido aprofundado e, isoladamente desenvolvido, no artigo “Acousmatiques”, da *Encyclopédie*:

Pour entendre ce que c'étoit que les *Acousmatiques*, il faut savoir que les disciples de Pythagore étoient distribués en deux classes séparées dans son école par un voile ; ceux de la premiere classe, de la classe la plus avancée, qui ayant pardevers eux cinq ans de silence passés sans avoir vû leur maître en chaire, car il avoit toujourns été séparé d'eux pendant tout ce tems par un voile, étoient enfin admis dans l'espece de sanctuaire d'où il s'étoit seulement fait entendre, & le voyoient face à face ; on les appelloit les Esotériques. Les autres qui restoit derrière le voile & qui ne s'étoient pas encore tus assez longtemps pour mériter d'approcher & de voir parler Pythagore, s'appelaient *Exotériques* & *Acousmatiques* ou *Acoustiques*. Mais cette distinction n'étoit pas la seule qu'il y eût entre les Esotériques & les Exotériques. Il parait que Pythagore disoit seulement les choses emblématiquement à ceux-ci ; mais qu'il les révélait aux autres telles qu'elles étoient sans nuage, & qu'il leur en donnait les raisons. On disoit pour toute réponse aux objections des Acoustiques, αὐτὸς ἔφα, Pythagore l'a dit: mais Pythagore lui-même résolvait les objections aux Esotériques.”⁵⁰¹

⁵⁰⁰ DIDEROT, D. — “Pythagorisme”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 13, p. 614. Trad. nossa: “Pitágoras professava a dupla doutrina, e ele tinha dois tipos de discípulos; ele deu aulas públicas, e ele deu aulas privadas; ele ensinou nos ginásios, nos templos e nas praças; mas ele também ensinou no interior da sua casa. Ele experimentou a discipulação, a penetração, a docilidade, a coragem, a constância, o zelo daqueles a quem um dia ele iniciaria nos seus conhecimentos secretos, se o merecessem, pelo exercício das ações mais penosas; ele exigiu que se reduzissem a uma pobreza espontânea; ele obrigou-os ao segredo em juramento; ele impôs-lhes um silêncio de dois anos, de três anos, de cinco, de sete, conforme o caráter do homem o exigia. Um véu dividia a sua escola em dois espaços, e retirou a sua presença a uma parte do seu auditório. Aqueles que eram admitidos para lá do véu apenas o ouviam; os outros viam-no e ouviam-no; a sua filosofia era enigmática e simbólica para alguns; clara, expressa, e despojada de obscuridades e de enigmas para os outros.”

⁵⁰¹ DIDEROT, D. — “Acousmatiques”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 1, p. 111. Trad. nossa: “Para entender o que eram os *Acusmáticos*, é preciso saber que os discípulos de Pitágoras estavam distribuídos na sua escola em duas classes separadas por um véu; os da primeira classe, da classe mais avançada, que tendo consigo cinco

A exemplo de Pitágoras, também Diderot possui uma dupla doutrina. Também ele usou o discurso pretensamente claro na *Encyclopédie* e o discurso enigmático (e ilusório) para muitos dos seus textos. Ele entenderia que o seu auditório real estaria igualmente dividido entre esotéricos e exotéricos. Tal divisão decorreria da experiência com a censura, sem dúvida, mas também do princípio de que o conhecimento só podia ser adquirido progressivamente. De Pitágoras refere Diderot esta frase: “Lorsque ton ame sera libre, tu l’appliqueras utilement ; tu t’élèveras de connoissance en connoissance, depuis les objets les plus communs, jusqu’aux choses incorporelles & éternelles”⁵⁰². Além disso, Diderot reconheceria, ao falar de Pitágoras, o secretismo em que as suas ideias seriam difundidas:

Pythagore a vécu dans des tems reculés ; il n’admettoit pas dans son école indistinctement toutes sortes d’auditeurs ; il ne se communiquait pas ; il exigeoit le silence & le secret ; il n’a point écrit ; il voiloit sa doctrine ; il y avait près d’un siècle qu’il n’étoit plus, lorsqu’on recueillit ce que ses disciples avoient laissé transpirer de ses principes, & ce que le peuple, ami de la fable & du merveilleux, débitoit de sa vie : comment discerner la vérité au milieu de ces ténèbres?⁵⁰³

A invisibilidade, a ocultação do corpo do emissor, é o que permite ouvir o som por si mesmo sem identificar a origem. O poder é desta forma exercido em completa

anos passados em silêncio sem terem visto o seu mestre em carne, porque ele estava sempre separado deles durante todo esse tempo por um véu, eram finalmente admitidos no tipo de santuário de onde ele apenas se faz ouvir, e o viam-no cara a cara; eles eram chamados de Esotéricos. Os outros que permaneciam atrás do véu e que ainda não tinham estado em silêncio tempo suficientemente longo para merecerem aproximar-se e ver Pitágoras falar, eram chamados de *Exotéricos e Acusmáticos ou Acústicos*. Mas essa não era a única distinção que existiu entre os Esotéricos e os Exotéricos. Parece que Pitágoras apenas dizia coisas emblemáticas a estes; mas ele revelava-as aos outros tais quais eram sem nuvens, e dava-lhes os motivos. Dizia-se para qualquer resposta às objecções dos Acústicos, αὐτὸς ἔφα, Pitágoras disse-o: mas o próprio Pitágoras resolvia as objecções dos Esotéricos.”

⁵⁰² DIDEROT, D. — “Pythagorisme”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 13, p. 614. Trad. nossa: “Quando a tua alma estiver livre, tu a aplicarás de maneira útil; tu te elevarás de conhecimento em conhecimento, desde os objectos mais comuns, às coisas corporais e eternas.”

⁵⁰³ *Ibidem*. Trad. nossa: “Pitágoras viveu em tempos remotos; ele não admitia na sua escola indiscriminadamente todos os tipos de ouvintes; ele não comunicava; ele exigia silêncio e sigilo; ele não escreveu nada; ele velava a sua doutrina; e tinha passado quase um século que ele já não existia, quando se coligiu o que os seus discípulos tinham deixado transpirar dos seus princípios e o que o povo, amigo da fábula e do maravilhoso, espalhava da sua vida: como discernir a verdade no meio dessas trevas?”.

obscuridade⁵⁰⁴. Em *Les Bijoux*, o som das vozes das “jóias” é parte da ilusão geral, mas para o ouvido. As vozes das “jóias” são uma alucinação colectiva, entre cegos — estando ausente a visão. É aqui como se se colocasse a questão: como falar para os cegos, os imprevistos para a visão, para a verdade, sem o recurso à ocultação? “Comment discerner la vérité au milieu de ces ténèbres?”. Para Diderot, em *Lettre sur les aveugles à l’usage de ceux qui voient*, são igualmente cegos os que julgam ver sem verem de facto. A progressão do auditório dá-se pela desocultação, pelo encontro cara a cara, pela apresentação do emissor (tal como de Pitágoras), em carne, como origem da voz. Esses que podem ver já sem o véu recebem, auditiva e visualmente, os ensinamentos sem que o poder seja tão evidentemente exercido. Pode-se fazer a seguinte reflexão: para que auditório poderia Diderot falar claramente sem se apoiar nos enigmas, sem recorrer à ilusão e à magia, para quem poderia ele apresentar as coisas tal qual são? Ainda sobre Pitágoras, Diderot dirá o quanto é preferível ser um sábio em segredo:

La condition de sage est bien dangereuse : il n’y a presque pas une nation qui ne se soit souillée du sang de quelques-uns de ceux qui l’ont professée. Que faire donc? Faut-il être insensé avec les insensés? Non ; mais il faut être sage en secret, c’est le plus sûr. Cependant si quelque homme a montré plus de courage que nous ne nous en sentons, & s’il a osé pratiquer ouvertement la sagesse, décrier les préjugés, prêcher la vérité au péril de sa vie, le blâmerons-nous? Non ; nous conformerons des cet instant notre jugement à celui de la postérité, qui rejette toujours sur les peuples l’ignominie dont ils ont prétendu couvrir leurs philosophes. Vous lisez avec indignation la manière avec laquelle les Athéniens en ont usé avec Socrate, les Crotoniates avec Pythagore ; & vous ne pensez pas que vous excitez un jour la même indignation, si vous exercez contre leurs successeurs la même barbarie.⁵⁰⁵

Em *Les Bijoux*, presume-se que qualquer intermediário entre o conhecimento da natureza e o auditório não se podia revelar senão indirectamente através dos bonecos,

⁵⁰⁴ Leia-se a respeito da relação entre poder e “obscuridade” já como uma questão estético-política, a opinião de Edmund Burke, em *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

⁵⁰⁵ DIDEROT, D. — “Pythagorisme”, *op. cit.*, t. 13, p. 614. Trad. nossa: “A condição de sábio é muito perigosa: não existe quase nenhuma nação que não se tenha manchado com o sangue de alguns dos que a professaram. O que fazer então? Devemos ser insensatos com os insensatos? Não; mas é preciso ser sábio em segredo, é o mais seguro. No entanto, se algum homem demonstrou mais coragem do que nós sentimos, e se ele ousou praticar abertamente a sabedoria, condenar os preconceitos, pregar a verdade sob o risco da sua vida, nós o culparemos? Não; conformaremos a partir deste instante o nosso julgamento com o da posteridade, que culpa sempre os povos da ignomínia com a qual alegaram cobrir os seus filósofos. Você lê com indignação a maneira como os Atenienses a usaram com Sócrates, os Crotonienses com Pitágoras; e você não pensa que um dia excitará a mesma indignação, se exercer contra os seus sucessores a mesma barbárie.”

aqui, das mulheres. O que as vozes das “jóias” emitem e professam é o conhecimento empírico daquela parte do corpo, mas é obviamente mais do que isso, pois as “jóias” sabem além do que conscientemente as mulheres sabem. A origem da voz da verdade, manifestada pelas “jóias”, apresenta-se escondida, pelo que é necessário esconder-se a verdade, tal como a verdade da natureza, ela mesma, se esconde. Um paralelo é aqui subentendido entre a ocultação da origem da voz, a progressão no conhecimento, e a sedução. Em todo o caso, somos conduzidos no conto a entender que é a sedução para a visualização dos genitais uma promessa de prazer — tanto de prazer sexual como de prazer intelectual e, conseqüentemente, o prazer de poder. Querem-se ver os genitais, exige-se que estes se revelem. Mas só para encontrar no sexo a origem da verdade. A força de desocultar o sexo, de o revelar e dele retirar a verdade, apenas acontece num corpo forçosamente sexualizado e suposto como matriz geradora. Só para este converge o interesse por nele se encontrar a origem derradeira de tudo, como se, inconscientemente, os genitais femininos possuíssem um poder de atracção, como um vórtice. Os genitais são, conseqüentemente, representativos do mistério abismal da natureza. Relembramos que é assim que Diderot define a mulher, pelo seu mistério. Ora, estes genitais, reconhecidos do sexo fundador da categoria de mulher e, como tal, fundadores, pela diferença, da categoria de homem, geram, ao mesmo, atracção e repulsa (degout). A definição de *beau-sexe* (Jaucourt) recai sobre o que civilizacionalmente encobre o sexo, os genitais, porque o que é tido como belo numa mulher contribui tanto para a ocultação como para a dominação do impulso da atracção e repulsa de os conhecer por completo. Por essa razão, não se poderiam representar os genitais, excepto por desvio, por ilusão. Assim como não se pode conhecer a verdade da natureza de outro modo. A raia, “Le Raie”, de Chardin, é o mais próximo, pela descrição que desta pintura Diderot faz, da aparência quer externa como interna das “jóias”: “L’objet est dégoûtant; mais c’est la chair même du poisson. C’est la peau. C’est son sang; l’aspect même de la chose n’affecterait pas autrement. M. Pierre, regardez bien ce morceau, quand vous irez à l’Académie, et apprenez, si vous pouvez, le secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures.”⁵⁰⁶

⁵⁰⁶ DIDEROT, D. — “Salons 1763”, *Beaux-Arts. Essais sur la peinture*, Paris, Garnier, 1879, p. 195. Trad. nossa: “O objeto é nojento; mas é a carne própria do peixe. É a pele. É o seu sangue; o aspecto mesmo da coisa não se apresentaria de outro modo. Sr. Pierre, olhe bem esta peça, quando for à Academia e aprenda, se puder, o segredo de salvar pelo talento o nojo de certas naturezas.”

O talento de Chardin para tornar tolerável, e até mesmo em agradável, o que é “dégout”, o intolerável, é um saber técnico que ilude, conduzindo à verdade. Concilia, portanto, a atracção com a repulsa. Subentende-se que é preciso saber representar os genitais femininos, como metonímia do mistério da natureza, da mesma maneira, que se prepara o filósofo para dar a conhecer a verdade inerente a tudo e revelar, progressivamente, esse mesmo mistério. Chardin, pintor, é situado entre os papéis de filósofo e de ilustrador científico, segue as condições da ilusão antes expostas. Através dessas condições, Diderot insiste tanto na verdade da ilusão como na coerência do todo. A veracidade das carnes, representadas pelos corpos pintados, deve fazer justiça ao que estas encobrem. O que está debaixo das camadas de roupa, como o que está debaixo da pele, não se conhece pelo estudo do esfolado (o “écorché”), usado então como modelo de ensino dos alunos. O que está dentro é a máquina, e é como esta funciona que se deve dar a conhecer com justiça. Sobre o pintor Carle Van Loo, nos *Salons* 1761, Diderot dita como a arte perfeita leva metaforicamente a espreitar debaixo das vestimentas, para ver se as formas bonitas o são tanto por dentro como o são por fora:

Tout ce que l’art, porté à un haut degré de perfection, peut mettre dans un tableau, y est. La différence qu’il y a entre la *Madeleine* du Corrège et celle de Van Loo, c’est qu’on s’approche tout doucement par derrière la *Madeleine* du Corrège, qu’on se baisse sans faire le moindre bruit, et qu’on prend le bas de son habit de pénitente seulement pour voir si les formes sont aussi belles là-dessous qu’elles se dessinent au dehors ; au lieu qu’on ne forme nulle entreprise sur celle de Van Loo. La première a bien encore une autre grandeur, une autre tête, une autre noblesse, et cela sans que la volupté y perde rien.⁵⁰⁷

Se aqui se pretende desocultar a organização interna, como também a organização geral, em silêncio, este mesmo querer, em *Les Bijoux*, acontece num contexto completamente diverso — não silencioso, mas ruidoso. Ver debaixo das aparências, dos véus, a correspondência entre o dentro e o fora, entre o exterior e o interior, vai no intuito de confirmar se as vozes são belas, tanto a emitida pela boca como pelo sexo. Só a unidade e a concordância das duas vozes é verdadeira e bela. A voz sedutora, de

⁵⁰⁷ DIDEROT, D. — “Salons 1761”, *Beaux-Arts. Essais Sur La Peinture*, Paris, Garnier frères, 1879, p. 111. Trad. nossa: “Tudo o que a arte, levada a um alto grau de perfeição, pode colocar numa pintura, está lá. A diferença entre a *Madalena* de Corrège e a de Van Loo é que nos aproximamos lentamente por trás da *Madalena* de Corrège, que nos abaixamos sem fazer o menor barulho e que pegamos na parte interior do seu hábito de penitente apenas para ver se as formas são tão bonitas por baixo quanto desenhadas do lado de fora; enquanto que não se irá formar nenhuma acção na de Van Loo. A primeira tem ainda uma outra grandeza, uma outra cabeça, outra nobreza, e isso sem que a voluptuosidade nada perda.”

Mirzoza⁵⁰⁸ como a voz de Xerazade, a narradora das *Mil e uma noites*, prendem os respectivos sultões à narrativa e demonstram essa correspondência. E, logo, é bela a ilusão que proporcionam. O poder de seduzir pela voz é próprio da representação, da ilusão, que as mulheres usam. Em *La Religieuse*, Suzanne encanta, ilude, pelos seus dotes vocais e musicais, logo desde o início da sua história. Pela sua voz, Suzanne é elogiada em todos os conventos por onde passa. Quando, por fim, percebe o poder que tem sobre uma das madres superiores, controla-se. Na passagem que de seguida citaremos, é por Diderot deliberadamente feita uma comparação vocal (e musical) entre a voz de Suzanne e a voz da madre — que evidencia já ter sido seduzida por Suzanne. A oposição entre uma bela voz, bem organizada, e uma voz desorganizada serve para ilustrar uma cena de sedução:

Je me doutais de cette réponse. Je chantai donc une chansonnette assez délicate ; et toutes battirent des mains, me louèrent, m’embrassèrent, me caressèrent, m’en demandèrent une seconde ; petites minauderies fausses, dictées par la réponse de la supérieure ; il n’y en avait presque pas une là qui ne m’eût ôté ma voix et rompu les doigts, si elle l’avait pu. Celles qui n’avaient peut-être entendu de musique de leur vie, s’avisèrent de jeter sur mon chant des mots aussi ridicules que déplaisants, qui ne prirent point auprès de la supérieure.

‘Taisez-vous, leur dit-elle, elle joue et chante comme un ange, et je veux qu’elle vienne ici tous les jours ; j’ai su un peu de clavecin autrefois, et je veux qu’elle m’y remette.

— Ah ! madame, lui dis-je, quand on a su autrefois, on n’a pas tout oublié...

— Très-volontiers, cède-moi ta place... »

Elle préluda, elle joua des choses folles, bizarres, décousues comme ses idées ; mais je vis, à travers tous les défauts de son exécution, qu’elle avait la main infiniment plus légère que moi. Je le lui dis, car j’aime à louer, et j’ai rarement perdu l’occasion de le faire avec vérité ; cela est si doux ! Les religieuses s’éclipsèrent les unes après les autres, et je restai presque seule avec la supérieure à parler musique. Elle était assise ; j’étais debout ; elle me prenait les mains, et elle me disait en les serrant : ‘Mais outre qu’elle joue bien, c’est qu’elle a les plus jolis doigts du monde ; voyez donc, sœur Thérèse... ‘ Sœur Thérèse baissait les yeux, rougissait et bégayait ; cependant, que j’eusse les doigts jolis ou non, que la supérieure eût tort ou raison de l’observer, qu’est-ce que cela faisait à cette sœur ? La supérieure m’embrassait par le milieu du corps ; et elle trouvait que j’avais la plus jolie taille. Elle m’avait tirée à elle ; elle me fit asseoir sur ses genoux ; elle me relevait la tête avec les mains, et m’invitait à la regarder ; elle louait mes yeux, ma bouche, mes joues, mon teint : je ne répondais rien, j’avais les yeux baissés, et je me laissais aller à toutes ces caresses comme une idiote.⁵⁰⁹

⁵⁰⁸ “La favorite, qui possédait au souverain degré le talent si nécessaire et si rare de bien narrer, avait épuisé l’histoire scandaleuse de Banza.” (DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 35). Trad. ed. port.: “A favorita que possuía no mais alto grau o talento tão necessário e tão raro de bem narrar, havia esgotado a história escandalosa de banza.” (DIDEROT, D. — “Capítulo III, Que se pode considerar o primeiro desta história”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 11).

⁵⁰⁹ DIDEROT, D. — “La Religieuse”, *Diderot, Contes et romans*, vol. I, Paris, Gallimard, 2010, pp. 330-331. Trad. ed. port.: “Cantei pois, uma canção muito delicada; e todas bateram palmas, me elogiaram, me

Em *Les Bijoux*, reconhecer-se-á que é sonoramente que a ilusão é construída pelas mulheres, esta é-lhes própria. As mulheres, em geral, iludem, enganam, agarrando pela voz todos os que procuram ir ao encontro dos seus sexos. A questão é de novo o discernimento da falsa ilusão, como má ilusão, da boa ilusão, que Diderot polícia. Diderot pretende verificar se o uso do poder é correcto ou incorrecto e, consequentemente, se a sedução, ilusão sonora (das mulheres representadas em *Les Bijoux*, como mais tarde, dos pintores dos *Salons*), é edificante ou não. As observações críticas feitas às pinturas dos *Salons* são idênticas às realizadas sobre as vozes das mulheres: distinguindo o que se aproveita, o que vale a pena perseguir, dentro da ilusão, e o que deve ser recusado. Num paralelo com a pintura, há vozes como as de Boucher como há vozes como de as Chardin. Assume-se que as vozes são pinturas dos caracteres das mulheres. Não é por acaso que são as vozes que possuem a aparência da inocência que seduzem⁵¹⁰. Um certo efeito acusmático, na fabricação de ilusão, funciona também para o uso do poder das mulheres. Para Suzanne, ser eleita como preferida é sê-lo entre mulheres. É, portanto, eliminar a concorrência na predilecção — ser eleita. Os usos das vozes, na conquista de poder, justificam-se por as mulheres se localizarem num mundo representado onde estão em concorrência, assumindo-se como concorrentes umas das outras. Até mesmo nos mosteiros, apartada da vida mundana, Suzanne é representada sob o mesmo impulso — tem a pretensão de ser preferida entre monjas preteridas. As

beijaram, me afagaram e me pediram que cantasse outra; falsas denguices, ditadas pela resposta da superiora: talvez não houvesse ali uma freira que não desejasse arrancar-me a voz e quebrar-me os dedos, se pudesse. As que provavelmente nunca tinham ouvido música na sua vida permitiram-se ter sobre o meu canto opiniões tão ridículas quanto desagradáveis, que em nada influenciaram a superiora. § — Calem-se — disse-lhes a madre —, ela toca e canta como um anjo; e quero que venha aqui todos os dias; em tempos, *toquei qualquer coisa ao cravo* e ela vai ensinar-me. § — Ah!, madre — disse-lhe eu —, quanto se aprendeu nunca se esquece... § — Sim? Deixa-me experimentar... § Improvisou, tocou coisas loucas, bizarras, incoerentes como as duas ideias; mas vi, por entre todos os defeitos da sua execução que tinha a mão infinitamente mais leve do que a minha. Disse-lho, pois gosto de elogiar, e raramente perco uma oportunidade de o fazer com sinceridade; é tão doce! As religiosas eclipsaram-se umas atrás das outras, e eu quase fiquei sozinha com a superiora a falar de música. Ela sentada, eu de pé; ela agarrava-me as mãos e dizia, apertando-as: — Mas não só toca bem, como tem os dedos mais lindos do mundo; ora veja, Irmã Teresa... A Irmã Teresa baixava os olhos, corava e gaguejava; mas, tivesse eu dedos bonitos ou não, tivesse a superiora razão para o dizer ou não a tivesse, que importância teria isso para a irmã? A superiora abraçava-me e achava que tinha a mais bela cintura. Puxara-me para si e sentara-me nas pernas; levantou-me os olhos, a boca, a face, a pele, eu nada respondia, tinha os olhos no chão e deixava-me ir em todas aquelas carícias como uma tonta.” (DIDEROT, D. — *A religiosa*, trad. de Franco de Sousa, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1970, pp. 103-104).

⁵¹⁰ O sentido dado ao efeito “acusmático” no seu carácter sedutor tem, até aos nossos dias, expandido imensamente. Leia-se a importante reflexão realizada por Michel Chion, no domínio do cinema, em *The voice in cinema*, New York, Columbia University Press, 1999.

mulheres iludem cobrindo-se quer com ornamentos facilmente sedutores das roupagens e acessórios, quer com as tonalidades das suas vozes trabalhadas. O que seduz e ilude são as vozes femininas, que se enquadram num género para si definido, com o que de moralizante ele impõe. A ingenuidade, a leveza, a docilidade, também das vozes das mulheres, e sobretudo por estas, vão ao encontro do modelo para elas definido. A voz é, a exemplo do efeito acusmático, mais eficaz do que a observação directa. O que as “jóias” narram é o exercício mútuo de poderes, implícito na sedução amorosa. Disponibiliza-se assim o poder a ser exercido pela atracção da promessa da visualização do sexo, sendo a progressiva conquista dessa visualização masculina e a rendição, feminina. Em todo o caso, a pretensa sedução feminina, tida como natural, fazendo parte do jogo dos poderes, é apenas aparente, pois é afinal uma estratégia de culpabilização a que as mulheres estão sujeitas. Como já referimos, as mulheres são culpadas de crimes, antes de lhes ser imputado qualquer crime. Além de que, porque se crê e se faz crer que as mulheres são possuidoras do poder vocal de sedução (de ilusão e de engano), não só são culpabilizadas como se auto-culpabilizam e se auto-inibem dos usos da voz.

Se até agora expusemos a ilusão sonora apoiada na visual, falta-nos referir ainda uma outra ilusão, usada em *Les Bijoux*, apenas sonora. Esta é produzida pelo eco. O eco, que se não fosse título de um capítulo, “Chapitre XI, Quatrième essai de l’anneau, L’écho”, passaria completamente despercebido, é uma ilusão conseguida por um efeito físico estudado no âmbito da ciência e, na época, usado na música. No artigo “Écho”, da *Encyclopédie*, lê-se:

Tout ce qui réfléchit le son, peut être la cause d’un écho ; c’est pour cela que les murailles, les vieux remparts de ville, les bois épais, les maisons, les montagnes, les rochers, les hauteurs élevées de l’autre côté d’une rivière, peuvent produire des échos. Il en est de même des rocs remplis de cavernes, des nuées, & des champs où il croît certaines plantes qui montent fort haut ; car ils forment des échos: de-là viennent ces coups terribles du tonnerre qui gronde, & dont les échos répétés retentissent dans l’air.⁵¹¹

⁵¹¹ ALEMBERT, Jean d’ — “Écho”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 5, p. 263. Trad. nossa: “Tudo o que reflecte o som, pode ser a causa de um eco; é por isso que as muralhas, as antigas ameias da cidade, os bosques espessos, as casas, as montanhas, as rochas, as alturas elevadas do outro lado de um rio, podem produzir ecos. Acontece o mesmo com rochas que enchem as cavernas, as nuvens e campos onde crescem certas plantas que se elevam muito alto; pois eles formam ecos: daí vêm aqueles terríveis estrondos da trovoadas que faz um ruído ensurdecador e cujos ecos repetidos ressoam no ar.”

Pelo eco se explica que o que se ouve não tem origem nos deuses pagãos, nem num só Deus, nem no sultão pelo anel de Cucufa, mas na repercussão sonora. E é esta ilusão que opera como desmascaramento e desocultação da verdade da natureza. A natureza impõe-se às mulheres, e através destas aos homens, e torna-se audível por sucessivos reflexos sonoros. Na continuação do artigo, lemos: “Dans la théorie des échos on nomme le lieu où se tient celui qui parle, centre-phonique ; & l’objet ou l’endroit qui renvoie la voix, centre-phonocamptique, c’est-à-dire centre qui réfléchit le son”⁵¹². Poderíamos assumir que o centro fônico, da emissão, é a voz da boca, e o centro fonocâmpico é a “jóia”, que devolve a voz. Porém, o que é devolvido não é o que foi emitido pela boca, mas tudo o que foi dito antes, pela razão de que a voz não reflecte um momento em particular, mas a memória global que a matéria possui e subsequentemente a voz. O que as vozes das “jóias” reflectem são as vozes plurais, assim como as sonoridades da pluralidade de tempos e espaços. Se as “jóias” são oráculos, elas somente predestinam o futuro através do passado. As “jóias” são, em *Les Bijoux*, e para usar um exemplo comum, como as conchas vazias que se encontram abandonadas na orla marítima, acreditando-se que através destas se ouve o mar. Ora o que se ouve é o efeito do ar nas curvas da forma espiralada das conchas. Se o mar se ouvisse, seria a ideia do mar e não aquele mar específico diante do qual as conchas foram encontradas. É clara aqui a derivação do comparativismo anatômico, formal, novamente evidenciado pela imaginação de Diderot que também estabelece um paralelo entre a reverberação sonora que ocorre no túnel da traqueia e no túnel da vagina. Ambos os túneis possuem uma semelhança formal onde o eco melhor se evidencia.

A verdade, o que é belo, segundo o modelo de belo, como igualmente justo e capaz de repor tanto a verdade como a justiça, é o que se faz ouvir — a própria matéria na natureza. A ilusão do eco em *Les Bijoux* retoma precisamente o estudo físico e científico do eco. Pelo que, é possível concluir que todas as vozes são ecos, aliás, que tudo o que se ouve o é. E por eco se entende a ligação entre tudo o que existe como possuidor de som e produtor sonoro (veja-se também artigo “Réverbération”⁵¹³, da *Encyclopédie*). As sonoridades do mundo estão sempre a encontrar superfícies,

⁵¹² *Ibidem*. Trad. nossa: “Na teoria dos ecos, chamamos ao lugar onde se encontra a pessoa que está a falar, centro-fonético; & o objecto ou o lugar que devolve a voz, centro-fonocâmpico, ou seja, centro que reflete o som.”

⁵¹³ ALEMBERT, Jean d’ — “Réverbération”, *op. cit.*, t. 14, p. 228.

obstáculos, mas é, aliás, pelo encontro de superfícies, pelo toque, pela reverberação, que se ouvem. Ora se tudo é toque, podemos reforçar aqui, como antes afirmamos no Capítulo I desta tese, que o mundo é sonoro. Esta assunção esclarece como a filosofia materialista está já na base de *Les Bijoux*. A ilusão do eco, em *Les Bijoux*, pelas vozes das “jóias”, é uma condensação, uma síntese, de um efeito observável, numa curta distância física e temporal, mas que se deduz ocorrer a distâncias físicas e temporais impensáveis, somente imaginadas. A devolução sonora pelas vozes das “jóias”, que se dá por desvio ou diferença, admite-se através de dois níveis de entendimento sobrepostos: o que visa o particular (micro) e o que visa o geral (macro). Segundo uma perspectiva com pretensões realistas, o conteúdo do que seria devolvido pelo eco seria idêntico ao emitido, porém, o que é devolvido é diferente e tal advém de uma segunda perspectiva, não realista, mas hiper-realista, decorrente da qual os dois centros se encontram deslocizados. Admite-se, na convergência das duas perspectivas, que o que é devolvido diverge do centro fônico, porque o que é reflectido não tem origem apenas num centro, mas em múltiplos centros de origem desconhecida. Chamamos ao eco “ilusão”, mas tal ilusão é construída por Diderot, autor de *Les Bijoux*, para fazer passar uma mensagem de difícil aceitação que se traduz em dois subsequentes desenvolvimentos. Um, que é inerente à matéria, a convergência para um fim (para o bem como para o belo, como para o verdadeiro). Outro, que é inevitável a reposição da verdade quando os movimentos gerais (de que são reflexo, os movimentos, sociais e políticos) dela se afastam. Esta ilusão do eco, a mais bem conseguida, é a verdadeira ilusão de *Les Bijoux*. É a que mais ilude todos os auditórios, para a qual nada haveria a apontar. Porém, colocando a derradeira verdade na natureza, Diderot desresponsabiliza-se da ilusão que criou — ele meramente se apresenta como seu fiel reproduzidor. Através deste *alibi*, ele impõe as suas ideias como verdadeiras pela “naturalização” da verdade. Deste modo, a representação da categoria de mulher é verdadeira porque igualmente naturalizada. Ardil difícil de desmontar senão desnaturalizando a própria ideia de natureza que nada tem (ou teria) de natural.

2.3. Preconceito e liberdade

Pela construção da ilusão do eco subentende-se uma ordem na definição do conceito de natureza com a qual Diderot coloca em causa, sob crítica feroz, as ordens

assumidas, quer pela religião quer pela ciência. A ideia de ordem é, em todo o caso, sempre uma ilusão construída sobre a natureza. A religião toma Deus como inteligência suprema, onisciente (e onipotente) e atribui uma regularidade e uniformidade às leis que regem a natureza. Essas leis são imutáveis. Para a ciência, as leis da natureza são encontradas pela observação, pelo cálculo (matemático e geométrico), e não dadas pelo ser divino, mas apresentam-se igualmente dentro de uma certa regularidade, uniformidade e imutabilidade. Nos dois casos, está implícita a previsibilidade, tudo o que é será idêntico. Ora Diderot contesta, em ambos os casos, a perfeita regularidade do mecanismo da natureza, tanto como reflexo de uma inteligência divina como constatação científica e, ao fazê-lo, contesta o determinismo onde estas duas ilusões assentam, ainda que separe a ordem estabelecida pelos cientistas da ordem onde assenta a religião (pela razão de que a primeira se distingue completamente do preconceito onde a segunda se baseia). Para Diderot, como filósofo, saliente-se, a ordem geral da natureza é momentânea, pois a natureza opera em lenta metamorfose, aplicando uma selecção natural — ou seja, eliminando o menos apto, o pior, o menos perfeito. Assim, o que retorna, num curto período de tempo, é o idêntico e, num período extensivo, o diferenciado. É assim que Diderot enquadra o determinismo, que assegura o retorno do igual e constante, sempre a par da oportunidade da mudança e da diferença. A ordem efectiva da natureza pressupõe para Diderot um elevado grau de aleatoriedade, de acaso, que nenhuma das outras ordens reconhece. Os monstros existem para a religião e para a ciência, mas para um filósofo materialista, como Diderot, não existem da mesma forma, porque se assumem como resultado necessário e possível, ainda que excepcional, do mecanismo da natureza. Relembremos *Le Rêve de d'Alembert*:

L'homme n'est qu'un effet commun, le monstre qu'un effet rare ; tous les deux également naturels, également nécessaires, également dans l'ordre universel et général... Et qu'est-ce qu'il y a d'étonnant à cela ?... Tous les êtres circulent les uns dans les autres, par conséquent toutes les espèces... tout est en un flux perpétuel... Tout animal est plus ou moins homme ; tout minéral est plus ou moins plante ; toute plante est plus ou moins animal. Il n'y a rien de précis en nature...⁵¹⁴

⁵¹⁴ DIDEROT, D. — “Le Rêve de d'Alembert”, *Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010, , p. 370. Trad. ed. br.: “O homem não é senão um efeito comum, o monstro apenas um efeito raro; ambos são igualmente na ordem universal e geral... E o que há de espantoso nisso?... Todos os seres circulam uns nos outros, por conseguinte, todas as espécies... tudo está em fluxo perpétuo... Todo o animal é mais ou menos homem; todo o mineral é mais ou menos planta; toda a planta é mais ou menos animal. Não há

Também na *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, o cego descreve o quanto de momentâneo é a ordem do mundo:

Qu'est-ce que ce monde, monsieur Holmes ? un composé sujet à des révolutions, qui toutes indiquent une tendance continuelle à la destruction ; une succession rapide d'êtres qui s'entre-suivent, se poussent et disparaissent : une symétrie passagère ; un ordre momentané. Je vous reprochais tout à l'heure d'estimer la perfection des choses par votre capacité ; et je pourrais vous accuser ici d'en mesurer la durée sur celle de vos jours. Vous jugez de l'existence successive du monde, comme la mouche éphémère de la vôtre. Le monde est éternel pour vous, comme vous êtes éternel pour l'être qui ne vit qu'un instant : encore l'insecte est-il plus raisonnable que vous. Quelle suite prodigieuse de générations d'éphémères atteste votre éternité ? quelle tradition immense ? Cependant nous passerons tous, sans qu'on puisse assigner ni l'étendue réelle que nous occupions, ni le temps précis que nous aurons duré. Le temps, la matière et l'espace ne sont peut-être qu'un point.⁵¹⁵

Segundo Diderot, em cada ilusão, a ordem representada numa produção humana deve ir ao encontro desta ordem natural. O modelo da natureza, a sua ordem, a imitar, deve ser reconstruído, e substituído, como preferível, pelo modelo da arte, substituindo-se assim Deus, a inteligência divina, pela inteligência distribuída pela matéria, de que o ser humano faz parte com uma inteligência superior. A criação e constante recriação da natureza (que implica a destruição) toma o ser humano como igual criador. Uma perspectiva artística acompanha a filosófica, e a ilusão da ordem da natureza, a sua representação, implica que integre quer o determinismo da curta duração como a diferença da duração extensiva. Sem dúvida que para Diderot o belo das criações e representações humanas é superior ao belo da natureza. Nos *Salons de 1767*⁵¹⁶, em

nada de preciso na natureza...”. (DIDEROT, D. — “O sonho de d’Alembert”, *Diderot, Obras, I Filosofia e Política*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 177).

⁵¹⁵ DIDEROT, D. — “Lettre sur les aveugles à l’usage de ceux qui voient”, in *Diderot, Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010, p. 162. Trad. ed. pt.: “O que é este mundo, senhor Holmes? Um composto, sujeito a revoluções que, todas elas apontam para uma tendência contínua para a destruição; uma sucessão rápida de seres que vêm, uns a seguir aos outros, se empurram e desaparecem; uma simetria passageira; uma ordem momentânea. Reprovava-vos, há pouco, que avaliásseis a perfeição das coisas, a partir da vossa capacidade; e poderia agora acusar-vos de medirdes a duração a partir dos vossos dias. Ajuizais a existência sucessiva do mundo como a mosca efêmera julga a vossa. O mundo é eterno para vós, como vós sois eterno para um ser que só vive um instante; todavia, o insecto é mais razoável do que vós. Que sequência prodigiosa de gerações de efêmeras atesta a vossa eternidade! Que tradição imensa! No entanto, todos passaremos, sem que possamos determinar a extensão real que ocupávamos, nem o tempo exacto que houvérámos durado. O tempo, a matéria e o espaço talvez não passem de um ponto.” (DIDEROT, D. — *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*, Lisboa, Vega, 2007, p. 68).

⁵¹⁶ Passagem dos *Salons de 1767* também conhecida como *La Promenade Vernet*.

diálogo com um abade sobre as paisagens do pintor Vernet, Diderot questiona o interlocutor sobre este facto:

— Et, par cette raison, d'autant plus étonnant, et son ouvrage d'autant plus digne d'admiration ; c'est sans contredit une grande chose que cet univers ; mais, quand je le compare avec l'énergie de la cause productrice, si j'avais à m'émerveiller, c'est que son œuvre ne soit pas plus belle et plus parfaite encore. C'est tout le contraire, lorsque je pense à la faiblesse de l'homme, à ses pauvres moyens, aux embarras et à la courte durée de sa vie, et à certaines choses qu'il a entreprises et exécutées. L'abbé, pourrait-on vous faire une question ? c'est : d'une montagne dont le sommet paraît toucher et soutenir le ciel, et d'une pyramide seulement de quelques lieues de base, dont la cime finirait dans les nues ; laquelle vous frapperait le plus ? Vous hésitez. C'est la pyramide, mon cher abbé ; et la raison, c'est que rien n'étonne de la part de Dieu, auteur de la montagne, et que la pyramide est un phénomène incroyable de la part de l'homme.⁵¹⁷

O ser humano apresenta-se aqui como um produtor de efeitos, neste caso estéticos, e não é só um ser determinado por causas. Diderot trataria da relação entre o determinismo imposto ao ser humano e a possibilidade de agir de forma diferente, logo, da sua relativa liberdade. À perspectiva determinista, do funcionamento da natureza comparável ao de um relógio (“[...] machine qui, par un mouvement uniforme quelconque dont les parties se peuvent mesurer, indique les parties du temps qui sont écoulées”⁵¹⁸) que evidencia o seu inerente mecanismo fundamentado em Deus que se antecipa como o relojoeiro, Diderot contrapõe que cada corpo, porque possui uma certa inteligência, é ao mesmo tempo relógio e relojoeiro⁵¹⁹. O determinismo previsto por

⁵¹⁷ DIDEROT, D. — “Salons 1767”, *Beaux-Arts. Essais Sur La Peinture*, Paris, Garnier frères, 1879, p. 203. Trad. nossa: “— E, por essa razão, ainda mais surpreendente, e o seu trabalho ainda mais digno de admiração; é sem dúvida uma grande coisa este universo; mas, quando o comparo com a energia da causa produtiva, se tenho que me maravilhar, é que a sua obra não seja ainda mais bela e mais perfeita. É exatamente pelo contrário, quando penso na fraqueza do homem, nos seus pobres meios, nos obstáculos e na curta duração da sua vida, e em certas coisas que ele empreendeu e realizou. Abade, posso colocar-lhe uma questão? Ela é: uma montanha cujo cume parece tocar e sustentar o céu, e uma pirâmide com apenas algumas léguas de base, cujo topo terminaria nas nuvens; qual delas o impressionaria mais? Hesita. É a pirâmide, meu caro abade; e a razão é que nada é surpreendente da parte de Deus, autor da montanha, e que a pirâmide é um fenómeno incrível da parte do homem.”

⁵¹⁸ DIDEROT, D. — “Horloge”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 8, p. 298. Trad. nossa: “[...] máquina que, por qualquer movimento uniforme cujas partes possam ser medidas, indica as partes do tempo decorridas.”

⁵¹⁹ “Si j'avais affaire à quelqu'un qui n'eût pas encore la facilité de saisir des idées abstraites, je lui mettrais ce système de l'entendement humain en relief, et je lui dirais : ‘Monsieur, considérer l'homme automate comme une horloge ambulante ; que le cœur en représente le grand ressort, et que les parties contenues dans la poitrine soient les autres pièces principales du mouvement’.” (DIDEROT, D. — “Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui parlent et qui entendent”, *Diderot, Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010, p. 220). Trad. ed. br: “Se eu tivesse de tratar com alguém que não possuísse ainda a facilidade de aprender idéias abstratas, eu lhe colocaria em relevo esse sistema de

Diderot, reconhecendo no ser humano um comportamento autômato, fundamenta-se tão-só nas leis da natureza e não nas leis humanas, logo, o relógio não passa de uma metáfora que coloca em questão Deus, como única fonte e origem de todas as causas⁵²⁰. A determinação natural advém do desconhecimento das causas, e até mesmo, da proliferação das causas em relação aos efeitos. Os efeitos conhecem-se, mas as causas não são completamente previsíveis. O determinismo e a previsibilidade, assegurados pela religião, desresponsabilizariam moralmente o ser humano das suas ações. Nisto assentaria a ordem do poder, e os poderes instituídos daí derivados, sob os quais nada mudaria na ordem social e política. O ser humano, cego pela superstição da crença religiosa, como pelos preconceitos difundidos, não seria capaz de reconhecer o sentimento de liberdade. Lemos no artigo “Liberté”, da *Encyclopédie*, redigido por Naigeon e Yvon: “[...] nous sentons que nous avons chez nous le maître de la machine qui en conduit les ressorts comme il lui plaît”⁵²¹. Porém, possuindo um grau de inteligência, sendo um autômato, sim, mas sensitivo, o ser humano possui igualmente vontade, desejo, e capacidade de desígnio próprio. Há também no homem um espírito livre, uma porção de desejo de diferença, de consciência de poder interromper os poderes que sobre si recaem: “Malgré toutes les raisons & toutes les déterminations qui me portent & me poussent à me promener, je sens & je suis persuadé que ma volonté peut à son gré arrêter & suspendre à chaque instant l’effet de tous ces ressorts cachés qui me font agir”⁵²². A liberdade é um sentimento experimentado que equivale ao controle e disposição de si mesmo: “la liberté est la santé de l’ame”⁵²³. Liberdade é já poder, capacidade de auto-determinação, auto-controle, e o que permite entender com clareza o que se delibera quando se pensa “bem”:

entendimento humano, e lhe diria: ‘Senhor, considerai o homem um autômato como um relógio ambulante, que o coração representa sua grande mola, e que as partes contidas no peito sejam as outras peças principais do movimento.’ (DIDEROT, D. — “Carta sobre os surdos e mudos para uso dos que ouvem e falam”, *Diderot, Obras II, Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000, pp. 109-110).

⁵²⁰ Veja-se: CHOUILLET, Jacques — “Matière et mémoire dans l’œuvre de Diderot”, in *Revue de Métaphysique et de Morale* 89, n.º 2, 1984, pp. 214-225.

⁵²¹ NAIGEON, J.-A.; YVON, Claude — “Liberté”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 9, p. 462. Trad. nossa: “[...] sentimos que temos conosco o mestre da máquina que acciona as molas como lhe apetece.”

⁵²² *Ibidem*. Trad. nossa: “Apesar de todas as razões e de todas as determinações que me levam e me empurram a andar, eu sinto e estou convencido de que a minha vontade pode, a seu gosto, parar e suspender a qualquer instante a ação efeito de todas essas molas ocultas que me fazem agir.”

⁵²³ *Ibidem*. Trad. nossa: “A liberdade é a saúde da alma.” Na verdade, esta é uma citação de Voltaire referenciada no artigo.

[...] car la liberté consiste dans le pouvoir qu'on a de fixer ses idées, d'en rappeler d'autres pour les comparer ensemble, de diriger le mouvement de ses esprits, de les arrêter dans l'état où ils doivent être pour empêcher qu'une idée ne s'échappe, de s'opposer au torrent des autres esprits qui viendroient à la traverse imprimer à l'âme malgré elle d'autres idées.⁵²⁴

Impõe-se o reconhecimento da liberdade como condição fundamental do julgamento, tornando-se o conceito, a ideia de liberdade, um modelo idêntico aos modelos de belo, de verdade e de virtude. Como tal, é um modelo elevado, construído na alma, uma idealização com necessidade de representação. É pelo sentimento dessa possibilidade que o ser humano acredita ser livre antes de o ser de facto. Sem a experiência do sentimento de liberdade, é-se movido como uma espécie de catavento. Neste artigo (“Liberté”) são dados exemplos de quem não possui liberdade por não ter tido a oportunidade dessa experiência. Lê-se que a falta de liberdade “[...] vient du défaut d’esprit & du relâchement des nerfs”⁵²⁵. O relaxamento das fibras sensitivas corresponde aos estados semelhantes à febre, ao sonho e ao delírio em geral, e tal inclui estados inerentes a todos os seres humanos e particulares aos considerados loucos. Este é um tema recorrente em todo o trabalho de Diderot — o controle sobre si mesmo. Relembramos, mais uma vez, os conselhos do doutor Bordeu a Madame L’Espinasse em *Le Rêve de d’Alembert*.

O sentimento de liberdade permite julgar, discernir o que é verdadeiro do falso, logo, a incredibilidade: “[...] une disposition d’esprit qui nous fait rejeter les choses, à moins qu’elles ne nous soient bien démontrées”⁵²⁶, é usada como ferramenta perante as falsas ilusões que devem de ser desmontadas como imposturas. No artigo “Imposture”, da *Encyclopédie*, que remete tanto à gramática como à moral, lemos:

⁵²⁴ *Ibidem*. Trad. nossa: “[...] porque a liberdade consiste no poder que se tem de fixar as suas ideias, de lembrar outras para compará-las em conjunto, de dirigir o movimento dos seus espíritos, de os suspender no estado em que devem estar para impedir que uma ideia escape, de opor à torrente de outros espíritos que vêm de forma inopinada imprimir na alma, contra a sua vontade outras ideias.”

⁵²⁵ *Ibidem*. Trad. nossa: “[...] vem da falta de espírito e do relaxamento dos nervos.” Nova citação de Voltaire no artigo.

⁵²⁶ ANÓNIMO — “Incredule, Incrédulité”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 8, p. 657. Trad. nossa: “[...] uma disposição do espírito que nos faz rejeitar as coisas, a menos que elas nos sejam bem demonstradas.”

Ce mot vient du verbe *imposer*. Or on en impose aux hommes par des actions & par des discours. Les deux crimes les plus communs dans le monde, sont l'*imposture* & le vol. On en impose aux autres, on s'en impose à soi-même. Toutes les manieres possibles dont on abuse de la confiance ou de l'imbécillité des hommes, sont autant d'*impostures*. Mais le vrai champ & sujet de l'*imposture* sont les choses inconnues. L'étrangeté des choses leur donne crédit. Moins elles sont sujettes à nos discours ordinaires, moins on a le moyen de les combattre. Aussi Platon dit-il, qu'il est bien plus aisé de satisfaire, parlant de la nature des dieux que de la nature des hommes, parce que l'ignorance des auditeurs prête une belle & large carrière. D'où il arrive que rien n'est si fermement cru que ce qu'on sait le moins, & qu'il n'y a gens si assurés que ceux qui nous content des fables, comme alchimistes, pronostiqueurs, indicateurs, chiromanciens, médecins, *id genus omne*, auxquels je joindrois volontiers, si j'osais, dit Montaigne, un tas d'interprètes & contrôleurs des desseins de Dieu, faisant état de trouver les causes de chaque accident, & de voir dans les secrets de la volonté divine les motifs incompréhensibles de ses œuvres ; & quoique la variété & discordance continuelle des évènements les rejette de coin en coin & d'orient en occident, ils ne laissent pourtant de suivre leur esteuf, & de même crayon peindre le blanc & le noir. Les *imposteurs* qui entraînent les hommes par des merveilles, en sont rarement examinés de près ; & il leur est toujours facile de prendre d'un sac deux moutures.⁵²⁷

Os discursos enganosos, impostos sobre os outros como sobre si mesmo, estão carregados de preconceitos. São exemplo do que é nocivo ao sentimento de liberdade. Explorando a ignorância e a imbecilidade, nada poderá tornar mais infelizes os seres sobre os quais recai o preconceito. O preconceito, como um pré-julgamento, é um falso julgamento pela ilusão, pelas representações criadas. O que vemos, de facto, são distorções da verdade e tal resulta numa crítica à visão, neste caso usada como metáfora do espírito humano. Lê-se no artigo “Préjugé”, da *Encyclopédie*:

⁵²⁷ DIDEROT, D. — “Imposture”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 8, p. 600. Trad. nossa: “Essa palavra vem do verbo *impor*. Ora impõe-se aos homens por acções e por discursos. Os dois crimes mais comuns no mundo são a *impostura* e o roubo. Impõe-se aos outros, impõe-se a si mesmo. Todas as maneiras possíveis pelas quais alguém abuse da confiança ou da imbecilidade dos homens, são outras tantas *imposturas*. Mas o verdadeiro campo e o motivo da *impostura* são as coisas desconhecidas. A estranheza das coisas dá-lhes crédito. Quanto menos elas estão sujeitas aos nossos discursos comuns, menos temos maneira de combatê-las. Também Platão disse que é muito mais fácil satisfazer, falando da natureza dos deuses como da natureza dos homens, porque a ignorância dos ouvintes favorece uma bela e ampla carreira. Daí conclui-se que nada é tão firmemente acreditado quanto menos sabemos, e que não existem pessoas mais seguras do que aqueles que nos contam fábulas, como os alquimistas, os prognosticadores, os informadores, os quiromantes, os médicos, *id genus omne*, aos quais eu juntaria, se me atrevesse, diz Montaigne, um monte de intérpretes e controladores dos desígnios de Deus, arrogando-se descobrir as causas de cada acidente e vendo nos segredos da vontade divina os motivos incompreensíveis das suas obras; e embora a variedade e a discordância contínua dos eventos rejeite de canto a canto, de leste a oeste, eles não deixam de seguir a sua bola e com o mesmo lápis pintar o branco e o preto. Os *impostores* que conduzem os homens através de maravilhas raramente são examinados de perto; e é sempre fácil para eles matar dois coelhos com uma cajadada.”

Le préjugé n'est pas toujours une surprise du jugement, investi de ténèbres, ou séduit par de fausses lueurs ; il naît aussi de cette malheureuse pente de l'âme vers l'égarement, qui la plonge dans l'erreur malgré sa résistance ; car l'esprit humain, loin de ressembler à ce crystal fidele, dont la surface égale reçoit les rayons & les transmet sans altération, est bien plutôt une espèce de miroir magique, qui défigure les objets, & ne présente que des ombres ou des monstres.⁵²⁸

O espelho mágico da religião apresenta erros. A luta de Diderot pela verdade encontra-se em íntima relação com a liberdade. Tornar-se-ia essencial identificar o falsamente representado, reconhecendo que os preconceitos operam em função da dominação e são fortemente aplicados com esse fim. A liberdade — como a capacidade de cada um se controlar e de submeter a irregularidade e o erro em si mesmo encontrados e a capacidade de ser soberano sobre o seu corpo — traduzir-se-ia em felicidade. A dominação externa, tiranicamente aplicada aos corpos, é, por isso, razão oposta à felicidade. Logo, os preconceitos, como forma social de dominação, são ideias que limitam a liberdade comum a todos os seres desde a sua nascença. A força dos preconceitos advém da sua vulgarização. Estes apresentam-se como derivados das leis naturais e devem ser denunciados como sendo contra as mesmas. Resulta daí a deturpação do seu conhecimento. Ora, o papel criador do ser humano, elevado no artista/filósofo, é o da responsabilidade de desmontar os preconceitos. A liberdade, como modelo anexado ao belo, ao verdadeiro e ao virtuoso, carece de representação, pela razão que antes salientamos: é mais perfeita a arte do que a natureza. Tal significa que uma máquina de ilusões, construída como máquina e integrando igualmente o maquinista, deverá formar-se em oposição às falsas ilusões para promover e suscitar o difícil sentimento de liberdade.

Em *Les Bijoux*, são representadas as duas ordens referidas, a religiosa e a científica, como também a ordem preferível por Diderot. Porém, esta é apenas subentendida e permanece demasiado obscura — defeito possível de uma filosofia em processo. Se os preconceitos ofereceram material à construção da ilusão de *Les Bijoux*, o poder que daí emana deixa o auditório/leitor mais próximo de se encontrar sem saída,

⁵²⁸ JAUCOURT, Louis — “Préjugé”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 13, p. 284. Trad. nossa: “O preconceito nem sempre é uma surpresa do julgamento, investido pela escuridão, ou seduzido por falsos brilhos; também nasce dessa infeliz inclinação da alma para a desorientação, que a mergulha no erro, apesar da sua resistência; porque o espírito humano, longe de se assemelhar a esse cristal fiel, cuja superfície uniforme recebe os raios e os transmite sem alteração, é muito mais uma espécie de espelho mágico, que desfigura objectos, e apenas apresenta sombras ou monstros.”

como se ficasse preso dentro do conto, à deriva, logo, com fraca experiência do sentimento de liberdade. É possível mesmo dizer que, se os preconceitos contra os quais Diderot lutou se encontravam vulgarizados, Diderot naturalizou-os. Os discursos impostos (“imposture”), mais fortemente aplicados sobre o corpo sexualizado da categoria de mulher, são apresentados tal qual seriam no real (podemos assumi-lo), sem serem ainda objecto das duras críticas que mais tarde Diderot lhes fará. *Les Bijoux*, lido como representação do modelo aproximado de liberdade, não permite que os auditórios representados, tal como o auditório final, o leitor, experienciem com facilidade o sentimento de liberdade que preside ao julgamento, que selecciona e separa o preconceito da verdade. Esse sentimento é apenas indiciado pelo principal auditório do sultão Mangogul, Mirzoza, sua interlocutora, que age e reage, por encontrar algo que não corresponde à sua experiência. Efectivamente, Mirzoza assume como falsos e errados os preconceitos do sultão. É o seu sentimento de liberdade que lhe indicia o que é falso. Não são, contudo, apenas os preconceitos do sultão que Mirzoza identifica, mas os preconceitos em geral e, em particular, os que sobre as mulheres recaem.

Porém, o que em *Les Bijoux* é veiculado como determinante é que as mulheres não são livres. As mulheres não possuem qualquer sentimento de liberdade dada a fraqueza da alma, e deixariam que as coisas acontecessem sem controle, sem vontade ou capacidade de mudança. Se os homens operam pelo preconceito, iludidos pela sua auto-estima, as mulheres de *Les Bijoux* não possuem sequer auto-estima. Coloca-se aqui a hipotética questão, derivada de Diderot: como resistir à ilusão dos preconceitos e como fazer uso da liberdade? Para Diderot, ir contra o poder instituído é produzir, sem cessar, uma ilusão de contra-poder, é oferecer resistência para combater a falsa ilusão. Em *Les Bijoux*, esta resistência é comprovada pela produção da representação metafísica de Mirzoza. Mirzoza procura sair da passividade e, conseqüentemente, da previsibilidade dos determinismos, e abrir uma fenda para o reconhecimento do sentimento de liberdade. Todavia, Mirzoza crê já ser livre sem o ser. A resistência diante dos preconceitos assume-se como a reconstrução de um universo, de um outro mundo possível:

Chacun bâtit dans son cerveau un petit univers dont il est le centre, autour duquel roulent toutes les opinions qui se croisent, s'éclipsent, s'éloignent, & se rapprochent au gré du grand mobile, qui est l'amour-propre. La vérité brille quelquefois parmi ces notions

confuses qui s'entrechoquent ; mais elle ne fait que passer un instant, comme le soleil au point du midi, de sorte qu'on la voit sans pouvoir la saisir ni suivre son cours.⁵²⁹

A construção desse outro mundo possível, uma nova ilusão, é o modelo de liberdade que entra em conformidade, de facto, com a natureza. Em *Les Bijoux*, é somente Mirzoza que pretende ir ao encontro desta conformidade. As restantes mulheres, que estão sob dominação, resistem pela mentira e pela falsidade, e não são por isso verdadeiras alternativas. Aliás, não constroem um novo universo ou outro mundo possível. O que podemos concluir de *Les Bijoux* é que o conto é já a construção de uma representação, de uma máquina de contra-poder, ainda pouco eficaz sobre os corpos sexualmente determinados e, por isso, submetidos a várias formas do poder resultantes da falsidade das ilusões pejadas de preconceitos — da moral, da linguagem e, no seu conjunto, das representações que sobre as mulheres são projectadas. No conto, Diderot assume a luta pela liberdade geral, a substituição das ordens estabelecidas por uma ordem preferível, porém, esta luta não integra a possibilidade de emancipação dos corpos que se encontram mais submetidos. Estes são apenas intermediários para o alcance de uma liberdade que, embora se pretenda geral, se apresenta ainda particular.

Em *Les Bijoux*, seria criticável o universo masculino pelas forças de dominação, mas o universo feminino, posteriormente representado em *La Religieuse*, não é menos opressor — pretende certamente Diderot expor que também a opressão faz parte da natureza humana (tanto masculina como feminina). Em espelho, os dois universos reflectem-se. É como se fosse colocando em causa a própria noção de uma utopia de liberdade num mundo constituído apenas pela categoria de mulher. A mitologia das Amazonas seria já uma representação popularizada de liberdade alcançada por uma categoria social. Muitas mulheres procurariam o convento pelo fim comum de obterem a segurança perdida no mundo civil e, salvo excepções, pela liberdade aí prometida. A representação da entrada nos conventos e a imposição do despojamento de si, da desposseção completa do corpo para edificação do espírito, depreende a obediência à ordem religiosa fortemente determinista. Ora, nada se opõe mais à liberdade do que o determinismo proporcionado por esta ordem que admite o poder de Deus como pai. Em

⁵²⁹ *Ibidem*. Trad. nossa: “Cada um constrói no seu cérebro um pequeno universo do qual ele é o centro, em torno do qual giram todas as opiniões que se cruzam, se eclipsam, se afastam e se aproximam ao sabor do grande móbil, que é o amor-próprio. A verdade às vezes brilha entre essas noções confusas que colidem; mas ela apenas passa num instante, como o sol no ponto do meio-dia, de maneira que a vemos sem podermos agarrá-la ou seguir o seu curso.”

La Religieuse, Suzanne reconhece, desde o início, maior probabilidade de encontrar liberdade no mundo laico, já que a experiência nos sucessivos conventos (desde logo os votos a que é forçada obscurecem qualquer empreendimento próprio) coloca a sua liberdade em causa. É inerente ao conceito de liberdade que uma certa porção de si mesmo seja sacrificada numa sociedade civil, mas na sociedade religiosa o sacrifício é total. A distopia dos conventos é, ao longo do conto de *La Religieuse*, evidenciada pela denúncia dos vícios e da completa opressão vivida entre mulheres que Suzanne descreve. É Suzanne, pela sua natureza (e em busca da conformação com a mesma), que luta ao extremo do sacrifício, sentindo-se tentada até ao fim pela visualização do poço que apela ao suicídio, e tem apenas como guia o sentimento (porventura, pressentimento) de liberdade⁵³⁰. Contudo, se Suzanne tem do seu lado o reconhecimento desse sentimento de liberdade, é sem dele ter qualquer sinal de existência. O corpo de Suzanne, para Diderot, como o corpo de qualquer mulher, está sob dominação da organização interna, bem como das sucessivas representações externas, e, por conseguinte, a oportunidade de experimentar o sentimento de liberdade é expectavelmente inexistente. Diderot pretenderia demonstrar, com esta religiosa que resiste, como este sentimento, ainda que difícil de encontrar pela determinação biológica do corpo sexualizado e mais ainda num contexto tão adverso, é inato, sendo até o que de mais natural existe no ser humano.

La Religieuse, como representação, é uma denúncia de tudo o que impede e se impõe como obstáculo à liberdade. Progressivamente, Suzanne constrói, no seu imaginário, o modelo de uma liberdade possível para si. Ao seguir o percurso de Suzanne, o auditório leitor encontra-se mais capacitado para ver além dos preconceitos: “Que l’homme donc dépose ses *préjugés*, & qu’il approche de la nature avec des yeux & des sentimens purs, tels qu’une vierge modeste a le don d’en inspirer, il la contempera dans toute sa beauté, & il méritera de jouir du détail de ses charmes”⁵³¹.

Em *La Religieuse*, por um lado, a própria Suzanne descreve como nos conventos foi atormentada e vítima de tortura pelas suas “irmãs”, por incitamento das madres

⁵³⁰ Gille Deleuze, na introdução à *La Religieuse*, s.l., s.n., 1947, pp. VII-XX, propõe que a procura de Suzanne de conformação com a sua natureza advém da nostalgia da liberdade perdida.

⁵³¹ JAUCOURT, Louis — “*Préjugé*”, *op. cit.*, t. 13, p. 284. Trad. nossa: “Que o homem, portanto, abandone os seus *preconceitos* e que ele se aproxime da natureza com olhos e sentimentos puros, tais como uma virgem modesta tem o dom de inspirar, ele a contemplará em toda a sua beleza e ele merecerá apreciar o detalhe dos seus encantos.”

superioras. Por outro, a incontestável influência que Suzanne exerce nas suas “irmãs” torna-se num verdadeiro problema para as madres superiores. A repetida resistência de Suzanne, pelos seus gestos e acções de recusa, não é uma importante ameaça à ordem religiosa: a maior ameaça surge efectivamente do seu discurso. As cartas que Suzanne redige são elementos de construção da sua própria ilusão de liberdade contra a ilusão instituída. Ou seja, à medida que Suzanne mantém correspondência com o exterior, porque escreve, a liberdade perseguida deixa de ser apenas uma intuição que a move para adquirir lugar de representação e, conseqüentemente, adquirir uma evidência (prova). Suzanne afirma a sua liberdade pela escrita, e tal é notório pelo pedido de papel que terá adquirido a propósito da sua confissão, mas que rapidamente levantou suspeitas, tornando-se motivo de perseguição. O papel simboliza liberdade, por lhe providenciar propriedade sobre algo material externo, ao mesmo tempo que implicitamente lhe permite apropriar-se do seu ser. Conseqüentemente, a liberdade é para Suzanne a inscrição da mesma. A capacidade de moldar progressivamente o seu desígnio decorre de a poder comunicar, acentuando a sua realidade. Suzanne reconhece o processo de libertação ao dar a conhecê-lo.

Sobre o valor que o papel adquire na constituição da ameaça que Suzanne representa, lê-se em *La Religieuse* um longo diálogo, em que a inquirição passa a inquisição. Transcrevêmo-lo, integralmente, na impossibilidade de ele ser exemplo com cartas.

Sœur Suzanne, vous avez des défauts ; mais vous n'avez pas celui de mentir ; dites-moi donc la vérité : qu'avez-vous fait de tout le papier que je vous ai donné ?

— Madame, je vous l'ai dit.

— Cela ne se peut, car vous m'en avez demandé beaucoup, et vous n'avez été qu'un moment au confessionnal.

— Il est vrai.

— Qu'en avez-vous donc fait ?

— Ce que je vous ai dit.

— Eh bien ! jurez-moi, par la sainte obéissance que vous avez vouée à Dieu, que cela est ; et malgré, les apparences, je vous croirai.

— Madame, il ne vous est pas permis d'exiger un serment pour une chose si légère ; et il ne m'est pas permis de le faire. Je ne saurais jurer.

— Vous me trompez, sœur Suzanne, et vous ne savez pas à quoi vous vous exposez.

Qu'avez-vous fait du papier que je vous ai donné ?

— Je vous l'ai dit.

— Où est-il ?

— Je ne l'ai plus.

— Qu'en avez-vous fait ?

— Ce que l'on fait de ces sortes d'écrits, qui sont inutiles après qu'on s'en est servi.
 — Jurez-moi, par la sainte obéissance, qu'il a été tout employé à écrire votre confession, et que vous ne l'avez plus.
 — Madame, je vous le répète, cette seconde chose n'étant pas plus importante que la première, je ne saurais jurer.
 — Jurez, me dit-elle, ou...
 — Je ne jurerais point.
 — Vous ne jurerez point ?
 — Non, madame.
 — Vous êtes donc coupable ?
 — Et de quoi puis-je être coupable ?
 — De tout ; il n'y a rien dont vous ne soyez capable. Vous avez affecté de louer celle qui m'avait précédée, pour me rabaisser ; de mépriser les usages qu'elle avait proscrits, les lois qu'elle avait abolies et que j'ai cru devoir rétablir ; de soulever toute la communauté ; d'enfreindre les règles ; de diviser les esprits ; de manquer à tous vos devoirs ; de me forcer à vous punir et à punir celles que vous avez séduites, la chose qui me coûte le plus. J'aurais pu sévir contre vous par les voies les plus dures ; je vous ai ménagée : j'ai cru que vous reconnaîtriez vos torts, que vous reprendriez l'esprit de votre état, et que vous reviendriez à moi ; vous ne l'avez pas fait. Il se passe quelque chose dans votre esprit qui n'est pas bien ; *vous avez des projets* ; l'intérêt de la maison exige que je les connaisse, et je les connaîtrai ; c'est moi qui vous en réponds. Sœur Suzanne, dites-moi la vérité.
 — Je vous l'ai dite.”⁵³²

Neste evento, as “irmãs” presentes repetem à superiora que Suzanne é uma alma rebelde e que terá escrito contra o convento. É preciso dominá-la, dizem, como se a encontrassem em transe. O domínio exercido sobre Suzanne, que começa com o inquérito (violência contra o espírito), passa a tortura física e são descritas as mais atrozes violências exercidas sobre o seu corpo. A tortura — repetida, realizada com a

⁵³² DIDEROT, D. — “La Religieuse”, *Diderot, Contes et romans*, vol. I, Paris, Gallimard, 2010, pp. 277-278. Trad. ed. port.: “—A irmã Susana tem defeitos, mas não tem o de mentir; diga-me portanto, a verdade: que fez de todo aquele papel que lhe entreguei? § — Madre, já lho disse. § — Isso não pode ser, pois pediu-me muito e só estive um instante no confessionário. § — É verdade. § — O que fez dele? § — Aquilo que lhe disse. — Seja! Jure-me então, pela santa obediência que dedicou a Deus, que assim é, e, apesar das aparências, acreditarei em si. § — Madre, não pode exigir tal juramento por coisa tão sem importância; nem eu o posso fazer. Não o poderia jurar. § — Está a enganar-me, Irmã Susana, e nem sabe aquilo a que se expõe. Que fez do papel que lhe dei? — Já o disse. § — Onde está? § — Já não o tenho. § — O que fez com ele? § — Aquilo que se faz com as coisas que escrevemos e são inúteis depois de nos termos servido delas. § — Jure-me, pela santa obediência, que foi inteiramente usado a escrever a sua confissão e que já não o tem. § — Madre, repito, não sendo esta segunda pergunta mais importante do que a primeira, não me é permitido jurar. § — Jure-me — disse ela —, ou... § — Não juro. § — Não jura? § — Não, madre. § — É então culpada? § — E de que posso ser eu culpada? § — De tudo; não há nada de que não possa ser culpada. Louvou aquela que me antecedeu, para me rebaixar; desprezou os usos que ela proscreeu, as leis que aboliu e eu achei meu dever restabelecer; sublevoou toda a comunidade; não respeitou as regras; dividiu os espíritos; faltou a todos os seus deveres, obrigou-me a puni-la e a punir todas aquelas que seduziu, o que mais me custa. Podia ter usado contra si os processos mais severos; poupei-a; acreditei que iria reconhecer os seus erros, que regressaria ao espírito de acordo com o seu estado; não o fez. No seu espírito passa-se qualquer coisa que não está bem: *tem quaisquer planos*; o interesse do convento exige que eu os conheça e hei-de conhecê-los; sou eu quem lhe garante. Irmã Susana, diga-me a verdade. § — Já a disse.” (DIDEROT, D. — *A religiosa*, trad. de Franco de Sousa, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1970, pp. 45-47, itálicos nossos).

finalidade de conformação para com a ordem do convento e para com as leis religiosas, de modo a arrancar a verdade que Suzanne deve aceitar — é levada ao extremo.

Mon premier mouvement fut de me détruire ; je portai mes mains à ma gorge ; je déchirai mon vêtement avec mes dents ; je poussai des cris affreux ; je hurlais comme une bête féroce ; je me frappai la tête contre les murs ; je me mis toute en sang ; je cherchai à me détruire jusqu'à ce que les forces me manquassent, ce qui ne tarda pas. C'est là que j'ai passé trois jours ; je m'y croyais pour toute ma vie. Tous les matins une de mes exécutrices venait, et me disait :

‘Obéissez à notre supérieure, et vous sortirez d'ici.’”⁵³³

Da violência repetida (quer sobre o espírito quer sobre o corpo) apenas resulta, para Suzanne, numa maior certeza do valor absoluto que a liberdade para si adquire.

Em comparação com *La Religieuse*, a representação de *Les Bijoux* falha por não reforçar nem servir de estímulo ao sentimento de liberdade no auditório. Se Mirzoza reconhece o preconceito, não toma a liberdade como fim. Enquanto que, em *La Religieuse*, tudo aponta para um processo de saída (da protagonista e, por identificação, do auditório), como processo de diferença, de singularização da identidade progressivamente construída, tal não se encontra em *Les Bijoux*. Sem dúvida que *La Religieuse* é um conto mais bem conseguido no enquadramento do projecto de liberdade de Diderot, com base materialista, com a pretensão de ser aplicado a todos os seres e que evidencia, com especial cuidado, a responsabilidade de resgatar, pela denúncia, os corpos mais fortemente submetidos. O projecto de Diderot é fruto de um trabalho de luta em progresso, e em evolução, construído através de consecutivas representações, em textos posteriores, nos quais denunciara quer a escravatura quer o colonialismo. No entanto, a particularização dos corpos definidos pelo sexo ou pela raça reconhecidamente mais submetidos — pela operação realizada quer pela linguagem quer pelo pensamento na consequente estruturação do poder — iria contra o seu princípio universal da virtude. Ainda que este mesmo princípio não pudesse ser edificado sem uma necessária abordagem concreta, real, e consequentemente, particular, não o fez mais senão no enquadramento do universal.

⁵³³ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 279. Trad. ed. port.: “O meu primeiro impulso foi o de acabar comigo; levei as mãos à garganta; rasguei a roupa com os dentes; bramia como um animal feroz; batia com a cabeça nas paredes; fiquei toda coberta de sangue; tentava destruir-me, mas as forças não tardaram em faltar-me. Ali passei três dias; eu pensava que seria para toda a vida. Todas as manhãs uma das minhas carcereiras vinha e dizia-me: § ‘Obedeça à nossa superiora e sairá daqui’.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 48, itálicos nossos).

Salientamos que, em Diderot, não é na natureza que se conquista a liberdade (nem a virtude). A natureza serve apenas de modelo para as representações que a imitam para nos ser (como auditório) demonstrada a liberdade. Ou seja, como Diderot frequentemente constatou, são as construções humanas, como superiores, que são elas mesmas os verdadeiros modelos, porque só elas se apresentam como fortes substitutos da moral imposta. Para Diderot, é absolutamente louvável o esforço humano na aquisição de liberdade como de virtude, e é nas suas representações realizadas por este esforço que estes valores se devem perseguir. É que, para este filósofo, nada se opõe mais à liberdade individual e geral, que a autoridade religiosa — a que, a seu ver, mais produziu escravos a pretexto do sexo ou da raça. É essa autoridade religiosa, mais do que a religião, que é denunciada no romance. Suzanne é, desde o título, a religiosa, nunca deixando de o ser ou querer ser...

3. MÚSICA

3.1. Harmonia e dissonância

O enraizamento da voz no corpo, e em específico num corpo sexualizado, é evidenciado pelo conceito de harmonia. Em *La Religieuse*, o silenciamento da voz de Suzanne, singularizada na escrita, acontece a par do irreconhecimento de que a voz no canto seja discurso de resistência. Pela sua bela voz, Suzanne corrompe a unidade que se assumia perfazerem as suas “irmãs” freiras, e promove a divisão dos espíritos. Isto é, cria uma cisão do que se assume como conceito, altamente determinista, sobre a categoria social de mulher, e em específico, da mulher reclusa no contexto da ordem religiosa. O conceito revela-se preconceito quando Suzanne não se enquadra no agrupamento que é realizado dos corpos determinados sexualmente, num dos dois sexos, afirmando a heterogenia e a heterodoxia. Como pode a voz, também independentemente do seu conteúdo, ter tal força? Suzanne é uma exceção da natureza perseguida por Diderot, absolutamente necessária na representação e construção de ilusão, porque, possuindo o (pres)sentimento de liberdade, tal como de belo, mais fortemente manifestado do que nas restantes mulheres, simboliza a possibilidade de perfeição na natureza — rara, mas admissível. A sua voz é naturalmente bela. As restantes vozes, não o sendo, mas perseguindo o exemplo da de Suzanne, podem-se

tornar igualmente belas. Suzanne é exemplo porquanto reúne o privilégio do dom da natureza, mas mais ainda porque o seu comportamento remete para o trabalho sobre si mesma, como um ser capaz de se transformar e transformar o seu contexto. Ora, o seu sentimento de liberdade, ou a liberdade que procura, traduz-se em criatividade. Este é um aspecto chave para Diderot: a associação entre liberdade e criação rumo à perfeição. A criatividade está implícita na adaptação (própria do evolucionismo), porém, o caminho que segue Suzanne distingue-se da adaptação a um contexto restrito, o convento, no qual pereceria. Adaptar-se a ele significaria, então, não sobreviver, levando-a a procurar num contexto alargado melhores possibilidades de vida (num mais amplo sentido). Tal não é válido apenas para si, e só adquire completa validade quando transposto, comunicado, para o contexto onde se encontra como para o exterior. Por isso, a voz de Suzanne, dependente ou não do conteúdo, é representada com qualidades que podem incitar o reconhecimento do sentimento de liberdade nas “irmãs” que a ouvem e no leitor que a lê. É por isso perigosa, uma ameaça, porque apela, num contexto opressor, à resistência e à insurreição. A voz de Suzanne revela o mesmo que a de Mirzoza em *Les Bijoux*: uma harmonia como um equilíbrio interno, uma firmeza de carácter perseguida, mais do que dada. Se as duas vozes são harmoniosas, são-no porque naturalmente os seus espíritos possuem ideias de harmonia, de ordem e de proporção. Para fundamentar o efeito produzido por estas vozes, e o efeito conseguido pela representação da voz de Suzanne no canto, veremos como Diderot se endereça ao corpo em geral, metaforicamente como corpo sonoro, ou seja, como se torna um instrumento de música.

Tal serve para situar o corpo como corpo vivo, na sua existência, e modo de construção de pensamento e de conhecimento, simultaneamente máquina e suporte de liberdade. São vários os textos em que Diderot, tal como muitos dos seus contemporâneos, se socorrem da música para metaforizarem o funcionamento do corpo e, em específico, do corpo humano. A sensibilidade inerente aos corpos, a recepção pelos sentidos, é ilustrada pelo conjunto das cordas dos instrumentos musicais. Todos os corpos ressoam como corpos sonoros e tocam uns nos outros e são, em simultâneo, tocados. É inerente a todos o movimento, o mútuo toque, a vibração e a sonoridade. Sendo os corpos idênticos enquanto instrumentos de música, a sua harmonia é entendida como o equilíbrio resultante da reunião das diferentes sensações recebidas. No que diz

respeito aos corpos humanos em concreto, essa harmonia depreende a capacidade para ela ser reconhecida. À luz de uma visão de um mundo mecânico, movente e sonoro, são-no como máquinas de pensamento e de raciocínio, e o seu mecanismo revela como as ideias se encontram e se reúnem. Logo, os corpos dos seres humanos não são só instrumentos, como encontram em si mesmos o músico (um centro regulador). Já não só assistem, portanto, ao toque, mas determinam-no e enquadram-no, podendo tocar e fazer vibrar as cordas à sua vontade.

Podemos encontrar em *Entretien entre M. de d'Alembert et M. Diderot* precisamente essa ideia física sobre as cordas vibrantes e o modo como se forma o pensamento. Nela está obviamente implícita a memória como enquadramento necessário ao pensamento e ao julgamento:

La corde vibrante sensible oscille, résonne longtemps encore après qu'on l'a pincée. C'est cette oscillation, cette espèce de résonance nécessaire qui tient l'objet présent, tandis que l'entendement s'occupe de la qualité qui lui convient. Mais les cordes vibrantes ont encore une autre propriété, c'est d'en faire frémir d'autres ; et c'est ainsi qu'une première idée en rappelle une seconde, ces deux-là une troisième, toutes les trois une quatrième, et ainsi de suite, sans qu'on puisse fixer la limite des idées réveillées, enchaînées, du philosophe qui médite ou qui s'écoute dans le silence et l'obscurité.⁵³⁴

Nas “Additions” à *Lettre sur les sourds et muets*, onde é descrito o filósofo que ouve e medita, lemos como o processo de reflexão, é feito a par do da observação:

Plusieurs fois, dans le dessein d'examiner ce qui se passait dans ma tête, et de *prendre mon esprit sur le fait*, je me suis jeté dans la méditation la plus profonde, me retirant en moi-même avec toute la contention dont je suis capable; mais ces efforts n'ont rien produit. Il m'a semblé qu'il faudrait être tout à la fois au-dedans et hors de soi, et faire en même temps le rôle d'observateur, et celui de la machine observée. Mais il en est de l'esprit, comme de l'œil; il ne se voit pas. Il n'y a que Dieu qui sache comment le syllogisme s'exécute en nous. Il est l'auteur de la pendule; il a placé l'âme ou le *mouvement* dans la boîte, et les heures se marquent en sa présence. Un monstre à deux têtes emmanchées sur un même cou nous apprendrait peut-être quelque nouvelle. Il faut donc attendre que la nature qui combine tout, et qui amène avec les siècles les

⁵³⁴ DIDEROT, D. — “Entretien entre M. d'Alembert et M. Diderot”, *Diderot, Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010, p. 351. Trad. ed. br.: “A corda vibrante sensível oscila, ressoa por muito tempo ainda, depois de ser dedilhada. É essa oscilação, essa espécie de ressonância necessária que mantém o objeto presente, enquanto o entendimento se ocupa da qualidade que lhe convém. Mas as cordas vibrantes gozam ainda de outra propriedade, é a de fazer outras fremir, e é assim que uma primeira ideia chama a segunda; as duas, uma terceira; todas as três, uma quarta, e assim sucessivamente sem que possamos fixar o limite de ideias, despertadas, encadeadas, no filósofo que medita ou que ouve na obscuridade.” (DIDEROT, D. — “Diálogo entre d'Alembert e Diderot”, *Diderot, Obras II, Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 157).

phénomènes les plus extraordinaires nous donne un dicéphale qui se contemple lui-même, et dont une des têtes fasse des observations sur l'autre.⁵³⁵

Para Diderot, filósofo, impunha-se, para conhecer o seu corpo e o seu funcionamento, colocar a possibilidade de o sujeito se tornar um ser bicéfalo. Não só para ser, em simultâneo, observador e máquina observada, mas para ser, de igual modo, músico e instrumento musical. O que Diderot ambiciona para si, através da imagem do ser bicéfalo, é a sua construção como ser meditativo, auto-reflexivo, que se vê a si mesmo e a si mesmo se ouve. Tal seria alargado ao comum dos corpos. Mas tal não se verifica quando é antevisto o oposto das duas cabeças pensantes — o ser acéfalo. O acéfalo não tem cabeça, logo, encontra-se como um instrumento sem músico. Lemos na entrada “Acéphale”, da *Encyclopédie*: “On l’emploie dans le sens propre pour exprimer des êtres vivants sans tête”⁵³⁶ e, em sentido metafórico, “[...] se dit plus ordinairement dans un sens figuré d’un corps sans chef”⁵³⁷. Esta imagem de um ser sem cabeça é ainda empregue para fazer referência aos corpos que, embora tenham cabeça, não fazem uso dela. Isto é, que não possuem a capacidade de reflectir sobre si mesmos. A cabeça, “chef”, como líder, é o músico. Ele é que delibera e toca sobre o corpo como instrumento, o que não é apenas tocado. Para Diderot, o corpo humano comporta esta possibilidade, mas, na maior parte das vezes, não a reconhece. É comum os corpos humanos funcionarem, sem cabeça — serem acéfalos. Diderot vê nisto a desapropriação comum dos corpos identificados como autómatos: possuem uma alma agente de

⁵³⁵ DIDEROT, D. — “Additions”, *Lettre sur les sourds et muets*, Diderot, *Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010, pp. 249-250. Trad. ed. br.: “Muitas vezes, no intento de examinar o que se passava em minha cabeça, e de surpreender meu espírito em flagrante, eu me atirei na meditação mais profunda, retirando-me para dentro de mim mesmo com toda a contensão de que sou capaz; mas esses esforços nada produziram. Pareceu-me que cumpriria estar ao mesmo tempo dentro e fora de si mesmo, e desempenhar ao mesmo tempo o papel de observador e o da máquina observada. Mas acontece com o espírito o mesmo que acontece com o olho; ele não se vê. Não há quem saiba, senão Deus, como o silogismo se resolve em nós. Ele é o autor do relógio e seu pêndulo; ele colocou a alma ou o movimento na caixa, e as horas se marcam em sua presença. Um monstro de duas cabeças encaixadas num mesmo pescoço nos informaria talvez algo de novo. É preciso, portanto, esperar que a natureza que combina tudo, e que traz com os séculos os fenômenos mais extraordinários, nos dê um dicéfalo que se contemple a si mesmo, e cujas cabeças uma faça observações sobre a outra.” (DIDEROT, D. — “Adições” à *Carta sobre os surdos e mudos*, Diderot, *Obras II, Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000, pp. 139-140).

⁵³⁶ MALLET, E.-F. — “Acéphale”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, par une Société de Gens de Lettres, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 1, p. 93. Trad. nossa: “É usado literalmente para designar seres vivos sem cabeça.”

⁵³⁷ *Ibidem*. Trad. nossa: “[...] é mais comumente dito, no sentido figurado, de um corpo sem chefe.”

movimentos do tipo animal, que são mínimos, errantes, mais determinados do que auto-determinantes.

Lemos no artigo “Automate”, da *Encyclopédie*, que o autômato é “[...] engin qui se meut de lui-même, ou machine qui porte en elle le principe de son mouvement”⁵³⁸. Os corpos comuns são então autômatos, instrumentos de funcionamento mecânico, possuidores de um princípio de movimento próprio (alma), mas, como tal, dispostos a serem instrumentalizados (de facto, determinados) por músicos externos. Diderot, ao pretender constituir-se à imagem do ser bicéfalo, admite que também ele pode comportar-se potencialmente como acéfalo, autômato. A tentativa de se transformar por aproximação à imagem do bicéfalo (uma realidade que a natureza ainda não teria engendrado⁵³⁹) resolver-se-ia por duas vias: quer pelo conhecimento quer pela construção de máquinas. A solução seria, portanto, a de estudo e de representação, e mais concretamente de auto-representação.

⁵³⁸ ALEMBERT, Jean d’ — “Automate”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 1, p. 896. Trad. nossa: “[...] engenho que se move por si mesmo, ou máquina que tem em si o princípio de seu movimento.”

⁵³⁹ O ser bicéfalo surge como tendo efectivamente existido em *Le Rêve de d’Alembert* nas gêmeas siamesas: “BORDEU: Un animal avec le principe de deux sens et de deux consciences. § MADemoiselle DE L’ESPINASSE: N’ayant cependant dans le même moment que la jouissance d’une seule ; mais qui sait ce qui serait arrivé si cet animal eût vécu? § BORDEU: Quelle sorte de correspondance l’expérience de tous les moments de la vie, la plus forte des habitudes qu’on puisse imaginer, aurait établie entre ces deux cerveaux ? § MADemoiselle DE L’ESPINASSE: Des sens doubles, une mémoire double, une imagination double, une double application, la moitié d’un être qui observe, lit, médite, tandis que son autre moitié repose : cette moitié-ci reprenant les mêmes fonctions, quand sa compagne est lasse ; la vie doublée d’un être doublé. § BORDEU: Cela est possible ? et la nature amenant avec le temps tout ce qui est possible, elle formera quelque étrange composé. § MADemoiselle DE L’ESPINASSE: Que nous serions pauvres en comparaison d’un pareil être ! § BORDEU: Et pourquoi ? Il y a déjà tant d’incertitudes, de contradictions, de folies dans un entendement simple, que je ne sais plus ce que cela deviendrait avec un entendement double... Mais il est dix heures et demie, et j’entends du faubourg jusqu’ici un malade qui m’appelle. § MADemoiselle DE L’ESPINASSE: Y aurait-il bien du danger pour lui, à ce que vous ne le vissiez pas ?”. (DIDEROT, D. — “Le Rêve de d’Alembert”, *Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010, pp. 385-386). Trad. ed. br.: “BORDEU — Um animal com o princípio de dois sentidos e de duas consciências. § SENHORITA DE L’ESPINASSE — Não tendo entretanto no mesmo momento senão o desfrute de uma só; mas quem sabe o que aconteceria se esse animal houvesse vivido? § BORDEU — Que espécie de correspondência a experiência de todos os momentos da vida, o mais forte dos hábitos que se possa imaginar, iria estabelecer entre esses dois cérebros? § SENHORITA DE L’ESPINASSE — Sentidos duplos, memória dupla, imaginação dupla, aplicação dupla, a metade de um ser que observa, lê, medita, enquanto sua outra metade repousa: esta metade retomando as mesmas funções quando a companheira está cansada; a vida dupla de um ser duplo. § BORDEU — Isso é possível? E a natureza, levando com o tempo a tudo o que é possível, formará algum estranho composto. § SENHORITA DE L’ESPINASSE — Como seríamos pobres em comparação com semelhante ser!”. (DIDEROT, D. — “O sonho de d’Alembert”, *Diderot, Obras, I Filosofia e Política*, São Paulo, Perspectiva, 2000, pp. 192-193).

A utilização de metáforas mecânicas, para entender o corpo, o olhar para dentro das máquinas, com o fim de perceber o seu funcionamento, estabelecendo um paralelo entre a fisiologia e a mecânica e mais propriamente para alicerçar um sistema musicalmente metaforizado (segundo o princípio da harmonia), corre paralelamente à descrição das mesmas nos artigos da *Encyclopédie* da autoria de Diderot. Tal acontece nomeadamente com o artigo “Bas”, para o qual Georges Benrekassa e Jacques Proust⁵⁴⁰ chamaram já à atenção.

Mas é concretamente no artigo “Cloche”, da *Encyclopédie*, — raramente citado — que a descrição dos martelos usados nos sinos melhor nos remete para a reflexão sobre a sonoridade e musicalidade na *Lettre sur les sourds et muets à l’usage de ceux qui parlent et qui entendent*. Distinguimos aqui sonoridade e musicalidade pela razão de todos os corpos máquinas, mais ou menos simples, serem sonoros (pelas cordas tocantes e vibrantes), embora apenas os corpos das máquinas de funcionamento complexo, como os corpos dos seres humanos, pensantes e potencialmente auto-reflexivos, possam ser musicais. Logo percebemos a pertinência da descrição da construção dos sinos, o detalhe da complexidade da sua forma, que é definida em função da sua sonoridade musical:

Le son d’une *cloche* n’est pas un son simple, c’est un composé des différents tons rendus par les différents parties de la *cloche*, entre lesquels les fondamentaux doivent absorber les harmoniques, comme il arrive dans l’orgue ; lorsqu’on touche à la fois l’accord parfait *ut, mi, sol*, on fait résonner *ut, mi, sol ; mi, sol, si ; sol, si, ré* ; cependant on n’entend que *ut, mi, sol*⁵⁴¹.

A descrição da forma, da figura externa, é uma aproximação da ideia de “sino” (“cloche”), sendo especificado também o potencial de cada sino:

Il y auroit donc un beau problème à proposer aux Géomètres ; ce seroit de déterminer quelle figure il faut donner à une *cloche*, quel est l’accord qui absorberoit le plus parfaitement tous les sons particuliers du corps de la *cloche*, & quelle figure il faudroit

⁵⁴⁰ Desenvolvemos este aspecto na nossa conclusão.

⁵⁴¹ DIDEROT, D. — “Cloche”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 3, p. 539. Trad. nossa: “O som de um *sino* não é um som simples, é um composto dos diferentes tons emitidos pelas diferentes partes do *sino*, entre as quais os fundamentais devem absorver os harmónicos, como acontece no órgão; quando tocamos o acorde perfeito *ut, mi, sol*, ressoamos *ut, mi, sol; mi, sol, si; sol, si, ré*; no entanto, só ouvimos *ut, mi, sol*.”

donner à la *cloche* pour que cet effet fût produit le plus parfaitement qu'il seroit possible.⁵⁴²

O problema técnico colocado sobre o sino é extensível ao corpo humano como máquina: que forma construída seria mais perfeita para a perfeição sonora? Essa forma perfeita construída, da qual resulta a ideia geral de sino, parece prever, contudo, derivações (variantes) e, logo, que existem tantas formas diferentes de sinos quanto perfeições e harmonias.

No artigo “Androide”, da *Encyclopédie*, lemos a definição dada de andróide segundo as invenções que na época surgiram: “[...] automate ayant figure humaine & qui, par le moyen de certains ressorts, &c. bien disposés, agit & fait d’autres fonctions extérieurement semblables à celles de l’homme”⁵⁴³. Neste artigo de d’Alembert e de Diderot, transcrevem-se as memórias de Jacques de Vaucanson, inventor do “Flûteur automate” (“o flautista autômato”)⁵⁴⁴, autômato apresentado em 1738 na Academia das Ciências, em Paris.

Ces tuyaux par différents coudes, aboutissent à trois petits réservoirs placés dans la poitrine de la figure. Là par leur réunion ils en forment un seul, qui montant par le gosier, vient par son élargissement former dans la bouche une cavité, terminée par deux especes de petites levres qui posent sur le trou de la flûte ; ces levres donnent plus ou moins d’ouverture, & ont un mouvement particulier pour s’avancer & se reculer. En dedans de cette cavité est une petite languette mobile, qui par son jeu peut ouvrir & fermer au vent le passage que lui laissent les levres de la figure. Voilà par quel moyen le vent a été conduit jusqu’à la flûte.⁵⁴⁵

E, mais adiante, lemos:

⁵⁴² *Ibidem*. Trad. nossa: “Haveria, portanto, um belo problema a propor aos geómetras; que seria o de determinar que configuração é necessário dar a um *sino*, qual é o acorde que absorveria com mais perfeição todos os sons particulares do corpo do *sino*, e que configuração seria necessário atribuir ao *sino* para que esse efeito fosse produzido o mais perfeitamente possível.”

⁵⁴³ ALEMBERT, Jean d’; DIDEROT, D. — “Androide”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 1, p. 448. Trad. nossa: “[...] autômato com figura humana e que, por meio de certas molas, etc. bem dispostas, age e executa outras funções externamente semelhantes às do homem.”

⁵⁴⁴ Inventor do famoso pato digestivo, descrito no artigo “Automate”, da *Encyclopédie*.

⁵⁴⁵ *Ibidem*. Trad. nossa: “Esses tubos, com cotovelos diferentes, levam a três pequenos reservatórios colocados no peito da figura. Aí, pelo encontro deles, formam um único, que subindo pela garganta, vai pelo seu alargamento formar na boca uma cavidade, terminada por duas espécies de lábios pequenos que assentam no buraco da flauta; esses lábios abrem mais ou menos e têm um movimento específico para avançar e recuar. Dentro desta cavidade, há uma pequena lingueta móvel, que por sua acção pode abrir e fechar ao ar a passagem que lhe permitem os lábios da figura. § Foi assim que o ar foi conduzido até à flauta.”

Les leviers du clavier qui répondent au mouvement de la bouche, sont au nombre de quatre : les fils d'acier qui y sont attachés forment des renvois, pour parvenir dans le milieu du rocher en dedans ; & là ils tiennent à des chaînes qui montent perpendiculairement & parallèlement à l'épine du dos dans le corps de la figure ; & qui passant par le cou, viennent dans la bouche s'attacher aux parties, qui font faire quatre différents mouvements aux levres intérieures : l'un fait ouvrir ces levres pour donner une plus grande issue au vent ; l'autre la diminue en les rapprochant ; le troisième les fait retirer en arrière ; & le quatrième les fait avancer sur le bord du trou.⁵⁴⁶

Não é por acaso que no século XVIII um tão grande número de andróides são músicos-instrumentos. A produção de autómatos com figura humana, de andróides, com a pretensão de demonstrar que o ser humano é idêntico a uma máquina sonora e musical, subentende que se procuraria realizar formas perfeitas (mecanismos) de corpos humanos harmoniosos. Ora, os andróides músicos são a realização de uma forma única perfeita, um modelo de corpo humano não só sonoro, mas musical (assim como o sino estaria para os demais sinos). Para Diderot, que foi inegavelmente um entusiasta destes inventos, o modelo imaginado de perfeição (noção abstracta, geral e extensível substituto de entidade divina, a que já nos referimos) adquiriu uma concreta realidade. Porém, não é sem cepticismo que esta transição entre modelo imaginado e modelo tornado real, concretizado, ocorre. Para Diderot apenas o cravo ocular lhe serviu, e bastou, como metáfora de autômato e teve valor de aplicação ao conhecimento do funcionamento do corpo humano.

A concretização de modelos mecânicos não deixaria de ser importante, na medida em que são representações, fruto da arte, da técnica, mas estes levantariam problemas tanto da ordem da previsibilidade como do poder, altamente questionável, por não serem capazes de tocar por auto-desígnio. Para Diderot, jamais um autômato, andróide, por mais perfeito que fosse na sua complexidade, não sendo sensitivo, poderia conjugar em si o instrumento e o músico. Os andróides são instrumentos e a sua humanidade é metafórica. O problema residiria na associação directa do funcionamento dos corpos humanos aos autómatos em que a ciência e a técnica insistiam. O que faltaria à máquina

⁵⁴⁶ *Ibidem*. Trad. nossa: “As alavancas do teclado que respondem ao movimento da boca são quatro em número: os fios de aço a elas ligados formam repercussões, para alcançar o meio da rocha interior; e ali estão presas a correntes que se elevam perpendicular e paralelamente à coluna vertebral das costas no corpo da figura; e passando pelo pescoço, vão na boca se prender-se às partes, que accionam quatro movimentos diferentes dos lábios internos: um faz com que esses lábios se abram para dar uma saída maior ao ar; o outro diminui, aproximando-os; o terceiro fá-los recuar; e o quarto fá-los avançar para a borda do furo.”

construída era possuir a conjugação, derivada da sensibilidade, entre liberdade e criatividade, como a capacidade orgânica de os corpos se adaptarem. Além disso, está implícita a ausência de um percurso ético intrínseco e inseparável da organicidade dos corpos reais. Assumir que os corpos sensitivos se assemelham aos autómatos seria admitir um único princípio de harmonia. A previsibilidade do funcionamento dos autómatos serviria a ordem da religião que assume um modelo geral de harmonia para distinguir da conformidade o que se lhe opõe. O mesmo se passa na ordem da ciência, cuja harmonia pressuposta distingue a saúde da doença. Na ordem de Diderot, já a dissonância não é um problema da ordem, mas é o que se encontra em geral nos corpos que convergem para a harmonia como para a ordem. Aliás, a dissonância é uma variante necessária integrada na harmonia.

Lemos no artigo “Harmonie”, da *Encyclopédie*: “Toute l’harmonie n’est précisément qu’une suite de cadences, mais dont, au moyen de la dissonance, on élude le repos autant qu’on le veut, avertissant ainsi l’oreille de prolonger son attention jusqu’à la fin de la phrase”⁵⁴⁷. E, de seguida:

La dissonance est donc un son étranger qui s’ajoute à ceux d’un accord pour lier cet accord à d’autres. Cette dissonance doit donc par préférence former la liaison, c’est-à-dire qu’elle doit toujours être prise dans le prolongement de quelqu’un des sons de l’accord précédent ; ce qui la rend aussi moins dure à l’oreille : cela s’appelle *préparer la dissonance*.⁵⁴⁸

A harmonia como um conjunto de cadências incorpora a dissonância. Para tal, Diderot assegura-se da indispensabilidade de procurar exemplos dados na representação para vivificar, tornar vivo, o representado:

La dissonance est encore nécessaire pour introduire la variété dans l’harmonie ; & cette variété est un point auquel l’harmoniste ne peut trop s’appliquer ; mais c’est dans l’ordonnance générale qu’il la faut chercher, & non pas, comme font les petits génies, dans le détail de chaque note ou de chaque accord : autrement à peine évitera-t-on dans

⁵⁴⁷ ROUSSEAU, J.-J. — “Harmonie”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 8, p. 51. Trad. nossa: “Toda a *harmonia* é precisamente apenas uma série de cadências, mas de que, por meio da dissonância, suprimimos a pausa sempre que o queremos, levando o ouvido a prolongar a sua atenção até o fim da frase.”

⁵⁴⁸ *Ibidem*. Trad. nossa: “A dissonância é, portanto, um som estranho que é adicionado aos de um acorde para ligá-lo a outros. Essa dissonância deve, portanto, preferencialmente formar uma ligação, ou seja, que ela deva ser sempre tomada no prolongamento de alguns dos sons do acorde anterior; o que também a torna menos dura para o ouvido: a isso se chama *preparação da dissonância*.”

ses productions le sort d'un grand nombre de nos musiques modernes, qui toutes noires de triples croches, toutes hérissées de dissonances, ne peuvent, même par la bizarrerie de leurs chants ni par la dureté de leur *harmonie*, éloigner la monotonie & l'ennui.⁵⁴⁹

Se no artigo “Dissonnance”, da *Encyclopédie*, lemos que potencialmente o acorde é ruído (“est tout accord désagréable à l'oreille”⁵⁵⁰), a dissonância e o ruidoso desagradável não se opõem por completo, segundo Diderot, à harmonia porque a integram.

Ainda que a construção de andróides tenha influenciado o seu pensamento filosófico, estes ficaram aquém dos modelos em abstracto que criou e dos quais fez uso nomeadamente em *Les Bijoux*. Em *Les Bijoux*, as mulheres são representadas como bonecos de um qualquer ventríloquo, autómatos, repetitivos, e bastante previsíveis, mas são também representadas com as mesmas pinceladas de vida com que são descritas as carnes nos *Salons*. No conto, as mulheres encontram-se longe da harmonia: são máquinas completamente dissonantes, desagradáveis ao ouvido. Mirzoza, ao ser um exemplo de harmonia, é elevada a modelo de perfeição para as demais mulheres (como Suzanne era para as suas “irmãs”) por ser igualmente um modelo de vida, ainda que potencialmente ruidosa. A construção de Mirzoza não está a par, por exemplo, de *La musicienne* de Jaquet-Droz, ou da escultura bem conseguida por um escultor que confunde a realização de um corpo estanque com mulheres reais. A criação de mulheres andróides, utopia masculina de um ser feminino, tão comum à época — que mais tarde se chamou de *gynoid* para estabelecer a diferença para com o andróide (*andros*), na diferença e separação dos corpos em dois sexos —, idealizaria um corpo sexualizado para ser instrumentalizado. Ora, a proposta de Diderot é neste aspecto completamente distinta. A construção de *gynoides* revelaria ser, no enquadramento da filosofia de Diderot, oportunidade para subjugar e tyrannizar, retirando dos corpos a capacidade de se

⁵⁴⁹ *Ibidem*. Trad. nossa: “A dissonância é ainda necessária para introduzir variedade na *harmonia*; e essa variedade é um ponto ao qual o harmonista não se pode aplicar muito; mas é na ordem geral que devemos procurá-la, e não, como fazem os pequenos génios, no detalhe de cada nota ou de cada acorde: caso contrário, dificilmente se evitará nas suas produções o destino de um grande número das nossas músicas modernas, que todas negras com colcheias triplas, todas cheias de dissonâncias, não podem, nem bizzaria dos seus cantospela nem pela dureza de sua harmonia, distanciar-se da monotonia e do tédio”.

⁵⁵⁰ ALEMBERT, Jean d’; ROUSSEAU, J.-J. — “Dissonnance”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 4, p. 1049. Trad. nossa: “Todo o acorde é desagradável ao ouvido.”

singularizarem. Diderot di-lo claramente na *Réfutation d'Helvétius*: “Quelque avantage qu'on imagine à priver les femmes de la propriété de leur corps, pour en faire un effet public, c'est une espèce de tyrannie dont l'idée me révolte, une manière raffinée d'accroître leur servitude qui n'est déjà que trop grande”⁵⁵¹. Ou seja, pretender pela criação de modelos estáveis, fixos, completamente previsíveis, que estes tivessem paralelo na realidade, traduzir-se-ia numa violência sem par sobre os corpos que são naturalmente, e porque vivos, dissonantes na harmonia geral. Para Diderot, a cada corpo corresponde a sua própria tendência para a harmonia. Há um modelo de sino, como há de instrumento, e cada corpo, admite-se, tem a sua sonoridade — o seu ritmo próprio. E nenhum instrumento é igual. Procurar-se-ia a sonoridade particular dada pela forma específica, pois a dado corpo corresponde um equilíbrio interno, que se reconhece e que se deve dar a reconhecer no seu funcionamento. Se, a par de uma voz harmoniosa, todas as outras vozes são ruidosas, dissonantes, elas são-no, não por incapacidade natural, mas por lhes ser determinantemente impossibilitado perseguir a harmonia. Não será por outra razão que Mirzoza se apresenta como sábia filósofa⁵⁵². Era preciso, para ser modelo, que, como filósofa, ela fosse observadora e máquina observada (ser bicéfalo), instrumento que encontrasse em si o músico. A ligação entre harmonia e identidade dá-se ainda pela liberdade (possuindo ela o sentimento de liberdade), no encontro do seu carácter com a regência do mesmo. A harmonia adquire aqui sem dúvida uma dimensão psicológica, mas a par do que lemos no artigo “Harmonie” da *Encyclopédie*, no âmbito da Gramática: “[...] il se dit de l'ordre général qui règne entre les diverses parties d'un tout, ordre en conséquence duquel elles concourent le plus parfaitement qu'il est possible, soit à l'effet du tout, soit au but que l'artiste s'est proposé”⁵⁵³. A unidade do carácter (recorde-se *Le Rêve de d'Alembert*) é reflectida pelo efeito do todo, pela

⁵⁵¹ DIDEROT, D. — “Réfutation d'Helvetius”, *Diderot, Œuvres philosophiques*, t. II, Paris, Gallimard, 2010, p. 474. Trad. nossa: “Qualquer que seja a vantagem que imaginemos privar as mulheres da propriedade de seus corpos, para torná-las públicas, é um tipo de tirania cuja ideia me revolta, uma maneira refinada de aumentar sua servidão, que não é já muito grande.”

⁵⁵² “D'où vous vient, Sophie, cette passion de la philosophie inconnu aux personnes de votre sexe et de votre âge?”. (DIDEROT, D. — “Lettres à Sophie Volland, ‘Paris, ce 15 août 1763’” in *Œuvres complètes de Diderot*, Paris, Garnier, 1875-1877, p. 345). Trad. nossa: “De onde lhe vem, Sofia, essa paixão pela filosofia desconhecida para pessoas do seu sexo e da sua idade?”.

⁵⁵³ DIDEROT, D. — “Harmonie”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 8, p. 50. Trad. nossa: “[...] diz-se da ordem geral que reina entre as várias partes de um todo, ordem pela qual elas contribuem o mais perfeitamente possível, tanto para o efeito do todo, quanto para o objectivo que o artista se propôs.”

unidade da voz. Esta unidade não é posta em causa pela dissonância, nem a dissonância é uma ameaça, porque o que é comum é que a unidade sobressaia temporariamente.

A questão da harmonia, em *Les Bijoux*, enfatiza um outro aspecto importante no que diz respeito quer à voz quer à harmonia (ou, à harmonia da voz): a harmonia nunca é referida para tratar nem o corpo nem a voz masculina. É apenas referida onde se pressupunha encontrar em abundância exemplos de dissonância, sons estranhos, sons desagradáveis. O corpo sonoro dissonante é reconhecido como incoerente (desunido) e Diderot, em *Les Bijoux*, anexa-o às mulheres. Sem dúvida que está aqui implícita a condição da mulher como histérica. A dissonância não tem na música uma realidade isolada. Ela é necessária para a sucessão harmoniosa de sons. Isoladamente, a dissonância é idêntica à cacofonia, logo, prevê-se que a dissonância sonora é ruído e não música. Mas, se a música integra o ruído, não faz dele uma constante. No artigo “Cadence”, da *Encyclopédie*, no âmbito da música, lemos como sua definição:

[...] terminaison d’une phrase harmonique sur un repos ou sur un accord parfait, ou pour parler plus généralement, c’est tout passage d’un accord dissonant à un autre accord quelconque ; car on ne peut jamais sortir d’un accord dissonant que par une cadence. Or comme toute phrase harmonique est nécessairement liée par des dissonances exprimées ou sous-entendues, il s’ensuit que toute l’harmonie n’est proprement qu’une suite de *cadences*.⁵⁵⁴

E mais adiante, sobre a cadência e a sucessão de sons dissonantes:

Comme il n’y a point de dissonance sans cadence, il n’y a point non plus de cadence sans dissonance exprimée ou sous-entendue ; car pour faire sentir agréablement le repos, il faut qu’il soit précédé de quelque chose qui le fasse désirer, & ce quelque chose ne peut être que la dissonance : autrement les deux accords étant également parfaits, on pourroit se reposer sur le premier ; le second ne s’annoncerait point, & ne serait pas nécessaire : l’accord formé sur le premier son d’une cadence, doit donc toujours être dissonant. A l’égard du second, il peut être consonant ou dissonant, selon qu’on veut établir ou éluder le repos. S’il est consonant, la cadence est pleine : s’il est dissonant, c’est une cadence évitée.⁵⁵⁵

⁵⁵⁴ ALEMBERT, Jean d’; ROUSSEAU, J.-J. — “Cadence”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 2, p. 513. Trad. nossa: “[...] é a terminação de uma frase harmónica numa pausa ou num acorde perfeito, ou para falar de maneira mais geral, é qualquer passagem de um acorde dissonante a outro qualquer acorde; porque nunca se pode sair de um acorde dissonante, excepto por uma cadência. Ora como qualquer frase harmónica está necessariamente ligada por dissonâncias expressas ou implícitas, segue-se que toda a harmonia é propriamente apenas uma série de *cadências*.”

⁵⁵⁵ *Ibidem*. Trad. nossa: “Como não há dissonância sem cadência, também não há cadência sem dissonância, expressa ou implícita; porque, para fazer sentir agradavelmente a pausa, ela deve ser

Os sons dissonantes, e menos agradáveis, devem, pois, ser usados, mas com moderação. Em *Les Bijoux*, é dada conta da dissonância, da cacofonia, isolada pelas vozes das mulheres da corte do sultão. Estas vozes apresentam-se como necessariamente cadenciadas na musicalidade geral de *Les Bijoux* e não têm, portanto, uma realidade própria. Sobre a cadência, no artigo “Cadence”, da *Encyclopédie*, na Literatura, lemos que “[...] si l’oreille est agréablement flattée d’un discours doux & coulant, elle est choquée quand le nombre est trop court, mal soutenu, la chute trop rapide”⁵⁵⁶ e ao contrário, “[...] s’il est traînant & languissant, il lasse l’oreille & la dégoûte”⁵⁵⁷. Só assim, o ouvido é agrado e convencido. Na musicalidade do mundo, na geração da harmonia que perfazem as cadeias dos seres, as mulheres (como as dissonâncias), são seres meramente toleráveis porque necessários como intervalos na harmonia geral. São os monstros que mais uma vez importam para evidenciar que nada que a natureza produz é por acaso e que tudo tem uma razão de ser. Deste modo, não só a musicalidade é uma metáfora como no imaginário materialista ela tem uma justificação: a representação dos corpos das mulheres em *Les Bijoux*, como não harmoniosos (não convergentes para a unidade), tem implicações sociais (desde logo na corte do sultão Mangogul), mas serve, ao mesmo tempo, para ilustrar o efeito e o poder exercido pela sociedade onde se encontram. A proposta é de tolerância, de aceitação da dissonância, que remete para a reconciliação, e para a inclusão dos corpos, na ordem preferível de Diderot. Logo, os defeitos sonoros produzidos por instrumentos não calibrados, não sintonizados, apenas evidencia a conexão entre tudo porque a natureza é tanto ruidosa como, no seu todo, harmoniosa.

precedida por algo que a faça desejar, e esse algo só pode ser a dissonância: caso contrário, os dois acordes sendo igualmente perfeitos, poder-se-ia parar no primeiro; o segundo não seria anunciado e não seria necessário: o acorde formado no primeiro som de uma cadência deve, portanto, ser sempre dissonante. No que diz respeito ao segundo, pode ser consoante ou dissonante, dependendo se se quer estabelecer ou evitar a pausa. Se é consoante, a cadência está completa: se é dissonante, é uma cadência evitada.”

⁵⁵⁶ MALLET, E.-F. — “Cadence”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 2, p. 512. Trad. nossa: “[...] se o ouvido é agradavelmente lisonjeado por um discurso suave e fluído, ele fica chocado quando o número é muito curto, mal mantido, a queda demasiado rápida.”

⁵⁵⁷ *Ibidem*. Trad. nossa: “[...] se se arrasta e é lânguido, cansa o ouvido e aborrece-o.”

Se dessine un nouvel acquis, encore incertain ; l'homme, pour Diderot comme pour Mercier, est un être bruyant, mais en même temps il est capable, comme le montre Mercier notamment, de découvrir dans le bruit civilisé de la musique, de la musique naturelle ou de la musique artificielle, le chemin d'une réconciliation.⁵⁵⁸

Só mais tarde, em *Le Neveu de Rameau*, reconhecemos a dissonância masculina em Lui (Rameau), a personagem masculina. Com Lui clarifica-se a existência de dissonâncias em ambos os sexos e a anulação da divisão e diferenciação dos corpos sonoros em dois sexos. Estas representações de dissonância servem, tal como lemos no artigo “Harmonie”, da *Encyclopédie*, para o auditório não se aborrecer e para captar a sua atenção. Significativamente os modernos usariam muito estas estratégias para, segundo Diderot, vivificar as suas composições, num século que assume já o ruído na música como situação reconciliada com o som e não em oposição. Ora, uma sociedade é uma composição harmoniosa vivificada por elementos dissonantes. Estar em sociedade (como num concerto) implica que cada corpo, mesmo que dissonante, seja representado, podendo ele mesmo assegurar-se da sua representação ao criar a sua própria ilusão de harmonia (e de unidade). Estar em sociedade implica que a ordem harmoniosa seja uma tendência para a qual se contribui. Porém, é possível concluir neste ponto que o modelo de harmonia geral, imposto em sociedade, implicaria já não a destituição dos corpos dissonantes, (ainda) não harmoniosos, mas a rarificação da sua presença. Na comum correspondência entre voz audível e visibilidade política, os corpos tornar-se-iam visíveis pelo alcance da voz construída.

Para Diderot, e nisto a sua filosofia é singular, abre-se a possibilidade, mais uma vez utópica, de todos os corpos, ao serem sonoros, poderem ser igualmente merecedores de audição. Se assim é, Diderot abre também a possibilidade de, até mesmo sem a construção de voz no alcance de harmonia, também estes corpos dissonantes poderem ser abrangidos pela visibilidade que o lugar de representação lhes dá. Lui (Rameau) é tanto um alienado da sociedade como o são as mulheres de *Les Bijoux*, mas trata-se da responsabilidade da sociedade em reconhecê-los e em representá-los. Acrescentamos que a presença de seres ruidosos nas representações de dissonâncias, como antevisto na

⁵⁵⁸ CUSSAC, Hélène — “Espace et Bruit: Le monde sonore dans la littérature française du XVIIIe siècle”, *L'information littéraire*, vol. 58(2), 2006, pp. 46-50. Tradução nossa : “Desenha-se um novo ganho, ainda incerto; o homem, para Diderot como para Mercier, é um ser ruidoso, mas ao mesmo tempo é capaz, como Mercier em particular mostra, de descobrir no ruído civilizado da música, da música natural ou da música artificial, o caminho de uma reconciliação”.

harmonia musical, é uma derivação, um desvio, necessário e útil para a audição da harmonia geral. Assim como Lui (Rameau) é representado forçosamente dissonante no todo harmonioso pela adaptação ao tecido social, também as mulheres em *Les Bijoux* o são. A harmonia é, portanto, uma exigência da representação, na constituição de um todo que é oferecido ao auditório, sendo que o seu efeito, o seu poder exercido, é correctivo:

Un fait constant, c'est que, par une espèce de sympathie, le sentiment et l'amour de l'harmonie, des proportions et de l'ordre, en quelque genre que ce puisse être, redresse le tempérament, fortifie les affections sociales, et soutient la vertu, qui n'est elle-même qu'un amour de l'ordre, des proportions et de l'harmonie dans les mœurs et dans la conduite.⁵⁵⁹

Se Mirzoza e Suzanne se apresentam como modelos harmoniosos, oferecidos pela representação dos corpos comuns ao auditório leitor (como aos auditórios representados), é para criar e estimular, afectar de facto, a ideia de harmonia e simpatia, pela qual os auditórios se devem ligar.

No entanto, no que diz respeito à representação (e visibilidade política), acrescentamos, retomando aqui o final do segundo capítulo desta tese, que nos parece comprovar-se uma assinalável diferença: na harmonia geral de uma unidade harmoniosa (uma sociedade, como um conto), tanto os corpos harmoniosos como os corpos dissonantes são objecto de representação, mas só os harmoniosos têm capacidade e poder de efectiva representação e de auto-representação. Aos corpos dissonantes é somente apresentada a possibilidade de integrarem a harmonia ao serem interessadamente tolerados— eles são representados, mas não representantes.

3.2. A ópera e a aranha

Béatrice Didier, em *La Musique des Lumières : Diderot, l'Encyclopédie, Rousseau*⁵⁶⁰, fundamenta a nossa posição. Diderot teria construído *Les Bijoux* como

⁵⁵⁹ DIDEROT, D.; SHAFTESBURY — *Essai sur le mérite et la vertu*, Zacharie Chatelain, Amsterdam, 1745, p. 128. Trad. nossa: “Um facto constante é que, por uma espécie de simpatia, o sentimento e o amor à harmonia, às proporções e à ordem, por qualquer maneira que possa ser, corrige o temperamento, fortalece os afectos sociais e apoia a virtude, que por si só é um amor à ordem, às proporções e à harmonia nas maneiras e na conduta.”

⁵⁶⁰ DIDIER, Béatrice — *La Musique des Lumières : Diderot, l'Encyclopédie, Rousseau*, Paris, PUF, 1985.

uma máquina de ilusão sonora e musical. É sob esta perspectiva sonora que, também na nossa opinião, o texto deve ser lido: “Quand la musique passe dans le texte, quelque chose se produit, au niveau même des structures littéraires, au niveau du rythme de la phrase, au niveau de l’imaginaire de l’écrivain et de son lecteur”⁵⁶¹. E Didier explicita ainda: “La musique qui engage tout le corps, tout ce que l’on continue à appeler l’âme’, les sentiments, les idées, est un prodigieux stimulant dont le dynamisme se répercute dans le texte”⁵⁶².

Didier refere-se à aproximação do discurso literário de *Les Bijoux* à música vocal (linguagem verbal), mais do que à música instrumental. Na correspondência entre as artes (da Literatura para a Música), a autora assume que há um certo grau de intraduzibilidade. Porém, Diderot procurou soluções originais para que o texto produzisse um efeito semelhante ao sonoro musical. Para Didier, *Les Bijoux* é, aliás, uma ópera, e a sua construção segue este gênero como exemplo de “arte total” e de representação global do universo⁵⁶³. Com efeito, no artigo “Opera”, da *Encyclopédie*, evidencia-se a força do efeito de ilusão na sedução da alma visado por este gênero artístico:

Dans nos pays éclairés sur les ressorts qui meuvent toutes les divinités de l’opéra, les sens même sont si flattés par le chant des récits, par l’harmonie qui les accompagne, par les chœurs, par la symphonie, par le spectacle entier, que l’âme qui se laisse facilement séduire à leur plaisir, veut bien être enchantée par une fiction, dont l’illusion est, pour ainsi dire, papable.⁵⁶⁴

A nosso ver, a ópera como “arte total”, tendo como modelo uma imagem globalizadora e unitária do universo, endereçar-se-ia a também outra unidade, por

⁵⁶¹ *Ibid*, p. 328. Trad. nossa: “Quando a música passa no texto, algo se produz, ao nível mesmo das estruturas literárias, ao nível do ritmo da frase, ao nível do imaginário do escritor e do seu leitor.”

⁵⁶² *Ibid*, p. 329. Trad. nossa: “A música que envolve todo o corpo, tudo o que continuamos a chamar de ‘alma’, os sentimentos, as ideias, é um estimulante prodigioso cujo dinamismo se repercute no texto.”

⁵⁶³ Integra-se aqui o conceito de ritmo, melhor desenvolvido por Béatrice Didier em “Le rythme musical dans l’*Encyclopédie*” (*Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, n.º 5, 1988, pp. 72-90).

⁵⁶⁴ JAUCOURT, Louis — “Opera”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 11, p. 494. Trad. nossa: “Nos nossos países esclarecidos sobre os mecanismos que movem todas as divindades da *opéra*, os sentidos mesmo são tão adulados pelo canto das histórias, pela harmonia que os acompanha, pelos coros, pela sinfonia, por todo o espetáculo, que a alma, que é facilmente seduzida a seu prazer, quer ser encantada por uma ficção, cuja ilusão é, por assim dizer, palpável.”

analogia — a do corpo. A ilusão criada por Diderot, a ópera de *Les Bijoux*, serviria, por conseguinte, de mediação entre estas duas unidades (ainda que precárias, porque temporárias): obra e corpo, ambas revistas na sua totalidade. Salientar-se-ia, entre os estímulos provocados na ópera (que seriam de vária ordem), o estímulo sonoro pela razão de este, mais do que os outros, colocar o corpo em uníssono com o universo. Justifica-se, assim também, a eleição da abordagem sonora musical no estudo de *Les Bijoux*, no que diz respeito ao efeito que Diderot pretendeu produzir no auditório leitor, tendo em vista a sua completa integração, pelo corpo, no universo — logo, no real existente. Sobre este efeito sonoro musical, lemos ainda nas “Additions”, à *Lettre sur les sourds et muets*:

En musique, le plaisir de la sensation dépend d’une disposition particulière, non seulement de l’oreille, mais de tout le système des nerfs. S’il y a des têtes sonnantes, il y a aussi des corps que j’appellerais volontiers harmoniques; des hommes en qui toutes les fibres oscillent avec tant de promptitude et de vivacité, que sur l’expérience des mouvements violents que l’harmonie leur cause, ils sentent la possibilité de mouvements plus violents encore, et atteignent à l’idée d’une sorte de musique qui les *faire mourir de plaisir*.⁵⁶⁵

E mais adiante:

Comment se fait-il donc que, des trois arts imitateurs de la nature, celui dont l’expression est la plus arbitraire et la moins précise, parle plus fortement à l’âme? Serait-ce que, montrant moins les objets, il laisse plus carrière à notre imagination; ou qu’ayant besoin de secousses pour être émus, *la musique est plus propre que la peinture et la poésie à produire en nous cet effet tumultueux?*⁵⁶⁶

⁵⁶⁵ DIDEROT, D. — “Additions” à “Lettre sur les sourds et muets à l’usage de ceux qui parlent et qui entendent”, *Diderot, Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010, pp. 254-255. Trad. ed. br.: “Em música, o prazer da sensação depende de uma disposição particular, não somente do ouvido, mas de todo o sistema dos nervos. Se há cabeças sonantes, há também corpos que eu chamaria de bom grado harmônicos; homens em quem todas as fibras oscilam com tanta presteza e vivacidade que, sob a experiência dos movimentos violentos que a harmonia lhes causa, eles sentem a possibilidade de movimentos mais violentos ainda, e atingem a idéia de uma espécie de música que *os faria morrer de prazer*.” (DIDEROT, D. — “Adições” à “Carta sobre os surdos e mudos para uso dos que ouvem e falam”, *Diderot, Obras II, Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 144, itálicos nossos).

⁵⁶⁶ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 255. Trad. ed. br.: “Como acontece, pois, que, das três artes imitadoras da natureza, aquela cuja expressão é mais arbitrária e menos precisa fale mais fortemente à alma? Seria porque, mostrando menos os objectos, deixa mais campo livre à nossa imaginação; ou por que, tendo necessidade de sacudidas para ficar emocionada, *a música é mais própria do que a pintura e a poesia para produzir em nós esse efeito tumultuoso?*”. (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 145, itálicos nossos).

O “efeito tumultuoso” proporcionado pela música, que aproxima o belo do sublime, é de um prazer geral, do corpo por completo, a ponto de “faire mourir de plaisir”. Didier, pelo que lê em *Lettre sur les sourds et muets à l’usage de ceux qui parlent et qui entendent*, correlaciona o efeito produzido pela música com o prazer sexual, o orgasmo:

Parce qu’elle laisse plus de place à l’imagination? Parce qu’elle produit en nous des ‘secousses’? La description que donne Diderot de la violence qu’atteint chez certains êtres la sensation musicale pourrait se lire, nous avons vu, comme description de l’orgasme. D’emblée les *Bijoux*, sous leur apparence frivole, soulignent ce lien qui existe entre musique et sexualité. La musique exprime ce paroxysme du désir que la parole déjà dévoilait.⁵⁶⁷

Ora, para que a ilusão construída se dirija ao corpo, sensitivo e nervoso, dos indivíduos que constituem o auditório, e para que sobre ele aja, é necessário replicar na ilusão o que se conhece do corpo. Para tal são usadas metáforas que, mais uma vez, se apresentam fundamentadas na realidade, como se o todo estivesse representado pela parte (sinédoque) ou o objecto fosse o sujeito (hipálage). A matriz metafórica do instrumento musical, antes abordada, serviria para explicar principalmente o modo como o corpo se expressa, como comunica, o modo como toca e é tocado. Acrescenta-se agora uma outra metáfora, desta vez orgânica, animal, que não substitui a anterior, mas lhe dá continuidade: a da aranha e da sua teia. Salienta-se nela, por um lado, a continuação do jogo metafórico entre orgânico e inorgânico, e, por outro, a importância das pequenas diferenças de aplicação. Esta outra metáfora, a da aranha com a sua teia, será usada em *Le Rêve de d’Alembert* por Madame L’Espinasse para se explicar sobre o modo como o cérebro recebe as sensações pelos sentidos (“[...] je vais m’expliquer par une comparaison, les comparaisons sont presque toute la raison des femmes et des poètes. Imaginez une araignée...”⁵⁶⁸) e de como prevê a existência de um centro

⁵⁶⁷ DIDIER, Béatrice — *La Musique des Lumières : Diderot, l’Encyclopédie, Rousseau*, p. 352. Trad. nossa: “Porque deixa mais espaço à imaginação? Porque nos produz ‘estremecimentos’? A descrição que Diderot dá da violência que atinge em certos seres a sensação musical poderia ser lida, como antes vimos, como uma descrição do orgasmo. Desde logo, os *As Jóias*, sob a sua aparência frívola, sublinham esse vínculo que existe entre música e sexualidade. A música expressa esse paroxismo de desejo que a palavra já desvendava.”

⁵⁶⁸ DIDEROT, D. — “Le Rêve de d’Alembert”, *Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010, p. 369. Trad. ed. br.: “[...] vou explicar-me por uma comparação, as comparações são quase toda a razão das mulheres e dos poetas. Imaginai uma aranha...”. (DIDEROT, D. — “O sonho de d’Alembert”, *Diderot, Obras, I Filosofia e Política*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 176).

regulador (“Voilà ma toile ; et le point originaire de tous ces fils c’est mon araignée”⁵⁶⁹). Esta metáfora — a aranha como o ponto central com a sua teia, ramificação da multitude dos fios nervosos — aparentemente distante da metáfora musical, demonstra ser, no entanto, ideal para explicar o que se passa no corpo pelo efeito da música.

MADemoiselle de L’ESPINASSE

Où sont les fils ? ou est placée l’araignée ?

BORDEU

Les fils sont partout ; il n’y a pas un point à la surface de votre corps auquel ils n’aboutissent ; et l’araignée est nichée dans une partie de votre tête que je vous ai nommée, les méninges, à laquelle on ne saurait presque toucher sans frapper de torpeur toute la machine.

MADemoiselle de L’ESPINASSE

Mais si un atome fait osciller un des fils de la toile de l’araignée, alors elle prend l’alarme, elle s’inquiète, elle fuit ou elle accourt. Au centre elle est instruite de tout ce qui se passe en quelque endroit que ce soit de l’appartement immense qu’elle a tapissé.⁵⁷⁰

A aranha é tanto a cabeça que conhece (por possuir consciência) tudo o que se passa na teia como é indivisível da própria teia como totalidade do corpo. Logo, tanto se assume que a teia faz parte do corpo da aranha como se coloca a possibilidade de esta se apartar (sem dela se separar efectivamente), para reflectir sobre o que teceu.

A comparação (por analogia) do corpo-teia ao universo continua:

MADemoiselle de L’ESPINASSE

Et qui est-ce qui vous a dit que ce monde n’avait pas aussi ses méninges, ou qu’il ne réside pas dans quelque recoin de l’espace une grosse ou petite araignée dont les fils s’étendent à tout ?

BORDEU

Personne, moins encore si elle n’a pas été ou si elle ne sera pas.

MADemoiselle de L’ESPINASSE

Comment cette espèce de Dieu-là...

BORDEU

La seule qui se conçoive...⁵⁷¹

⁵⁶⁹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 372. Trad. ed. br.: “É a minha teia, e o ponto originário de todos esses fios é a minha aranha.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 179).

⁵⁷⁰ DIDEROT, D. — *op. cit.*, Trad. ed. br.: “SENHORITA DE L’ESPINASSE — Onde estão os fios? Onde está colocada a aranha? § BORDEU — Os fios estão em toda a parte; não há um ponto à superfície de vosso corpo ao qual não cheguem; e a aranha está aninhada em uma parte de vossa cabeça que eu vos nomeei, as meninges, na qual não se poderia quase tocar sem entorpecer a máquina. § SENHORITA DE L’ESPINASSE — Mas se um átomo faz oscilar um dos fios da teia de aranha, ela recebe o alarma, se inquieta, foge ou acorre. No centro, é instruída de tudo o que se passa em qualquer ponto que seja do imenso apartamento que atapeou.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 179-180).

A aranha e a teia constituem, então, a metáfora que intermedeia e faz corresponder o corpo tanto ao universo como a Deus — essa entidade central onisciente. Assim, do mesmo modo que fora feita a correspondência do corpo, entendido como instrumento e músico, como Deus e o universo (pela sonoridade geral, para evidenciar a continuidade da expressão de ressonâncias), a aranha e a teia serviriam para desenvolver a mesma correspondência estrutural, mas para salientar o aspecto sensitivo. A diferença que se entrevê na aplicação das duas metáforas é que a primeira remete para a expressão e a segunda para a recepção. A aranha e a teia, em conjunto, evidenciariam o que se entenderia por sensibilidade, na qual, uma metáfora mecânica dificilmente se entenderia.

De seguida, em *Le Rêve de d'Alembert*, é exposta a experiência do sentir como contracção ou extensão da teia. L'Espinasse diz sentir-se por vezes como um ponto, no máximo de contracção, e outras vezes, imensa (“que je devenais immense”). Para melhor descrever o sentimento de extensão, relata um sonho que teve:

Que mes bras et mes jambes s'allongeaient à l'infini, que le reste de mon corps prenait un volume proportionné ; que l'Encelade de la fable n'était qu'un pygmée ; que l'Amphitrite d'Ovide, dont les longs bras allaient former une ceinture immense à la terre, n'était qu'une naine en comparaison de moi, et que j'escaladais le ciel, et que j'enlaçais les deux hémisphères.⁵⁷¹

No sonho, L'Espinasse experiencia a extensão/limite, quando as fibras nervosas estão relaxadas. Já em vigília, encontrando-se as fibras sob tensão, experiencia contracção: “J'existe comme en un point; je cesse presque d'être matière, je ne sens que ma pensée; il n'y a plus ni lieu, ni mouvement, ni corps, ni distance, ni espace pour moi:

⁵⁷¹ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 373 . Trad. ed. br.: “SENHORITA DE L'ESPINASSE — E quem vos afirmou que esse mundo também não tem as suas meninges, ou que em algum recanto do espaço não reside uma grande ou pequena aranha cujos fios se estendem a tudo? § BORDEU — Ninguém, e menos ainda que ela não existiu nem existirá. § SENHORITA DE L'ESPINASSE — Como essa espécie de Deus... § BORDEU — O único que se concebe...” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 181).

⁵⁷² DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 382. Trad. ed. br.: “Que meus braços e minhas pernas se alongavam ao infinito, que o resto do meu corpo assumia um volume proporcional; que o Encéfalo da fábula era apenas um pigmeu; que a Anfitrite de Ovídio, cujos longos braços iam formar uma cintura imensa da Terra, não passava de anã em comparação comigo, e que eu escalava o céu, ou que enlaçava os dois hemisférios.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, pp. 189-190).

l'univers est anéanti pour moi, et je suis nulle pour lui"⁵⁷³. Ao que o médico responde sobre o potencial geral da sua sensibilidade:

BORDEU

Voilà le dernier terme de la concentration de votre existence ; mais sa dilatation idéale peut être sans bornes. Lorsque la vraie limite de votre sensibilité est franchie, soit en vous rapprochant, en vous condensant en vous-même, soit en vous étendant au dehors, on ne sait plus ce que cela peut devenir.⁵⁷⁴

O médico Bordeu dá então o exemplo de uma mulher que se sente diminuir ao extremo devido à menopausa (“un des accidents de la cessation de l'écoulement périodique"⁵⁷⁵). Entre a variedade de estados por que passa a experiência do sentir, da sensibilidade, o médico Bordeu descreve qual o estado normal ou ideal:

BORDEU.

Dans leur état naturel et tranquille, les brins du faisceau ont une certaine tension, un ton, une énergie habituelle qui circonscrit l'étendue réelle ou imaginaire du corps. Je dis réelle ou imaginaire, car cette tension, ce ton, cette énergie étant variables, notre corps n'est pas toujours d'un même volume.⁵⁷⁶

Da variação de um corpo, se depreende que este não assume sempre o mesmo volume (entendido como sensação, mais imaginada do que real) e que oscile entre estados de contração e de extensão. O médico Bordeu fala em “energia”, e que um corpo deve possuir energia suficiente para ser admitido como saudável. O estado normal ou natural é a tranquilidade, é um estado intermédio entre os limites do delírio, como no sonho, e a anulação da existência pela qual L'Espinasse cessa “presque d'être matière”. O equilíbrio da tensão nervosa que se procuraria estabelecer, essa harmonia como equilíbrio interno, é o que mais raramente ocorreria num corpo, e um corpo vivo estaria

⁵⁷³ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p.382 . Trad. ed. br.: “Eu existo como num ponto; cesse quase de ser matéria, sinto somente meu pensamento; não há mais lugar, nem movimento, nem corpo, nem distância nem espaço para mim: o universo, para mim, está aniquilado e eu sou nula para ele.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 189).

⁵⁷⁴ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 382. Trad. ed. br.: “BORDEU — Eis o derradeiro termo da concentração de vossa existência; mas sua dilatação ideal pode ser ilimitada. Quando o verdadeiro limite de vossa sensibilidade é transposto, seja ao vos aproximar dele, seja ao vos condensar em vós mesma, seja a vos estender para fora, não mais se sabe o que isso pode tornar-se.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 189).

⁵⁷⁵ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 383. Trad. ed. br.: “um dos acidentes da cessação do corrimento periódico.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 190).

⁵⁷⁶ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 383. Trad. ed. br.: “BORDEU — No estado natural e tranquilo, as fibras do feixe possuem certa tensão, um tom, uma energia habitual que circunscreve a tensão real ou imaginária do corpo. Digo real ou imaginária, pois sendo essa tensão, esse tom, essa energia variáveis, nosso corpo não é sempre de um mesmo volume.” (DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 190).

ainda mais ameaçado pela experiência de dor (proporcionadora de desequilíbrio) do que pela experiência de prazer. Assim, se a música faz “mourir de plaisir”, é porque esta morte de prazer é preferível à da dor. O prazer, não sendo doentio (quanto muito é um desequilíbrio de outra ordem que remete para a loucura), é aliás, reconhecido como antídoto necessário à erradicação da dor.

Nos artigos da *Encyclopédie*, em múltiplas ocasiões, este antídoto (como remédio, sanção) é tratado, utilizando precisamente o exemplo da aranha, mas já não como metáfora, mas como ocorrência real. A picada da aranha, tarântula, proporcionaria uma dor para a qual o único remédio encontrado era o prazer na audição de música. O equilíbrio nervoso seria reposto pelo prazer musical que, ao tonificar as fibras nervosas, as estenderia ao estado dito normal. No artigo “Musique”, da *Encyclopédie*, lemos: “Si notre musique exerce peu son pouvoir sur les affections de l’ame, en revanche elle est capable d’agir physiquement sur le corps ; témoin l’histoire de larentule, trop connue pour en parler ici”⁵⁷⁷. E no artigo “Effets de la musique”, da *Encyclopédie*, lê-se ainda:

Un vieillard, mordu par une tarentule, à qui l’on joue un air approprié, se leve & danse des heures entières avec la même facilité qu’un jeune homme de quinze ans ; en même temps qu’on voit dans ce cas les effets bien marqués de la Musique, on peut apercevoir l’origine & les raisons de son introduction dans la danse.⁵⁷⁸

A doença do tarantismo, é explicada ainda com maior detalhe no artigo “Tarentule ou Tarantule”, da *Encyclopédie*:

Sa morsure cause une douleur qui d’abord paroît à-peu-près semblable à celle que cause la pique d’une abeille ou d’une fourmi. Au bout de quelques heures, on sent un engourdissement, & la partie affectée se trouve marquée d’un petit cercle livide, qui bientôt après devient une tumeur très douloureuse. Le malade ne tarde pas à tomber dans une profonde mélancolie, sa respiration est très difficile, son pouls devient faible, la

⁵⁷⁷ ROUSSEAU, J.-J. — “Musique”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 10, p. 898. Trad. nossa: “Se a nossa música exerce pouco poder sobre os padecimentos da alma, por outro lado, é capaz de agir fisicamente sobre o corpo; como testemunha a história da tarântula, muito conhecida para falar sobre isso aqui.”

⁵⁷⁸ MENURET DE CHAMBAUD, J.-J. — “Effets de la musique”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 10, p. 903. Trad. nossa: “Um homem velho, mordido por uma tarântula, a quem tocaram uma música apropriada, levanta-se e dança horas seguidas com a mesma facilidade que um jovem de quinze anos; ao mesmo tempo que vemos neste caso os efeitos bem marcados da música, podemos perceber a origem e as razões da sua introdução na dança.”

connaissance diminue ; enfin il perd tout-à-fait le sentiment & le mouvement, & il meurt à-moins que d'être secouru.⁵⁷⁹

Lê-se neste artigo que, além da dança, nenhum outro remédio funcionaria e expõe-se o efeito da cura:

Dès que le malade a perdu le sentiment & le mouvement, on fait venir un musicien qui essaie différents airs sur un instrument ; & lorsqu'il a rencontré celui qui plaît au malade, on voit aussitôt celui-ci faire un petit mouvement : ses doigts commencent à se remuer en cadence, ensuite ses bras, puis ses jambes & tout le corps successivement. Enfin il se leve sur ses pies & se met à danser, devenant toujours plus fort & plus actif. Quelques-uns continuent à danser pendant six heures sans relâche. On met ensuite le malade au lit ; & quand on juge qu'il est suffisamment reposé de sa danse, on le fait lever en jouant le même air pour danser de nouveau. On continue cet exercice pendant plusieurs jours, c'est-à-dire pendant six ou sept au plus. Alors le malade se trouve excessivement fatigué & hors d'état de danser plus longtemps, ce qui est la marque de la guérison ; car tant que le poison agit sur lui, il danseroit, si l'on voulait, sans discontinuer jusqu'à ce qu'il mourût de faiblesse. Le malade se sentant fatigué, commence à revenir à lui-même, & se réveille comme d'un profond sommeil, sans aucun souvenir de ce qui lui est arrivé dans son paroxysme, & pas même d'avoir dansé. Quelquefois il est entièrement guéri après un premier accès. Si cela n'est pas, il se trouve accablé de mélancolie, il évite la vue des hommes & cherche l'eau ; & si on ne veille exactement sur lui, il se jette dans quelque rivière. S'il ne meurt pas de cette fois, il retombe dans son accès au bout de douze mois, & on le fait danser de nouveau. Quelques-uns ont régulièrement ces accès pendant vingt ou trente ans. Chaque malade aime particulièrement un certain air de musique ; mais les airs qui guérissent sont tous en général très vifs & très animés.⁵⁸⁰

⁵⁷⁹ JAUCOURT, Louis — “Tarentule ou Tarantule”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 15, p. 905. Trad. nossa: “A picada causa uma dor que, ao princípio, parece quase idêntica à causada pela picada de uma abelha ou de uma formiga. Depois de algumas horas, sente-se uma dormência, e a parte afectada é marcada com um pequeno círculo lívido, que logo depois se torna num tumor muito doloroso. O doente não tarda a cair numa profunda melancolia, a sua respiração torna-se muito difícil, o seu pulso fica fraco, a sua consciência diminui; finalmente ele perde completamente as sensações e o movimento, e morre a menos que seja socorrido.”

⁵⁸⁰ *Ibidem*. Trad. nossa: “Assim que o doente perdeu as sensações e o movimento, é trazido um músico que toca músicas diferentes num instrumento; e quando ele encontra o que agrada ao doente, vemos este, de imediato, fazer um pequeno movimento: seus dedos começam a mover-se ao ritmo, depois os seus braços, depois as suas pernas e todo o corpo sucessivamente. Finalmente, ele põe-se em pé e começa a dançar, ficando cada vez mais forte e activo. Alguns continuam a dançar seis horas sem descanso. O doente é então colocado na cama; e quando se julga que ele está suficientemente descansado da sua dança, faz-se com que ele se levante tocando a mesma música para que ele dance de novo. Este exercício é continuado por vários dias, ou seja, por seis ou sete, no máximo. Então o doente fica excessivamente cansado e incapaz de dançar por mais tempo, que é sinal da cura; porque, enquanto o veneno agisse sobre ele, ele dançaria, se se quisesse, sem cessar até que morresse de fraqueza. O doente sent-se cansado, começa a voltar a si mesmo e acorda como se de um sono profundo, sem qualquer lembrança do que lhe aconteceu no seu paroxismo, e nem mesmo de ter dançado. Por vezes, fica completamente curado após um primeiro ataque. Se assim não for, ele é dominado pela melancolia, evita a visão dos homens e procura a água; e se não for vigiado correctamente, atira-se a qualquer rio. Se ele não morrer dessa vez, volta a ter um acesso ao fim de doze meses, e faz-se dançar de novo. Alguns têm estes acessos regulares

O doente poderia morrer do prazer causado pelo cansaço de fruir a música que lhe agrada, dançando, mas não da dor desagradável. A manifestação descrita desta doença assemelhar-se-ia à melancolia, à falta de desejo e à perda energética. Ora a relação com a ópera é idêntica, prevendo-se que a música mais probabilidades teria de repor o equilíbrio no corpo destruído pelas doenças nervosas, que atingiriam os nervos. A ópera, também dita “melodrama”, acção em música, estaria para os melancólicos como a música instrumental, simples, para os doentes de tarantismo.

Consequentemente, *Les Bijoux*, como ópera, funcionaria de igual modo como um antídoto das doenças nervosas que, estando anexadas especialmente às mulheres⁵⁸¹, eram comuns aos dois sexos. Colocar-se-ia, por hipótese, que, para equilibrar e regular excessos, estes (excessos) deviam ser identificados como não sendo da natureza do prazer, mas da dor — da dor excessiva proporcionada pelos estados melancólicos. Na perspectiva da cura, pelo antídoto (ópera), o auditório seria resgatado de um estado melancólico (doentio) pela ilusão sonora musical. Logo, em *Les Bijoux*, a proliferação de descrições das aventuras das mulheres teria o propósito de dar a experienciar ao auditório/leitor os excessos de prazer, como se este se encontrasse num estado oposto — de dor e até de frustração. É possível encontrar uma provável explicação: o auditório/leitor, correspondente neste caso à sociedade da sua época, encontrava-se

durante vinte ou trinta anos. Cada doente gosta particularmente de uma certa ária de música; mas as árias que curam são todas em geral muito vivas e animadas.”

⁵⁸¹ Porque as mulheres eram tidas como supersticiosas e, logo, mais influenciáveis, nas doenças e especialmente nas nervosas, no conto *Mystification* (1968), de Diderot, é tratada a questão da saúde e da reposição de bem-estar pela ilusão. Neste conto é referida a visualização de “simulacros” (termo aproximado a “ilusão”), mas a sua influência já não só é capaz de reestabelecer saúde como também de provocar doenças. Desbrosses, o médico turco, diante da jovem doente com “vapores”, Dornet, pretende convencê-la de que o que a torna doente é a posse e a convivência com um conjunto de retratos. Ele explica-lhe o processo, recorrendo também à metáfora da aranha, desta vez para se endereçar ao sentir do olho, na visão, quando define o que é a retina: “DESBROSSES: C’est une toile d’araignée tissée des fils nerveux les plus déliés, le plus fins, les plus sensibles du corps, qui tapisse le de l’oeil. Quand l’image s’est attachée à cette toile mobile, quand ses petits ébranlements ont été transmis à cette substance si délicate, si molle qu’on appelle le cerveau; quand l’âme a pris les ondulations de cette substance; quand l’une et l’autre lassées d’osciller, viennent à s’affaiblir de fatigue, de l’ennui on passe à la tristesse, à la mélancolie, à l’attendrissment, aux larmes, au chagrin, à l’indigestion, à l’insomnie, à la douleur, aux nerfs agacés, aux vapeurs.” (DIDEROT, D. — “Mystification”, *Sur les femmes*, Paris, Gallimard, 2013, p. 28). Trad. nossa: “DESBROSSES: É uma teia de aranha tecida com os fios nervosos mais delicados, finos e sensíveis do corpo, que reveste o fundo do olho. Quando a imagem se fixou a esta teia móvel, quando os seus pequenos choques foram transmitidos a esta substância tão delicada, tão suave que chamamos cérebro; quando a alma absorveu as ondulações desta substância; quando uma e o outro se cansam de oscilar, entram em colapso de cansaço, do tédio passa-se à tristeza, à melancolia, à comoção, às lágrimas, à dor, à indigestão, à insónia, à dor, aos nervos irritados, aos vapores.”

inibido de fruir dos prazeres ou entregar-se-ia a prazeres infrutíferos (sem ter em vista a geração). Forçamo-nos aqui a julgar a causa de desequilíbrio de uma sociedade, e não é esse o nosso propósito. Em todo o caso, o que se conclui do texto é que a energia bloqueada (hoje falaríamos de libido) é a razão do desequilíbrio pressuposto no auditório.

Vimos já que, em *Les Bijoux*, um emissor oculta-se por detrás do texto, dificultando a sua identificação e atribuição a um dos dois sexos. Procuramos agora sublinhar como esse emissor possui e reclama um sexo. Elizabeth Fontenay defende, em *Diderot ou le matérialisme enchanté*⁵⁸² que Diderot sempre escreveu assumindo uma perspectiva masculina, radicada na identidade de um sexo em oposição a outro⁵⁸³. Não contestamos Fontenay, mas lemos nela o que nos parece ser uma simplificação da complexidade do pensamento de Diderot. Efectivamente, em *Le Rêve de d'Alembert*, Diderot expõe o contrário. Através dos três interlocutores (L'Espinasse, Bordeu e d'Alembert), Diderot é explícito sobre o que é da sua convicção: de que existe uma mistura tanto física, anatómica, como psicológica, entre sexos que justifica o desaparecimento da divisão e diferenciação sexual⁵⁸⁴. Logo, depreendemos, como hipótese, que o emissor (autor) de *Les Bijoux*, se apresentara indirectamente como homem (com olhar masculino) com o desejo de não o ser, e sobre uma categoria, de mulher, que não existe senão como tal. Assiste-se, portanto, ao devir por completo de um emissor sexuado não anexado a um dos dois sexos, mas a um sexo universal, composto, híbrido. No conto *Les Bijoux*, o texto, como corpo, possui efectivamente sexo e é dirigido a corpos sexualizados, mas, como é de nossa opinião, não especificados, ou determinados, por um dos dois sexos. De tal modo que podemos defender que o sexo que primeiro aparece (e que é obsessivamente representado) posteriormente desaparece do horizonte do auditório, para dar lugar ao corpo sexuado como sinónimo de corpo sensível, quer receptor quer providenciador de estímulos (expressivo).

⁵⁸² FONTENAY, Élizabéth de — *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1981.

⁵⁸³ A nosso ver, justifica-se que Fontenay sublinhe a anexação do emissor ao sexo masculino, fundamentalmente para “destruir” a pressuposta inocência do emissor e a aparente neutralidade e naturalidade (“naturalização”) da mensagem expressa em *Les Bijoux*.

⁵⁸⁴ SPANGLER, May — “L’hermaphrodisme monstrueux de Diderot”, *Études françaises*, 39 (2), 2003, pp. 109-121.

Se deriva da construção do sexo a localização num lugar específico de desejo e de obtenção de prazer, o sexo não é mais do que sinédoque de corpo como lugar geral de ocorrência de experiência de excitação nervosa. Ou seja, o efeito musical é efectivamente sexual — como Didier⁵⁸⁵ defende pelo que interpretou na *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui parlent et qui entendent* — mas não é experienciado discriminadamente de modo binário. Cada corpo sensível experienciaria-se de distinta e singularmente. Tal se torna evidente pelo facto de Diderot tanto anexar o seu auditório a um dos sexos (designadamente, endereçando *Les Bijoux* a Zima) como desfazer frequentemente este propósito inicial. Porém, jamais assexualiza o auditório. A sexualização do auditório dá-se pela excitação do corpo sensível, como efeito de reanimação (e reposição energética). Não é disso que se trata quando Orcotome pretende reanimar as “jóias”, fazê-las falar e até cantar? A este propósito, no “Chapitre XIV, Expériences d’Orcotome”, lê-se: “Orcotome prenait un bijou, y appliquait la bouche, soufflait à perte d’haleine, le quittait, le reprenait, en essayait un autre, car il en avait apporté de tout âge, de toute grandeur, de tout état, de toute couleur ; mais il avait beau souffler, on n’entendait que des sons inarticulés et fort différents de ceux qu’il promettait”⁵⁸⁶.

No artigo “Tarentule ou Tarantule”, da *Encyclopédie*, é ainda descrito que a cura se dá através dos instrumentos de música, pela imitação, por réplica tonal, da tensão da fibra agravada e contraída. A musicalidade da ópera de *Les Bijoux* incorporaria a abrangência da diversidade de tonalidades que variariam de corpo para corpo com diferentes sensibilidades. Ora tal pressupõe a existência justificada de dissonâncias. Didier fundamenta as dissonâncias na harmonia geral, em *Les Bijoux*, como a representação dos desejos diferenciados na procura de satisfação de prazer. As sonoridades desagradáveis ao ouvido, não são senão a expressão de desejos singulares e singularizados para alcançar harmonia. As perversões, de que “[...] malheureusement la

⁵⁸⁵ Cf. DIDIER, Béatrice — *La Musique des Lumières: Diderot, l’Encyclopédie, Rousseau*, Paris, PUF, 1985

⁵⁸⁶ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 76. Trad. ed. port.: “Orcotomo agarrava uma ‘jóia’, aplicava-lhe a boca, soprava até perder o fôlego, largava-a, voltava a agarrá-la, tentava com outra, dado que as trouxera de todas as idades, de todos os tamanhos, de todas as condições, de todas as cores; mas era em vão que soprava, apenas se ouviam sons inarticulados e muito diferentes dos que prometera.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XIV, Experiências de Orcotomo”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 52).

société en est pleine”⁵⁸⁷, são, em *Les Bijoux*, as dissonâncias pelas quais Diderot assume a heterogenia e a profusão de objectos de satisfação. Sobre isso, Didier escreveu:

Si Diderot a par ailleurs développé ce thème de la musique comme harmonie, on sentira résonner dans tout son œuvre, depuis cette scène des *Bijoux*, jusqu’à l’apothéose baroque du *Neveu de Rameau*, un autre thème ; la musique créatrice, révélatrice de trouble, la musique qui a besoin de la dissonance, la musique qui est celle du concert fou, du pot-pourri burlesque, de la cacophonie, parce qu’il y a un trop-plein du désir et de la sensibilité qui s’exprime par la musique, et qu’elle déclenche.⁵⁸⁸

A representação de vozes de tonalidades dissonantes, em *Les Bijoux*, está longe de providenciar descanso. Como elementos necessários, estas possibilitam a intensificação do efeito que se pretendia. Num mundo civilizado, onde a harmonia musical era perseguida, o efeito arrebatador produzido no auditório seria realizado através da recuperação de algo primitivo. Logo, longe de dispensar o dissonante, e estabelecer uma harmonia, como uma ordem perene, Diderot desenvolve uma teoria social da dissonância: “[...] ce sont des dissonances dans l’harmonie sociale qu’il faut savoir placer, préparer et sauver. Rien de si plat qu’une suite d’accords parfaits ; il faut quelque chose qui pique, qui sépare le faisceau et qui en éparpille les rayons”⁵⁸⁹.

A exemplo do que Diderot afirmou sobre a música, teria sido necessário carregar o conto de dissonâncias para que a máquina operática de *Les Bijoux* se afirmasse como uma máquina libertadora. Libertadora porque criadora: libertadora da marca do sexo que distingue e determina os corpos socialmente e politicamente desiguais e criadora (como recriação) de uma fruição democrática com base no sistema nervoso comum. Tal é o propósito do efeito pretendido no auditório.

⁵⁸⁷ DIDEROT, D. — “Pervers, pervertir, perversion, perversité”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 12, p. 441. Trad. nossa: “[...] infelizmente a sociedade está cheia.”

⁵⁸⁸ DIDIER, Béatrice — *La Musique des Lumières : Diderot, l’Encyclopédie, Rousseau*, p. 354. Trad. nossa: “Se Diderot também desenvolveu esse tema da música como harmonia, sentiremos ressoar em todo o seu trabalho, depois da cena das *As jóias*, até à apoteose barroca de *O Sobrinho de Rameau*, outro tema; a música criativa, reveladora de perturbações, a música que precisa da dissonância, a música que é a de um concerto louco, de um *pot-pourri* burlesco, da cacofonia, porque há um excesso de desejo e sensibilidade que é expresso pela música e que ela desencadeia.”

⁵⁸⁹ DIDEROT, D. — “Le Neveu de Rameau”, *Diderot, Contes et romans*, vol. I, Paris, Gallimard, 2010, p. 650. Trad. ed. br.: “[...] são dissonâncias na harmonia social que é preciso saber situar, preparar e salvar. Nada é mais insípido do que uma série de acordes perfeitos. É preciso alguma coisa que espicace, que separe o feixe e que disperse os raios.” (DIDEROT, D. — *Diderot, Obras III, O Sobrinho de Rameau*, São Paulo, Perspectiva, 2006, p. 131).

Nesta ópera de Diderot, *Les Bijoux*, um livro como um espaço, tanto aberto como fechado, ecoariam, num jogo de ecos, ainda sons primitivos. Falamos de espacialidade e recordamos as anteriores experiências de arquitectura sonora do alquimista Athanasius Kircher (1602-1680). Não deixamos de encontrar um paralelo entre os quartos experimentais que Kircher desenhou (na época muito conhecidos), e a construção propriamente literária que reconhecemos em *Les Bijoux*. A circularidade estrutural do conto está em analogia com esta arquitectura. *Les Bijoux*, à semelhança dos quartos sonoros, replicaria e faria ecoar igualmente a sonoridade de um tempo primeiro, os gritos dissonantes que remeteriam para uma audição básica.

Na construção literária de *Les Bijoux* é sem dúvida reforçado o poder da figura do círculo como elemento geométrico chave da estética barroca — não do círculo fechado e estanque, mas em movimento e metamorfose, como uma espiral. A justificação desta figura simplificada assegura ainda a relevância da aplicação da metáfora da aranha e da teia usada como emblema de sensibilidade geral — pois tal como a aranha constrói a sua teia, também Deus é representado como auto-criado e criador do corpo sensível à sua imagem.

3.3. Os “castrati” e o corpo polimórfico

A percepção do mundo como máquina, do qual se recolheram tantas outras metáforas, vai a par do efectivo desenvolvimento tecnológico ao longo da Idade Moderna e parece impedir frequentemente, e até aos nossos dias, a representação de um novo mundo em que o natural e o artificial coabitem.

Esse novo mundo já mecânico, podendo replicar o mundo existente (o que seria impensável porque não havia já forma de retrocesso), foi muitas vezes pensado de modo distinto — melhor e mais igualitário. Se, por um lado, quando as máquinas e os corpos dos seres humano começaram a confundir-se, não deixaram de existir relações estabelecidas de poder (desde logo porque o ser humano controlaria a máquina e a colocaria ao seu serviço nomeadamente no esforço do corpo no trabalho), por outro, e em simultâneo, essas relações de poder puderam ser repensadas. A construção de máquinas, principalmente andróides, teria o intuito principal de servir de divertimento (ainda uma forma de subserviência), ao mesmo tempo que muitas outras máquinas

começaram a surgir para estudo do próprio corpo humano no seu funcionamento e, através desse conhecimento, construíram-se propostas de renovação do tecido social⁵⁹⁰.

Em todo o caso, vislumbrava-se o contributo que as máquinas teriam na libertação geral dos corpos.

As primeiras máquinas de falar, que replicavam a complexa fisiologia da voz na fala humana, tinham como fim a procura da origem das línguas (das múltiplas variantes da linguagem verbal), a par da vantagem de providenciar voz aos que a não tinham ou aos que a perderam e assim inverter processos de silenciamento. A máquina de falar de Wolfgang Kempelen (iniciada em 1769), que surgiu após a burla do andróide que representava um turco a jogar xadrez (“Turc mécanique”), teve pretensões consideráveis de conhecimento e aplicação. Não sabemos ao certo que voz possuía essa máquina, mas o facto de ter sido, posteriormente, em inúmeras ocasiões, apresentada em público com uma máscara de mulher (sem corpo, revelando-se o mecanismo da fala por detrás da máscara), leva-nos a acreditar que duplamente esta máquina falante estaria associada a um sexo. Desde logo, a maioria das máquinas andróides (até à actual Sophia), pelo simples facto de replicarem relações de poder, e de serem máquinas criadas para serem postas ao serviço, representam corpos subservientes: o do turco, como ser primitivo, ou o da mulher, em muito sua semelhante. Sobrepõe-se a tal, e concretamente no caso da máquina falante, que a voz lhe correspondesse de modo coerente. Logo, a voz, é possível imaginá-lo, seria feminina. Por ser possível de ser identificada como tal, poderia ainda ser vista como razão para dar oportunidade de estudo da voz das mulheres

⁵⁹⁰ Damos o exemplo da parteira Angélique du Coudray (1712-1794) que, por comissão do rei Luís XV, educou as parteiras das províncias francesas através de um método simples e pelo uso da sua “machine” — um “mannequin” demonstrativo para realizar partos. Coudray teve um papel significativo no campo da medicina, ao acabar com o fechamento da prática a mulheres ignorantes e ao providenciar um curso formal e acessível não só às mulheres parteiras como aos médicos homens. Jacques Délis (no já citado artigo “La formation des accoucheurs et des sages-femmes aux XVIIe et XVIIIe siècles. Evolution d'un matériel et d'une pédagogie”) salienta que, a par das repercussões que Coudray teve no campo médico, a aprendizagem do parto pelo uso da “machine” teve influência na educação geral da população, em específico na moral e na religiosa. E ainda, devido ao êxito comprovado do “mannequin”/“machine”, foram evitadas mortes desnecessárias (da mãe e do feto), registando-se inevitavelmente um aumento demográfico. A partir desta evidência, facilmente se pode levantar a questão de saber se a “machine” de Coudray não terá também tido um outro relevante efeito social, porém, negativo, em específico na vida das mulheres. Pode-se entender que a pressuposta ignorância das mulheres a quem era ministrado o curso encobriria afinal, métodos de controle da natalidade, de modo a ser evitada a pobreza generalizada das suas vidas. A passagem do parto como prática feminina para a esfera masculina, sendo Coudray a intermediária, terá indubitavelmente assegurado um maior controle do corpo das mulheres pelos homens e pelas instituições de poder, entendendo-se assim o interesse do rei em povoar o seu reinado e em ampliar o número dos seus súbditos. Com efeito, a organização da saúde e o controle da vida assegurariam força produtiva.

e de as mulheres serem ouvidas (falamos já do anel do sultão Mangogul como amplificador). Porém, tal não se verificou e a voz fabricada serviu para outros fins que visavam somente reforçar estruturas de poder e de domínio.

Tanto quanto é conhecido, Kempelen no seu empreendimento apenas conseguiu um conjunto de sons aproximados da voz emitida pelo corpo humano, sem as qualidades atribuídas a um dos sexos. Sem dúvida que essa voz isenta de atribuição de sexo poderia ter sido uma máquina revolucionária, uma utopia, pela qual se verificaria a anulação das diferenças da voz no enquadramento das relações de poder com base na diferenciação sexual. Não seria, no entanto, nada de novo, a busca de uma outra voz, sem sexo e sem gênero, com pretensões universais, por intervenção humana. Existia já uma voz mais perfeita, com pretensões de agrado geral, conseguida através da manipulação e transformação do corpo humano. Essa voz era o resultado da reunião das melhores qualidades das vozes dos dois sexos pela operação da castração — a voz dos “castrati”. A cirurgia da castração era uma transformação por corte parcial ou total dos órgãos sexuais masculinos que inibia o normal desenvolvimento do jovem corpo do castrado.

O conhecimento e a manipulação do corpo humano, proporcionado pelo auxílio de máquinas — quer através da construção de autómatos como o de modelos anatómicos de apoio à pedagogia da medicina, quer como instrumentos de maior precisão na observação e na incisão (corte) do corpo —, não criou a castração. Pelo contrário. A castração era aparentemente vista com algum desprezo pelo discurso médico. No artigo “Castration”, da *Encyclopédie*, lê-se que foi com reticências que se aceitou a designação de operação cirúrgica (“n’est point une opération de Chirurgie”⁵⁹¹), uma vez que esta intervenção não fazia parte do âmbito da medicina ao não promover a saúde e a definição dos limites dos sexos em conformidade com o desígnio (desenho) da natureza. A medicina pela cirurgia deveria clarificar a diferença de sexo e reparar as dúvidas que poderiam surgir e revelar o sexo “verdadeiro” em relação à natureza. Contudo, neste caso, era usada para a criação de uma anatomia diferenciada. A medicina não podia, portanto, assumir a criação de “monstros” (embora o fizesse ao

⁵⁹¹ “Cette castration n’est point une opération de Chirurgie, puisqu’elle n’a pas le rétablissement de la santé pour objet”. (LOUIS, Antoin — “Castration”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 2, p. 755). Trad. nossa: “Essa castração não é uma operação cirúrgica, pois não tem como objectivo a restauração da saúde.”

nível discursivo pelo espaço dado ao seu estudo e pela curiosidade que estes despertaram). A castração, como o corte e remoção dos órgãos sexuais masculinos, não seria sequer um acto voluntário (desejo de transgressão), mas uma punição ou um experimento humano, disfarçado de acidente para fins artísticos e que remontaria à Antiguidade.

No artigo “Eunuque” da *Encyclopédie*, evoca-se a autoridade de Buffon para os descrever:

Il y a des rapports singuliers entre les parties de la génération & celles de la gorge, continue M. de Buffon ; les *eunuques* n’ont point de barbe ; leur voix, quoique forte & perçante, n’est jamais d’un ton grave ; la correspondance qu’ont certaines parties du corps humain, avec d’autres fort éloignées & fort différentes, & qui est ici si marquée, pourroit s’observer bien plus généralement [...].⁵⁹²

Para Buffon, os corpos castrados desenvolvem-se de modo diferente do que seria esperado num corpo saudável masculino e, como consequência, adquirem características femininas, mas de todas elas, é a voz que mais veementemente é referida. Ainda neste artigo, lemos que, em aparência, os castrados se distinguem dos homens viris essencialmente pela falta de barba e de cabelo. Os pêlos — a sua presença ou ausência — sinalizariam a dismorfia. Os homens castrados “[...] deviennent efféminés, perdent peu-à-peu les forces du corps, la barbe ; en un mot leur tempérament dégénère entièrement : mais le changement est surtout sensible par rapport à la voix, qui de mâle, de grave qu’elle était, devient grêle, aiguë”⁵⁹³.

O que se apresenta com clareza no artigo “Eunuco” é que um eunuco não é incluído nos “castrati”, é apenas um castrado. Como castrados, os eunucos, eram equivalentes às mulheres e eram colocados abaixo dos escravos homens. Os eunucos seriam identificados, nas sociedades reconhecidas como primitivas (como em *Les Bijoux*), enquanto seres cuja presença no serrallo seria admitida no papel de guardiões

⁵⁹² AUMONT, Arnulphe d’ — “Eunuque”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 6, p. 158. Trad. nossa: “Existem relações singulares entre as partes da geração e as da garganta, continua M. de Buffon; os *eunucos* não têm barba; a voz deles, embora forte e penetrante, nunca é de um tom grave; a correspondência que certas partes do corpo humano têm, com outras muito distantes e muito diferentes, e que aqui é tão acentuada, poderia ser observada de maneira muito mais geral [...]”.

⁵⁹³ *Ibidem*. Trad. nossa: “[...] tornam-se afeminados, gradualmente perdem as forças do corpo, a barba; numa palavra, o seu temperamento degenera inteiramente: mas a mudança é especialmente sensível em relação à voz, que, de masculina, de grave que era, torna-se fina, aguda.”

das mulheres e dos tesouros — em geral, das “jóias”. Serviriam também de divertimento do sultão (ou figura similar) que tinha eunucos, homens afeminados, para com eles rivalizar (e ridicularizar), mas também de divertimento às suas mulheres (por sua vez, objecto de divertimento do sultão) que dos eunucos obteriam pequenos prazeres: “Mais quels peuvent être les plaisirs & les amusements des femmes du sultan, qui sont à jamais enfermées dans ces sortes de prisons?”⁵⁹⁴. Os eunucos seriam monstros admitidos, pela desactivação da sua capacidade sexual (impotência). As descrições literárias tornaram-nos figuras míticas de contos ou figurantes de relatos de viajantes com traços evidentes de racismo — “Ces peuples ont communément les dents belles ; mais ce serait un défaut pour un eunuque noir, qui doit être un monstre des plus hideux”⁵⁹⁵). Se a voz dos eunucos era, como a de todos os castrados, uma voz próxima da feminina, igualmente modificada, o canto não era a finalidade da sua castração.

No caso dos “castrati”, porém, os seus corpos eram transformados fisicamente com o objectivo de conseguir certas qualidades vocais. André Brousselle e Vanda Tabery, no artigo “Entre sexe et genre, la voie de l’opéra”⁵⁹⁶ descrevem-nas assim: “La voix des castrats était décrite comme plus légère que la voix masculine, plus brillante et d’une qualité supérieure à celle d’un enfant. Son timbre était intense et largement supérieur sur le plan sonore-acoustique à la voix féminine ou à celle des ‘falsetti’”⁵⁹⁷. Os “castrati” são colocados numa escala valorativa completamente distinta dos eunucos. A fama da sua voz (se conseguido o efeito vocal pelo desenvolvimento esperado e pela posterior educação musical) torná-los-ia extremamente valiosos. Perguntar-se-ia se a ópera barroca aceitaria bem a produção de uma existência subversiva de um transsexual. A ópera permitia já a troca de papéis, mas o mais comum era o travestismo que na ópera não significaria mais do que realçar a diferença sexual (homem/mulher,

⁵⁹⁴ JAUCOURT, Louis — “Serrail”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 15, p. 114. Trad. nossa: “Mas quais podem ser os prazeres e os divertimentos das mulheres do sultão, que estão para sempre trancadas nesse tipo de prisões?”

⁵⁹⁵ AUMONT, Arnulphe d’ — “Eunuque”, *op. cit.*, t. 6, p. 158. Trad. nossa: “Essas gentes geralmente têm dentes bonitos; mas seria uma falha para um eunuco negro, que deve ser um monstro dos mais hediondos.”

⁵⁹⁶ BROUSSELLE, André, et TABERY, Vanda — “Entre sexe et genre, la voie de l’opéra”, *Topique*, vol. 128, no. 3, 2014, pp. 19-33.

⁵⁹⁷ *Ibid*, p. 20. Trad. nossa: “A voz dos castrati era descrita como mais leve do que a masculina, mais brilhante e de qualidade superior à de uma criança. O seu timbre era intenso e muito superior no plano sonoro-acústico à voz feminina ou à dos ‘falsetti’.”

masculino/feminino) e reificar as relações de poder, retirando ainda a mulher de uma profissão duvidosa. Não se vislumbraria sequer que esta mudança, apenas de aparência, fosse efectivamente uma oportunidade de evidenciar a possível confusão de sexo e de género e de levar essa possibilidade ao tecido social, mas somente produzi-la, e aceitá-la, para um fim específico. Já os “castrati” (e não os travestidos), ainda que a sua voz fosse valorizada, era como contranatura que eram vistos em cena quando obtinham papéis femininos. Mais ainda se se ocupassem também dos papéis masculinos, e altamente viris — segundo os valores de masculinidade. Os “castrati” eram somente aceites pela voz e pelo efeito sonoro, musical, produzido para agrado geral do auditório, como se a voz ouvida suplantasse a identidade sexual do corpo. Assim, a separação entre o espaço da cena da ópera e o espaço social encontrava-se completamente definida e é ainda um mistério o modo como os “castrati” sobreviveriam entre as luzes da fama e a completa marginalidade.

André Brousselle e Vanda Tabery, no artigo citado, colocam a ênfase no auditório, afirmando que o prazer musical da voz dos “castrati” derivava da possibilidade de o auditório se libertar do peso da determinação sexual proporcionada pelas categorias sexuais:

Hors névrose et psychose, l'essentiel pour le mélomane n'est pas d'opter pour sexe ou genre, un dilemme qui peut paraître importé de l'extérieur, mais d'avoir une mobilité de ses identifications qui lui permette d'entendre avec grand plaisir le masculin, le féminin, l'angélique, l'ambigu, le pervers, le régressif... Cette mobilité n'est peut-être possible que si la base identitaire est assurée par le sexe, permettant au genre d'être mouvant, de même qu'une base harmonique solide permet dans les dessus à la mélodie de s'émanciper. C'est sans doute vrai pour beaucoup, faux et l'inverse pour d'autres, mais personne ne reste neutre, que la problématique soit formulée à l'époque baroque ou de nos jours, et toujours dans la passion.⁵⁹⁸

Voltemos à máquina de Wolfgang Kempelen. A voz produzida por esta máquina diferenciava-se completamente da dos “castrati”, pela razão de se limitar apenas aos órgãos da voz e não à totalidade do corpo e, desde logo, estar nela anulada qualquer

⁵⁹⁸ BROUSSELLE, André, et TABERY, Vanda — “Entre sexe et genre, la voie de l'opéra”, p. 23. Trad. nossa: “Excluindo a neurose e a psicose, o essencial para o melómano não é optar por *sexo* ou *género*, um dilema que pode parecer importado do exterior, mas ter uma mobilidade destas identificações que lhe permita ouvir com grande prazer o masculino, o feminino, o angelical, o ambíguo, o perverso, o regressivo ... Essa mobilidade talvez seja possível apenas se a base identitária for garantida pelo *sexo*, permitindo que o *género* seja movente, assim como uma sólida base harmónica permite que a melodia se emancipe por cima. Isto é sem dúvida verdadeiro para muitos, falso e o inverso para outros, mas ninguém permanece neutro, seja o problema formulado na época barroca ou hoje, e sempre com paixão.”

correspondência entre voz e sexo. Ora muitas outras máquinas de falar (também, potencialmente de cantar) idênticas à de Kempelen surgiram no século XVIII. Eram como “têtes parlantes” (“cabeças falantes”, assim eram designadas estas máquinas de falar) e desenvolveram-se em função da universalidade da voz humana isenta de sexo (como de corpo). Estas máquinas assemelhavam-se aos modelos anatómicos parciais e enquadravam-se na continuação do desenvolvimento das próteses para estudo específico da voz. As “têtes parlantes” seriam o oposto dos acéfalos e dos dicéfalos, seriam só céfalo, cérebro (razão), máquinas mais próximas das ideias cartesianas do que das dos materialistas empiristas. O único desafio na proximidade destas máquinas ao corpo humano (e à sua semelhança), para que o mesmo efeito fosse conseguido com sucesso, julgou-se ser o encontro dos materiais (que materiais tinham a suavidade da carne e a sutileza dos órgãos para que a voz fosse emitida?). Através desses materiais orgânicos (distintos das primeiras próteses de metal e de madeira onde eram inclusivamente integradas partes do esqueleto humano), iludir-se-ia a aparência do corpo, ainda que restrito aos órgãos de vocalização. Sabemos hoje, diante dessas máquinas, que o efeito não foi alcançado e que, muitas vezes, se tratou de um embuste. Se se instaurava já uma marcada indiferenciação entre natural e artificial, mecânico, ao nível dos materiais, tal entrosamento era então mal conseguido. Para Jessica Riskin, no artigo “Eighteenth-Century Wetware”, é difícil entender porque se pretendia que estas máquinas falassem sem a preocupação de inscrever a vocalização na totalidade do corpo sensitivo:

Present-day builders of automata, when they encounter the work of their eighteenth-century predecessors, invariably ask why no one in that earlier period tried to simulate the action of the five senses. In their view, sensation is the single most obvious function to give an artificial creature. Their question is all the more intriguing when one considers that eighteenth-century materialist-mechanists such as La Mettrie subscribed to the sensationist doctrine that ideas were not innately implanted in the mind, but were created by the action of the senses and the nervous system and, therefore, could not be abstracted from body. The eighteenth-century conviction that life, consciousness, and thought were essentially embodied in animal and human machinery has striking parallels in current Artificial Intelligence (AI).⁵⁹⁹

⁵⁹⁹ RISKIN, Jessica — *Eighteenth-Century Wetware, Representations*, Vol. 83 n.º 1, 2003, pp. 97-125. Trad. nossa: “Na actualidade, os construtores de autómatos, quando encontram o trabalho dos seus predecessores do século XVIII, invariavelmente perguntam porque ninguém naquele período tentou simular a ação dos cinco sentidos. Para eles, a sensação é a função mais óbvia de dar a uma criatura artificial. A pergunta é ainda mais intrigante quando se considera que, no século XVIII, os materialistas-mecanicistas, como La Mettrie, aderiram à doutrina sensacionista de que as ideias não foram implantadas de maneira inata na mente, mas foram criadas pela acção dos sentidos e do sistema nervoso e, por isso, não podiam ser abstraídas do corpo. A convicção do século XVIII de que a vida, a consciência, e o

Efectivamente, as “têtes parlantes” replicam (por imitação, mas mecanicamente) o lugar da voz natural e a isso se limitam. Já em *Les Bijoux*, as “jóias” falantes representam a voz enraizada no sexo e, simultaneamente, na totalidade do corpo. Diderot elaboraria, assim, uma teoria da linguagem integrada na sexualidade — distinta da teoria que fundamentaria as “têtes parlantes”. Os sexos falantes, as “jóias” que falam, em *Les Bijoux*, estariam em completa oposição às “têtes parlantes” pelo facto de a estas não ser dado o corpo e a prevista sensibilidade. A remoção do corpo e, consequentemente, a ausência de sexo, de uma parte nervosa significativa, remanescendo a cabeça, seria para Diderot aberrante. De modo que podemos mesmo afirmar que era contra as “têtes parlantes”, e o racionalismo aí implícito, que Diderot criaria os sexos, as “jóias”, falantes. Para Diderot, as “têtes parlantes” jamais poderiam ser máquinas de linguagem se não se inscrevessem no corpo, porque todo o corpo, sensitivo, é representado metonimicamente como um sexo falante. A possibilidade expressiva, comunicativa, de um corpo não dependeria efectivamente de ideias em abstracto, fruto do pensamento isolado, mas da experiência física.

Como enquadrar, então, em *Les Bijoux*, como ópera, a voz dos “castrati”?

Para Diderot, a castração⁶⁰⁰ é vista de dois modos distintos, porém, associados às sensações recebidas pelo corpo. Por um lado, a castração significa a interferência humana, obstaculizando a sensibilidade do corpo, incapacitando-o de sentir. Por outro, remete para a possibilidade de o corpo sentir de modo mais amplo através de uma organização diferente. Trataremos de seguida destas duas perspectivas sobre a castração.

pensamento foram essencialmente incorporados nas máquinas animais e humanas tem paralelos marcantes na atual Inteligência Artificial (IA).”

⁶⁰⁰ Em vários textos Diderot se refere à castração. Damos o exemplo de *Supplément au voyage de Bougainville* onde a castração feminina serve de pretexto para tratar da constituição das leis civis com origem pretensamente sobrenatural. “A. Ou l’homme égorgé expire sous le couteau d’un prêtre ; ou l’on a recours à la castration des mâles... B. À l’infibulation des femelles ; et de là tant d’usages d’une cruauté nécessaire et bizarre, dont la cause s’est perdue dans la nuit des temps, et met les philosophes à la torture. Une observation assez constante, c’est que les institutions surnaturelles et divines se fortifient et s’éternisent, en se transformant, à la longue, en lois civiles et nationales ; et que les institutions civiles et nationales se consacrent, et dégénèrent en préceptes surnaturels et divins.” (DIDEROT, D. — “Supplément au voyage de Bougainville”, *Diderot, Contes et romans*, vol. I, Paris, Gallimard, 2010, p. 544). Trad. nossa: “A. Ou o homem degolado morre sob a faca de um padre; ou recorreremos à castração dos machos... B. Sobre a infibulação das fêmeas; e daí muitos usos de uma crueldade necessária e bizarra, cuja causa se perdeu na noite dos tempos, e leva os filósofos à tortura. Uma observação bastante constante, é que instituições sobrenaturais e divinas são fortalecidas e eternizadas, transformando-se, a longo prazo, em leis civis e nacionais; e que as instituições civis e nacionais consagram-se, e degeneram em preceitos sobrenaturais e divinos.”

Eram tidos como castrados também os, que possuindo sexo, o desactivam por práticas ou estilos de vida que levavam à impotência. Diderot não se inibe de fazer uma crítica geral aos que, por escolha ou por força das circunstâncias, seguem o celibato — expressa assim pelas palavras de Michel Delon: “[...] le célibataire, l’homme privé de rapports sexuels, n’est qu’une statue de marbre dénuée d’expression”⁶⁰¹. Neste sentido, a castração não é apenas uma efectiva transformação física como é uma desactivação progressiva que se resume à privação da sensação e obtenção de prazer. O que está subentendido, sempre que Diderot se refere à castração, é que, ainda que ela ocorra de modo diverso nos dois sexos, a castração se encontra sempre em relação com o órgão sexual masculino: o homem pode vir a ser castrado, a mulher é por natureza castrada. Logo, o órgão sexual masculino — o sexo que não é representado em *Les Bijoux* — é tido como central. Diderot coloca-o nesse lugar essencial na continuação de uma sexualidade concebida em função da geração a que o prazer está associado. O prazer, pensado na lógica da geração, apenas podia ser obtido pela diferenciação em dois sexos, em que o órgão sexual masculino tem um papel determinante (é, aliás, elemento da origem da diferenciação sexual). Nesse sentido, a castração pela perda do órgão sexual masculino significaria ausência de prazer. Consequentemente, em *Les Bijoux*, evidencia-se a repugnância de Diderot pela castração no episódio do “Chapitre LIII, L’amour platonique”, através do jovem Hilas, que, por acidente, foi condenado pelos oráculos a ser impotente. Hilas é um jovem descrito como muito belo e tentador, que procura satisfazer diversas mulheres de modo a que uma delas o aceite tal qual se encontra (em estado de impotência idêntico ao de um castrado). Assim, quando encontra uma jovem platónica (em igualdade de circunstâncias), “Hilas se précipita sur elle, ne négligea rien pour la soulager, mais tous ses efforts furent inutiles ; la belle évanouie s’en aperçut aussi bien que lui”⁶⁰². Hilas procura ainda satisfazer os prazeres de quem os despreza ou que sente repugnância pelo órgão sexual masculino como de um sapo: “Chemin faisant, il rencontra de ces femmes qui ne veulent avoir avec vous

⁶⁰¹ DELON, Michel — “Le prétexte anatomique”, *Dix-Huitième Siècle*, 12, 1980, pp. 35-48. Trad. nossa: “[...] o celibatário, o homem privado de relações sexuais, é apenas uma estátua de mármore sem expressão.”

⁶⁰² DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 301. Trad. ed. port.: “Hilas precipitou-se para ela, não negligenciou nada para a aliviar, mas todos os esforços foram inúteis; a bela desfalecida notou-o tão bem como ele.” (DIDEROT, D. — “Capítulo LIII, O amor platónico”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 280).

qu'un commerce de cœur, et qui haïssent un téméraire comme un *crapaud*⁶⁰³. Hilas também busca satisfazer o desejo com palavras (amor platônico), mas desiste: “Il faut, disait-il en lui-même, que je guérisse peut-être autrement qu'en parlant”⁶⁰⁴. Assume, então, a quimera do amor platônico: “— Hélas ! disait-il en s'en allant, ce pur amour, dont on parle tant, il n'existe nulle part ; cette délicatesse de sentiments, dont tous les hommes et toutes les femmes se piquent, n'est qu'une chimère. L'oracle m'éconduit, et j'en ai pour la vie”⁶⁰⁵. E, Sélim, o narrador da história de Hilas, diz ao sultão Mangogul: “— Il en désespéra comme Votre Hautesse, continua Sélim ; et las de tenter des essais qui n'aboutissaient à rien, il s'enfonça dans une solitude, sur la parole d'une multitude infinie de femmes, qui lui avaient déclaré nettement qu'il était inutile dans la société”⁶⁰⁶. Hilas, porque impotente, é um inútil em sociedade porque lhe falta o que é essencial no jogo dos prazeres. Aqui se demonstra uma posição em relação ao sexo no enquadramento de uma sexualidade ainda vista para fins da geração, que toma o sexo masculino como instrumento fundamental de prazer.

Em *Les Bijoux*, ao episódio de Hilas contrapõe-se à descrição de outras experiências sexualmente satisfeitas sem a intervenção do órgão sexual masculino. Hilas é o negativo de uma sexualidade plural que não se resume aos genitais. Se Hilas representa o quanto imprescindível é possuir um órgão sexual diferenciado do feminino e fazer uso dele, é porque representa uma lógica que Diderot ora constrói ora desconstrói. Assim, de modo diverso ao representado por Hilas, Diderot também entende que a castração (à luz de uma sexualidade que já não se define pela geração, e que é apenas resíduo desta) determinaria que a ausência do órgão sexual masculino não é já obstáculo aos prazeres. Podia concluir-se daqui uma perspectiva de Diderot positiva (ou somente aceitável) da castração. O castrado ou o impotente, porque não tem sexo,

⁶⁰³ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 301. Trad. ed. port.: “De passagem, encontrou dessas mulheres que só pretendem relações sentimentais e odeiam um temerário como um sapo.” (DIDEROT, D. — “Capítulo LIII, O amor platônico”, *op. cit.*, p. 279).

⁶⁰⁴ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 301. Trad. ed. port.: “‘talvez não seja a falar’, dizia para consigo, ‘que eu me cure’.” (DIDEROT, D. — “Capítulo LIII, O amor platônico”, *op. cit.*, p. 279).

⁶⁰⁵ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, p. 301. Trad. ed. port.: “— Ai de mim! — dizia ele afastando-se —, esse puro amor, de que se fala tanto, não existe em nenhuma parte; essa delicadeza de sentimentos, que todos os homens e todas as mulheres exaltam, não passa de uma quimera. O oráculo pôs-me à margem e para sempre.” (DIDEROT, D. — “Capítulo LIII, O amor platônico”, *op. cit.*, p. 279).

⁶⁰⁶ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 302. Trad. ed. port.: “Também ele desesperou como Vossa Alteza — disse Selim —, e, cansado de tentar experiências que não conduziam a nada, mergulhou na solidão, no dizer de uma multidão infinita de mulheres que lhe declararam francamente que era inútil na sociedade.” (DIDEROT, D. — “Capítulo LIII, O amor platônico”, *op. cit.*, p. 280).

ou porque está impossibilitado de o usar, pode ainda usufruir de prazer e fazer uso do sexo, enquanto este for sinónimo de corpo sensitivo⁶⁰⁷. Justificam-no, em *Les Bijoux*, as práticas sexuais consideradas desviantes em relação à geração (mas naturais e aceitáveis, porque delas há exemplo na natureza), as práticas explícitas ou implícitas de homossexualidade. Para Diderot, o corpo representado de múltiplas maneiras como castrado é um corpo que poderia potencialmente ampliar as zonas de prazer a outras — de facto, a toda a sua superfície, já que, na sequência de uma sensação, o corpo castrado se torna amplamente sensorial e amplamente expressivo.

A mudança ocorre pelo vislumbre de polimorfia ao imaginar-se o corpo, como corpo plástico, na sua capacidade transformativa. Tal implica repensar o desenho anatómico até então conhecido e imaginar uma outra, nova, organização dos corpos⁶⁰⁸. Em *Les Bijoux*, no estranho “Chapitre XVI, Vision de Mangogul”, encontramos disso exemplo. Neste capítulo, que quase nenhum investigador ousa analisar, a intervenção mecânica, é a de abertura de orifícios. Para a mulher que não tem cu (ânus) nem vagina é estudada uma nova anatomia. Ora a mulher, que se crê ser esposa de um pontífice, é neste capítulo subjugada a ser passiva, para que lhe façam dois orifícios que se confundem: são dois ânus ou duas vaginas? — “Comment le voulez-vous?”⁶⁰⁹, perguntam-lhe. A abertura de orifícios é interpretada como condição de participação no jogo geral dos prazeres pela razão, que se subentende, de que esta mulher, não tendo sexualidade, é obrigada a ter.

⁶⁰⁷ Reforçamos ainda este ponto, em que estabelecemos a equiparação entre sexo e corpo sensitivo, o que, em certa medida, é permitido pela identificação de outras zonas sensitivas análogas, através de um curioso engano apresentado em *Mystification*. Quando a jovem Dornet pretende explicar a Diderot (personagem) o seu encontro com o médico turco, Desbrosses, e a relação que este antes estabelecera entre a retina e a teia, realçando a descrição o olho como lugar extremamente sensível, ela diz “tétine” (mamilo) em vez de “rétine” (retina). Embora aparente ser um engano é, a nosso ver, significativo enquanto relação premeditada entre zonas de prazer e desprazer, pois tanto o mamilo como a retina são lugares excitáveis, tão ou mais do que o sexo somente reduzido aos genitais: “MLLE DORNET: Qu’il s’échappe de là je ne sais quoi de pernicieux, des simulacres... oui, des simulacres, c’est le mot... qui s’en vont s’attacher... à la tétine... là, dans l’oeil. § — DIDEROT: Vous voulez dire à la rétine. § — MLLE DORNET: Oui, oui, à la rétine. Mais il y a donc quelque fondement là-dedans?”. (DIDEROT, D. — “Mystification”, p. 39). Trad. nossa: “SENHORITA DORNET: Escapa daí não sei o quê de pernicioso, simulacros... sim, simulacros, é essa a palavra... que vão se prender... ao mamilo... ali, no olho. § — DIDEROT: Você quer dizer à retina. § — SENHORITA DORNET: Sim, sim, à retina. Mas há alguma base nisso então?”.

⁶⁰⁸ Paul B. Preciado, a quem devemos reconhecer a influência neste último sub-capítulo, em *Manifesto Contra-sexual*, Lisboa, Orfeu negro, 2019, p. 67, afirma: “A anatomia é cartografia política.”

⁶⁰⁹ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 86. Trad. ed. port.: “Como o quer?”. (DIDEROT, D. — “Capítulo XVI, Visão de Mangogul”, *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 63).

O que se imaginaria, mas que não seria possível reconhecer ou aceitar, era o prazer masculino não activo, mas passivo — na sodomia —, por não se tolerar que o castrado pudesse ter prazer na passividade, tal como mulher, por via dos orifícios disponíveis. Pelo ânus, os homens, cujos corpos se tornaram afeminados, seriam igualmente submetidos. Ou seja, deixaria de haver uma inversão e uma hierarquização de posições entre activo e passivo. Essas posições seriam simplesmente naturalizadas. Logo, o medo da castração que resultava do receio em aceitar a homossexualidade⁶¹⁰ em geral, e em especial a masculina, significaria mais do que isso, a resistência em admitir à luz do dia um conjunto de práticas sexuais múltiplas e tidas como desviantes. Neste sentido, o corpo sensitivo seria visto como idêntico, o do homem e o da mulher, disponibilizado para os prazeres, para o qual não há compensação de nada perdido através de próteses (máquinas imitativas do órgão sexual masculino⁶¹¹), mas tudo o que tem é usado. Por conseguinte, os acrescentos de possíveis próteses não visariam recuperar o pénis (nem imitá-lo), mas fazer proliferar os prazeres.

A equiparação do corpo do homem castrado ao da mulher, como corpo sensível/sensitivo, seria ainda justificado pelo estudo do corpo feminino que já se apresentava, porque castrado por natureza, como polimórfico. As investigações na época sobre o prazer feminino apresentavam-no como distinto por se verificar que o prazer ocorreria de forma disseminada pelo corpo completo, e não centralizada. Deste modo clarificamos o que até agora assumimos: que sexo e corpo sensitivo são sinónimos. Efectivamente, esta equivalência justifica-se por, à luz das ideias comuns, se entender o sexo (genérico) como atributo apenas feminino assim como corpo. O masculino, como universal, transcende o corpo. O castrado, como afeminado, significa, consequentemente, a perda deste seu privilégio. Logo, o homem, pela perda do seu órgão sexual, transforma-se em sexo sinónimo de corpo e, deste modo, adquire capacidade de sentir, “sentimento”. O que sugere que Diderot defenderia a recuperação

⁶¹⁰ Sobre a recusa e a aceitação da homossexualidade, veja-se, de Eve Kosofsky Sedwick, *Epistemologia do Armário*, Coimbra, Angelus Novus, 1990, onde dá o exemplo de *La Religieuse*.

⁶¹¹ Ainda na lógica da imprescindibilidade do órgão sexual masculino e sobre o assunto da castração, que um sem número de artigos da *Encyclopédie* dão conta, são previstas próteses substitutas do órgão sexual masculino nos casos clínicos em que este foi extraído a propósito da função da saída da urina. No entanto, como é possível de imaginar, estas próteses funcionariam igualmente como uma espécie de dildos (“godemiché”) ou instrumentos de recuperação da função sexual. Se qualquer possibilidade que as máquinas pudessem produzir, ao nível sensível, seria, como próteses e enquanto potenciais acrescentos da capacidade de fazer sentir. Nesta perspectiva, imaginar-se-ia o acrescento de sexos, de próteses, não só para vivificarem o sentir, mas para se reenquadrarem na lógica da falta (resquício da geração) onde o pénis se mantinha como central.

do corpo sensível não exclusivamente atribuído à mulher, mas também ao homem. Ora este ponto é essencial para entender o que o pensamento de Diderot poderia trazer de mudança radical: o corpo tido como feminino é o corpo polimórfico idealizado.

Assim, a voz dos “castrati”, como expressão do corpo polimórfico, afeminado, seria para Diderot uma voz potencialmente revolucionária a vários níveis, enquanto que as vozes das “têtes parlantes” não o são. Se o problema da ineficácia das “têtes parlantes” (como máquinas que se acreditavam revolucionárias por poderem contribuir para uma voz universal) é não terem sexo, corpo sensível/sensitivo, e se a expressão depende necessariamente das sensações, seria preciso mexer no corpo, transformá-lo, fazê-lo sentir completamente para mudar a voz e criar uma voz perfeita. De facto, os “castrati” são exemplo dessa mudança e colocam a filosofia de Diderot, no que diz respeito à filosofia do corpo, numa posição interessante: os corpos sensíveis e sexualizados multi-diferenciados sobrepõem-se aos corpos diferenciados em dois sexos. Tal hierarquia promove uma mudança da voz audível distinta da organização binária. O corpo idealizado para a voz universal seria, portanto, o corpo polimórfico, porque só este — ao ser transformado para se tornar expressivo — poderia ser uma máquina expressiva de potencial revolucionário. A representação de “castrati”, descritos como afeminados, ou de castrados felizes e satisfeitos, em igualdade com as mulheres, na falta dos seus órgãos sexuais, seria uma representação capaz de solucionar o problema de expressão e até do silenciamento das mulheres. Se as vozes dos “castrati” são valorizadas, não são já como vozes submissas, mas insubmissas. Deixaria de ser importante que fossem homens transformados em mulheres, mas que uma nova categoria (se disso se tratasse) pusesse em causa essas mesmas categorias de homem e de mulher⁶¹². Tal não é completamente estranho a Diderot que, em *Les Bijoux*, colocou a voz num orifício do corpo. Era somente necessário colocar outro orifício para descentralizar e democratizar uma fonte comum de expressão. Não pretendemos fazer dos “castrati” forçosamente um modelo de corpo, mas parece-nos indispensável ler a sua presença no texto e verosímil ver neles exemplo de uma nova possibilidade (ainda que subterrânea, mas muito promissora) de corpo. Seria possível transformar um corpo em polimorfo, simplesmente descentralizando a atenção dada ao pénis anatómico. Para

⁶¹² Veja-se a este propósito: TIAINEN, Milla — “Corporeal Voices, Sexual Differentiations: New Materialist Perspectives on Music, Singing and Subjectivity”, *Thamyris/Intersecting: Place, Sex and Race* n.º 18 — *Sonic Interventions*, New York, Editions Rodopi, 2007.

isso, nos orienta a leitura de *Les Bijoux*, onde, como dissemos, este órgão se apresenta na ausência, o que supomos ser já uma sugestão de polimorfia. Damos, portanto, razão a André Brousselle e Vanda Tabery, que no artigo “Entre sexe et genre, la voie de l’opéra”, nos perguntam: “Est-ce là pure quête de la voix d’ange ou bien celle du plaisir de l’ambiguïté, voire la trouble jouissance de réminiscences de la castration?”⁶¹³. Julgamos que sim, que a voz do corpo polimórfico permite ao auditório, sonoramente iludido, usufruir de um prazer geral do corpo sensitivo, porque, segundo Diderot, ele é expandido e não centralizado, nem na cabeça nem nos genitais.

⁶¹³ BROUSSELLE, André, et TABERY, Vanda — “Entre sexe et genre, la voie de l’opéra”, *Topique*, vol. 128, no. 3, 2014, pp. 23?. Trad. nossa: “É uma busca pura da voz angélica ou antes a do prazer da ambiguidade, ou mesmo do prazer perturbado de reminiscências da castração?”.

CONCLUSÃO

Nesta conclusão, mais do que um apanhado do que foi exposto sobre a voz (Capítulo I) e o sexo e género (Capítulo II) e do efeito de uma voz emitida por um corpo sexualizado no/s auditório/s (Capítulo III), pretendemos abrir as leituras de *Les Bijoux* às posições críticas de pensadores paradigmáticos da pós-modernidade (Foucault, Wittig, Butler, Haraway, Braidotti e Barad). Queremos, assim, resgatar o conto de Diderot da obscuridade e trazê-lo para o nosso tempo e, desta vez, submetendo-o a um teste de sobrevivência. Se desde o início desta investigação sobre *Les Bijoux*, Diderot nos suscitou tanto interesse, se inegavelmente nos seduziu, se nos baralhou tantas vezes, é porque, não só este conto como todo o pensamento de Diderot nos parece projectado para a posteridade e merece, portanto, ser pensado também à luz da nossa contemporaneidade. Começamos por rever o que Diderot pensava sobre a posteridade: “Celui qui ne pese que le moment où il existe est un homme froid, incapable de l’enthousiasme, qui seul fait entreprendre de grandes choses aux dépens de la fortune, du repos, & de la vie”⁶¹⁴. Efectivamente, Diderot pensou na posteridade com tal preocupação que se pode confundir o seu tempo com o nosso⁶¹⁵. Mas até onde o podemos e devemos pensar como um tempo semelhante ao nosso?

Entre a sua modernidade e a nossa (pós-modernidade), pode-se sempre conceber os limites através de um corte ou de uma continuação. Ambas as leituras são possíveis. Contudo, tornou-se progressivamente visível para nós uma continuação, mesmo sabendo que esta opção, por vezes, resultou num acréscimo de dificuldades na leitura. Acreditamos ainda que a utilidade prática da leitura de *Les Bijoux* é ter-nos servido para entender um momento fundador, um epicentro, muito presente e influente no pensamento como na realidade actual, para poder, assim, estabelecer diferenças e

⁶¹⁴ DIDEROT, D. — “Postérité”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t. 13, p. 172. Trad. nossa: “Quem pesa apenas o momento em que existe é um homem frio, incapaz de entusiasmo, que sozinho realiza grandes coisas em detrimento da fortuna, do descanso e da vida.”

⁶¹⁵ Veja-se : CHOUILLET, Jacques — “Le message des lumières est-il de notre temps?”, in *Diderot Studies*, vol. 21, Genève, Droz, 1983, pp. 33-44.

posições críticas. Sem dúvida que foi e é para nós importante fazer, nesta conclusão crítica, uma abordagem assumidamente feminista, relevando um contributo importante para o movimento feminista. Se é certo que ainda é difícil um consenso do que se entende como Feminismo, posicionamo-nos historicamente num percurso que nunca foi e longe está de ser linear e pacífico. Para nós, o Feminismo é uma teoria e uma prática que resulta das tentativas de promover um futuro mais inclusivo, capaz de providenciar algum tipo de liberdade como de felicidade. Em 2014, a autora norte-americana Roxane Gay publicou um conjunto de ensaios ironicamente intitulado *Bad feminist*⁶¹⁶. É sempre como “más feministas” que são reconhecidas muitas das pessoas que se declaram “feministas” porque, quando publicamente se aliam a este movimento, a crítica (em geral, e não só a que teme o Feminismo, mas a que vem de dentro do movimento) corre a salientar quanta imperfeição (e contradições) contém o que as feministas dizem, ou pensam, ou fazem. Não é certamente com má intenção. Mas é como se qualquer empreendimento neste sentido fosse, desde logo, desencorajado. Como tal, na nossa intenção, se muito há a apontar de imperfeito, não pretendemos declarar-nos inocentes, talvez só contraditórias, assumindo positivamente a contradição. O que até agora não fizemos foi reduzir completa e resolutamente *Les Bijoux* ao lixo misógino com ostensiva facilidade. Sempre houve e há algo que nos leva a ler e a entender este conto, tanto quanto possível, como um labirinto com saída. E, por isso, esta conclusão encontra-se dividida em duas partes: na primeira parte, fazemos uma revisão crítica de *Les Bijoux*; na segunda parte, lançamos uma proposta modesta de releitura, a partir do que ainda podemos dizer sobre a vocação estética e retórica deste conto.

1. REVISÃO CRÍTICA

1.1. Michel Foucault, o discurso da sexualidade

Começamos com Michel Foucault para salientar dois pontos importantes na actual leitura de *Les Bijoux*: como se estabeleceu a tríade de conhecimento-sexo-poder e como se fundou ela numa outra grelha de entendimento histórico, com base na genealogia nietzschiana, distinta da “hipótese repressiva”.

⁶¹⁶ GAY, Roxane — *Bad feminist*, New York, Corsair, 2014.

No texto *Histoire des systèmes de pensée* (1970-71), Foucault descreve o sistema epistemológico que suporta as práticas discursivas:

Les pratiques discursives se caractérisent par la découpe d'un champ d'objet, par la définition d'une perspective légitime pour le sujet de connaissance, par la fixation de normes pour l'élaboration des concepts et des théories. Chacune d'entre elles suppose donc un jeu de prescriptions qui régissent des exclusions et des choix.⁶¹⁷

Sobre a vontade de conhecimento, Foucault opõe a perspectiva aristotélica à nietzschiana. Salienta que, em Aristóteles, em obras como *Métaphysique*, *Ethique à Nicomaque* ou *De Anima*, o desejo de conhecer está relacionado tanto com o desejo da verdade como com o prazer. Já em Nietzsche (*Le Gai Savoir*), o conhecimento é uma invenção, um jogo de desejos e impulsos, tendo em vista a vontade de apropriação, tornando-se o conhecimento o produto da disputa (mais do ódio do que de um efeito de harmonia), um acontecimento (ou acontecimentos, no plural) com múltiplos interesses. Se o conhecimento final se apresenta como verdade, é por produzir essa verdade falsificando-a, sobressaindo nela o que é verdadeiro, mas dissimulando o que é falso.

Ao intitular *La volonté de savoir* o primeiro tomo da *Histoire de la sexualité* (1976), Foucault sublinha como a vontade de conhecer tem como causa geral o sexo. No fundo, por detrás de tudo, há o sexo como origem, grande motor do conhecimento. Pelo menos noutra ocasião, antes da *Histoire*, em *Préface à la transgression* (1963), Foucault defendeu que os discursos sobre a sexualidade surgem como compensação da morte de Deus, como deslocamento e reposição de um novo enigma, um segredo a ser revelado (“um inquietante enigma” e “o segredo inesgotável”). A morte de Deus (e da narrativa criacionista) teve como consequência, a substituição das verdades providenciadas pelo paradigma cristão. No estudo da natureza, o sexo torna-se sinónimo de natureza. Mas a análise que Foucault faz sobre os discursos em torno do sexo, à luz do pensamento de Nietzsche, é de que essa verdade originária que justificara os discursos não existia (ou pré-existia) — fora simplesmente produzida e reproduzida de modo não declarado pelos próprios discursos. Deste modo, o sexo tido como “natural”,

⁶¹⁷ FOUCAULT, Michel — “Histoire des systèmes de pensée”, *Annuaire du Collège de France*, vol. 80, 1980, p. 245. Trad. nossa: “As práticas discursivas caracterizam-se pelo corte de um campo de objecto, pela definição de uma perspectiva legítima para o sujeito do conhecimento, pelo estabelecimento de normas para a elaboração de conceitos e teorias. Cada uma delas pressupõe, portanto, um jogo de prescrições que governam exclusões e escolhas.”

que se apresentara como uma evidência biológica, era já e tão-só resultado de construção discursiva. Neste sentido, demonstrava-se que o sexo não podia ser objecto antecipado de estudo, mas produto formado pela vontade de conhecimento. A linguagem usada como representação, logo, mediadora, entre o sujeito de conhecimento e o objecto a ser conhecido, teve o poder de dividir e, mais propriamente, de marcar a realidade. Se é do sexo que se trata, a linguagem divide e marca os corpos e, ao fazê-lo, mapeia-os, configura-os de modo a facilmente os controlar. Esse controle, resultante de um processo de abstracção do mundo, pela linguagem, é uma apropriação da realidade física e, conseqüentemente, o seu conhecimento resulta na obtenção de um poder-conhecer dessa mesma realidade que se distingue da ignorância assumida como sexual. A tríade conhecer-sexo-poder determina e fundamenta todo um sistema epistemológico vigente no século XVIII em que se pretendia fazer acreditar que a derradeira verdade é a biologia do sexo.

Foucault, ao expor, em *Histoire de la sexualité I*, como o sexo foi construído como natural e original e para dar a conhecer como este se produziu como objecto determinante no estudo e controle dos corpos, denuncia a largamente assumida “hipótese da repressão”. Pela “hipótese da repressão” não se falaria, porque não se devia falar sobre sexo por múltiplas formas de interdição. Se Foucault defende o contrário (que não houve de facto interdição, censura ou silenciamento, ao acesso ao conhecimento-poder sobre o sexo), não significa que não tenha havido algum tipo de inibição, por mecanismos de rarificação discursiva num contexto de aberta disputa entre discursos.

O sexo disponibilizar-se-ia ao conhecimento, sendo lugar e oportunidade de disputa de poder. Contudo, o poder exercer-se-ia não já por silenciamento forçado, mas pelo controle dos discursos que sobre sexualidade proliferavam. Foucault serve-se do pensamento de Diderot e justamente de *Les Bijoux* para apoiar a sua hipótese (não repressiva) de que é pelo amplo investimento ao nível discursivo (incitando e forçando mesmo a que se falasse sobre sexo) que a tríade funciona. O que Foucault propõe é a análise da efectiva coabitação de vários discursos. Se existiam já discursos de afastamento do sexo e do corpo, desde logo como pecado (discursos morais), ganham espaço os discursos de intensificação do sentir e de recuperação do corpo (discursos filosóficos, principalmente os materialistas) e do corpo como saúde (discursos racionais,

científicos). Na sua hipótese não repressiva, o controle é efectuado pela regulamentação, tendo em vista o interesse público e a utilidade geral. O sexo, afirma Foucault, é então um problema económico e político, tornando-se numa questão do Estado que quer saber da vida dos cidadãos para melhor gerir esse valor que é a vida. O poder exercido pelo conhecimento estruturado sobre o sexo coincide com o capitalismo então em desenvolvimento — associado aos modos de produção. Deste modo, se a “hipótese da repressão” estava já associada de algum modo à gestão da vida, esta outra hipótese associa-se especificamente ao trabalho (aumento da população para criação de mão de obra), mas também e em especial a outros domínios (específicos ao prazer), pela razão apontada por Foucault: a sexualidade deixou de ser entendida estritamente com a finalidade da reprodução. Não se suprimiria (ou se ocultaria), portanto, a variedade sexual (nomeadamente as perversões), mas fá-la-ia proliferar, para depois a organizar e classificar. Neste sentido, racionalizou-se tanto quanto possível o sexo, de modo a operar a sua instrumentalização. Foucault assume que o prazer de conhecer intelectualmente e o prazer de conhecer sexualmente se associaram de tal forma que tudo se tornou progressivamente capitalizável e lucrativo — o que se verificou de modo claro depois, já no séc. XIX, quando o prazer se torna capitalizável e a ampliação de prazer corresponde à ampliação de poder. O poder, segundo Foucault, criou, aliás, zonas de prazer — necessidades acrescentadas às até então imaginadas.

Les Bijoux terá servido para Foucault exemplificar um momento histórico de transição. Ao lermos a breve passagem, em *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, onde faz referência a este conto, percebemos o quanto lhe deveu. Em *Les Bijoux* é demonstrada a diversidade discursiva em torno do sexo. O conto é palco da disputa de poderes relacionados com a vontade de conhecer (na conjunção entre conhecimento e sexo como “fruto proibido” atractivo) e como se apresenta um efeito de verdade⁶¹⁸. Mas, mais do que isso, *Les Bijoux* foi central para Foucault refutar completamente a “hipótese da repressão” e para apresentar o poder como difuso, distanciando-se já da centralidade de um poder único (de tipo monárquico). Deixou, porém, uma falha a ser explorada posteriormente. Na leitura de *Les Bijoux*, faltaria a Foucault admitir que o objecto dos discursos, o sexo, fora historicamente atributo da categoria de mulher. Esta união de sexo e corpo como sinónimos de mulher descende possivelmente da narrativa

⁶¹⁸ Ainda sobre este assunto, leia-se também de Michel Foucault a alusão que fez a *Les Bijoux Indiscrets* em “L'Occident et la vérité du sexe”, in *Dits et écrits* III, Paris, Gallimard, 1976, pp. 101-106.

histórica estruturada pela religião cristã. Em *Histoire de la sexualité I*, Foucault não se resume obviamente a uma só categoria, mas quando se refere a sexo (objecto), não é difícil entender que é sobre esta categoria que incide com maior evidência o evento discursivo. Se os discursos se disputam, ao mesmo tempo que se incitam mutuamente a discorrer discursivamente sobre o mesmo objecto, é sobre um corpo-objecto (mulher), distinto do sujeito sem corpo e sem sexo (homem). Como de seguida vamos expor, esta falha (melhor entendida como interpretação passível de ser explorada) foi depois desenvolvida pelo pensamento feminista⁶¹⁹.

Em *Les Bijoux*, é evidente que o sexo-objecto (as “jóias”) se opõe à “hipótese da repressão” que supostamente importaria silêncio ao objecto. O objecto, ainda que remanescendo como superfície, não é já inerte nem silencioso (mudo). O sexo fala quase se confundindo com o sujeito. Ou seja, o sexo não é só superfície de discursos, mas age discursivamente. Pode-se interpretar que não há, nem uma inversão de lugares no sistema epistemológico tradicional estanque, nem resistência a esse mesmo sistema que toma de um lado o sujeito e do outro objecto. Mas pelo contrário: o sexo fala por ter poder autorizado para participar nesses discursos. E, porque fala, revela tanto a dependência do corpo (e) da mulher como deste se separa. Por meio desta separação, a categoria de mulher parece ser a única superfície que, como um campo de batalha, é de facto silenciada (parecendo muda). O seu silenciamento não é, no entanto, uma ostensiva interdição da fala: são inúmeros os mecanismos que constroem e desencorajam a que alguém (da categoria nomeada) o faça. O incitamento à fala, em *Les Bijoux*, é obstruído, desde logo, porque a capacidade discursiva da mulher concorre com a do sexo — sendo que o sexo diz a verdade e a mulher, mentiras. O sexo, dentro do corpo de mulher, tornar-se-ia o seu opressor interno, o que a contradiz, e tal serve de justificação para a sua opressão externa.

Les Bijoux serviria ainda para Foucault ilustrar como não existem unidades definidas, sejam elas sujeitos ou instituições de poder, mas forças de poder distribuídas. Não haveria, portanto, de um lado, opressores e, de outro, oprimidos, identificados com a divisão sexual entre homens e mulheres, pelo facto de o corpo da categoria de mulher

⁶¹⁹ Silvia Federici di-lo muito claramente em *Calibã e a bruxa*: “[...] as feministas têm acusado o discurso de Foucault sobre a sexualidade de ignorar a diferenciação sexual, ao mesmo tempo que se apropria de muitas ideias desenvolvidas pelo movimento feminista.” (FEDERICI, Silvia — *Calibã e a bruxa*, Lisboa, Orfeu negro, 2020, p. 29).

ser representado como um corpo já em conflito. No fundo, se é o sexo que silencia e oprime a própria mulher, não se pode dizer que as mulheres não falem. As mulheres falam porque há nelas algo que fala. Consequentemente, a “hipótese da repressão” refutada por Foucault, em *Les Bijoux* não estava associada à divisão sexual entre indivíduos. Nem tão pouco à necessidade de libertação de uma categoria sexual da sua opressão, reivindicando o direito para falar do que se suponha interdito pela outra categoria representativa do poder (e da lei). A “hipótese da repressão” não existiria sequer na relação entre a mulher e o seu sexo, pois também estes dois discursos estariam em acesa disputa.

Assim, a identificação da categoria de mulher (e os corpos nela abrangidos) estaria permanentemente em luta contra si mesma, devido à sua associação ao sexo mas também pela separação do mesmo — como se evidencia em *Les Bijoux*. A categoria de mulher teria como única solução a sua própria destruição. O problema é que, embora o trabalho empreendido por Foucault o leve a retirar o sexo como causa enigmática e o pretenda desnaturalizar (logo, retirar-lhe o poder de afirmar a verdade e de se apresentar como verdadeiro, contra o que se expõe manifestamente como falso), ele parece não assumir que as oscilações de poder recaíram e se articularam, incidindo sobre o mesmo corpo construído e determinado sexualmente, categoria imposta de que este teria que se libertar. Mas esse seria um trabalho realizado depois, precisamente por aqueles a quem a categoria se aplicara. Foi preciso uma ruptura em termos de representação, de trabalho no seio da linguagem, mediadora da realidade, para rever completamente tanto a categoria de mulher como a categoria de sexo. E, embora a relação dialética entre opressor e oprimido, sujeito e objecto, se encontrasse para Foucault efectivamente esbatida, seria uma realidade inegável sem a consciência da qual não se poderia empreender um trabalho efectivo de defesa da capacidade e do direito de falar (e de ser ouvido). Gilles Deleuze, em *Les intellectuels et le pouvoir* (1972), afirmará pertinentemente sobre Foucault:

À mon avis, vous avez été le premier à nous apprendre quelque chose de fondamental, à la fois dans vos livres et dans un domaine pratique : l'indignité de parler pour les autres. Je veux dire : on se moquait de la représentation, on disait que c'était fini, mais on ne

tirait pas la conséquence de cette conversion ‘théorique’, à savoir que la théorie exigeait que les gens concernés parlent enfin pratiquement pour leur compte.⁶²⁰

Para Deleuze, foi Foucault quem melhor abordou a tão problemática questão da representatividade e da representação (pública e política) e da indignidade de falar pelos outros, e quem promoveu, por via dos seus livros, a possibilidades de os “silenciados”, na prática, e já não só na teoria, terem capacidade de falar em seu nome.

1.2. Monique Wittig, o sujeito universal

Para Wittig, a categoria de mulher — que remanesce como objecto (resíduo) — precisava de ser destruída. Wittig interpretou que a diferença sexual (assim como qualquer diferença sobre o corpo efectuada e deixada como marca de “diferente”) assenta num interesse globalizador — o da dominação. Na fundação do pensamento ocidental, foi através do pressuposto encontro de dois sexos naturais, e de que estes estariam desde sempre numa relação de dominante/dominado (opressor/oprimido), que se formularam as categorias sociais de homem e de mulher. No entanto, distintamente da análise de Foucault, Wittig antecipa que é a própria categoria de sexo que tem que ser destruída, uma vez que sexo é sinónimo de mulher. A categoria de sexo — do qual a mulher não escapa pela razão de que só a mulher e o seu corpo são verdadeiramente sexualizados — fundamenta a determinação biológica, e esta foi de tal modo naturalizada (e vulgarizada) que justificou todos os actos criminosos, porque decorrentes da opressão, realizados socialmente e culturalmente sobre as mulheres. Wittig denuncia que tal associação (e total convergência) de categorias — sexo e mulher — acontece na sociedade heterossexual, sendo a mulher tanto sexualizada como forçosamente heterossexualizada, para que o seu corpo seja tomado como objecto sexual disponibilizado, tanto reprodutor como de prazer. No entanto, não se trataria só do seu corpo, como do produto do seu trabalho. Na sociedade heterossexual, o corpo da mulher (já como objecto e como força de trabalho) estaria determinado a ser apropriado e explorado. A convivência natural com estes factos traduzir-se-ia numa aceitação pelas

⁶²⁰ DELEUZE, Gilles apud FOUCAULT, Michel — “Les intellectuels et le pouvoir”, *Dits Ecrits*, Volume II, Texte n° 106, 1972, p. 5. Trad. nossa: “Na minha opinião, você foi o primeiro a ensinar-nos algo fundamental, tanto nos seus livros quanto no domínio da prática: a indignidade de falar pelos outros. Quero dizer: zombava-se da representação, dizia-se que tinha terminado, mas não se tinha ainda tirado a consequência dessa conversão ‘teórica’, a saber, que a teoria exigia que as pessoas em questão finalmente falassem na prática em seu próprio nome.”

próprias mulheres, aparentemente pacífica, sem destino alternativo, resultando numa difícil consciencialização da categoria de mulher como oprimida pela categoria opressora. Foi, porém, o apelo à consciencialização como motor de luta que evidenciou a relação dialética entre os sexos.

De acordo com Wittig, é a opressão, o interesse da dominação, que cria a divisão sexual (e não o contrário), mas é efectivamente a luta inscrita na agenda feminista que cria e torna evidente uma categoria já de certo modo totalmente implícita. Não há oposição antes do feminismo — sintetiza Wittig. Neste ponto, entra em acordo com Foucault: sem a consciencialização dos oprimidos, não existem nem são identificados os opressores. Contudo, se o poder foi reconhecido por Foucault como difuso, substituindo os sujeitos e as instituições por forças em conflito, Wittig aponta que o poder se solidificou historicamente e mais fortemente em fracções, polaridades, ainda que se reconheçam como precárias, temporárias e móveis. Para Wittig, as polaridades, produzidas pela categoria de sexo, não seriam eternas, mas meras abstracções naturalizadas pelas relações de poder que subsistiriam posteriormente na manutenção das lutas pela emancipação. Deste modo, Wittig entra em conflito com os movimentos feministas dos anos 60/70 do século XX, *Woman's liberation*, que defenderam a mulher como uma categoria específica. Tal especificidade (feita estandarte da luta) implicaria aceitar a determinação biológica, tomar partido por uma perspectiva essencialista, assumir a sociedade heterossexual e, desta derivado, o pensamento predominante como igualmente heterossexual, com todas as suas consequências opressivas. Consequentemente, qualquer proposta de emancipação que assentasse sobre a categoria de sexo seria, ainda assim, opressiva. Wittig coloca então de parte todo o fundamento biológico (naturalista), uma vez que a biologia é historicamente um discurso interessado na opressão pelo fim da dominação. Para Wittig, a questão principal é, portanto, a destruição da categoria de sexo e, por consequência, de mulher (objecto), e a construção do sujeito de representação e, mais importante, de auto-representação.

Os textos de Wittig, quer de ficção quer ensaísticos, propõem-nos a seguinte questão: como se constrói um sujeito legítimo pela desconstrução da fundação do sistema epistemológico tradicional assente no pensamento heterossexual? Para Wittig, a indispensável luta pela construção de sujeito fora da determinação de sexo não é tanto uma estratégia de resistência como de sobrevivência. O sujeito proposto por Wittig é

um sujeito universal, além da categoria de sexo, e este é vislumbrado na lésbica — socialmente colocada longe de qualquer categoria. Wittig, no final do ensaio *La pensée straight* (1980), tomou uma posição assaz polêmica ao afirmar: “Les lesbiennes ne sont pas des femmes”⁶²¹. E, mais tarde, no ensaio *On ne naît pas femme* (1980), em resposta à afirmação de Simone de Beauvoir, “On ne naît pas femme: on le devient” (em *Le Deuxième Sexe*, 1949), lê-se: “‘Lesbienne’ est le seul concept que je connaisse qui soit au-delà des catégories de sexe (femme et homme) parce que le sujet désigné (lesbienne) n’est pas une femme, ni économiquement, ni politiquement, ni idéologiquement”⁶²².

Se o sujeito proposto é a lésbica e se esta (já) não é uma mulher, Wittig, porém, não abandona a luta feminista e a emancipação das mulheres, mas não as aceita como categoria. Para Wittig, o trabalho das mulheres começaria por dentro, pela necessidade de libertar o corpo da ideia internalizada (porque naturalizada e vulgarizada) de “mulher”, contrapondo-lhe “mulheres”, no plural. Estaria, então, a cargo de cada mulher, consciente da sua opressão (para se constituir como sujeito legítimo e para que se pudesse tornar pessoa além da opressão), a destruição de um mito, só assim lhe sendo permitido reconstruir a sua identidade. A identidade de sujeito proposta por Wittig, da lésbica, seria, contudo, liminarmente recusada socialmente. As lésbicas seriam acusadas de não serem verdadeiras mulheres e, ainda, de quererem ser homens. Ao que Wittig respondeu: “Au moins pour une femme, vouloir devenir un homme prouve qu’elle a échappé à sa programmation initiale”⁶²³. Neste sentido, jamais uma mulher poderia ter a pretensão de ser um homem, porque inevitavelmente falharia — não só em aparência, mas, e principalmente, em consciência. A lésbica de Wittig apresentou-se, desde o início, contra o conceito interessadamente concebido de natureza (origem e verdade) como justificação da opressão: “Une lesbienne donc doit être quelque chose d’autre, une non-femme, une non-homme, un produit de la société et non pas un produit de la ‘nature’, car il n’y a pas de ‘nature’ en société”⁶²⁴. Assim, se a sociedade criara a

⁶²¹ WITTIG, Monique — “La pensée straight”, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 77. Trad. nossa: “As lésbicas não são mulheres.”

⁶²² WITTIG, MONIQUE — “On ne naît pas femme”, *op. cit.*, p. 64. Trad. nossa: “‘Lésbica’ é o único conceito que conheço que está para além das categorias de sexo (mulher e homem) porque o sujeito designado (lésbica) não é uma mulher, nem economicamente, nem politicamente, nem ideologicamente.”

⁶²³ WITTIG, Monique — “On ne naît pas femme”, *op. cit.*, p. 57. Trad. nossa: “Pelo menos, para uma mulher, querer tornar-se um homem prova que ela escapou à sua programação inicial.”

⁶²⁴ WITTIG, Monique — “On ne naît pas femme”, *op. cit.*, p. 57. Trad. nossa: “Uma lésbica, portanto, deve ser outra coisa, uma não-mulher, um não-homem, um produto da sociedade e não um produto da ‘natureza’, porque não há ‘natureza’ em sociedade.”

mulher, Wittig criaria a lésbica; mas até mesmo esta identidade, construída com o propósito de libertação a colocou em conflito — desta vez, com a realidade do contexto lésbico, que também celebrava a biologia feminina. A lésbica de Wittig assume-se como distinta e revela ser simplesmente uma identidade imaginária (não obstante, com pretensões de inscrição na realidade social), de recusa da construção do pensamento e do conhecimento assente sobre as categorias de sexo e de mulher. A proposta de Wittig é efectivamente a de uma sociedade assexuada onde o seu feminismo se integra longe da celebração da mulher (que declinaria, em todo o caso, em essencialismo), e, pelo contrário, pugna pela destruição e completo desaparecimento desta categoria. Na sociedade assexuada proposta por Wittig, suprimir-se-iam por completo as categorias de homem e mulher.

Wittig expôs ainda sobre o desenvolvimento do seu projecto de constituição de sujeito o quão problemático se tornara a noção de identidade, assente no individualismo, no âmbito do materialismo marxista. A emancipação como sujeito, visto como um problema burguês, teria como resultado que os indivíduos pertencentes às classes oprimidas resistissem a se constituírem como sujeitos capazes de lutar por eles próprios e pelos seus interesses, dispondo-se a lutar apenas por uma ideologia, por um partido ou uma organização. Logo, decorrente deste processo de negação de sujeito, nada mudaria em relação às mulheres. A oposição à naturalização da divisão sexual resultaria na culpabilização das mulheres por terem sido responsáveis pelas divisões dentro de uma ideologia e criarem desvios desnecessários das preocupações tidas como principais. Questionar a dialética relação entre opressores e oprimidos criaria a realidade de uma classe oprimida, o povo, no âmbito do qual o sujeito se extinguiria. Porém, para Wittig, é essencial dirigir-se à opressão por via do sujeito individual — não só representativo da colectividade, mas capaz de auto-representação. Por conseguinte, Wittig defende que, na luta feminista, o que concretamente importa é a constituição de sujeitos cognitivos e expressivos, capazes de traduzir a realidade por iguais operações de abstracção (usos da linguagem) pelas quais foram determinados. Seria, então, necessário lutar pelo uso da linguagem e alicerçar um novo sistema epistemológico de onde derivaria uma ciência criada pelos oprimidos que integrasse os seus pontos de vista. Logo, se historicamente se revelaria quase impossível conciliar materialismo e sujeito, Wittig propõe-no. Para Wittig, a importância da constituição de sujeitos de pleno direito, legítimos, que

fizessem uso da linguagem, que falassem, não só importaria para criar uma ampla abertura no conhecimento, como definiria um horizonte de possibilidades contra o apagamento cultural. Seria, portanto, necessário colocar a voz fora do jogo da opressão e do pensamento heterossexual normativo. Se a voz, uso da linguagem, foi pensada em função da determinação sexual (possibilitando a uns falar e inibindo outros de fazê-lo), seria preciso pensá-la sem sexo. O sujeito que falasse como ser assexual, sem a marca da categoria de sexo, capaz de falar a partir de um lugar não determinado à partida, seria um sujeito constituído como tal, de liberdade sem opressão. Daí decorre, para Wittig, que a voz das mulheres só poderia vir a traduzir-se em violência, em formas de guerrilha (leia-se *Les Guérillères*, de 1969⁶²⁵), contra as sucessivas ilusões sobre si impostas e, conseqüentemente, um conjunto de novas ilusões precisaria de ser construído. Por esta via, o processo proposto por Wittig foi o de desiludir as prévias ilusões, para que novas ilusões se impusessem como mais fortes. Todas as estratégias de sobrevivências, particularmente as de ordem cultural, implicariam tanto a auto-representação como a auto-ficção.

Da análise de *Les Bijoux* em função do pensamento de Wittig resultam assinaláveis contradições, porém, salientamos dois aspectos que nos parecem mais importantes: primeiro, que é precisamente na representação do corpo marcado pelo sexo e, conseqüentemente, na voz sexualizada de *Les Bijoux*, que a luta de Wittig se instala e se compreende; segundo, que não é de todo improvável que em *Les Bijoux* se antecipe a oportunidade política da libertação das mulheres (plural) pela destruição da categoria de mulher e que se abra a possibilidade da constituição de sujeito legítimo. Em certa medida, estes aspectos já foram trabalhados ao longo da tese. Retomamo-los apenas na medida em que ainda os podemos desenvolver numa conclusão aberta.

Se o corpo é marcado pelo sexo, o sexo é a marca distintiva da discriminação que, desde logo, distingue opressores e oprimidos. Ora o sexo (além de ser marca sobre os corpos) serve, como antes dissemos, para Diderot se referir ao corpo sensitivo. O que em *Les Bijoux* não acontece é a revelação completa desta intenção que apenas fica implícita. Em todo o caso, para Wittig, esta intenção de Diderot, passível de ser interpretada como revelação do sexo para aquisição de um corpo sensitivo, constituiria uma apropriação do corpo da mulher ao nível cultural. O sexo manter-se-ia, ainda que

⁶²⁵ WITTIG, Monique — *Les Guérillères*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969

de modo distinto, como elemento de justificação da exploração por um ponto de vista masculino. Além de que Wittig jamais aceitaria a representação masculina de uma suposta realidade feminina (muito menos essencialista), pois a representação masculina da categoria de mulher seria idêntica à apropriação de um objecto com um fim semelhante — o da obtenção de prazer ou o da reprodução da espécie. Por isso, nada do que Diderot dissesse, ainda que pretensamente abonatório em relação à categoria de mulher, seria de relevância para Wittig porque a sua luta teve o único propósito de destruir essa categoria. Para Wittig, foi fundamental que as mulheres, no plural, se pudessem constituir como sujeitos universais, cognitivos, linguisticamente audíveis. E, de novo, não se trataria aqui de falarem enquadradas num pensamento heterossexual normativo, sempre opressivo, mas de se constituírem como sujeitos completos — distinguindo-se dos sujeitos fragmentados apresentados em *Les Bijoux*. Seria, portanto, necessário retirar totalmente o sexo do corpo e, ainda mais, da voz. A voz defendida por Wittig transcenderia qualquer marca de sexualidade. Além de que, em *Les Bijoux*, é de facto fundamentado que a razão da opressão, sendo natural e biológica, vem de dentro, do interior do corpo. Se por opressão se entende determinação, do interior derivaria não só a própria opressão como a opressão das mulheres umas pelas outras. Tal fragmentação e divisão interna da mulher e da sua “jóia” justifica que Wittig entenda a urgente necessidade de sujeito unificado.

Em *Le Point de vue, universel ou particulier* (1980)⁶²⁶, ensaio que resume uma série de reflexões sobre literatura, Wittig começa por afirmar que não existe uma “escrita feminina”, simplesmente porque ela reforça a naturalização da categoria dominada pela de dominação. Ora, Diderot (ao propor, em *Les Bijoux*, que essa voz que vem de dentro é uma voz sexualizada, marcadamente feminina, porque determinada biologicamente) enfatiza a organização material prévia ao evento discursivo e sublinha a realidade de uma especificidade da comunicação da categoria de mulher. Para Wittig, longe de esta ser um aspecto positivo — como foi interpretado no âmbito de certas correntes do movimento feminista do século XX —, ela equivaleria a dizer que as mulheres não fazem parte da história, porque a defesa de uma especificidade corresponderia à perpetuação da efectiva negação da fala das mulheres. Se as “jóias”, em *Les Bijoux*, falam no enquadramento de sexo e género, este falar, para Wittig,

⁶²⁶ Cf. WITTIG, Monique — “Le Point de vue, universel ou particulier”, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018

corresponde ainda a “papaguear”, a repetir, uma fala, uma linguagem de dominação — “[...] ne pourrait pas parler du tout sauf à se faire l’écho, à practiquer un langage de perroquet, emprunté”⁶²⁷ (Relembramos aqui que, em *Les Bijoux*, Mirzoza é aproximada ao morcego, “Mirzoza–morcego”, e não ao papagaio e é, portanto, representada como semelhante ao animal ao qual se atribui o eco, outra forma de repetição.)

A voz que Wittig defende é simultaneamente uma voz particular e universal. Em *La marque du genre* (1985) expõe claramente como o universal foi apropriado pelo masculino e indica como as mulheres que queiram falar individualmente na primeira pessoa o podem fazer, mas só na medida em que se constituam como sujeitos totais e não parciais, desfazendo-se do sexo e do género, pelo exercício da linguagem na sua vocação universalizante. Para fundamentar o processo de constituição de sujeito e do seu ponto de vista, apoia-se no exemplo da experimentação literária levada a cabo por Nathalie Sarraute e Djuna Barnes, em que o feminino associado ao particular se torna universal, universalizando-se o feminino. Deste modo, defende que é fazendo desaparecer por completo a sexualização, ou o binarismo de géneros na voz literária, que esta é válida no seu propósito. Wittig defende que a inclusão de pontos de vistas diferenciados em literatura não se pode restringir à mera inclusão de interesses ou lutas particulares. Isso tornaria a voz patente no texto somente válida entre uma minoria e para uma minoria (auditório leitor). Logo, para Wittig, a voz do sujeito emissor deve dirigir-se a um auditório universal e é apenas neste segundo aspecto que destacamos um possível acordo com Diderot.

A possibilidade do encontro de virtude nas mulheres representadas em *Les Bijoux* pode (e deve) ser interpretada, não como um valor moralmente imposto em função meramente de uma conduta sexual, mas de um valor moral político que se depreende da constituição de um sujeito capaz de se elevar para além dos seus interesses e pontos de vista particulares e de universalizar a sua experiência ao comunicá-la. Exploramos já este aspecto quando tratamos da pretensa intenção de Mirzoza representar o seu sexo. Efectivamente, é porque Mirzoza se restringe a um ponto de vista particular que é desencorajada pelo sultão Mangogul, mas, em vez de ser lida como uma inibição, talvez a crítica do sultão a encorajasse a não permanecer enquadrada numa categoria que não

⁶²⁷ WITTIG, Monique — “La marque du genre”, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 138. Trad. nossa: “[...] não podia falar de todo, excepto fazer eco, a praticar uma linguagem de papagaio, emprestada.”

lhe permitia ser sujeito. Para se constituir sujeito, universal (requerido tanto por Diderot como por Wittig), faltaria a Mirzoza sair do seu sexo. Com efeito, Mirzoza, aponta o caminho de um percurso para a constituição de sujeito, mas não chega a sê-lo, é tão-só uma promessa não realizada de emancipação política. Ora, como vimos no capítulo II desta tese, em *Les Bijoux*, Diderot aponta, em simultâneo, a possibilidade de qualquer mulher poder ser sujeito, ao mesmo tempo que justifica, ao longo de todo o conto, o quanto isso lhe é impossível.

Efectivamente, Diderot considerou que era preciso matar o grande homem, o grande sujeito (sujeito universal da razão) e adquirir sexo, como corpo sensitivo, para se constituir um novo sujeito fundado num corpo polimórfico, que se alimentaria da apropriação de sensações. Mas este corpo polimórfico, enquanto construção cultural, social e política, como efeito de si mesmo e já não um corpo originário e natural (que para isso se livraria das determinações que em si mesmo identificara) está longe de ter tido o alcance político desejado por ainda depreender uma maior facilidade de uma organização biológica (homem) face a outra (mulher). O corpo polimórfico, como organização de um novo sujeito, podendo ser uma alcançável realidade masculina seria uma mera (mas muito remota) possibilidade feminina. E ainda que a concretização do corpo polimórfico incluísse a estranheza homossexual defendida por Wittig (socorrendo-se do exemplo de Proust), este corpo fortemente sexualizado (ou sensualizado) por Diderot entra em conflito com o corpo assexuado de Wittig.

A nosso ver, ressaltando as inegáveis diferenças, vemos aqui, porém, uma ténue oportunidade de convergência, no sentido em que, para ambos autores, os dois extremos — corpo sexualizado e corpo assexual — dissipariam a marca do sexo e confundiriam designações de género. Contudo, em Diderot, trata-se de uma tímida (mas muito interessada) intenção, de corpo reconstruído como polimórfico que pouco se revela em *Les Bijoux*, de tal forma fica o seu pensamento perdido na densa polaridade sexual entre o sujeito universal (homem) e o objecto particular (mulher). Pode-se assumir que, se Diderot sexualizou em geral o corpo, para dissipar os dois sexos, ainda assim ele os re-enquadra de novo em categorias — desnecessárias para a reprodução, mas necessárias à dominação como fim. Diderot fá-lo porque não vê alternativa à sexualidade (à presença de sexos, organizações biológicas distintas). Já Wittig, contrariamente, fez da abstracção sexual, da abstracção completa do sexo, uma luta. Para Wittig, para além dos

sexos está, como fundamental, a unidade do corpo do sujeito, um todo indivisível que fala e que utiliza a linguagem para poder criar uma nova realidade sem dominação. A esperança de Wittig no uso da linguagem e na construção literária possibilitaria afirmar uma nova realidade geral menos opressiva.

1.3. Judith Butler, a performance de género

Judith Butler em *Gender Trouble* (1990)⁶²⁸, a partir de Foucault e de Wittig, desenvolve a seguinte questão: como se constitui um sujeito para além do determinismo biológico e consciente de outro determinismo, o cultural? Ao colocar esta questão, levanta-se o problema de saber se não se estará diante de uma reminiscência metafísica (divisão de corpo e espírito) difícil de superar. Para Butler, existem identidades inteligíveis, construídas pelo modelo normativo, que asseguram a correspondência entre sexo, género, práticas sexuais e desejo. Estas são fundamentadas segundo a heterossexualidade regulada, polarizada em dois sexos e dois géneros complementares.

Se, em Foucault, se dava a entender que se construíra o sexo, ou a sexualidade, sobre um dado anterior (um efeito que se assumira como causa e que era tão-só efeito), para Wittig, o sexo é, tanto quanto o género, uma construção inerente à existência. Wittig declara que não há causa nem efeito e que a existência é acto. Logo, se tudo é acto, não há um ser (corpóreo) antes do acto. O que corresponde a problematizar se existe algo anatomicamente que possa ser identificado e diferenciado como genitais, que se traduzem em sexo sobre o qual se constrói a sexualidade, ou se há mesmo uma realidade corpórea unificada pré-genital. Butler socorre-se de Wittig, e de como esta assumiu distintamente uma humanidade pré-genitalidade, para afirmar, de modo distinto de Foucault e de Beauvoir⁶²⁹, que não há indivíduos sexualmente pré-determinados e que as identidades produzidas são tanto de sexo e de género, derivadas de actos repetidos, como expressões de sexo e género. É na senda de Wittig — que assumiu a lésbica como a imagem/paradigma de quem se pode tornar no que quiser em total independência do determinismo de uma presumida sexualidade biológica, e que o faz recorrendo a esta possibilidade de neutralidade, sem sexo porque destruidora da

⁶²⁸ BUTLER, Judith — *Gender Trouble*, New York, Routledge, 2007

⁶²⁹ Para Simone de Beauvoir todo o ser humano é sexual, nasce sexualizado, e sobre ele se sobrepõe o género. Ser humano é ser-se já de um género específico — o género humano —, porém, para Beauvoir, não distribuído necessariamente por um dos dois géneros.

categoria de sexo — que Butler problematiza o género (*the gender trouble*) sobre um sexo assumido. Wittig serve ainda de referência a Butler pela invocação de uma identidade falante, não marcada, que usa a linguagem como ferramenta preferencial de luta. É na literatura que Wittig faz proliferar o desejo e consequentemente as identidades construídas, mas fá-lo sempre a partir da identidade falante necessariamente universal, unitária e coerente. Esta perspectiva absoluta, de um sujeito universal, teria um efeito real, com o propósito de anular a dialética da dominação, transcendendo-a. Ora neste ponto, Butler entra em divergência com Wittig.

Está implícito, na noção de poder, como assumido por Foucault, que este não se anula, nem se rejeita, mas se re-dispõe e se re-distribui. É pela revisão de como o poder se institui (e deixa as suas marcas) que pode ser redistribuído. Logo, se o corpo está marcado historicamente, o corpo precisa de ser destruído. Esta destruição, assumida quer por Foucault quer por Wittig, segue, para ambos, diferentes estratégias. Já para Butler, aconteceria através da paródia. Se não há nada de original que é posteriormente marcado, se tudo se resume a um jogo de aparências, de expressões (gestos e actos), as identidades podem ser construídas de modo idêntico para confundir e problematizar as identidades associadas aos géneros prevalecentes, mais do que para destruí-los. Por consequência, ao contrário de Wittig, Butler não assume já como necessária uma identidade unitária, coerente, com duração, do sujeito falante. Butler defende para o sujeito, falante e discursivo, contrapondo-se de certo modo a Wittig, identidades moventes, flutuantes, como se a cada acto correspondesse um momento do processo de construção identitária. Ou seja, a identidade dá-se em acto. Logo, a identidade de género é performativa. O que não significa incoerência da identidade em si mesma, mas apenas incoerência para com o modelo normativo binário (feminino/masculino).

Uma análise de *Les Bijoux* a partir de Butler é interessante pelo ponto de vista da construção identitária. Tal como referimos na Introdução desta tese, a auto-ficção foi uma estratégia usada ao longo de toda a existência de Diderot, senão mesmo um estilo de vida. Diderot reconheceria o poder da dramatização da própria vida, como também a efectiva influência da ficção literária na vida real. É nela muitas vezes indistinta a ficção da auto-ficção. Reconheceria, portanto, a importância de uma certa liberdade de existir e de se constituir sujeito pela afirmação em acto, ou em actos repetidos, de múltiplas identidades (Diderot-Suzanne, Diderot-Mirzoza, Diderot-sultão, etc.). Deixou-nos

muitas provas de que o seu conceito de identidade prevê que esta seja tanto fluída como temporariamente coerente e que apenas do trabalho sobre si mesmo resulta um modelo identitário (auto)ficcionado relativamente fixo.

Ao longo da tese e em específico no capítulo II, desenvolvemos como, em *Les Bijoux*, sexo e género são construções que seguem modelos hetero-normativos. Estes modelos, que são impostos e logo determinantes, são-no também criados e auto-determinados. Percebe-se claramente que existem modelos identitários segundo os dois géneros coerentes com sexo. O que em *Les Bijoux* se acentua é que a divergência identitária do modelo normativo binário (Mirzoza-travesti, Mirzoza-cão, Mirzoza-morcego) é abjecta e punível. Logo, qualquer personagem é desencorajada a trair um acordo (leia-se, contrato) social, colectivo. Diderot, em *Les Bijoux*, ilustra o que Butler aponta em *Gender Trouble*: que existe uma punição para quem quer parecer de um sexo ou de um género distinto do marcado, tido como original, como também uma frustração para quem se quer com o sexo ou o género marcado como original. Ou seja, parece não haver resposta para a construção de um sujeito a partir da determinação de um corpo sexualizado (mulher), como Mirzoza pretende, porque nunca se é verdadeiramente mulher (segundo um modelo idealizado), nem se pode ser e parecer homem (sujeito). A dupla determinação impossibilita completamente que Mirzoza se torne sujeito. Se género é, como nos diz Butler, um efeito produzido que se perpetua na repetição de gestos e actos, a única solução para Diderot, ainda que a identidade seja sempre uma construção, é manter-se num sexo e num género designado, reservando-se a liberdade de se ser diferente em âmbito privado. Em público, as identidades diferentes das assumidas como originais, e reconhecidas como desviantes da norma, são excluídas. Assim, a solução de reverter qualquer tipo de opressão apresentar-se-ia como impossível. E ainda que as práticas sexuais se apresentem em *Les Bijoux* como múltiplas, e essas sim, desviantes da normativa heterossexual, corrompendo a expectável correspondência entre sexo/género e práticas sexuais, deixam a correspondência sexo, género e desejo inalterável por via precisamente da punição. Ora, a isto Butler contrapõe o seguinte: “[...] if gender is instituted through acts which are internally discontinuous, then the *appearance of substance* is precisely that, a constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social

audience, including the actors themselves, come to believe and to perform in the mode of belief”⁶³⁰.

Para Butler, a liberdade de *ser* e *parecer* não pode já ser usada somente em âmbito privado, mas deve ser ostentada em público (ostentação da diferença), fazendo acreditar a audiência (social) e levando a que a própria pessoa acredite em si mesma. A presença em espaço público de identidades dissidentes seria, por conseguinte, essencial para uma efectiva transformação. As combinações identitárias inusitadas seriam todas necessárias para a pretendida mudança social. Butler dá ênfase à ilusão como imitação de algo, que, embora pareça original, não é mais do que a paródia do original. Assim, Butler refere-se a um modelo identitário criado individualmente, semelhante ao que Diderot fez para o modelo de actor. A criação em público, de modelos de perfeição (para cada um que se pretenda constituir sujeito) de géneros plurais (híbridos e estranhos), traduzir-se-ia em inscrição no tecido social de uma importante influência política (política de identidade). As identidades que Butler promove são igualmente unitárias (ainda que móveis e temporárias): são unidades prováveis que se tornariam progressivamente possíveis e que, por isso mesmo, se tornariam reconhecíveis. Neste projecto de Butler, os modelos disponíveis seriam ainda poucos, mas a proliferação de modelos, de inscrição pública, é emergente.

Se Diderot (e muito concretamente em *Les Bijoux*) assume que o sujeito falante tem necessariamente que se inscrever em modelos pré-existentes para sobreviver, ser ouvido, reconhecido e obter visibilidade, Butler, ao promover novos modelos, não condenaria o sujeito? Butler assume uma dupla transgressão: do corpo que já não tem interior e exterior, *ser* e *parecer*, mas que ao *parecer* transforma o *ser*; e do próprio espaço (público/privado). Porém, o que importa para Butler, em último caso, é construir uma *persona* pública, reconhecendo o perigo (ou desafio) que tal acarreta⁶³¹.

Em *Les Bijoux*, a promessa de uma mulher se constituir como sujeito dá-se no uso do travestismo como técnica de transformação da aparência de Mirzoza (recordamos que também o espaço dos seus aposentos se transformam) e tal passa pela consequente

⁶³⁰ BUTLER, Judith — *Gender Trouble*, New York, Routledge, 2007, pp. 191-192. Trad. Ed. Port.: “[...] se o género se institui mediante actos que são internamente descontínuos, então a *aparência da substância* é justamente isso, uma identidade construída, uma concretização performativa em que o público mundano social, incluindo os próprios actores, acaba por acreditar e actuar no modo de crença.” (BUTLER, Judith — *Problemas de Género*, Lisboa, Orfeu Negro, 2017, p. 278.)

⁶³¹ A este respeito veja-se ainda outra importante obra de Butler: *Giving Account of oneself*, New York, Fordham University Press, 2005.

performatividade. Mas, para Diderot, a denúncia do sexo acontece pela audição da voz que reflecte a diferença de uma organização biológica. Recordamos que se opõe à constituição de sujeito, o sexo e em específico o feminino. Mirzoza (como qualquer outra mulher com a mesma ambição de ser sujeito, pretendendo não sair do seu sexo, mas confundi-lo só para ser ouvida), seria denunciada pela voz audível da “jóia” se a sua falasse. A efectiva mudança, como alternativa à solução antes apontada de a mulher se manter no seu sexo e no seu género, para sobreviver como sujeito relativo (sem o ser de facto), ocorreria ao nível biológico. Não necessariamente na transformação física do corpo⁶³², mas na constituição de prova biológica de que o seu corpo não tem o sexo previsto, isto é, é só auto-determinando-se a expor ter outro sexo biológico, outra organização, que não o de fêmea. Pela razão de que, para Diderot, o discurso da biologia é detentor da verdade do ser, e é ele que mais fortemente determina sexualmente os corpos. Se é claro que o sexo (a sua identificação) é discutível, é-o completamente na disputa discursiva no âmbito da biologia. Para Diderot, e tal está explícito em *Les Bijoux*, era, portanto, inegável que um ser que à nascença tivesse a “má sorte” de ser identificado pelos genitais de mulher (fêmea) seria determinantemente uma mulher — mesmo que concebendo que nem sempre a identificação do sexo pela visualização dos genitais tenha sido pacífica (daí o fascínio biológico e fisiológico pelos hermafroditas, como exemplo⁶³³). Assim, se, por um lado, a biologia era já discurso de poder, por outro, residiria neste mesmo discurso a única possibilidade de dissidência. Tal é razão para sublinharmos que, para Diderot, sexo (feminino) e sujeito eram realidades distintas, ainda que apontadas como possivelmente conciliáveis.

Com efeito, para Diderot, a transformação das aparências em público só poderia ter um efeito de *masquerade* temporária e, a ser durável, seria produto de laboratório (transformação biológica, como os “castrati”). Os monstros de nascença, como formas de vida desenquadradas, apoiariam novas possibilidades de vida, mas não poderiam sobreviver socialmente. Os monstros não “normativizados”, a sobreviverem, subsistiriam num nível subterrâneo, sobre o qual se encontra o nível do visível

⁶³² Recorremos aqui ao exemplo do corpo *trans*, não completamente impensável (porém, inviável) na época de Diderot. Sobre a cisão epistemológica criada a partir de um corpo *trans*, veja-se o depoimento de Paul B. Preciado a partir da sua experiência pessoal: *Je suis un monstre qui vous parle, Rapport pour une académie de psychanalystes*, Paris, Bernard Grasset, 2020.

⁶³³ Veja-se a propósito da atenção dada à representação dos hermafroditas nas ilustrações da *Encyclopédie* o muito pertinente artigo de James McGuire: “La représentation du corps hermaphrodite dans les planches de l’Encyclopédie”, in *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, n.º 11, 1991, pp. 109-129.

(público), da ordem social. Os dois níveis poderiam conviver (e efectivamente conviveriam), mas sem se tocarem, de tal modo permanecem limites e dependências, sendo o nível subterrâneo o escape do outro nível, visível, à superfície. A temporalidade no jogo das aparências (sem se afirmarem por completo como identidades) surge em *Les Bijoux* no previsto baile de máscaras, quando e onde o tempo e o espaço são restritos e celebrados ritualisticamente. Só então a diversidade identitária seria possível de prever em *Les Bijoux*, desde que regulamentada e absolutamente controlada para escoar livremente o que é entendido como objecto.

Se a voz audível denuncia as aparências, o que dizer do uso da linguagem no discurso literário? Ora, neste sentido, podíamos assinalar um ponto de contacto entre Diderot e Butler, ao se afigurar em ambos como possível uma construção discursiva literária que esconda a voz biológica denunciadora do sexo (e da identidade normativa forçada). O que se depreende da nossa leitura de Butler é que, para esta autora, seria possível construir, pelo discurso literário, uma qualquer identidade temporariamente desejada de sujeito (a sua voz), dissipadora da marca de género e sexo, na medida em que o acto discursivo é já transformador do ser. Os actos discursivos repetidos de *parecer* (como qualquer acto) impor-se-iam completamente ao ser, logo, à sua pressuposta biologia, manifestando-se numa nova e concreta realidade. Já para Diderot, embora fosse possível, num primeiro momento, a ocultação da revelação de uma identidade marcada por um sexo biológico no discurso literário (e daí a opção do anonimato ou do uso de pseudónimos), também este disfarce seria temporário. Ele, contrariamente a Butler, assumiu que, na recepção dos discursos literários, se interpunham aspectos biológicos diferenciadores que seriam identificados. Ainda que o próprio Diderot tenha anulado de início a sua identidade na publicação de *Les Bijoux*, preferindo o anonimato (e ainda que tivesse conhecimento de que muitas mulheres, da sua época e de épocas precedentes, tinham usado com sucesso a estratégia de dissimulação da sua suposta “natureza” feminina), para ele, até mesmo a voz literária, do mesmo modo que a voz audível, acabaria por denunciar o sexo biológico do sujeito e revelar atributos especificamente masculinos ou femininos. É certo que, para Diderot, os modelos identitários disponíveis possuíam uma certa plasticidade, resultante da relativa liberdade que qualquer um possuiria (de outro modo não seria sequer possível

pensar num modelo individual). Porém, a determinação de sexo, como facto natural e cultural, sempre se imporia segundo o modelo normativo, sempre seria revelada.

Quando falamos, de acordo com Wittig, da necessidade de constituição de sujeito falante, enquadrado em estratégias de sobrevivência contra o apagamento cultural, acreditamos, tal como Butler, que verdadeiramente se trata aqui de uma questão fundamental. De entre os mais frágeis e menos aptos, segundo a lei do mais forte no jogo da dominação, ainda se concebe a categoria de mulher como necessária à perpetuação da espécie e como objecto sexual e força de trabalho. Mas as identidades antagónicas, a estes propósitos (dos quais se destaca o primeiro porque mais profundamente enraizado culturalmente), e não só as sexuais, travam (no passado como no presente) uma luta para sobreviver. Em *Les Bijoux*, a mera enunciação de tentativas de construção de identidade, fora dos limites restritos temporais e espaciais (o travestismo de Mirzoza ou o evento do baile de máscaras), funciona precisamente do mesmo modo que um baile de máscaras: é um escape (de usos de liberdade) que não extravasa os limites da ordem social. Por conseguinte, é possível assumir que pouco há no conto que contribua para as políticas contemporâneas de identidade devedoras da influência de Butler. Estas servem o propósito de evidenciar que as questões de identidade não são um problema social, político e económico menosprezável, mas de manifesta urgência.

1.4. Donna Haraway, a imagem *cyborg*

À apropriação da linguagem defendida por Wittig na construção de novas representações, acrescentamos o pensamento de Donna Haraway e, mais concretamente, a sua imagem do *cyborg*. Em *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Social-Feminism in the Late Twentieth Century* (1985)⁶³⁴, a autora parte da sua área de estudo, a biologia, para criar uma proposta que se antevê reformuladora do modelo epistemológico tradicional usado nas ciências. Em termos gerais, o *cyborg* apresenta-se desde logo como “[...] a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction”⁶³⁵. O manifesto integra-se

⁶³⁴ HARAWAY, Donna — *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1990.

⁶³⁵ *Ibid*, p. 149. Trad. nossa: “[...] um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura com realidade social como também uma criatura de ficção.”

numa utopia que parte da imagem do *cyborg*, como realidade recente e como possibilidade a ser trabalhada em ficção, tendo em vista a sua utilidade para a libertação geral — do patriarcado, mas também de todo o tipo de colonialismo, como, igualmente, do feminismo essencialista, etc..

À partida, o objectivo de Haraway é a criação de uma estrutura de pensamento que anule a anterior distinção tradicional entre Natureza e Cultura em que se inscreve o movimento, pretensamente legítimo, da apropriação da Natureza pela Cultura. Deste modo, Haraway pretende desestabilizar por completo as fundações da ciência. É partindo de um ponto de vista científico, como cientista, que Haraway sugere a imagem do *cyborg* para uma revisão radical da realidade social assente em binarismos de género (lendo-se como contributo para um feminismo pós-género), pretensamente justificados pela identificação de sexos naturais.

Desde logo, é imprescindível entender que a construção da imagem do *cyborg* tem como princípio, e é proporcionadora, de um prazer geral em confundir as fronteiras anteriormente assumidas e veiculadas pela ciência, que partem da relação dialética Natureza/Cultura. Tal como se lê no *Manifesto*, “[...] is an argument for *pleasure* in the confusion of boundaries and for the *responsibility* in their construction”⁶³⁶. A imagem do *cyborg*, inscrita na ficção-política (e numa ciência política), põe em causa, e de facto anula, três das fronteiras anteriormente estabelecidas: entre humano e animal; entre orgânico (humano e/ou animal) e inorgânico (máquina) e entre físico e não físico. Na primeira, Haraway assume que já nada há realmente que distinga o humano do animal e que todos os elementos justificativos de divisões (tais como a linguagem, o comportamento, o uso de instrumentos, etc.) se revelam inválidos. Na segunda, entre máquinas e humanos, Haraway traça um percurso da convivência, co-dependência e co-evolução. A existência de máquinas construídas por humanos serviria o sonho reprodutor humano (masculino) de criar entidades autónomas (auto-determinadas), mas se, até ao final do século XX, estas máquinas se mantiveram inertes, já não é tão certo que assim seja no futuro. Haraway afirma que, em comparação com os humanos, as máquinas se tornaram “[...] disturbingly lively, and we ourselves inert”⁶³⁷. Aqui Haraway evidencia o quanto perturbadora é e pode vir a ser a imagem do *cyborg* para

⁶³⁶ *Ibid*, p. 150. Trad. nossa: “[...] é um argumento que deriva do *prazer* na confusão de fronteiras e da *responsabilidade* na sua construção.”

⁶³⁷ *Ibidem*. Trad. nossa: “[...] perturbadoramente animados, vendo-nos nós mesmos inertes”.

quem defende as assumidas unidades orgânicas (distintas das máquinas), uma vez que organismo e máquina se encontram já como realidades niveladas enquanto informação, texto codificado, disponibilizado para o jogo da escrita e da leitura do mundo — um mundo textualizado porque interpretado, globalmente, como texto. Consequentemente, antevê-se uma cisão epistemológica, ao ser proposta a interpretação de um mundo já convertido numa realidade abstracta. A terceira fronteira referida, e notoriamente a mais imprecisa, prende-se com a miniaturização. As máquinas modernas são dispositivos micro-electrónicos, aliás, “our best machines are made of sunshine; they are all light and clean because they are nothing but signals, electromagnetic waves, a section of the spectrum, and these machines are eminently portable, mobile[...]”⁶³⁸. A descrição efectivamente realista da imagem do *cyborg*, que culmina nesta terceira dissipação de fronteiras, atribui ao *cyborg* um imenso poder. Os *cyborgs* são invisíveis e estão em todo o lado, são mera informação. É na constatação de uma realidade *cyborg*, em que tudo está já inevitavelmente convertido em informação, facto difícil de negar, que Haraway concebe o manifesto *cyborg* como potencial contributo para o feminismo, ficcionando uma abordagem positiva a partir de uma realidade que se apresenta como negativa (ou seja, reformulando o potencial *cyborg* para fins de ficção de contra-poder). Haraway desenvolve no *Manifesto* esta dupla perspectiva (negativa e positiva) de *cyborg*: o mundo *cyborg* pode ser um mundo de perpetuação de apropriação e de dominação (guerra efectiva) altamente contraproducente para a categoria de mulher, como também pode ser oportunidade para dissipar o medo de uma convivialidade e produtiva aliança, ao dissipar as fronteiras antes referidas, entre animais e máquinas, e incorporar identidades fragmentárias e pontos de vista contraditórios que ampliem o conceito dessa categoria. A questão identitária surge desde logo para contestar, com o apoio da imagem *cyborg*, o que outros autores fizeram ainda que de modo distinto: que nada há de natural ou essencial na construção de uma identidade de “mulher” (“There is nothing about being ‘female’ that naturally binds women”⁶³⁹). A pretensa unidade na formulação da categoria de “mulher” — altamente complexa, cientificamente e socialmente construída — é, portanto, contestada e rebatida. Haraway vai até mais

⁶³⁸ *Ibid*, p. 153. Trad. nossa: “As nossas melhores máquinas são feitas de sol; elas são todas luz e transparência, porque nada mais são que sinais, ondas eletromagnéticas, uma seção do espectro, e essas máquinas são eminentemente portáteis, móveis [...]”.

⁶³⁹ *Ibid*, p. 155. Trad. nossa: “Não há nada em ser ‘feminina’ que ligue naturalmente as mulheres.”

longe, ao dizer que a construção desta categoria não é ingênua e que “Cyborg feminists have to argue that ‘we’ do not want any more natural matrix of unity and that no construction is whole”⁶⁴⁰. Sob a perspectiva negativa da realidade *cyborg*, Haraway prevê um mundo de informação de dominação dos corpos sexualmente marcados e diferenciados sexualmente que integram a categoria de mulher, principalmente ao nível da reprodução, mas também ao nível do trabalho, argumentando, porém, no que diz respeito à reprodução, que esta já não precisa da noção de sexos e que a reprodução sexual é uma entre várias estratégias reprodutivas, em que a tecnologia está integralmente implicada. Neste sentido, o controle fortemente realizado sobre os corpos reconhecidos como geradores e justificados para a geração (inerente à divisão sexual) perde a razão de ser.

Haraway apela a um “feminismo *cyborg*” como actualização do “feminismo socialista”, que não negue a realidade actual e que, através da teoria e da prática, enderece as relações sociais à luz da ciência e da tecnologia, usando o *cyborg* tanto para desconstruir como para reconstruir uma colectividade pós-moderna. Ora, isso poderá ser realizado através de uma nova codificação textual — literária. Se tudo é informação, se a informação é usada para benefício do controle, a mesma informação pode e deve ser usada para contrapor propostas heterogêneas — novas ficções.

Neste sentido, no manifesto, Haraway recupera a participação de inúmeras autoras feministas cujo trabalho contribuiu significativamente para a sua concepção *cyborg*, na comum recusa de fazer passivamente parte de um grupo unitário oprimido designado pela categoria de mulher. Filiando-se no trabalho de Monique Wittig e de Audre Lorde (entre outras), refere-se ao modo como a escrita destas autoras (a sua “voz”) preparou uma escrita *cyborg*.

Cyborg writing must not be about the Fall, the imagination of a once-a-upon-a-time wholeness before language, before writing, before Man. Cyborg writing is about the power to survive, not on the basis of original innocence, but on basis of seizing the tools to mark the world that marked them as other. The tools are often stories, retold stories, versions that reverse and displace the hierarchical dualisms of naturalized identities. In retelling origin stories, cyborg authors subvert the central myths of origin of Western culture.⁶⁴¹

⁶⁴⁰ *Ibid*, p. 157. Trad. nossa: “As feministas *cyborgs* precisam de argumentar que ‘nós’ não queremos mais uma matriz natural de unidade e que nenhuma construção é completa.”

⁶⁴¹ *Ibid*, p. 175. Trad. nossa: “A escrita *cyborg* não deve ser sobre a Queda, a imaginação de uma totalidade antes da linguagem, antes da escrita, antes do homem. A escrita *cyborg* é sobre o poder de

A escrita *cyborg* como estratégia de sobrevivência cultural (de recusa de desaparecimento) e, conseqüentemente, como apelo à significação, é ainda descrita de modo específico:

Cyborg politics is the struggle for language and the struggle against perfect communication, against the one code that translates all meaning perfectly, the central dogma of phallogocentrism. That is why cyborg politics insist on noise and advocate pollution, rejoicing in the illegitimate fusions of animal and machine. These are the couplings which make Man and Woman so problematic, subverting the structure of desire, the force imagined to generate language and gender, and so subverting the structure and modes of reproduction of 'Western' identity, of nature and culture, of mirror and eye, slave and master, body and mind.⁶⁴²

O que está implícito é que, se o corpo é marcado pela linguagem, o corpo pode reinventar-se (e regenerar-se, em termos biológicos), ao trabalhar plasticamente sobre as marcas nele produzidas pela linguagem. A mera reprodução da linguagem produz forças dominantes sobre corpos dominados. Outros modos de reprodução (do corpo e da linguagem) interferem na lógica do poder instituído.

Haraway retoma as dissipações de fronteiras estabelecidas ao início do *Manifesto*, já perto do final, para ilustrar o trabalho responsável de corporalização (“embodiment”) que se deve empreender e aponta já para o corpo construído como hibridizado. Desde logo, pela convivência do corpo com as ferramentas que utiliza, dá-se um desvanecer familiar, previsível, que se forma na consciencialização gradual de que o corpo já não tem como fronteira a pele e que o corpo não só comunica como utiliza dispositivos tecnológicos extensivos para fins comunicativos. Neste ponto, Haraway lembra as máquinas que, desde o século XVII (como já referimos nesta tese), serviram de meios de comunicação (máquinas de falar e de escrever). Ora estes dispositivos não são já uma exterioridade demarcada do corpo: estão implantados como próteses em algo que

sobreviver, não com base na inocência original, mas com base na apreensão das ferramentas para marcar o mundo que as marcou como outras. As ferramentas são frequentemente histórias, histórias recontadas, versões que invertem e deslocam os dualismos hierárquicos das identidades naturalizadas. Ao recontar histórias de origem, os autores *cyborg* subvertem os mitos fundamentais da origem da cultura Ocidental.”

⁶⁴² *Ibid*, p. 176. Trad. nossa: “A política *cyborg* é a luta pela linguagem e a luta contra a comunicação perfeita, contra o único código que traduz todo o significado perfeitamente, o dogma central do falogocentrismo. É por isso que a política *cyborg* insiste no barulho e defende a poluição, regozijando-se nas fusões ilegítimas de animal e máquina. Esses são os acoplamentos que tornam Homem e Mulher tão problemáticos, subvertendo a estrutura do desejo, a força imaginada para gerar linguagem e género, e subvertendo a estrutura e os modos de reprodução da identidade 'ocidental', da natureza e da cultura, do espelho e do olho, escravo e mestre, corpo e mente.”

difficilmente se reconhece em termos tradicionais como a unidade do corpo. Acrescenta, em segundo lugar, a animalidade do corpo, não só presente nas representações de figuras imaginárias (e dá o exemplo dos centauros e das amazonas), mas agora concebidas na realidade científica que a ciência tradicional descartou como monstruosa e confusa (os hermafroditas, os gémeos siameses, etc.). O que Haraway propõe efectivamente é uma reconciliação responsável com a realidade (maquinal e animal), capaz de reformular e reavaliar o prazer da dominação (uma perspectiva possível de prazer, mas muito longe de ser a única).

This is a dream not of a common language, but of a powerful heteroglossia. It is imagination of a feminist speaking in tongues to strike fear into the circuits of the supersavers of the new right. It means both building and destroying machines, identities, categories, relationships, space stories.⁶⁴³

A leitura de *Les Bijoux*, na perspectiva da imagem do *cyborg* de Haraway, sugere pontos de convergência, pelo menos num primeiro momento. Em *Les Bijoux*, como demonstrámos, prevê-se já a erosão dos limites do corpo que se apresenta como potencialmente híbrido. A mistura de elementos humanos, animais e mecânicos, em corpos compostos, fruto do imaginário, está subtilmente presente no conto. Também em outros textos nesta tese referidos, Diderot deu conta desse prazer, como princípio, no encontro com a matéria indistinguível, e da dissipação da divisão entre natural e cultural (artificial). Porém, a outro nível, para alicerçar a ciência e um modelo científico que se vislumbra no conto, Diderot justificou múltiplas divisões, entre elas os dualismos essenciais, as visões binárias, assegurando, com maior presença, um outro prazer, igualmente como princípio, — o da dominação. Por que lado o podemos julgar?

Dois dos aspectos mais importantes na análise de *Les Bijoux*, sob a perspectiva da imagem do *cyborg*, são o da construção literária como máquina de poder e de contra-poder e o conflito consequente de pontos de vista na construção de objectividade — que Haraway abre à heterogenia e Diderot fecha numa unidade em círculo.

Les Bijoux de Diderot é uma tradução do mundo social e político em linguagem verbal, pela qual o mundo se apresenta, e se reproduz, então, como informação por um

⁶⁴³ *Ibid*, p. 181. Trad. nossa: “Este é um sonho, não de uma linguagem comum, mas de uma poderosa heteroglossia. É a imaginação de uma feminista que fala em línguas que lançar o medo nos circuitos dos super-salvadores da nova direita. Significa construir e destruir máquinas, identidades, categorias, relações, histórias espaciais.”

processo de abstracção. A linguagem verbal era já apenas uma entre outras linguagens disponíveis para fins de comunicação universal, a par da geometria e da matemática. A visão de um mundo convertido em informação, assumido por Haraway, era previsto por Diderot, para quem todo o real concreto podia ser textualizado, ou seja, convertido em abstracção. Os corpos não eram só metaforicamente formados pela linguagem, mas eram também já marcados pela linguagem. Mas se no século XVIII se antecipava a força real da marca produzida pela tradução da realidade pela cultura científica, estar-se-ia então ainda longe de perceber até que ponto a codificação genética de facto recriaria potencialmente os corpos. Ora o uso e o domínio da linguagem como tecnologia é e sempre foi poder e controle. Assim, o uso da linguagem na criação literária poderia ter um efeito de correspondência e de inscrição nos corpos, de modo a dissipar as fronteiras assumidas previamente no corpo. Na consciência do descrito, *Les Bijoux* pode ser interpretado como corpo literário híbrido, à imagem do *cyborg*, capaz não só de replicar como de criar corpos híbridos. O conto apresenta-se estruturalmente como máquina-monstro, imperfeito, disforme, ilegítimo (para usar o vocabulário de Haraway).

Relembramos aqui que foram exaustivos os esforços de o enquadrar num género literário. Neste sentido o texto (um conto, tal como aqui designamos) polimórfico, nos vários aspectos em que já o analisamos, corresponderia à promoção de um corpo polimórfico como corpo idealizado (que se subentende mais do que é explicitado) que Diderot privilegiou. Poder-se-ia, assim, acreditar que *Les Bijoux*, como máquina-monstro, ofereceria oportunidade para destabilizar um sistema epistemológico (na época em construção) assente em unidades precisas e delimitadas. Porém, o que efectivamente se verifica é a solidificação deste mesmo sistema. A tradução do mundo em *Les Bijoux*, na qual se constata a erosão de fronteiras (equivalente à do *Manifesto* de Haraway), apresenta-se próxima da de Haraway, mas sobrepõe-lhe um fim completamente distinto. Se, para Haraway, a erosão das fronteiras significaria uma oportunidade de tradução do mundo segundo uma convivência feliz, por afinidades, entre animais e máquinas, assim se dissipando o dualismo natureza-cultura, para Diderot, a tradução dessa mesma realidade de fronteiras erodidas organizar-se-ia, ainda que posteriormente, pelo fim e interesse único da dominação. Ou seja, em *Les Bijoux*, sobrepõem-se dois níveis do pensamento de Diderot que aparentemente tornam a sua leitura difícil. No entanto, a

revelação radical da identificação do propósito (fim) é capaz de dissipar qualquer confusão. O método usado por Diderot, em *Les Bijoux*, estrutura, efectivamente, de forma mais ou menos clara, o pensamento ocidental pós-iluminista. Sobre a matéria contínua, disforme, indistinta, reconhecida por Diderot como a derradeira realidade de todo o existente, o autor traçou divisões claras entre sujeito e objecto/s. Como antes referimos, já não se trata de sujeitos e objectos, dados à partida, mas de posicionamentos construídos em contexto de debate discursivo. Logo, as divisões que foram estabelecidas apresentar-se-iam distintas de um sistema epistemológico anterior, na medida em que são expostas numa relação de reciprocidade e em processo, manifestando-se, porém, a mesma confirmação da posição do sujeito e do seu poder diante do objecto. Ou seja, há uma mudança de sistema epistemológico e consequente mudança estrutural do poder instituído, mas não ao nível do fim de dominação.

Em *Situated Knowledges: the Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective* (1988)⁶⁴⁴, e na continuação do *Manifesto*, Haraway traça uma contraproposta que, a nosso ver, ilumina uma leitura actual e crítica de *Les Bijoux*. Se os objectos são corpos sinónimos de sexo, e igualmente sinónimos da categoria social de mulher, a procura de aquisição de conhecimento do corpo e do sexo é a apropriação do que o sujeito de conhecimento não é e não tem: não possui nem corpo nem sexo nem a experiência daí derivada. De facto, o sultão pretende ter acesso ao que aparentemente lhe está interdito. É, portanto, fundamental que o sultão conheça os pontos de vista particulares dados pelas mulheres (e em concreto pelas “jóias”) para deles erguer o seu ponto de vista como legítimo e verdadeiro. Para tal, alicerça-o na condição de ser objectivo. O inquérito realizado às mulheres da corte, como instrumento do método usado em *Les Bijoux* é, desde logo, forma de filtragem do que não é objectivo. Na perseguição de objectividade, o inquérito é a causa da rarificação dos discursos em geral e da anulação de valor dos discursos das mulheres em particular (e não das “jóias” que as denunciam e que colaboram na aquisição de conhecimento objectivo do sultão). O que Diderot aponta em *Les Bijoux* é o subjectivo, segundo uma representação pretensamente realista, ainda que ruidosa e cacofónica, para designar pontos de vistas múltiplos e diversos emitidos pelas mulheres. Ou seja, o subjectivo tem certamente

⁶⁴⁴ HARAWAY, Donna, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies*, 14, 3: 575-599, 1988.

presença em *Les Bijoux*, mas unicamente para evidenciar o que é objectivo⁶⁴⁵. Diderot não exclui, portanto, a pluralidade de pontos de vista (a subjectividade), mas assegura-se de que há um ponto de vista eleito a que progressivamente o auditório deve chegar. Esse ponto de vista, o do sultão, é, ao longo do conto, evidenciado como objectivo e, portanto, o único válido.

Já para Haraway, a objectividade (na continuação de um problema integrado e muito presente na discussão feminista) obedece a um novo paradigma distinto do assumido por Diderot. A objectividade é, para Haraway, entendida como parcialidade — sem prejuízo de integrar possíveis contradições. É o que foi considerado por Diderot como subjectivo que para Haraway, e na pós-modernidade, se torna merecedor de atenção (audição). Só, e apenas, a multiplicidade de perspectivas parciais é realista e corresponde à objectividade. Ou seja, a tradução do mundo na pós-modernidade precisaria de um conceito de mundo distinto do que fora concebido na modernidade: a luta pela dominação deriva da caracterização pela escassez em que um ponto de vista, como uma unidade, deve necessariamente emergir e prevalecer para dominar os restantes. Para isso, impõe-se uma renovada moldura conceptual que permita, em geral, que os objectos de conhecimento, em *Les Bijoux*, não só falem, adquirindo capacidade vocal, voz, mas que o façam distintamente do enquadramento em que lhes é permitido falar. Obviamente não se trataria sequer de colocar como possível que uma entre as mulheres representadas (Mirzoza) fosse representativa da abertura de possibilidades futuras a falar, mas que adquirisse instrumentos de significação, como capacidade de tradução da realidade segundo o seu ponto de vista parcial, em convivência com outros pontos de vista igualmente parciais. Como antes referimos, à luz de Wittig, o acto de falar não faz do objecto de conhecimento por si só um sujeito, e não reverte posições. Já para Haraway, no conjunto, não se trata sequer de reverter posições dos sujeitos, mas de as erodir por completo.

Para desenvolver o sentido que dá à objectividade, Haraway refere-se, ainda em *Situated Knowledges*, à recuperação da visão, do olhar para um processo de conhecimento posicionado, localizado. Esta recuperação da visão diverge da perspectiva

⁶⁴⁵ Ao longo desta tese, a relação que estabelecemos entre métodos científicos e estratégias literárias é-nos reforçada pela análise de Katherine Hayles em *The cosmic Web: Scientific Field Models & Literary Strategies in the 20th Century*, London, Cornell University Press, 1984. Embora Hayles remeta para exemplos específicos do século XX, este livro não deixou de se apresentar como uma importante referência para pensar questões concernentes à mútua influência da ciência e da literatura.

iluminista na qual está enquadrada a ilusão visual proporcionada por *Les Bijoux*. O efeito ilusório em *Les Bijoux*, análogo ao pretendido para as ciências, é proporcionado por uma visão humana substituta da de Deus, mas que a toma como modelo. A visão humana teve a pretensão de, ao replicar o olho divino que tudo abrange, manter-se hegemónica e asseguradora do poder totalitário. Para Haraway, a defesa da visão coincide com a da parcialidade, dos pontos de vista parciais e particulares. Marca, portanto, uma diferença assinalável para com a objectividade antes assumida e perpetuada, assente em visões (ficticiamente) globais. Representa também uma divergência crítica em relação a Wittig, para quem o sujeito se deve constituir à luz desta mesma objectividade, saindo da sua parcialidade/subjectividade. Contudo, Haraway parece responder tanto a Diderot (e à visão iluminista de *Les Bijoux*) como a Wittig, nomeadamente nesta passagem:

‘Subjugated’ standpoints are preferred because they seem to promise more adequate, sustained, objective, transforming accounts of the world. But how we see from below is a problem requiring at least much skill with bodies and language, with the mediations of vision, as the ‘highest’ techno-scientific visualizations. Such preferred positioning is as hostile to relativism as to the most explicitly totalizing versions of claims to scientific authority. But the alternative to relativism is not tantalization and single vision, which is always finally the unmarked category whose power depends on systematic narrowing and obscuring. The alternative to relativism is partial, locatable, critical, knowledges sustaining the possibility of webs of connections called solidarity in politics and shared conversations in epistemology.⁶⁴⁶

O projecto de Haraway, que implica a erosão completa de fronteiras, ao enaltecer uma nova postura para com a objectividade, desconstrói por completo qualquer posição de objecto ou de sujeito, como lugares sexualmente marcados. Quando se refere à inclusão de pontos de vista parciais, acentua que estes são os que foram historicamente

⁶⁴⁶ HARAWAY, Donna — *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1990, p. 191. Trad. nossa: “Os pontos de vista ‘subjugados’ são preferidos porque parecem prometer narrativas mais adequadas, sustentadas, objectivas e transformadoras do mundo. Mas como vemos de baixo é um problema que exige pelo menos muita habilidade com os corpos e com a linguagem, com as mediações da visão, como a ‘mais alta’ tecnocientífica forma de visualizações. Esse posicionamento preferível é tão hostil ao relativismo quanto às versões mais explicitamente totalizantes das reivindicações da autoridade científica. Mas a alternativa ao relativismo não é a tentação e a visão única, que é sempre a da categoria não marcada, cujo poder depende do estreitamento e obscurecimento sistemáticos. A alternativa ao relativismo é o conhecimento parcial, localizável, crítico, que sustenta a possibilidade de redes de conexões chamadas solidariedade na política e conversas compartilhadas na epistemologia.”

subjugados e, de facto, subalternizados⁶⁴⁷. Com estas “visões inferiores”, como lhes chama (para as distinguir da visão totalitária, divina, superior), Haraway pretende transformar radicalmente os sistemas de conhecimento absolutos. Sobre o poder de ver, Haraway denuncia: “Vision is *always* a question of the power to see — and perhaps of the violence implicit in our visualization practices. With whose blood were my eyes crafted?”⁶⁴⁸. E, mais adiante, sobre a vantagem de ver por pontos de vista diferenciados: “Western feminists also *inherit* some skill in learning to participate in revisualizing worlds turned upside down in earth-transforming challenges to the views of the masters. All in not to be done from scratch”⁶⁴⁹. Por conseguinte, o sujeito de Haraway convive tanto com a parcialidade do que pode ver como com a sua contradição (incorporando pontos de vista contraditórios), e emerge verdadeiramente da fusão continuada com outros sujeitos e pontos de vista complementares com os quais não entra em relação de exclusão, mas de inclusão. Logo, o sujeito que Haraway parece defender, em coerência com o sentido que dá a objectividade e o valor que atribui a outras visões e perspectivas, está longe de ser abstracto, sem localização específica. Para que esse sujeito se constitua, ele não precisa de optar por uma identidade segundo modelos identitários existentes, pois pode eleger e assumir identidades completamente perenes, moventes, com pontos de vistas instáveis (resolutamente resistentes à fixação). Quando Haraway fala em revisualização, refere-se tanto à visão crítica válida para a ciência como, consequentemente, à construção do discurso literário, pela razão de que, na

⁶⁴⁷ Em *Les Bijoux*, no “Chapitre L, Événements prodigieux du règne de Kangoglou grand-père de Mangogul”, são representados acontecimentos extraordinários ocorridos devido a uma alucinação colectiva proporcionada pelo génio Cucufa. Entre esses acontecimentos é descrito um curioso fenómeno também específico às mulheres: estas começaram a dar cambalhotas e a andar de cabeça para baixo. Embora seja feita uma associação directa à moda, ao vestuário e à mudança dos costumes (uma vez que as mulheres passaram a expor-se mais do que era habitual), o que ainda se lê é que esta exposição se tornou num desafio aos conhecimentos e se tornou razão para novos estudos. Estas vistas de cabeça para baixo, estas visões invertidas, descritas como próprias das mulheres, não têm, porém, valor em si mesmas porque são anuladas pelas roupas que caem sobre os olhos, cegando-as. Mas demonstra-se, ainda assim, com este capítulo, a curiosidade de as identificar na perseguição de objectividade. Ou seja, parece-nos que não só as mulheres são representadas em *Les Bijoux* como possuindo já “normalmente” “visões inferiores”, como é sublinhada aqui a sua total irrelevância ao ponto de um necessário apagamento. Quando, de outro modo, reinterpretado, através de Haraway, este fenómeno poderia ser lido como uma nova e importante visão.

⁶⁴⁸ HARAWAY, Donna — *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1990, p. 192. Trad. nossa: “A visão é *sempre* uma questão de poder ver — e talvez da violência implícita em nossas práticas de visualização. Com o sangue de quem os meus olhos foram criados?”.

⁶⁴⁹ *Ibidem*. Trad. nossa: “As feministas ocidentais também *herdaram* alguma habilidade em aprender a participar da revisualização de mundos virados de cabeça para baixo como desafios transformadores-planetários às visões dos mestres. Não é para fazer tudo a partir do zero.”

reconfiguração do mundo, segundo a sua tradução, ambos os discursos são interdependentes e não estanques e possuem igualmente poder de inscrição na realidade (o poder da ficção científica, feminista e socialista). A ligação possível entre visão (visualidade) crítica e promoção de pontos de vista parciais, “visões inferiores”, correlaciona-se com a emissão discursiva, depreendendo-se que, para Haraway, é até desnecessária a constituição de sujeito, porque ele já não entra em relação dialética com algo que seja reconhecido como objecto. De novo, identificamos um posicionamento crítico para com Diderot: um único ponto de vista afirmar-se-ia pretensamente como objectivo por uma “linguagem comum”, a que Haraway substitui completamente pela “heteroglossia” — pontos de vista múltiplos que corresponderiam a vozes plurais. Conclui-se que, para Haraway, o conhecimento formado equivaleria a conhecimentos em conversação (elogiando, pois, a interdisciplinaridade do conhecimento).

Ao terminar esta análise de *Les Bijoux* à luz de Haraway, não poderemos deixar de salientar o interessante contributo que o conto de Diderot, promessa da possibilidade de uma erosão de fronteiras, pode ter para uma distinta percepção da realidade social. Porém, o reconhecimento desta erosão não resultou efectivamente na aliança entre máquinas e animais, tal como Haraway defende. Ainda que prevista no conto, esta aliança — associada à constatação da existência de corpos compostos (com identidades temporárias, fragmentadas, frágeis e experimentais) capazes de, responsavelmente e de modo localizado, providenciar pluralidades de traduções do real que determinariam uma solidariedade geral concretamente possível entre o real existente — não se cumpriu. O animal e o mecânico são realidades incorporadas e integradas por Diderot em *Les Bijoux* sempre sob a perspectiva da dominação, estando o seu pensamento mais próximo da realidade negativa da imagem do *cyborg* do que da positiva.

1.5. Rosi Braidotti, o sujeito nómada

Creemos ainda útil nesta conclusão, e ainda que sucinta, uma análise interpretativa de *Les Bijoux* através de Rosi Braidotti. Braidotti defende a diferença sexual como uma nova fase do feminismo, um “feminismo da diferença”, e propõe criar uma epistemologia nómada fundamentada nessa diferença. Retomando a tríade de Foucault (poder-conhecimento-sexo), em que o poder já não se apresenta como consolidado e estabelecido em unidades delimitadas (sujeitos e instituições), mas em

forças distribuídas em disputa, Braidotti salienta as vantagens epistemológicas de pensar pela diferença (fora das unidades, dos dualismos e polaridades antes assumidas), desde que esta signifique já abertura concebida, positivamente, ou seja, uma diferença radical.

Ao situar historicamente o que foi entendido como diferença (mulher, particular, objecto *versus* homem, universal, sujeito) e porque fora até então vista como marca pejorativa — acentuadora da divisão em categorias, e, consequentemente, assumida ferramenta de dominação e de exclusão — Braidotti pensa a diferença em outros termos. A diferença radical antevista por Braidotti, ainda que entre em relação com a norma e esteja sujeita a ser reduzida à normalização, possui o poder de pôr em causa este mesmo processo redutor, desestabilizando-o. Se ser diferente significava, até então, entrar numa hierarquia valorativa, já uma transvaloração da noção de diferença, em que esta se assume como positiva, permite rever essas mesmas hierarquias. Neste sentido, se o feminismo rejeitou a “diferença” como essencialismo (um tipo de determinismo alegadamente natural, mas, de facto, cultural) enquadrado na hierarquia valorativa como inferioridade, Braidotti abre a diferença sexual à pluralidade das diferenças, advogando que a igualdade entre indivíduos é, precisamente, pela diferença que se argumenta.

Na continuação de *Situated Knowledges*, de Haraway, Braidotti propõe de igual modo a afirmação de sujeitos posicionados em situações específicas. Neste sentido, para Braidotti, torna-se importante o conceito de “embodiment” para designar o que, em português, pode ser entendido uma forma de realização e corporalização (“corporeal subject”). O “embodiment”, como processo, revela-se essencial para o posicionamento do sujeito em si mesmo, no seu corpo, na consciência das suas circunstâncias físicas e diante das suas lutas, diferindo por completo da noção de um sujeito universal e sem corpo (abstracto). Para Braidotti, assumir a diferença sexual, homem/mulher, é também assumir a diferença entre mulheres e salientar o que cada indivíduo possui de irreduzível. A afirmação da diferença radical passa não só a ser entendida entre indivíduos, como também ocorrência no indivíduo em si mesmo, o que leva à conceptualização de “nomadic subjects” (sujeitos nómadas), como a autora explicita em *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (1994)⁶⁵⁰.

⁶⁵⁰ BRAIDOTTI, Rosi — *Nomadic subjects : embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, New York, Colombia University Press, 2011.

Braidotti cria a imagem de “sujeitos nómadas”, como ficção, imagem-mito — tal como antes, e pelo mesmo exercício, Wittig criara a imagem da “lésbica” e Haraway a imagem do *cyborg* para representar um novo sujeito epistemológico. O sujeito nómada possui um corpo que aceita a diferença, corporalizando ele mesmo a sua diferença. Logo, quando Braidotti questiona como pode a mulher ser sujeito depois do dualismo ter colapsado, a resposta que dá é que pode sê-lo reconfigurando-se o próprio sujeito epistemológico, igualmente diferente, porque nómada:

The central question now becomes: how to redefine the female subject after gender dualism has collapsed? How can we think the complexity of the differences of class, race, age, sexual preference that separate women, while postulating a commonness of situation and vision? Previous work on gender has in fact shown that female identity is a site of differences and that a woman occupies different subject positions at different times.⁶⁵¹

Muito devendo a Haraway, aos pontos de vista parciais, promovidos por subjectividades mutantes e moventes, de facto, instáveis, Braidotti demonstra como estas confluem para um novo conceito de objectividade distinto do relativismo — concebendo (tal como fizera Haraway) que o relativismo não está do lado da promoção da diferença (e da parcialidade dos pontos de vista), mas na anterior visão única, globalizadora, universal. Em *Nomadic Subjects*, lê-se:

That one cannot speak on behalf of humanity as a whole, that the intellectual or academic position cannot claim to represent universal values but rather extremely specific-class, race, age, sex-specific ones, must not be mistaken for a relativistic statement. The recognition of the partiality of scientific statements, their necessary contingency, their reliance on concrete mechanisms that are overdetermined by history and socioeconomic factors, has nothing to do with relativism.⁶⁵²

E mais adiante, sobre a importância do reconhecimento da diferença:

⁶⁵¹ BRAIDOTTI, Rosi — *op. cit.*, p. 274. Trad. nossa: “A questão central agora é: como redefinir o sujeito feminino após o colapso do dualismo de género? Como podemos pensar na complexidade das diferenças de classe, raça, idade e preferência sexual que separam as mulheres, enquanto postulamos uma semelhança de situação e visão? Trabalhos anteriores sobre o género mostraram, de facto, que a identidade feminina é um local de diferenças e que uma mulher ocupa diferentes posições de sujeitos em momentos diferentes.”

⁶⁵² BRAIDOTTI, Rosi — *op. cit.*, p. 259. Trad. nossa: “Que não se pode falar em nome da humanidade como um todo, que a posição intelectual ou académica não pode pretender representar valores universais, mas classes extremamente específicas, raça, idade, sexo, não devem ser confundidas com uma afirmação relativista. O reconhecimento da parcialidade das declarações científicas, a sua contingência necessária, a sua dependência de mecanismos concretos superdeterminados pela história e por factores socioeconómicos, nada tem a ver com o relativismo.”

Differences of class, race, sex, age, culture, and nationality require an intellectual or academic recognition that the old-style humanist, universalist mode does not grant. Speaking on behalf of "mankind" today, without recognizing that this umbrella term fails to account for people other than white, male, adult, professional, Western individuals, is an historical aberration. Research on "gender" is one of the areas in which constructive alternatives to the old universalist mode are being experimented with. I believe this kind of experimentation is of great value to the whole field of the humanities and to all intellectuals who are interested in neither nostalgic attachment to the old universalism nor in reactionary appeal to the status quo ante.⁶⁵³

O que mais recentemente Braidotti defende, na continuação da apologia da diferença radical, é o questionamento do sujeito (na senda do pós-humanismo⁶⁵⁴), aumentando a ruptura epistemológica, sem inviabilizar, contudo, a possibilidade da constituição de conhecimento válido e objectivo. Ora, se o pensamento dos materialistas do século XVIII, como o de Diderot, em certa medida, serviu de base para esta revisão actual de sujeito, não deve ser com ela confundido. Em *Les Bijoux*, as mulheres falam como mulheres, em corpos sexualizados, mas a localização da diferença apenas serve para que, posteriormente, a diferença seja rebatida segundo a norma, logo, a diferença anula-se e assume-se como marca pejorativa. A corporalização da voz (ou o enraizamento da voz num corpo) não assegura o reconhecimento da diferença individual, mas a igualdade biológica de um grupo (categoria). Se, para Braidotti, o “embodiment” situa o sujeito num ponto de vista circunstancial e, logo, parcial, que permite que as mulheres se tornem sujeitos (“becoming subject”), tal depende ainda da própria noção de sujeito, mas de uma noção de sujeito distinta da formada no Iluminismo. Ainda que Diderot questione, especificamente em *Le Rêve de d’Alembert*, o que é (afinal) um indivíduo, reconhecendo que o indivíduo é da mesma matéria de que tudo é feito e, logo, um efeito produzido, o sujeito corporalizado transcenderia ainda o seu lugar, ocupando posteriormente o lugar ficcionado do sujeito universal. Para Braidotti, o sujeito nómada, instável, é o sujeito da diferença, que pode já incluir a

⁶⁵³ *Ibidem*. Trad. nossa: “As diferenças de classe, raça, sexo, idade, cultura e nacionalidade exigem um reconhecimento intelectual ou académico que o antigo modo humanista e universalista não concede. Falar em nome da ‘humanidade’ hoje, sem reconhecer que esse termo genérico falha em explicar outras pessoas além de brancos, homens, adultos, profissionais e indivíduos ocidentais, é uma aberração histórica. A pesquisa sobre ‘género’ é uma das áreas em que alternativas construtivas ao antigo modo universalista estão a ser experimentadas. Acredito que esse tipo de experimentação é de grande valor para todo o campo das humanidades e para todos os intelectuais que não estão interessados no apego nostálgico ao velho universalismo nem no apelo reacionário ao status quo ante.”

⁶⁵⁴ BRAIDOTTI, Rosi — *Posthuman Knowledge*, Cambridge, Polity Press, 2019.

subjectividade feminina (entre múltiplas outras subjectividades), para Diderot, o sujeito ainda que nómada, igualmente instável, sempre diferente, ao se tornar numa unidade fixa, prevê a subjectividade feminina, mas não a inclui. De certo modo, em *Les Bijoux*, nesta leitura através de Braidotti, o que se opõe ao reconhecimento da mulher como sujeito não é já e apenas a transcendência do seu corpo e do seu sexo, mas a transcendência do seu ponto de vista — que passaria do particular para o universal. Ora, enquanto, para Diderot, esta passagem se impõe como condição essencial para a constituição de sujeito (que saia do particular e se torne universal), para Braidotti não, pois é pelo particular que se caracteriza e é reconhecido o sujeito. Porém, a nosso ver, em *Les Bijoux*, é demonstrado e tornado óbvio que é a associação entre corpo, sexo e mulher que inviabiliza esta passagem, como se a constatação da determinação biológica relacionasse, desde logo, corpo, sexo e visão.

1.6. Karen Barad, a matéria que importa

Gostaríamos ainda de trazer para esta conclusão uma última perspectiva do feminismo, na senda do pensamento pós-humano que julgamos permitir novas leituras sobre *Les Bijoux*. Em *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter* (2003), Karen Barad assume que as posturas discursivas de Butler e de Foucault assentam demasiado na linguagem, como representação da matéria, e pouco crédito dão à matéria:

Foucault's analytic of power links discursive practices to the materiality of the body. However, his account is constrained by several important factors that severely limit the potential of his analysis and Butler's performative elaboration, thereby forestalling an understanding of precisely *how* discursive practices produce material bodies.⁶⁵⁵

A perspectiva de Barad é a de que não se pode negligenciar a força da matéria — que não é inerte e disposta, não podendo ser passivamente representada. Por conseguinte, coloca a seguinte questão: de que forma é que a história e a biologia (a

⁶⁵⁵ BARAD, Karen — “Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter”, *Signals: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, nº 3, Chicago, The University of Chicago, 2003, p. 808. Trad. nossa: “A analítica de poder de Foucault vincula práticas discursivas à materialidade do corpo. No entanto, o seu relato é limitado por vários factores importantes que limitam severamente o potencial da sua análise e a elaboração performativa de Butler, impedindo assim uma compreensão de *como* as práticas discursivas produzem corpos materiais.”

representação e a matéria) se implicam? “For all Foucault’s emphasis on the political anatomy of disciplinary power, he too fails to offer an account of the body’s historicity in which its very materiality plays an *active* role in the workings of power”⁶⁵⁶. Barad apresenta, como proposta a ser discutida, a relação com o não-discursivo: “It also needs to explain how the discursive construction of the body is related to nondiscursive practices in ways that vary widely from one social formation to another”⁶⁵⁷.

Crucial to understanding the workings of power is an understanding of the nature of power in the fullness of its materiality. To restrict power’s productivity to the limited domain of the ‘social’, for example, or to figure matter as merely an end product rather than an active factor in further materializations, is to cheat matter out of the fullness of its capacity. How might we understand not only how human bodily contours are constituted through psychic processes but how even the very atoms that make up the biological body come to matter and, more generally, how matter makes itself felt?⁶⁵⁸

Efectivamente, neste ensaio, Barad acentua que é dado demasiado crédito à linguagem verbal e ao evento discursivo. As palavras separam, dividem a realidade, tendo por fim o conhecimento e a sua comunicação. O sujeito, pela vontade de conhecer, depara-se com uma rede de representações que pouco acesso possibilitam às coisas, à matéria em si. Para Barad as sucessivas representações (discursos) apresentam problemas, mas são elas mesmas o principal problema. A crítica de Barad é concretamente sobre a linguagem como mediação, fixando e limitando a matéria, sem dar todavia atenção à própria matéria. No sistema epistemológico que Barad critica, a interacção entre sujeito e objecto pressupõe uma objectividade conquistada pela exteriorização do sujeito observador, separada do observado, esquecendo que a própria observação produz o objecto observado. Além de que os instrumentos de observação e conhecimento moldam a realidade e criam exclusões. Barad contrapõe à

⁶⁵⁶ BARAD, Karen — *op. cit.*, p. 809. Trad. nossa: “Apesar de todo o ênfase de Foucault na anatomia política do poder disciplinar, ele também falha ao oferecer um relato da historicidade do corpo, na qual a sua própria materialidade desempenha um papel activo no funcionamento do poder.”

⁶⁵⁷ BARAD, Karen — *op. cit.*, p. 810. Trad. nossa: “Também precisa de explicar como a construção discursiva do corpo está relacionada a práticas não discursivas de maneiras que variam amplamente de uma formação social para outra.”

⁶⁵⁸ *Ibidem*. Trad. nossa: “Crucial para entender o funcionamento do poder é um entendimento da natureza do poder na plenitude de sua materialidade. Restringir a produtividade do poder ao domínio limitado do ‘social’, por exemplo, ou considerar a matéria como meramente um produto final e não um factor ativo em outras materializações, é enganar a matéria da plenitude de sua capacidade. Como podemos entender não apenas como os contornos corporais humanos são constituídos por processos psíquicos, mas como os próprios átomos que compõem o corpo biológico passam a ter importância e, de maneira mais geral, como a matéria se faz sentir?”.

exteriorização, e necessária distância do sujeito ao objecto, o “embodiment” (presente em Haraway, Braidotti, etc.), a corporalização do sujeito. Reclama, mais concretamente, um sistema epistemológico com base num processo dinâmico, de “intra-acção”:

The world *is* intra-activity in its differential mattering. It is through specific intra-actions that a differential sense of being is enacted in the ongoing ebb and flow of agency. That is, it is through specific intra-actions that phenomena come to matter—in both senses of the word. The world is a dynamic process of intra-activity in the ongoing reconfiguring of locally determinate causal structures with determinate boundaries, properties, meanings, and patterns of marks on bodies.⁶⁵⁹

Para Barad, é preciso reavaliar os discursos apresentados como uma marca distintiva humana através de uma abordagem pós-humanista sobre os discursos:

Discourse is not what is said; it is that which constrains and enables what can be said. Discursive practices define what counts as meaningful statements. Statements are not the mere utterances of the originating consciousness of a unified subject; rather, statements and subjects emerge from a field of possibilities. This field of possibilities is not static or singular but rather is a dynamic and contingent multiplicity.⁶⁶⁰

Se, para Foucault, os discursos produzem mais do que descrevem e se se antevê que escrever e falar são práticas materiais, logo, a materialidade e os discursos mutuamente se implicam: “Meaning is not a property of individual words or groups of words but an ongoing performance of the world in its differential intelligibility”⁶⁶¹. Na abordagem pós-humana de Barad, os discursos não são só práticas humanas, e não definem fronteiras entre humano e não-humanos, mas permitem entender, decorrente de uma análise genealógica, como os discursos emergem do pensamento humano. Porém, os humanos não são o único efeito, nem suposta causa, numa metamorfose demasiada

⁶⁵⁹ BARAD, Karen — *op. cit.*, p. 817. Trad. nossa: “O mundo é intra-atividade no seu diferencial matérico. É através de intra-acções específicas que um sentido diferencial de ser é representado no fluxo e refluxo contínuo da agência. Ou seja, é através de intra-acções específicas que os fenómenos passam a ter importância — nos dois sentidos da palavra. O mundo é um processo dinâmico de intra-atividade na reconfiguração contínua de estruturas causais localmente determinadas com limites, propriedades, significados e padrões de marcas determinados nos corpos.”

⁶⁶⁰ BARAD, Karen — *op. cit.*, p. 819. Trad. nossa: “O discurso não é o que é dito; é o que restringe e possibilita o que pode ser dito. As práticas discursivas definem o que conta como afirmações significativas. As declarações não são meras declarações da consciência originária de um sujeito unificado; antes, declarações e assuntos que emergem de um campo de possibilidades. Este campo de possibilidades não é estático ou singular, mas é uma multiplicidade dinâmica e contingente.”

⁶⁶¹ BARAD, Karen — *op. cit.*, p. 821. Trad. nossa: “O significado não é uma propriedade de palavras individuais ou grupos de palavras, mas uma performance contínua do mundo na sua inteligibilidade diferencial.”

complexa da matéria em geral. A matéria é já sentido e este sentido não é estático. Para a construção e desenvolvimento do conceito de “intra-acção”, Barad socorre-se do conceito de “performatividade” já usado por Butler, mas realça que Butler, no seu conceito de performance, ainda se dirigia à matéria como passiva, como superfície de inscrição e produto discursivo. Para Barad, a materialidade é discurso e o discurso é material em dinâmica “intra-activa”. Butler, segundo Barad, permanece demasiado agarrada ao sistema que supostamente critica: “Discursive practices and material phenomena do not stand in a relationship of externality to one another; rather, the material and the discursive are mutually implicated in the dynamics of intra-activity”⁶⁶². E mais adiante:

We do not obtain knowledge by standing outside of the world; we know because ‘we’ are *of* the world. We are part of the world in its differential becoming. The separation of epistemology from ontology is a reverberation of a metaphysics that assumes an inherent difference between human and nonhuman, subject and object, mind and body, matter and discourse.⁶⁶³

Na abordagem pós-humana de Barad, encontramos a erosão das fronteiras de Haraway, e ainda o notório reforço da noção fundamental de “embodiment” (acto de incorporar, ser corpo tanto natural como cultural), usado como ferramenta para desconstruir o prévio sistema epistemológico. Nada de novo parece acrescentar-se ao que antes dissemos sobre *Les Bijoux* através de Foucault, Butler e Haraway. Porém, à luz do que Barad defende como performatividade geral, como “intra-acção”, da e na materialidade geral, vemos de forma mais desenvolvida a questão da voz corporalizada em *Les Bijoux*. Quando Barad afirma que “The belief that nature is mute and immutable and that all prospects for significance and change reside in culture is a reinscription of the nature/ culture dualism that feminists have actively contested”⁶⁶⁴, entendemos melhor o potencial não discursivo apresentado em *Les Bijoux*. Para Diderot, em *Les*

⁶⁶² BARAD, Karen — *op. cit.*, p. 822. Trad. nossa: “As práticas discursivas e fenómenos materiais não mantêm uma relação de externalidade entre si; ao contrário, o material e o discursivo estão mutuamente implicados na dinâmica da intra-actividade.”

⁶⁶³ BARAD, Karen — *op. cit.*, p. 829. Trad. nossa: “Não obtemos conhecimento estando fora do mundo; sabemos porque ‘nós’ somos *do* mundo. Fazemos parte do mundo em seu devir diferencial. A separação entre epistemologia e ontologia é uma reverberação de uma metafísica que assume uma diferença inerente entre humano e não humano, sujeito e objecto, mente e corpo, matéria e discurso.”

⁶⁶⁴ BARAD, Karen — *op. cit.*, p. 827. Trad. nossa: “A crença de que a natureza é muda e imutável e que todas as perspectivas de significado e mudança residem na cultura é uma reinscrição do dualismo natureza / cultura que as feministas contestaram ativamente.”

Bijoux, as expressões passíveis de serem entendidas como pré-discursivas, assim como a caracterização material efectuada através da adjectivação das vozes das mulheres, asseguram o enraizamento no corpo e a associação de corpo, sexo e natureza. A matéria é para Diderot expressiva, do mesmo modo que para Barad. A matéria possui discursos não-verbais além dos humanos, entendidos também como expressão. *Les Bijoux* apresenta a força material da voz pelo seu poder subversivo, não só pelo que a voz diz, como veículo de mensagem, mas pelos suportes materiais igualmente comunicativos. Essas expressões são o conjunto do que fica fora da discursificação. Ora tanto para Diderot como para Barad, existe uma força inegável e perturbadora na “intra-acção” entre discursos (humanos e não humanos). Porém, enquanto Barad parte com o objectivo de dissipar tanto quanto possível fronteiras e consequentes hierarquias e promover uma melhor distribuição de poder, Diderot aborda a mesma distribuição, mas por uma perspectiva inversa — a de aquisição de poder sobre um poder demasiado temido. Como se ambos, ao fazerem falar a mesma matéria, traduzissem e alcançassem objectivos distintos. Barad, pela posição feminista, ao dar poder e significado a uma categoria que reconhecidamente pouco tem; Diderot, ao retirar poder ao assustador e imenso poder que identifica nesse corpo, sexo, patente e emblematizado na categoria de mulher. A diferença está na escolha de instrumentos, na imposição de perspectivas sobre o que se entende como poder e no próprio poder entendido como representação. Barad cria uma cisão no âmbito da representação discursiva, mas abre a possibilidade da representação não-discursiva; Diderot usa e reforça a linguagem como mediadora, forma totalitária de representação, com clara consciência de que o poder está alicerçado no discurso estruturado.

Como Barad salienta, as expressões múltiplas (entre as quais as pré-discursivas) foram de facto reconhecidas por muitos autores na contemporaneidade, mas a diferença é que foram sendo assumidas apenas como estratégias de visibilidade e sobrevivência sempre mediatizadas pelo discurso, implicitamente tido como marca distintiva humana. Ao retirar ênfase ao evento discursivo e ao salientar a expressividade de toda a matéria, Barad pretende evidenciar a eficácia de uma abordagem pós-humanista (radicalmente oposta ao humanismo), em cisão com a representação unívoca (de uma expressão/linguagem única). Em Barad, é pelo reconhecimento que já tudo se expressa

e é pela expressão que a constituição de sujeito se torna completa e totalmente desnecessária para que se fale — ou seja, há falas sem sujeito.

Acrescentamos que Barad, ao promover e reclamar atenção para as manifestações expressivas da matéria, e ao integrar como reconhecíveis expressões e representações não-discursivas, permite que os que não têm literalmente voz ou os que a usam de modo distinto da linguagem verbal tida como hegemónica, sejam resgatados do silêncio que lhes foi imposto. Se, em *Les Bijoux*, já era demonstrado que o silêncio não existia, são inegáveis os complexos processos de silenciamento em simultâneo com os da incitação à fala. Assim, ainda que a expressão não-discursiva exista e seja no conto reconhecida, ela é subjugada. Em *Les Bijoux*, para se falar e se ser ouvido é, sublinhamos, preciso preencher os múltiplos requisitos de sujeito e adquirir discurso.

Já a actual capacidade de representação dos sem voz por si próprios tornou-se possível devido à reavaliação epistemológica efectuada na pós-modernidade, para a qual estes autores contribuíram. Tanto a fala como a voz passaram a ser entendidas de modo expandido. Falar e fazer uso da voz não equivale já só a discurso, mas a uma expressão completa e complexa expressa de modo simplificado por “voz”. A “voz” como relação, mediação, tradução do mundo, tornou-se plural. Foram essas “vozes” plurais que historicamente remanesceram em silêncio, sem o estarem de facto.

Finalizamos esta parte da nossa conclusão com um breve retorno a Haraway e ao seu convite à construção de ficções interactivas (ou “intra-activas”, nas palavras de Barad) que abarquem ligações e alianças plurais. O pensamento de Haraway permite ainda perceber que, na reconfiguração dos corpos, e na evidente composição híbrida (que já são), estes possam falar/expressar e, por conseguinte, representarem-se e que essa sua representação seja reconhecida. Poderíamos entender aqui que ainda se trata de evidenciar da “voz” como discurso em língua comum. Contudo, o que Haraway cria como possibilidade, retomada por Barad, é que a tradução do mundo pode ser positivamente heterogénea, desde logo pela heteroglossia, cujo entendimento comum é, nos nossos dias, mais possível.

2. UMA RELEITURA ESTÉTICO-RETÓRICA: A LINGUAGEM DOS NÓS

É inegável que o pensamento crítico de Diderot se desenvolve em toda a sua produção literária e podemos mesmo afirmar que o poder da linguagem verbal, como tradução privilegiada do mundo, corresponde a igual poder da crítica que, ao estabelecer uma ponte entre mundo ou obra e auditório, tanto realça como anula o potencial específico da expressão não-discursiva. A nosso ver, a obra literária e crítica de Diderot, aparentemente caótica, obedece a uma estrutura organizada em função de uma pré-assumida configuração de corpo em sintonia com a de mundo (universo). Para Diderot, o efeito estético produzido sobre o auditório alicerça-se com frequência nessa configuração de corpo e mundo, mas mais concretamente no sistema nervoso e na sensibilidade comum. Esta configuração, como no capítulo III desta tese salientamos, ao tratarmos de *Les Bijoux* como uma ópera, assume-se como próxima da teia da aranha. O que Diderot encontra de comum entre tudo (no qual está integrado, o sistema nervoso, a aranha e a sua teia) é a ligação entre fios. Ora, o que em *Les Bijoux* se manifesta expressivamente de audível é a produção física de voz enquadrada na estabilidade (momentânea) ou na instabilidade (frequente) dessa configuração no corpo prevista. Existindo uma infinidade de variações dessa configuração, agrupadas no que Diderot definiu como belo (a simetria, a proporção, a harmonia, etc.), propomos aqui pensar e propor outras configurações possíveis que assegurem o mesmo propósito de estabelecer uma ligação entre o micro e o macro-cosmos. Antecipadamente confessamos que foi determinante para a nossa proposta conclusiva responder ao apelo de Haraway sobre a construção de ficções posicionadas, que permitissem uma visão reavaliadora sobre a realidade e a sua tradução e, assim, potencialmente reverter visões totalitárias e autoritárias. Pretendemos deixar nesta tese uma leitura interpretativa, declaradamente criativa, de *Les Bijoux*, mas segundo um ponto de vista pessoal, parcial, positivo e polissêmico⁶⁶⁵.

⁶⁶⁵ Não podemos deixar de referir a importante leitura de *Narrando o pós-moderno: reecritas, re-visões, adaptações* (Braga, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2008), de Ana Gabriela Macedo, ao nível dos problemas levantados e das metodologias propostas de uma prática de reescrita e de re-visão em contexto pós-moderno. Ainda que esta nossa proposta se apresente no plano teórico, é nosso desejo passá-la à prática e expandir o “texto” de *Les Bijoux* do literário às artes plásticas.

Em *Les Bijoux*, são pontualmente descritas actividades femininas que, desde o primeiro momento, nos suscitaram curiosidade. De entre essas actividades, o jogo é destacado e a apetência para o mesmo é, no conto, bem desenvolvida. Por vezes, o jogo associa-se a uma outra actividade feminina — à feitura de nós. Os nós surgem representados no conto em três momentos. No “Chapitre III, Qu’on peut regarder comme le premier de cette histoire”: “Le sultan était étendu nonchalamment sur une duchesse, vis-à-vis de la favorite qui *faisait des nœuds sans dire mot*”⁶⁶⁶. No “Chapitre XIX, De la figure des insulaires et de la toilette des femmes”: “C’était après dîner ; *Mirzoza faisait des nœuds*, et Mangogul, étalé sur un sofa, les yeux à demi fermés, établissait doucement sa digestion”⁶⁶⁷. E no “Chapitre XXXVI, Seizième essai de l’anneau: les petits-maître”, “Les hommes avaient le privilège de dire toutes les extravagances qui leur venaient, et les femmes celui de *faire des nœuds en les écoutant*”⁶⁶⁸.

Ainda que os nós estejam integrados no carácter lúdico do jogo, concentramo-nos doravante nesta actividade em específico à qual é dado menor desenvolvimento narrativo. Acreditamos que por nós (“faire de nœuds”) se pode entender também o “crochet”⁶⁶⁹. Michel Delon, na edição de *Les Bijoux* para a *Bibliothèque de la Pléiade*, Gallimard (2010), aponta que a actividade dos nós é representativa do arquétipo da espera feminina no imaginário libertino. Com efeito, esta apresentar-se-ia como fronteira social que asseguraria a divisão dos dois géneros pelas suas ocupações e, consequentemente, da diferente participação cultural. Dentro do sistema geral de pensamento patente em *Les Bijoux*, esta actividade seria, ainda que reconhecida e

⁶⁶⁶ DIDEROT, D. — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 35. Trad. ed. port.: “O sultão estava indolentemente estendido num sofá defronte da favorita, *que fazia nós sem pronunciar palavra*.” (DIDEROT, D. — “Capítulo III, Que se pode considerar o primeira desta história” *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976, p. 11, itálicos nossos).

⁶⁶⁷ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 105. Trad. ed. port.: “Era depois do jantar; *Mirzoza fazia nós* e Mangogul enterrado no sofá, de olhos semicerrados, fazia calmamente a digestão.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XIX, Da figura dos insulares e do vestuário das mulheres”, *op. cit.*, p. 80, itálicos nossos).

⁶⁶⁸ DIDEROT, D. — *op. cit.*, p. 187. Trad. ed. port.: “Os homens tinham o privilégio de dizer todas as extravagâncias que queriam e as mulheres o de *fazerem nós enquanto os escutavam*.” (DIDEROT, D. — “Capítulo XXXVI, Décima sexta experiência do anel, os peralvilhos”, *op. cit.*, p. 163, itálicos nossos).

⁶⁶⁹ “The term ‘crochet’ is derived from the French ‘croc’, or hook. By the late 1700s the simple craft of ‘crochet en l’air’ (literally, ‘crochet in the air’), or tambour work without a support, was a fashionable hobby for middle- and upper-class French ladies”. (TURNER, John; VAN DE GRIEND, Pieter; WARNER, Charles — *History And Science Of Knots*, World Scientific Publishing Company, 1996, p. 320). Trad. nossa: “O termo ‘croché’ é derivado do francês ‘croc’, ou gancho. No final da década de 1700, o simples artesanato de ‘crochet en l’air’ (literalmente, ‘crochet no ar’), ou trabalho de tambor sem apoio, era um passatempo moderno para as damas francesas de classe média e alta.”

merecedora de espaço de representação, conotativamente menosprezável. Já na nossa proposta de tese pretendemos fazer uma transvaloração desta actividade, recuperá-la e torná-la merecedora de uma nova atenção.

Em *Les Bijoux*, a actividade de fazer nós, não aplicada a uma finalidade prática útil e aparentemente relegada ao decorativo, aparece associada ao silêncio. Também o silêncio era assumido como o adorno das mulheres. Ora Diderot saberia bem o quanto o silêncio é conspirador, quão ilusório é o aparente estado de espera das mulheres. Já para Rousseau, o silêncio tem outro significado — o silêncio é idealizado, como uma realidade pré-discursiva, um sinal de originalidade (que remete para uma origem primitiva), de estado natural. Quando Rousseau, em *Confessions* (livro V), se refere aos nós, ao “crochet”, também relaciona esta actividade com o silêncio, porém, no sentido específico que lhe dá, fá-lo de modo completamente diverso. Para Rousseau, numa crítica ao tempo despendido em ociosidades, fazer nós equivale a não fazer nada. Rousseau, alia o fazer vazio de sentido ao falar por falar⁶⁷⁰ (tagarelar), defendendo que melhor seria falar de modo contido ou não falar de todo. O silêncio (a contenção da palavra) tem para Rousseau uma dimensão moral, assim como as actividades que ora controlam ora nutrem o espírito, e em específico as que mantêm a mulher no seu estado de pureza, não corrompido. Como tal, a feitura de nós (“crochet”) não se enquadra nas actividades edificantes da moral feminina. Rousseau distingue ainda, de entre actividades femininas semelhantes, a de fazer nós da de bordar: “Faire des nœuds, c’est ne rien faire ; et il faut tout autant de soin pour amuser une femme qui fait des nœuds que celle qui tient les bras croisés. Mais quand elle brode, c’est autre chose : elle

⁶⁷⁰ “Rien ne rétrécit plus l’esprit, rien n’engendre plus de riens, de rapports, de paquets, de tracasseries, de mensonges, que d’être éternellement renfermés vis-à-vis les uns des autres dans une chambre, réduits pour tout ouvrage à la nécessité de babiller continuellement. Quand tout le monde est occupé, l’on ne parle que quand on a quelque chose à dire ; mais quand on ne fait rien, il faut absolument parler toujours ; et voilà de toutes les gênes la plus incommode et la plus dangereuse. J’ose même aller plus loin, et je soutiens que, pour rendre un cercle vraiment agréable, il faut non seulement que chacun y fasse quelque chose, mais quelque chose qui demande un peu d’attention.” (ROUSSEAU, J-J — *Les Confessions*, Paris, Garnier, 1946, pp. 271-272). Trad. ed. port.: “Nada amesquinha mais o espírito, nada provoca mais nonadas, mais ditos, mais murmurações, mexericos e mentiras, do que permanecermos eternamente fechados numa casa em frente uns dos outros, reduzindo toda a nossa tarefa à necessidade de tagarelar continuamente. Quando toda a gente se acha ocupada, só se fala quando há qualquer coisa a dizer; mas quando nada se faz, é absolutamente mister estar sempre a falar, e de todos os males é este o mais incómodo e o mais perigoso. Ouso mesmo ir mais longe, e sustento que para tornar uma reunião agradável, é não só necessário que cada qual faça qualquer coisa, mas qualquer coisa que exija um pouco de atenção.” (ROUSSEAU, J-J — *Confissões*, Lisboa, Relógio d’Água, 1988, p. 202).

s'occupe assez pour remplir les intervalles du silence"⁶⁷¹. Esta distinção não é de todo inocente para o nosso propósito. No entanto, dela apenas podemos interpretar (pelo pouco desenvolvimento que Rousseau deu ao assunto), que os nós, o “crochet”, dada a dimensão abstracta, ocupariam menos o espírito e requereriam menos atenção que o bordado figurativo (“[...] il faut non seulement que chacun y fasse quelque chose, mais quelque chose qui demande un peu d'attention”⁶⁷²), deixando espaço para excessos discursivos. Assim, enquanto Diderot distingue o “crochet” do discurso (fala), a associação que Rousseau faz entre o “crochet” e o discurso é relevante para a definição da nossa proposta de transvaloração. Onde Rousseau viu vazio de sentido, Diderot encontra sentido em abundância. As diferentes posturas dos dois filósofos perante a relação “crochet”/silêncio serviram-nos para assumir o seguinte: que o “crochet” sobressai como linguagem própria não discursiva, mas que com esta se articula. Ou seja, assumimos que o “crochet” é uma linguagem de direito próprio assim como serve, em simultâneo, para a construção discursiva.

Até agora, *Les Bijoux* afigurou-se como uma espécie de relatório de Diderot, cientista e filósofo, realizado segundo um método científico eleito, a partir da análise de um de conjunto mulheres, em que todas as mulheres se encontravam integradas num processo natural/cultural evolutivo e em que cada uma teria um interesse próprio motivador. Segundo a análise de Diderot, as mulheres encontrar-se-iam em estados (fisiológicos e emocionais) distintos. A configuração aracnídea, cujo modelo seria, portanto, uma aranha bem localizada na sua teia, serviria como modelo de auto-regulamentação de saúde e bem-estar. Consequentemente, as mulheres analisadas em *Les Bijoux*, ainda que constituindo um conjunto heterogéneo, com identidades e em estados distintos, seriam agrupadas numa cadeia evolutiva animal da qual a espécie humana sairia como vencedora. Por consequência, as mulheres representadas em *Les Bijoux* surgem-nos como resultado de um percurso histórico no qual uma certa liberdade prometida e progressivamente adquirida permitiria progredir para um outro patamar de perfeição (e consequente superioridade). Neste processo evolutivo, o

⁶⁷¹ ROUSSEAU, J.-J. — *op. cit.*, p. 272. Trad. ed. port.: “Fazer nozinhos é o mesmo que nada fazer, e requer-se tanta solícitude para entreter uma mulher que faz nozinhos como outra que está de braços cruzados. Quando ela, porém, borda, é outra coisa; encontra-se suficientemente ocupada para tapar as intermitências do silêncio.” (ROUSSEAU, J.-J. — *op. cit.*, p. 202).

⁶⁷² ROUSSEAU, J.-J. — *op. cit.*, p. 272. Trad. ed. port.: “[...] é não só necessário que cada qual faça qualquer coisa, mas qualquer coisa que exija um pouco de atenção.” (ROUSSEAU, J.-J. — *op. cit.*, p. 202).

impulso de competição seria forte. Aliás, seria pelo propósito de dominação (comum ao ser humano em geral independentemente do sexo/género atribuído) que os homens determinariam que as mulheres se encontrassem confinadas, tanto a um espaço como a uma categoria.

Imaginemos agora o inverso: e se a sobrevivência de cada uma das mulheres não fosse apenas assegurada por via da competição/dominação, mas pela efectiva constituição de cumplicidades e de alianças⁶⁷³? Deste modo, a convivialidade entre as mulheres — que Diderot representou como sendo competitiva entre si na luta e conquista do melhor “macho”, marido ou amante — apresentar-se-ia de uma espécie completamente distinta. Se a essa convivialidade feminina (que é tão pouco representada e, quando é, é negativamente), tivesse sido atribuído o sentido e o valor de aliança, tornar-se-ia evidente a presença de outras falas, como de linguagens e discursos⁶⁷⁴. Seria então facilmente imaginável que, em *Les Bijoux*, se as mulheres se encontravam silenciadas, nesse aparente silêncio, elas de facto comunicariam entre si para além do uso de discurso.

Nesta nossa proposta, de exercício imaginário, de leitura interpretativa e criativa de *Les Bijoux*, seria plausível prever que uma linguagem abstracta circulasse entre as mulheres — uma linguagem que lhes permitisse participar em conjunto na reconfiguração de imagens mediadoras entre si e o mundo/universo. Essa linguagem em silêncio, essa fala silenciosa, seria representada pela feitura dos nós, do “crochet” — como uma espécie de linguagem abstracta, matemática e geométrica. Ou seja, as mulheres conviveriam a dois níveis: participariam da linguagem verbal (discurso), mas conspirariam entre elas, na sua aliança pela sobrevivência, e pelo uso de uma linguagem

⁶⁷³ A criação de divisões internas em categorias submetidas e oprimidas verifica-se ter sido historicamente uma estratégia eficaz de retirar poder (“desapoderar”), uma vez que o individualismo (convertido em radical isolamento) preveniu que fossem erguidas causas comuns a partir da partilha de problemas que se assumiriam como individuais. As divisões que são efectivamente criadas e, logo, hierarquizadas, começam, como antes referimos, pela convivência do que se define por corpo como um primeiro adversário. Nas mulheres, como nos é revelado em *Les Bijoux*, o adversário é o corpo marcado pelo sexo — quer o próprio corpo sexualizado como o seu semelhante. Este processo, que se pode caracterizar em termos sociais pela “des-socialização” e “des-colectivização” compulsiva, é desmontado pelo feminismo, que frequentemente se baseia em momentos históricos concretos de uma realidade pré-individualista (divisionista), anterior ao sistema capitalista. O conceito de “sororidade” (de “soror”, irmã), ainda pouco usado em português apresenta-se explicita ou implicitamente nas lutas feministas.

⁶⁷⁴ Remetemos aqui para o trabalho de consciencialização do percurso histórico da incitação à competição feminina e consequente apelo à acção de reversão desse mesmo percurso (através da transformação do pressuposto silêncio em linguagem partilhável) realizado por inúmeras feministas, das quais salientamos Audre Lorde em *Sister Outsider*, California, The crossing Press Feminist Series, 1984.

ainda mais realista e verdadeira, sobre a linguagem que as oprimiria. Efectivamente, em *Les Bijoux*, as mulheres são representadas com pouca frequência a conversar entre si, mas têm actividades comuns. Será que ao fazerem “crochet” não concitariam configurações inusitadas tão diferentes das da aranha, porém, igualmente belas ou até mais belas em simetria e proporção que a configuração aracnídea?

E se a aranha, como Diderot acreditou, e quis fazer acreditar (persuadir) pela sua ilusão, não fosse a derradeira configuração do corpo e mundo e fosse apenas uma entre muitas outras configurações possíveis resultante dos nós?

Levemos a nossa especulação um pouco mais longe e imaginemos que essa linguagem dos nós, o “crochet”, é uma linguagem comum, universal, mais antiga (mas não originária) por remontar a um tempo longínquo. Imaginemos, também que a linguagem verbal humana é, em relação a esta, não só mais recente, mas também particular. Esta linguagem, dos nós — “crochet” —, pode ser depois vista como a mais capaz de uma tradução objectiva do mundo e a que melhor representa a humanidade integrada no comum da matéria. Ela formar-se-ia distintamente da dominação para a sobrevivência, mas em função da aliança — não só entre mulheres, nem de mulheres e homens, mas entre todo o existente pela sua conjunta sobrevivência. A conspiração seria, afinal, uma promessa de encontro, de conciliação, e não de luta e de divisão. A conspiração exercida pelas mulheres sobre uma linguagem opressora integraria em si a promessa de a transformar em linguagem de liberdade.

Nesta nossa proposta de leitura, as mulheres relacionar-se-iam utilizando esta linguagem, não porque ela lhes fosse própria e específica (fruto de uma motivação “natural”): usá-la-iam simplesmente por lhes ter sido permitida sem constrangimentos. Neste sentido, a linguagem dos nós desenvolvida somente por mulheres (uma vez que foi menosprezada pelos homens), dar-lhes-ia a responsabilidade de terem em mãos uma importante prática reconfiguradora, actualizadora no lance de cada nó, que promoveria a recriação harmoniosa de mundo, sem que fosse, no entanto, reconhecida. Esta linguagem, como um jogo, “jogo dos nós”, seria generativa e regenerativa, repositora de ordens perenes. Imaginemos, também, que dependeria desta prática comunicante, e da perpetuação desta linguagem, a harmonia geral. Realçamos o significado de “nó”, não muito diferente do que actualmente lhe é dado, e por tal se entende aliança, compromisso, vínculo moral, união entre pontas/coisas/realidades desunidas (ou

“descosidas”) e emblema da constituição de uma forte amizade. É também registo de crescimento vegetal — momento evolutivo. Pode-se ainda referir a uma situação confusa e problemática. Ora, não há maior necessidade de fazer nós (estabelecer alianças e união) do que na adversidade, diante da confusão e do problema — que é inerente ao existir, ser e estar no mundo⁶⁷⁵. É por isso coerente propor esta linguagem dos nós como repositora de harmonias (plurais) na ausência de outra.

Coloquemos agora a questão da codificação/descodificação: dado o seu carácter universal, seria esta uma linguagem matemática e geométrica ainda possível de codificar e descodificar? Ou será que o código foi irremediavelmente perdido? Respondemos que, na nossa proposta, esta linguagem possuía um código que se mantinha como uma memória na prática, cuja descodificação não era já possível, nem desejável. Sobreviveria, então, materialmente, como memória da matéria (não completamente racional), memória do corpo, e mais propriamente das mãos. As mãos, para as quais converge todo o corpo, ficariam presas à peça (ao texto) construída pelos sucessivos nós⁶⁷⁶. De facto, se, em *Les Bijoux*, o sultão se lança sobre um qualquer sofá ao seu alcance, reduzindo a sua actividade ao mínimo, o corpo de Mirzoza mantém-se aplicado à tarefa (infinita), produzindo um texto aparentemente indescodificável. Não se poderia dizer que a cada configuração não correspondesse sentido, porém, ao remanescer abstracta, era como se o esquecimento do código e o não encontro de um sentido imediato não colocasse em causa a continuidade da linguagem na prática reproduzida nem o seu fim. Pelo contrário, tal seria razão de incitamento e perpetuação. Seria esta, portanto, uma linguagem estética, tanto táctil como visual. E questionamos ainda: e se o esquecimento do código tivesse sido até mesmo necessário para que tal prática se localizasse no momento presente na comunicação recíproca entre

⁶⁷⁵ “Problematizar” ou “permanecer no problema” e “criar alianças” é o repto lançado por Donna Haraway em *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, London, Duke University Press, 2016, desde logo na escolha do título.

⁶⁷⁶ Em 2018, a artista Natascha Sadr Haghighian, reconhecida internacionalmente pelo seu trabalho artístico se desenvolver a partir de um denso processo de investigação, publicou um pequeno ensaio, *How to spell the fight — fish and fire*, onde encontramos algumas semelhanças com o que aqui propomos. Um dos aspectos que Natascha salienta é precisamente como o corpo mantém a memória da linguagem dos nós, e em específico nos dedos, que se revela quando usamos dispositivos de informação como um simples telemóvel. “Is the somatic memory forged by the age-old practice of creating string figures still stored in muscle tissue, movement patterns, and fingers trying to form a thought?”. (Sadr Haghighian, Natascha — *How to spell the fight — fish and fire*, Cairo, Kayfa, 2018, p. 23). Trad. nossa: “Está a memória somática forjada pela prática milenar de criar figuras de cordas ainda armazenadas no tecido muscular, nos padrões de movimento e nos dedos ao tentarem formar um pensamento?”.

corpo/corpos e o mundo/universo? E se esta linguagem espelhasse a todo o momento e instante, a construção e a destruição de mundos como Diderot previu no *Rêve de d'Alembert*? Imaginemos que o pensamento ocidental desvalorizou esta linguagem por não ter qualquer impacto no propósito previsto de um processo evolutivo em que os mais fracos sucumbem pela força impositiva dos mais fortes e que a “natureza” humana, ainda que previsivelmente motivada para o bem comum humano, não abarcou o bem comum geral. Nessa ficção, o sentido dado a universal por Diderot, pretendendo tudo abarcar, serviria para designar apenas o humano (nem a todos incluindo, deixando de parte a maioria), mas não o conjunto abrangente composto de humanos e animais, como de matéria orgânica e inorgânica⁶⁷⁷.

Por outro lado, imaginemos que esta linguagem desvalorizada (como a encontramos no conto) foi valorizada por um olhar atento, de modo completamente distinto do nosso. E isso aconteceu? Saímos por momentos da nossa proposta, de ficção, para constatar que existiram várias linguagens dos nós, em diferentes geografias (das quais se destaca a sul americana e a chinesa) esquecidas na época da colonização (século XV). Essas linguagens sobreviveram como linguagens secretas, conspiradoras contra a linguagem dos colonos, chegando a passar-se por linguagem animal ou mero jogo infantil (primitivo)⁶⁷⁸. Curiosamente, é a partir da contemporaneidade de Diderot, que os nós reconfiguradores passam progressivamente das mãos das mulheres à

⁶⁷⁷ “[...] a new found attentiveness to matter and its powers will not solve the problem of human exploitation or oppression, but it can inspire greater sense of the extent to which all bodies are kin in the sense of inextricably enmeshed in a dense network of relations. And in a knotted world of vibrant matter, to harm one section of the web may well be to harm oneself.” (BENNETT, Jane — *Vibrant Matter a political ecology of things*, London, Duke University Press, 2010, p. 13). Trad. nossa: “[...] uma nova atenção dada à matéria e aos seus poderes não resolverá o problema da exploração ou da opressão humana, mas pode inspirar uma maior noção da extensão em que todos os corpos são parentes no sentido em que estão inextricavelmente enredados numa densa rede de relações. E num mundo de nodosidades de matéria vibrante, ferir uma secção da rede pode muito bem ser ferir-se a si mesmo”.

⁶⁷⁸ “A practice like string-figure making was considered worthless by colonisers and scientists, as it served no purpose, belonged to the informal domestic sphere of children and elders, and did not fit definitions of Western mathematics. Yet, the modern project still collected and analysed these practices, while at the same time, encroaching on the very land that supported the survival of indigenous societies, causing them to crumble and fold. More specifically, colonial scientists used string figures as a universal baseline of expression that enable them to access these communities.” (Sadr Haghighian, Natascha — *How to spell the fight — fish and fire*, Cairo, Kayfa, 2018, p. 24). Trad. nossa: “Uma prática como a de fazer figuras de nós era considerada inútil por colonizadores e cientistas, pois não servia para nada, pertencia à esfera doméstica informal de crianças e idosos e não se encaixava nas definições da matemática ocidental. No entanto, o projeto moderno ainda colectou e analisou essas práticas, ao mesmo tempo em que invadiu as próprias terras que sustentavam os sobreviventes de sociedades indígenas, fazendo-as desmoronar e dobrar. Mais especificamente, os cientistas coloniais usaram as figuras de nós como base universal de expressão que lhes permitiu ter acesso a essas comunidades”.

mecanização dos teares. A par do desenvolvimento dos autómatos, como artefactos mecânicos, deram-se importantes passos antecipadores da moderna linguagem dos computadores. Os nós e o código binário, que constitui o mais básico da linguagem cibernética, relacionam-se⁶⁷⁹. Não desenvolveremos aqui (mais do que o necessário) por que caminhos esta linguagem chega até hoje, para explicarmos o imenso poder que exerce sobre a realidade. Clarificamos, porém, que defendemos, nesta proposta, que nenhuma linguagem deve ser usada para fins de dominação.

Voltemos de novo a Haraway⁶⁸⁰, à sua imagem do *cyborg*. Haraway defende a realidade *cyborg* como concreta, e a necessidade de pensar como foi usada para a construção de ficções de dominação, mas é possível ela ser usada também na construção de ficções utópicas de contra-poder. A partir do “crochet” de *Les Bijoux*, imaginemos as mulheres representadas como sujeitos *cyborgs*, integrados já num mundo proto-*cyborg*, tão natural quanto artificial, e que estas se encontram à vontade nas suas alianças plurais (humanas e não humanas). Conceberíamos assim as mulheres representadas com as suas agulhas e linhas, como um composto humano-máquina. E questionamos: seriam as mulheres, deste conto, à semelhança dos actuais *cyborgs*, defensoras do bem comum universal, seres que conspiram sobre a linguagem discursiva (símbolo do excepcionalismo humano) e a transformam? E ainda: representam elas, de facto, pela construção e destruição das suas configurações, de códigos temporários cujo acesso se perdeu, uma visão anárquica? Produzimos antes, aqui, uma imagem positiva, construtiva, de uma categoria (na medida em que a categoria foi historicamente imposta) que insiste em falar e em ter presença discursiva e que, possivelmente, poderá ter percebido que o lugar de sujeito universal, unificado, não é efectivamente solução nem já alternativa (como nunca o foi). Se conspiram não o fazem contra, mas favoravelmente em benefício de linguagens onde a discursiva é apenas uma entre tantas outras expressões comunicantes. Nesta nossa proposta, cremos possível que o uso da linguagem discursiva oferece igual poder de reparar e reverter a posição desta linguagem como marca do excepcionalismo humano, com vista à dominação. Logo, que

⁶⁷⁹ Para maior desenvolvimento deste ponto, destacamos o trabalho desenvolvido por Sadie Plant em *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture*, Fourth Estate, London, 1998.

⁶⁸⁰ Haraway também fala extensamente sobre nós, de “cat’s cradle”, de configurações cosmológicas realizadas a várias mãos e refere-se, em vários dos seus textos, aos tentáculos animais, da aranha, mas também do polvo, nos quais vê correspondência entre estas extremidades alongadas e os fios dos quais resulta uma imagem de mundo feito de fios, de linhas, de ligações e de relações comunicantes.

a convivência das mulheres entre si e entre o todo existente, em actividades representadas como menores, porém, da maior importância (como guardiãs da linguagem dos nós), é ainda uma garantia para a sobrevivência geral. Ou seja, porque usa diferentes linguagens e defende a sua aliança, essa convivência tem também capacidade de regenerar a linguagem discursiva.

Perguntamo-nos agora, de modo a desenvolver melhor a nossa proposta, que relação se estabelece entre a linguagem dos nós e o discurso (linguagem verbal) que ela contesta e, ao fazê-lo, transforma? Evidenciamos já que a linguagem dos nós é uma linguagem por direito próprio, mas é também uma linguagem que pode cooperar produtivamente na reavaliação de outras linguagens. A linguagem dos nós coexiste em aliança com outras linguagens, por infindáveis complicitades, na medida em que nenhuma linguagem se pretende extinta, mas conciliada. Ora, podemos entender a feitura dos nós como uma técnica, em que a mulher e a sua actividade (trabalho) se associam e se fundem como um composto humano-máquina da qual resulta um tecido abstracto, como um texto (informação) que, mesmo distinto, tem semelhanças, com o texto verbal. Entre a linguagem dos nós e discurso verbal há efectivamente uma ponte passível de ser encontrada, pois em comum produzem (e são) informação.

Para fundamentar o que propomos, faremos de seguida uma última digressão, talvez longa, mas muito necessária, pelo artigo “Bas” da *Encyclopédie* da autoria de Diderot que tanto curiosidade suscitou aos investigadores de Diderot e da *Encyclopédie* (Jacques Proust e George Benrekassa⁶⁸¹ extensamente o comentaram). O artigo “Bas” — que expectavelmente incidiria apenas sobre uma parte do vestuário (as meias) — é ocasião para Diderot discorrer sobre uma máquina de produção textil (um tear mecânico). Neste artigo, Diderot descreve uma máquina idealizada pela razão humana e, ao fazê-lo, tece elogios à capacidade inventiva do seu autor. Pelo modo como a máquina é descrita, aos poucos, somos (como leitores) levados a reconhecer que Diderot estabelece uma analogia entre a máquina do artigo “Bas” e a própria *Encyclopédie* — entre uma máquina de fazer meias e uma máquina de produção de conhecimento⁶⁸². Deste modo, ao escrever o artigo da *Encyclopédie* “Bas” (*au métier*),

⁶⁸¹ BENREKASSA, Georges — “Décrire, écrire, instruire : l’ensemble ‘Épingle-Épinglier’ dans l’*Encyclopédie*”, *Le langage des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, pp. 203-231.

⁶⁸² Veja-se: MARTINE, Jean-Luc — “L’article ART de Diderot: machine et pensée pratique”, in *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, 39, 2005, pp. 41-79.

entendemos que Diderot teria encontrado um paralelo concreto, prático, entre a complexidade de uma máquina para a indústria têxtil e uma máquina de escrita, textual, como tradução geral, global, universal, do mundo. Em comum, ambas são vistas como máquinas exemplares, com elevado grau de perfeição. Os comentários que Diderot acrescenta à descrição objectiva da máquina de fazer meias justificam o foco central do artigo: dar a conhecer todo o potencial da razão e do espírito humano. Nesta descrição são evocados, ainda que de modo disperso, os ramos do conhecimento da *Encyclopédie* — razão, memória e imaginação — significativamente os mesmos expostos no “Discours préliminaire à la Encyclopédie” de d’Alembert.

Imaginemos, portanto, esta máquina têxtil que Diderot tanto se empenhou em conhecer e dar a conhecer — ao ponto de ter escrito tão detalhadamente sobre ela, analisando as suas 2500 peças, isoladamente e nas suas relações funcionais (*assemblages*) — para identificar uma máquina retórica à semelhança do projecto da *Encyclopédie*. Esta máquina de produção de algo tão vulgar como uma veste para cobrir a parte baixa do corpo, dada a sua imensa complexidade e perfeição, seria assim análoga (no seu uso e funcionamento) ao projecto organizador do conhecimento do mundo.

Neste artigo “Bas”, da *Encyclopédie*, lê-se, como na fabricação, um só raciocínio produz uma obra:

Le métier à faire des bas est une des machines les plus compliquées & les plus conséquentes que nous ayons : on peut la regarder comme un seul & unique raisonnement, dont la fabrication de l’ouvrage est la conclusion ; aussi regne-t-il entre ses parties une si grande dépendance, qu’en retrancher une seule, ou altérer la forme de celles qu’on juge les moins importantes, c’est nuire à tout le mécanisme.⁶⁸³

A ideia que fica é que, para Diderot, esta máquina devia ser dada a conhecer na sua totalidade (“On passe de cette maniere d’un assemblage simple à un composé, de celui-ci à un plus composé, & l’on arrive sans obscurité ni fatigue à la connoissance

⁶⁸³ DIDEROT, D. — “Bas”, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris, André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1751-1772, t.2, p. 98. Trad. nossa.: “O ofício de fabricar meias é uma das máquinas mais complicadas e lógicas que temos: podemos vê-la como um só e único raciocínio, do qual a realização da obra é a conclusão; portanto, reina entre as suas partes uma dependência tão grande, que retirar apenas uma ou alterar a forma daquelas que são consideradas menos importantes, é prejudicar todo o mecanismo.”

d'un tout fort compliqué”⁶⁸⁴). Pretende ser claro e objectivo de modo a que o leitor, fazendo uso da sua própria razão, seja capaz de a construir na sua imaginação. Contudo, a certo ponto do artigo, Diderot assume, com algum desânimo, que o leitor não será capaz de imaginar tal máquina — por responsabilidade da sua descrição, por falta de capacidade do leitor ou, ainda, simplesmente porque a complexidade da máquina supera a capacidade discursiva. Conclui que a complexidade extrema da máquina se traduziria num enigma para todos, excepto para quem a inventou. Diderot não se coloca de facto na posição de inventor, mas a par deste, uma vez que, para a descrever, desmontou-a e montou-a novamente, peça a peça, para si mesmo. Este seu procedimento não seria, porém, o comum. Assim, por um lado, Diderot prevê que qualquer ser humano dotado de razão está apto a entender o todo da máquina, bem como a forma de a operar, e, por outro, reconhece que a capacidade de uso da razão é desigual e isso impossibilita que qualquer um dos leitores, assim como os operários da máquina, conheçam mais do que uma pequena parte. Tal não era uma intenção, mas uma consequência da impossibilidade do seu conhecimento total e, daí decorrente, do seu controle. Efectivamente, Diderot separa o artigo em duas partes, a da máquina em si mesma e o seu uso pela mão de obra, e acaba por admitir que esta máquina é já um modelo muito avançado de autonomização: “La main d’oeuvre est fort peu de chose ; la machine fait presque tout d’elle-même : son mécanisme en est d’autant plus parfait & plus délicat”⁶⁸⁵, prevendo assim que esta mesma máquina viesse futuramente a prescindir de intervenção humana.

Decorrente do exposto, antecipar-se-ia um certo grau de alienação: a do leitor impaciente e confuso (que desiste de entender a descrição feita no artigo da *Encyclopédie*) e a do operário que aceitaria necessariamente operar/manobrar algo a que se submete em total ignorância. Sem dúvida que, na perspectiva do progresso, a submissão do corpo à máquina estaria relacionada com a questão do tempo e da disponibilidade. A optimização da vida, e consequentemente do tempo, reverteria rapidamente para um sistema económico que se apoiaria numa utopia do bem comum no qual todo o sacrifício humano seria justificado. Contudo, a ilusão mecânica de

⁶⁸⁴ *Ibidem*. Trad. nossa.: “Passamos desta maneira de uma montagem simples para um composto, deste para um mais composto, e chegamos sem obscuridade ou fadiga ao conhecimento de um conjunto muito complicado”.

⁶⁸⁵ *Ibidem*. Trad. nossa.: “A mão de obra é pouca coisa; a máquina faz quase tudo sozinha: o seu mecanismo é ainda mais perfeito e mais delicado”.

Diderot (ao conceber, em simultâneo, que idealmente qualquer um tem potencial para tudo conhecer, mas que, na realidade, não conhece mais que uma parte de um todo complexo) parece estar longe de antever, como do seu desenvolvimento resultou⁶⁸⁶, posteriormente, a fragmentação e empobrecimento da vida humana nas indústrias. Realmente, Diderot iludir-se-ia com a imagem de um progresso irrestrito, aparentemente muito promissor, negligenciando o sacrifício humano implicado. Já Jacques Proust em *Marges d'une utopie: Pour une lecture critique des planches de l'Encyclopédie*⁶⁸⁷ chamou à atenção precisamente para a idealização das condições de trabalho representada nas ilustrações da *Encyclopédie*, que oculta a miséria das oficinas.

Ora, se este modelo mecânico é equiparável à *Encyclopédie*, o tecido produzido pela máquina das meias está, portanto, a par do tecido textual produzido pela máquina de conhecimento — poder-se-ia entrar nas suas malhas e sair sem nunca a conhecer por completo. E, do mesmo modo que a máquina das meias produz potencialmente um tecido infinito de uma meia sem fim, também o modelo da *Encyclopédie* foi construído nesse sentido: é um conhecimento infinito capaz de integrar um número indefinido de novas entradas. Para a *Encyclopédie* se previu igualmente um progressivo desenvolvimento de produção autónoma que poderia igualmente (e idealmente) prescindir de intervenção humana. Logo, não se estaria longe de imaginar que esta máquina desenvolvesse um funcionamento autónomo totalitário, de informação e de controle com largas repercussões na vida humana, ao nível social e económico. A *Encyclopédie* foi efectivamente uma réplica perfeita (por se apresentar como muito verosímil) da operação/produção da natureza, conseguindo, assim, simbolizar como a Arte/técnica humana poderia não só substituir como suplantar a obra do Criador. Ao fazê-lo, a *Encyclopédie* tornaria-se numa espantosa máquina de tradução e reprodução do mundo muito convincente e difícil de questionar.

⁶⁸⁶ Remetemos para o artigo “Raisonner sur les épingles, l'exemple d'Adam Smith sur la division du travail” (*Revue d'économie politique*, vol. 115, 2005, pp. 499-519), de Jean-louis Peaucelle, onde são analisadas as fontes (identificando-se como principais os artigos da *Encyclopédie* e a própria *Encyclopédie* como projecto industrial, “fábrica”) que Adam Smith usou para, em *The wealth of nations* (1776), desenvolver a divisão do trabalho como causa do aumento (proporcional) da produtividade. Neste artigo, Peaucelle estabelece uma ligação importante entre a construção do pensamento (económico e político) liberal já presente na *Encyclopédie* e os seus posteriores desenvolvimentos.

⁶⁸⁷ PROUST, Jacques — *Marges d'une utopie: Pour une lecture critique des planches de l'Encyclopédie*, s.l., Le temps qu'il fait, 1985.

Retomemos a nossa proposta. Se numa máquina têxtil de fazer meias Diderot viu, por analogia, uma máquina retórica idêntica à *Encyclopédie*, o que dizer da máquina têxtil do “crochet”? Se uma máquina infinita produz um conhecimento do mundo global, com pretensões universais, uma máquina finita produz um conhecimento parcial do mundo...

Ora “parcial” e “finito” não são aqui, já atributos desvalorizados, pelo contrário. Servem aliás para contestar o modelo de máquina infinita, questionando a sua desmesurada ambição. Contrapomos à máquina da *Encyclopédie*, unitária e totalitária, as pequenas e modestas máquinas do “crochet”, que no conjunto produzem igualmente conhecimento a partir de uma estrutura retórica distinta. Estamos assim a contestar um modelo hegemónico totalitário de conhecimento que é, ao mesmo tempo, visão do mundo (cosmologia), visão de corpo e modelo retórico (expressivo). Ao passarmos ao modelo do “crochet”, a essa máquina composta pela mulher com a sua agulha e fio, vemos que esta, em relação à máquina de fazer meias de Diderot, não é porventura menos complexa. É simplesmente diferente no que diz respeito à imposição de um modelo — não impõe, contribui.

A baixa tecnologia do “crochet” (em relação à alta tecnologia da máquina de “Bas”) corresponde a uma visão parcial, mas que não deixa de contribuir para e participar numa ampla visão. Cada mulher, no seu “crochet”, na completa presença e conhecimento do seu trabalho, contribuiria com o seu conjunto de nós para um tecido geral, de informação, fruto do contributo de outras produções idênticas. O “crochet” facilitaria a produção de visões do mundo e do universo (cosmologias finitas e parciais), assim como modelos de corpo e da sua consequente expressão, interdependentes⁶⁸⁸. Referimo-nos aqui aos pontos de vistas parciais defendidos por Haraway, às “visões inferiores” e já não de cima, para entender o conhecimento como elo de uma corrente contrária à configuração circular, espiralada, da *Encyclopédie* que tudo sorve, integra e reduz numa única visão.

Essa máquina composta pela mulher-agulha-fio, que modelo retórico criaria?

⁶⁸⁸ Sobre a alusão que aqui fazemos à transdisciplinaridade do conhecimento, remetemos para *Networked reenactments: Stories Transdisciplinary Knowledges Tell* (London, Duke University, 2011), de Katie King.

No prefácio da antologia de ensaios *Femmes, rhétorique et éloquence sous l'Ancien Régime*⁶⁸⁹, Claude La Charité traça uma distinção entre retórica como persuasão (pretensão de dominação discursiva) e eloquência (própria da conversação e convivialidade). As mulheres, porque foram historicamente excluídas do ensino da retórica — exclusão justificada pela falta de aptidão intelectual ou por não lhes ser justificado um fim de uso público (entre outras razões) — teriam subvertido as regras canónicas da retórica antiga e até mesmo (no seu completo desconhecimento) desenvolvido discursos alheios aos dogmas desta disciplina. Por essa razão, se as mulheres foram inegavelmente eloquentes, é porque construíram formas alternativas diferenciadas de construção de voz, com o fim de criarem alianças entre si e não só de expectável dominação⁶⁹⁰.

Em concordância com Claude La Charité, se estes discursos se encontram em relação à retórica, é como anti-retórica (anti-persuasão/dominação) que se apresentam. No jogo da dominação, na retórica, o preconceito aprovaria que o exercício de sedução (persuasão/dominação) seria aliás, a vantagem da categoria de mulher por uma predisposição tida como “natural”⁶⁹¹. Mas, ao contrário do assumido (também por Diderot), o que marca a diferença discursiva (numa escala hierárquica valorativa) entre homens e mulheres não é essencial (fundamentado na fisiologia), nem uma predisposição natural, mas um percurso histórico cultural. A diferença discursiva que se pode atribuir à categoria de mulher resulta tão-só de estratégias de sobrevivência — e não é sequer inerente a uma categoria, mas a todos os seres em luta pela sua sobrevivência. Assim, o “crochet”, na nossa proposta, apresenta-se precisamente como uma máquina de sobrevivência cultural, de enquadramento social, e de integração de

⁶⁸⁹ LA CHARITE, Claude; ROY, Roxanne — *Femmes, rhétorique et éloquence sous l'ancien régime*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2012, pp. 7-12.

⁶⁹⁰ No contexto português, não podemos deixar de aludir ao exemplo de “Novas cartas portuguesas : entre Portugal e o mundo” (org. Ana Luísa Amaral e Marinela Freitas, Lisboa, Dom Quixote, 2014), trabalho de verdadeira “aliança” entre Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa.

⁶⁹¹ Nada há propriamente de natural no campo da retórica, havendo somente a produção do “natural”. E o uso de estratégias discursivas de sedução é obviamente comum a qualquer discurso em independência do sexo atribuído ao emissor, sendo que o que distingue são os seus fins. Assim, a propósito da complexidade construída, propriamente “barroca”, que igualmente caracteriza a nossa proposta, remetemos para a análise retórica “As Luzes de Maria Teresa Horta : uma retórica da sensibilidade” (*Fragmentum*, n.º 47, 2016, p. 59-75), de Maria Luísa Malato, sobre o romance *As Luzes de Leonor, a marquesa de Alorna, uma sedutora de anjos, poetas e heróis* (Dom Quixote, 2011), de Maria Teresa Horta, de onde retiramos esta muito curta frase: “E se tudo puder usar, tanto melhor” (p. 63). A ideia aqui implícita é a do uso e aproveitamento de vários recursos literários existentes, da reunião de vozes plurais numa unidade formal que, como sedução e possível estratégia de sobrevivência, prescinde de entrar na disputa discursiva com o único objectivo de dominação.

voz discursiva no espaço discursivo. Relembramos que é muito positivamente que assumimos a relação entre o “crochet” e a abundância de discurso/fala, ao defendermos a convivialidade e a conversação geral, como construção de amplo conhecimento.

Concluimos: não teria a linguagem dos nós, o “crochet”, enquanto actividade desvalorizada, tido como resultado o obscurecimento e esquecimento dos actos discursivos a ela associados? O reconhecimento destas modestas máquinas de “crochet” viabilizaria o reconhecimento literário da obra de muitas mulheres. Imaginamos que os seus discursos circulariam em íntimas correspondências, pequenos recados, conselhos, confissões, remetidos ao silêncio dos tempos, para concluirmos que a nossa proposta não foi um exercício imaginário, mas real.

BIBLIOGRAFIA

1. BIBLIOGRAFIA ACTIVA

- DIDEROT, D. — *Beaux-Arts, Essais sur la peinture*, Paris, Garnier frères, 1879.
- _____ — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Actes Sud, 1995.
- _____ — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Gallimard, 1982.
- _____ — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.
- _____ — *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Le club français du livre, 1956.
- _____ — *Carta Histórica e Política sobre o comércio do livro*, Coimbra, Coimbra editora, 1978.
- _____ — “Carta sobre os surdos e mudos para uso dos que ouvem e falam”, *Diderot, Obras II, Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000.
- _____ — *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*, Lisboa, Vega, 2007.
- _____ — “Ceci n’est pas un conte”, *Diderot, Contes et romans*, vol. I, Paris, Gallimard, 2010, p.
- _____ — “Da poesia dramática: dos autores e dos críticos”, *Diderot, Obras II, Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000.
- _____ — “De la poésie Dramatique”, *Diderot’s Writings on the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- _____ — “Diálogo entre d’Alembert e Diderot”, *Diderot, Obras II, Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000.
- _____ — *Diderot on Art — I, The salons of 1765 and Notes on painting*, Londres, Yale University Press, 1995.
- _____ — *Diderot on Art — II, The salons of 1767*, Londres, Yale University Press, 1995.
- _____ — *Diderot, Contes et romans*, vol. I, Paris, Gallimard, 2010.
- _____ — *Diderot, Obras I, Filosofia e Política*, São Paulo, Perspectiva, 2000.
- _____ — *Diderot, Obras II, Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000.

- _____ — *Diderot, Obras III, O Sobrinho de Rameau*, São Paulo, Perspectiva, 2006.
- _____ — *Diderot, Obras V, O filho Natural*. São Paulo, Perspectiva, 2008.
- _____ — *Diderot, Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010.
- _____ — *Diderot's Writings on the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- _____ — “Dorval e eu”, *Diderot, Obras V, O filho Natural*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2008.
- _____ — “Éléments de physiologie”, *Œuvres complètes de Diderot*, T. IX, Paris, Garnier, 1875-1877.
- _____ — “Éloge de Richardson”, *Diderot, Contes et romans*, vol. I, Paris, Gallimard, 2010.
- _____ — “Elogio a Richardson”, *Diderot, Obras II, Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000.
- _____ — “Ensaio sobre Pintura”, *Diderot, Obras II, Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000.
- _____ — “Entretiens sur ‘Le fils naturel’”, *Diderot's Writings on the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- _____ — *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1998.
- _____ — *Isto não é um conto*, Lisboa, Arbor Litterae, 2010.
- _____ — *As jóias indiscretas*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976.
- _____ — *Lettre adressée à un magistrat sur le commerce de la librairie*, Paris, Bernard Grasset, 1937.
- _____ — *Lettre sur le commerce des livres*, Paris, Librairie de L. Hachette, 1861.
- _____ — “Lettre sur les aveugles à l’usage de ceux qui voient”, *Diderot, Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010.
- _____ — “Lettre sur les sourds et muets à l’usage de ceux qui parlent et qui entendent”, *Diderot, Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010.

- _____ — “Lettres à Sophie Volland”, *Œuvres complètes de Diderot*, T. XVIII, T. XIX, Paris, Garnier, 1875-1877.
- _____ — *Lettres à Sophie Volland*, Paris, Gallimard, 1984.
- _____ — “Mystification”, *Sur les femmes*, Paris, Gallimard, 2013.
- _____ — “Le Neveu de Rameau”, *Diderot, Contes et romans*, vol. I, Paris, Gallimard, 2010.
- _____ — *Œuvres philosophiques*, Paris, Gallimard, 2004.
- _____ — *Observações ou o paradoxo sobre o comediante*, Lisboa, Guimarães editores, 2000.
- _____ — “Paradoxe Sur Le Comédien”, *Diderot’s Writings on the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- _____ — “Paradoxo sobre o Comediante”, *Diderot, Obras II, Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000.
- _____ — *Pensamentos sobre a interpretação da natureza*, V. N. Famalicão, Húmus, 2012.
- _____ — “Pensées sur l’interprétation de la nature”, *Diderot, Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010.
- _____ — *Political Writings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- _____ — “Réfutation d’Helvetius”, *Diderot, Œuvres philosophiques*, t. II, Paris, Gallimard, 2010.
- _____ — “La Religieuse”, *Diderot, Contes et romans*, vol. I, Paris, Gallimard, 2010.
- _____ — *A religiosa*, trad. de Franco de Sousa, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1970
- _____ — “Le Rêve de d’Alembert”, *Diderot, Œuvres philosophiques*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010.
- _____ — “Salons 1761”, *Beaux-Arts. Essais Sur La Peinture*, Paris, Garnier frères, 1879.
- _____ — “Salons 1763”, *Beaux-Arts. Essais Sur La Peinture*, Paris, Garnier frères, 1879.
- _____ — “Salons 1765”, *Beaux-Arts. Essais Sur La Peinture*, Paris, Garnier frères, 1879.

- _____ — “Sobre as mulheres”, *Diderot, Obras I, Filosofia e Política*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2000.
- _____ — “O sonho de d’Alembert”, *Diderot, Obras, I Filosofia e Política*, São Paulo, Perspectiva, 2000.
- _____ — “Sur les femmes”, *Œuvres complètes de Diderot*, T. II, Paris, Garnier, 1875-1877.
- _____ — “Tratado sobre o belo”, *Diderot, Obras II, Estética, poética e contos*, São Paulo, Perspectiva, 2000.
- DIDEROT, D. ; SHAFTESBURY — *Essai sur le mérite et la vertu*, Zacharie Chatelain, Amsterdam, 1745.

2. ARTIGOS CITADOS DA *ENCYCLOPEDIE OU DICTIONNAIRE RAISONNE DES SCIENCES, DES ARTS ET DES METIERS*, PAR UNE SOCIETE DE GENS DE LETTRES, PARIS, ANDRE LE BRETON, MICHEL-ANTOINE DAVID, LAURENT DURAND ET ANTOINE-CLAUDE BRIASSON, 1751-1772

2.1. Por autor

ALEMBERT, Jean d' — “Automate”, t. 1, p. 896.

_____ — “Defaut, Vice, Imperfection”, t. 4, p. 731.

_____ — “Deguisement, Travestissement”, t. 4, p. 769.

_____ — “Écho”, t. 5, p. 263.

_____ — “Réverbération”, t. 14, p. 228.

_____ — “Son”, t. 15, p. 343.

ALEMBERT, Jean d'; DIDEROT, D — “Androide”, t. 1, p. 448.

ALEMBERT, Jean d'; ROUSSEAU, J.-J. — “Cadence”, t. 2, p. 513.

_____ — “Dissonnance”, t. 4, p. 1049.

ANÓNIMO — “Auditoire”, t. 1, p. 867.

_____ — “Espece”, t. 5, pp. 956-957.

_____ — “Identité”, t. 8, p. 494.

_____ — “Incredule, Encredulité”, t. 8, p. 657.

_____ — “Plagiaire”, t. 12, p. 680.

_____ — “Plagiarisme ou plagiat”, t. 12, p. 679.

_____ — “Porte-Voix”, t. 13, p. 143.

_____ — “Travesti”, t. 16, p. 572.

_____ — “Unité”, t. 17, p. 404.

_____ — “Ventre-loque”, t. 17, p. 33.

_____ — “Voix”, t. 17, p. 428.

AUMONT, Arnulph d' — “Engastremithe, Engastrimythus, Engastremande”, t. 5, p. 681.

_____ — “Eunuque”, t. 6, p. 158.

_____ — “Génération”, t. 7, p. 559.

BARTHEZ, Paul-J. — “Femme”, t. 6, p. 468.

- BEAUZÉE, Nicolas — “Langue”, t. 9, p. 249.
 _____ — “Oral”, t. 11, p. 552.
- BEAUZÉE, Nicolas; DOUCHET, J.-P.-A. — “Genre”, t. 7, p. 590.
- DAUBENTON, L.-J.-H. — “Botanique”, t. 2, p. 340.
 _____ — “Genre”, t. 7, p. 594.
- DESMAHIS, J.-F.-E. — “Femme”, t. 6, p. 472.
- DIDEROT, D. — “Acousmatiques”, t. 1, p. 111.
 _____ — “Autorité dans les discours & dans des écrits”, t. 1, p. 900.
 _____ — “Bas”, t. 2, p. 97.
 _____ — “Beau”, t. 2, p. 169.
 _____ — “Changement, Variation, Variété”, t. 3, p. 132.
 _____ — “Citoyen”, t. 3, p. 488.
 _____ — “Cloche”, t. 3, p. 539.
 _____ — “Epreuve, Essai, Expérience”, t. 5, p. 837.
 _____ — “Homme”, t. 8, p. 256.
 _____ — “Horloge”, t. 8, p. 298.
 _____ — “Imposture”, t. 8, p. 600.
 _____ — “Inconstance”, t. 8, p. 654.
 _____ — “Indissoluble”, t. 8, p. 684.
 _____ — “Ingénuité”, t. 8, p. 774.
 _____ — “Illusion”, t. 8, p. 557.
 _____ — “Male”, t. 9, p. 942.
 _____ — “Méthode, division méthodique des différentes productions de la nature, animaux, végétaux, minéraux, en classes, genres, especes”, t. 10, pp. 458-460.
 _____ — “Parler”, t. 12, p. 69.
 _____ — “Pervers, pervertir, perversion, perversité”, t. 12, p. 441.
 _____ — “Posterité”, t. 13, p. 172.
 _____ — “Pythagorisme”, t. 13, p. 614.
 _____ — “Silence”, t. 15, p. 191.
- DU MARSAIS, César — “Adjectif”, t. 1, p. 133.
 _____ — “Éducation”, t. 5, p. 397.
 _____ — “Femini, Ine”, t. 6, p. 468.

- FORMEY, J.-H.-S. — “Genre”, t. 7, p. 594.
 — “Monstre”, t. 10, p. 671.
- HOLBACH, Paul T. d’ — “Répresentans”, t. 14, p. 143.
- JAUCOURT, Louis — “Hermaphrodite”, t. 8, p. 165.
 — “Lecture”, t. 9, p. 336.
 — “Lecteur”, t. 9, p. 333.
 — “Matrice”, t. 10, p. 198.
 — “Médecine”, t. 10, p. 260.
 — “Opera”, t. 11, p. 494.
 — “Ouïe”, t. 11, p. 702.
 — “Préjugé”, t. 13, p. 284.
 — “Sagesse, Vertu”, t. 14, p. 496.
 — “Serrail”, t. 15, p. 114.
 — “Sexe, le”, t. 15, p. 138.
 — “Sibylle”, t. 15. P. 155.
 — “Sincérité, Franchise, Naïveté, Ingénuité”, t. 15, p. 207.
 — “Tact”, t. 15, p. 819.
 — “Tarentule ou Tarantule”, t. 15, p. 905.
 — “Tyrannie”, t. 16, p. 785.
 — “Unité”, t. 17, p. 404.
 — “Vue”, t. 17, p. 565.
- LE ROY, C.-G. — “Homme”, t. 8, p. 274.
- LOUIS, Antoin — “Castration”, t. 2, p. 158.
- MALLET, E.-F. — “Acéphale”, t. 1, p. 93.
 — “Cadence”, t. 2, p. 512.
- MALLET, E.-F.; MARMONTEL, J.-F — “Dialogue”, t. 4. P. 936.
- MENURET DE CHAMBAUD, J.-J. — “Effets de la musique”, t. 10, p. 903.
 — “Maladies de la Matrice”, t. 10, p. 200.
- NAIGEON, J.-A.; YVON, Claude — “Liberté”, t. 9, p. 462.
- POLIER DE BOTTENS, A.-N. — “Magie”, t. 9. P. 852.
- ROMILLY, J.-E.; DIDEROT; D. — “Vertu”, t. 17, p. 176.
- ROUSSEAU, J.-J. — “Harmonie”, t. 8, p. 51.

_____ — “Musique”, t. 10, p. 898.

_____ — “Voix”, t. 17, p. 436.

TOUSSAINT, F.-V. — “Auditoire”, t. 1, pp. 867-868.

TOUSSAINT, F.-V; MALLET, E.-F — “Assemblée”, t. 1, p. 767

VOLTAIRE, F.-M.; MONTESQUIEU, C.-L.; Diderot, D.; ALEMBERT, Jean d’ —
“Gout”, t. 7, p. 761.

2.2. Por artigo

- “Automate”, t. 1, p. 896. ALEMBERT, Jean d’
- “Acéphale”, t. 1, p. 93. MALLET, E.-F.
- “Acousmatiques”, t. 1, p. 111. DIDEROT, D.
- “Adjectif”, t. 1, p. 133. DU MARSAIS, César
- “Androïde”, t. 1, p. 448. ALEMBERT, Jean d’; DIDEROT, D
- “Assemblée”, t. 1, p. 767 TOUSSAINT, F.-V; MALLET, E.-F
- “Auditoire”, t. 1, p. 867. ANÓN.
- “Auditoire”, t. 1, pp. 867-868. TOUSSAINT, F.-V.
- “Autorité dans les discours & dans des écrits”, t. 1, p. 900. DIDEROT, D.
- “Bas”, t. 2, p. 97. DIDEROT, D.
- “Beau”, t. 2, p. 169. DIDEROT, D.
- “Botanique”, t. 2, p. 340. DAUBENTON, L.-J.-H.
- “Cadence”, t. 2, p. 512. MALLET, E.-F.
- “Cadence”, t. 2, p. 513. ALEMBERT, Jean d’; ROUSSEAU, J.-J.
- “Castration”, t. 2, p. 158. LOUIS, Antoin
- “Changement, Variation, Variété”, t. 3, p. 132. DIDEROT, D.
- “Citoyen”, t. 3, p. 488. DIDEROT, D.
- “Cloche”, t. 3, p. 539. DIDEROT, D.
- “Defaut, Vice, Imperfection”, t. 4, p. 731. ALEMBERT, Jean d’
- “Deguïsement, Travestissement”, t. 4, p. 769. ALEMBERT, Jean d’
- “Dialogue”, t. 4, p. 936. MALLET, E.-F.; MARMONTEL, J.-F
- “Dissonance”, t. 4, p. 1049. ALEMBERT, Jean d’; ROUSSEAU, J.-J.
- “Écho”, t. 5, p. 263. ALEMBERT, Jean d’
- “Éducation”, t. 5, p. 397. DU MARSAIS, César
- “Effects de la musique”, t. 10, p. 903. MENURET DE CHAMBAUD, J.-J.
- “Engastremithe, Engastrimythus, Engastremande”, t. 5, p. 681. AUMONT, Arnulph d’
- “Epreuve, Essai, Expérience”, t. 5, p. 837. DIDEROT, D.
- “Espece”, t. 5, pp. 956-957. ANÓN.
- “Eunuque”, t. 6, p. 158. AUMONT, Arnulph d’
- “Femini, Ine”, t. 6, p. 468. DU MARSAIS, César

“Femme”, t. 6, p. 468. BARTHEZ, Paul-J.
 “Femme”, t. 6, p. 472. DESMAHIS, J.-F.-E.
 “Génération”, t. 7, p. 559. AUMONT, Arnulph d’
 “Genre”, t. 7, p. 590. BEAUZÉE, Nicolas; DOUCHET, J.-P.-A.
 “Genre”, t. 7, p. 594. DAUBENTON, L.-J.-H.
 “Genre”, t. 7, p. 594. FORMEY, J.-H.-S.
 “Gout”, t. 7, p. 761. VOLTAIRE, F.-M.; MONTESQUIEU, C.-L.; Diderot, D.;
 ALEMBERT, Jean d’
 “Harmonie”, t. 8, p. 51. ROUSSEAU, J.-J.
 “Hermaphrodite”, t. 8, p. 165. JAUCOURT, Louis
 “Homme”, t. 8, p. 256. DIDEROT, D.
 “Homme”, t. 8, p. 274. LE ROY, C.-G.
 “Horloge”, t. 8, p. 298. DIDEROT, D.
 “Identité”, t. 8, p. 494. ANÓN.
 “Illusion”, t. 8, p. 557. DIDEROT, D.
 “Imposture”, t. 8, p. 600. DIDEROT, D.
 “Inconstance”, t. 8, p. 654. DIDEROT, D.
 “Incredule, Encredulité”, t. 8, p. 657. ANÓN.
 “Indissoluble”, t. 8, p. 684. DIDEROT, D.
 “Ingenuité”, t. 8, p. 774. DIDEROT, D.
 “Langue”, t. 9, p. 249. BEAUZÉE, Nicolas
 “Lecteur”, t. 9, p. 333. JAUCOURT, Louis
 “Lecture”, t. 9, p. 336. JAUCOURT, Louis
 “Liberté”, t. 9, p. 462. NAIGEON, J.-A.; YVON, Claude
 “Magie”, t. 9, p. 852. POLIER DE BOTTENS, A.-N.
 “Maladies de la Matrice”, t. 10, p. 200. MENEURET DE CHAMBAUD, J.-J.
 “Male”, t. 9, p. 942. DIDEROT, D.
 “Matrice”, t. 10, p. 198. JAUCOURT, Louis
 “Médecine”, t. 10, p. 260. JAUCOURT, Louis
 “Méthode, division méthodique des différentes productions de la nature, animaux,
 végétaux, minéraux, en classes, genres, especes”, t. 10, pp. 458-460. DIDEROT, D.
 “Monstre”, t. 10, p. 671. FORMEY, J.-H.-S.

“Musique”, t. 10, p. 898. ROUSSEAU, J.-J.
 “Opera”, t. 11, p. 494. JAUCOURT, Louis
 “Oral”, t. 11, p. 552. BEAUZÉE, Nicolas
 “Ouïe”, t. 11, p. 702. JAUCOURT, Louis
 “Parler”, t. 12, p. 69. DIDEROT, D.
 “Pervers, pervertir, perversion, perversité”, t. 12, p. 441. DIDEROT, D.
 “Plagiaire”, t. 12, p. 680. ANÓN.
 “Plagiarisme ou plagiat”, t. 12, p. 679. ANÓN.
 “Porte-Voix”, t. 13, p. 143. ANÓN.
 “Posterité”, t. 13, p. 172. DIDEROT, D.
 “Préjugé”, t. 13, p. 284. JAUCOURT, Louis
 “Pythagorisme”, t. 13, p. 614. DIDEROT, D.
 “Répresentans”, t. 14, p. 143. HOLBACH, Paul T. d’
 “Réverbération”, t. 14, p. 228. ALEMBERT, Jean d’
 “Sagesse, Vertu”, t. 14, p. 496. JAUCOURT, Louis
 “Serrail”, t. 15, p. 114. JAUCOURT, Louis
 “Sexe, le”, t. 15, p. 138. JAUCOURT, Louis
 “Sibylle”, t. 15, p. 155. JAUCOURT, Louis
 “Silence”, t. 15, p. 191. DIDEROT, D.
 “Sincérité, Franchise, Naïveté, Ingénuité”, t. 15, p. 207. JAUCOURT, Louis
 “Son”, t. 15, p. 343. ALEMBERT, Jean d’
 “Tact”, t. 15, p. 819. JAUCOURT, Louis
 “Tarentule ou Tarantule”, t. 15, p. 905. JAUCOURT, Louis
 “Travesti”, t. 16, p. 572. ANÓN.
 “Tyranie”, t. 16, p. 785. JAUCOURT, Louis
 “Unité”, t. 17, p. 404. ANÓN.
 “Unité”, t. 17, p. 404. JAUCOURT, Louis
 “Ventre-loque”, t. 17, p. 33. ANÓN.
 “Vertu”, t. 17, p. 176. ROMILLY, J.-E.; DIDEROT, D.
 “Voix”, t. 17, p. 428. ANÓN.
 “Voix”, t. 17, p. 436. ROUSSEAU, J.-J.
 “Vue”, t. 17, p. 565. JAUCOURT, Louis

3. BIBLIOGRAFIA GERAL

- ADAM, Antoine — “Préface”, *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, pp. 11-21.
- ANASTÁCIO, Vanda (org.) — *Uma antologia improvável, A escrita das mulheres, séculos XVI a XVIII*, Lisboa, Relógio d'Água, 2013.
- ANDREI, Carmen — “Les Bijoux Indiscrets. Approche narratologique”, *Limbă și literatură, Repere identitare în context european, Lucrările celei de-a IV-a Conferințe Internaționale a Facultății de Litere*, 2006, pp. 66-72.
- ARAVAMUDAN, Srinivas — *Enlightenment Orientalism: Resisting the Rise of the Novel*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011.
- ARISTÓTELES — *Da alma*, Lisboa, Edições 70, 2015.
- — *Ética a Nicómaco*, Lisboa, Quetzal, 2012.
- — *Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010.
- AUSTIN, J. L. — *How to do things with words*, Oxford, Oxford University Press, 1975.
- BAERTSCHI, Bernard — *Les rapports de l'âme et du corps, Descartes, Diderot et Maine de Biran*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail — *The dialogic Imagination*, Texas, University of Texas Press, 1983.
- BADINTER, Elizabeth — *Qu'est-ce qu'une femme?*, Paris, P.O.L, 1989.
- BARAD, Karen — “Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter”, *Signals: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, n.º 3, Chicago, The University of Chicago, 2003, pp. 801-831.
- BARTHES, Roland — *Image Music Text*, New York, Hill and Wang, 2000.
- BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da — *Novas cartas portuguesas : entre Portugal e o mundo* (org. Ana Luísa Amaral e Marinela Freitas), Lisboa, Dom Quixote, 2014.
- BEAUVOIR, Simone de — *O segundo sexo*, Lisboa, Quetzal, 2018.
- BEEHARRY-PARAY, Geeta — “Les Bijoux Indiscrets de Diderot: pastiche, forgerie ou charge du conte Crébillonien?”, *Diderot Studies*, vol. 28, Genève, Droz, 2000, pp. 21-37.
- BENNETT, Jane — *Vibrant Matter a political ecology of things*, London, Duke University Press, 2010.

- BENREKASSA, Georges — “Décrire, écrire, instruire : l’ensemble ‘Épingle-Épinglier’ dans *l’Encyclopédie*”, *Le langage des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, pp. 203-231.
- BERENGUIER, Nadine — *Conduct Books for Girls in Enlightenment France*, New York, Routledge, 2011.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques — *Estética Teatral, Textos de Platão a Brecht*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- BRAIDOTTI, Rosi — *Nomadic subjects : embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, New York, Colombia University Press, 2011.
- _____ — *Posthuman Knowledge*, Cambridge, Polity Press, 2019.
- BREMNER, Geoffrey — *Order and Chance: The pattern of Diderot’s Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- BROUSSELLE, André; TABERY, Vanda — “Entre sexe et genre, la voie de l’opéra”, *Topique* n.º 128, Paris, L’Esprit du temps, 2014, pp. 19-33.
- BROX, Jane — *Silence: A Social History of One of the Least Understood Elements of Our Lives*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2019.
- BUFFON, Georges-Louis Leclerc, *Histoire naturelle générale et particulière avec la description du cabinet du Roi*, 32 vol., Paris, Imp. Royale, 1749-1789
- BURKE, Edmund — *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- BUTLER, Judith — *Gender Trouble*, New York, Routledge, 2007.
- _____ — *Giving Account of oneself*, New York, Fordham University Press, 2005.
- _____ — *Problemas de género*, Lisboa, Orfeu negro, 2017.
- CHION, Michel — *The voice in cinema*, New York, Columbia University Press, 1999.
- CHOUILLET, Jacques — “Diderot observateur et juge de l’absolutisme éclairé”, *Neohelicon* 10, n.º 2, 1983, pp. 165-180.
- _____ — “Le message des lumières est-il de notre temps?”, *Diderot Studies*, vol. 21, Genève, Droz, 1983, pp. 33-44.
- _____ — “Matière et mémoire dans l’œuvre de Diderot”, *Revue de Métaphysique et de Morale* 89, n.º 2, 1984, pp. 214-225.

- _____ — *Diderot, poète de l'énergie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- CONDILLAC, Étienne Bonnot de – *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, deux tomes, Amsterdam, Pierre Mortier, 1746.
- CRÉBILLON, Claude — *Le Sopha*, Paris, Flammarion, 1997.
- _____ — *O Silfo*, Lisboa, Edições Colibri e Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve, 2008.
- CREECH, James — “Language and desire in ‘les bijoux indiscrets’”, *The Eighteenth Century*, vol. 20, n.º 2, 1979, pp. 182-198.
- CROCKER, Lester G. — *Diderot's Chaotic Order, Approach to Synthesis*, Princeton, Princeton University Press, 1974.
- CUSSAC, Hélène — “Le dynamisme vital de la voix chez Diderot”, *Études Épistémè* [Online], 29, 2016. Disponible em www.journals.openedition.org/episteme/1191. Consultado a 21.09.2020.
- _____ — “Espace et Bruit: Le monde sonore dans la littérature française du XVIIIe siècle”, *L'information littéraire*, vol. 58(2), 2006, pp. 46-50.
- DELEUZE, Gilles — “Introduction”, *La Religieuse*, s.l., s.n., 1947, pp. VII-XX.
- _____ — *Lógica do sentido*, São Paulo, Perspectiva, 2000.
- _____ — *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- DELON, Michel — “Le prétexte anatomique”, *Dix-huitième Siècle*, n.º 12, 1980, pp. 35-48.
- _____ — “Les ‘Essais sur la peinture’ ou la place de la théorie”, *Diderot Studies*, vol. 30, Genève, Droz, 2007, pp. 31-53.
- _____ — *Diderot cul par-dessus tête*, Paris, Éditions Albin Michel, 2013.
- _____ — *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Pluriel Éditions, 2000.
- DIDIER, Béatrice — “Le rythme musical dans l'Encyclopédie”, *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n.º 5, 1988, pp. 72-90.
- _____ — *Diderot Dramaturge Du Vivant*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- _____ — *La Musique des Lumières, Diderot, l'Encyclopédie, Rousseau*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

- DIECKMANN, Herbert — “Diderot conception of genius”, *Journal of the History of Ideas*, vol. 2, n.º 2, 1941, pp. 151-182.
- _____ — “L’Encyclopédie’ et le Fonds Vandeul”, *Revue D’Histoire Littéraire De La France*, vol. 51, n.º 3, 1951, pp. 318-332.
- DINOUART, Joseph — *Le triomphe du sexe : ouvrage dans lequel on démontre que les femmes sont en tout égales aux hommes*, Amsterdam, Ignace Racon, 1749.
- _____ — *L’Art de se taire*, Paris, G. Desprez, 1771.
- DUFLO, Colas — “La ‘grande sottise’ de Diderot ou la Promenade du sceptique dans l’allée des fleurs”, *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Actes Sud, 1995, pp 395-408.
- ELLRICH, Robert J. — “The Structure of Diderot’s *Les Bijoux Indiscrets*”, *Romanic Review* n.º 52, New York, Columbia University, 1961, pp. 279-289.
- FEDERICI, Silvia — *Calibã e a bruxa*, Lisboa, Orfeu negro, 2020.
- FINOT, Jean — *Les muselières pour femmes et autres supplices*, Paris, E. Figuière, 1920.
- FONTENAY, Élizabeth de — *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1981.
- _____ — *Diderot Reason and Resonance*, New York, George Braziller, 1981.
- FORT, Bernadette — “Indicting the Woman Artist: Diderot, *Le Libertin* and Anna Dorothea Therbusch”, *Lumen: Selected Proceedings from the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies* 23, 2004, pp. 1–37.
- FOUCAULT, Michel — “Introduction”, *Herculine Barbin, Being the Recently Discovered Memories of the Nineteenth Century French Hermaphrodite*, New York, Pantheon Books, 1980, pp. VII-XVII.
- _____ — “Histoire des systèmes de pensée”, *Annuaire du Collège de France*, vol. 80, 1980, pp. 449-452.
- _____ — “L’Occident et la vérité du sexe”, *Dits et écrits* II, Paris, Gallimard, 1976, pp. 101-106.
- _____ — “Préface à la transgression”, *Dits et écrits* I, Paris, Gallimard, 1994, pp. 233-250.
- _____ — *A ordem do discurso*, Lisboa, Relógio d’água, 1997.
- _____ — *As palavras e as coisas, uma arqueologia das ciências humanas*, Lisboa, Edições 70, 2005.

- _____ — *Histoire de la sexualité I, la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- _____ — *História da Sexualidade I, a vontade de saber*, Lisboa, Relógio d'Água, 1994.
- _____ — *Language, counter-memory, practice*, New York, Cornell University Press, 1980.
- _____ — *Vigiar e punir, Nascimento da prisão*, Lisboa, Edições 70, 2018.
- FOUCAULT, Michel ; DELEUZE, Gilles — “Les intellectuels et le pouvoir”, *Dits Écrits*, vol. II, n.º 106, 1972, pp. 3-10.
- FRANCE, Peter — *Rhetoric and truth in France : Descartes to Diderot*, Oxford, Clarendon Press, 1972.
- FUJIWARA, Mami — “Diderot et le droit d’auteur avant la lettre: autour de la “lettre sur le commerce de la libraire”, *Revue d’Histoire littéraire de la France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, pp. 79-94.
- GARNIER, Camille — “La Femme n’est pas inférieure à l’homme (1750): Œuvre de Madeleine Darsant de Puisieux ou simple traduction français?”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, Paris, Armand Colin, 1987, pp. 709-713.
- GAY, Roxane — *Bad feminist*, New York, Corsair, 2014.
- GENETTE, Gérard — *Discurso da narrativa*, Lisboa, Vega, 1995.
- GÉLIS, Jacques — “La formation des accoucheurs et des sages-femmes aux XVIIe et XVIIIe siècles. Evolution d’un matériel et d’une pédagogie”, *Annales de démographie historique*, 1977, pp. 153-180.
- GOUGES, Olympe de — *‘Femme, Réveille-Toi !’ Déclaration Des Droits De La Femme Et De La Citoyenne*, Paris, Gallimard, 2014.
- GUERREIRO, Fernando — *Monstros Felizes – La Fontaine, Diderot, Sade, Marat*, Lisboa, Edições Colibri, 2000.
- HARAWAY, Donna — *SF: Speculative Fabulation and String Figures*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012.
- _____ — *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1990.
- _____ — *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, London, Duke University Press, 2016.

- HAYLES, Katherine — *The cosmic Web: Scientific Field Models & Literary Strategies in the 20th Century*, London, Cornell University Press, 1984.
- HUMPHRIS, Jefferson — “The eighteenth century reinvents virtue: a reading of Diderot’s ‘Bijoux Indiscrets’”, *French Forum*, 14, 1989, pp. 31-41.
- IBRAHIM, Annie; HATEM, Nicole (ed.) — *Lumières orientales et Orient des Lumières*, Paris, Editions L’Harmattan, 2010.
- JESUS, Gertrudes Margarida de — “Primeira Carta Apologética em favor; e defesa das Mulheres”, *Uma antologia improvável, A escrita das mulheres, séculos XVI a XVIII*, Lisboa, Relógio d’Água, 2013.
- JOLY, Morwena — “L’obsession du ‘dessous’ : Diderot et l’image anatomique”, *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, 43, 2008.
- Disponível em www.journals.openedition.org/rde/3502. Consultado a 21.09.2020.
- KANT, Immanuel — “Réponse à la question : Qu’est-ce que les Lumières ?”, *Vers la paix perpétuelle. Que signifie s’orienter dans la pensée? Qu’est-ce que les lumières*, Paris, Flammarion, 1991, pp. 43-44.
- _____ — “Resposta à pergunta: que é o iluminismo”, *A paz perpétua e outros opúsculos*, Lisboa, Edições 70, 1990, pp. 11-19.
- _____ — *Crítica da Faculdade do juízo*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992.
- _____ — *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, Lisboa, Edições 70, 2010.
- KEMPF, Roger — *Diderot et le Roman: ou le démon de la présence*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.
- KING, Katie — *Networked reenactments: Stories Transdisciplinary Knowledges Tell*, London, Duke University, 2011.
- KREMER, Nathalie — “Entendre l’invisible : la voix de l’œuvre dans la pensée esthétique de Diderot”, *Recherches sur Diderot et l’Encyclopédie*, 49, 2014, pp. 71-85.
- LA CHARITÉ, Claude; ROY, Roxanne — *Femmes, rhétorique et éloquence sous l’ancien régime*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2012.
- LAGAAY, Alice — “Voice in Philosophy: Between Sound and silence. Reflections on the Acoustic Resonance and Implicit Ethicality of Human Language”, *Theatre*

- Noise, *The Sound of Performance*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2011, pp. 57-69.
- LEZRA, Esther — “The Antillean Jewel and the European Imaginary: The Language of the Unspeakable in Denis Diderot’s *Les bijoux indiscrets*”, *Journal of American Studies*, 50, 2016, pp. 33-59.
- LINEU — *Systema naturae per regna tria naturae, secundum classes, ordines, genera, species, cum characteribus differentiis, synonymis, locis*, Laurentii Salvii, 1735.
- LIMA, Luiz Costa — *Trilogia do controle*, Rio de Janeiro, Topbooks, 2007.
- LLOYD, Genevieve — *The man of reason, ‘Male’ and ‘Female’ in Western Philosophy*, London, Methuen & Co. Ltd., 1984.
- LOJKINE, Stéphane — “Le goût de Diderot: une expérience du seuil”, *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, 50, 2015, pp. 45-59.
- LORDE, Audre — *Sister Outside*, California, The crossing Press Feminist Series, 1984.
- MACEDO, Ana Gabriela — *Narrando o pós-moderno: reecritas, re-visões, adaptações*, Braga, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2008.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de — *O sexo dos textos*, Lisboa, Editorial Caminho, 1995.
- MALATO, Maria Luísa — “As Luzes de Maria Teresa Horta : uma retórica da sensibilidade”, *Fragmentum*, n.º 47, 2016, p. 59-75.
- MARTINE, Jean-Luc — “L’article ART de Diderot : machine et pensée pratique”, *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, 39, 2005, pp. 41-79.
- MAUPERTUIS, Pierre Louis Moreau de — *Ensaio sobre a formação dos corpos organizados*, V. N. Famalicão, Húmus, 2012.
- MAURSETH, Anne Beate — “Les Bijoux indiscrets *un roman de divertissement*”, *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, 33, 2002.
Disponível em www.journals.openedition.org/rde/78. Consultado a 21.09.2020.
- McGUIRE, James — “La représentation du corps hermaphrodite dans les planches de l’Encyclopédie”, *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, n.º11, 1991, pp. 109-129.
- MORTIER, Roland — “Diderot et le problème de l’expressivité: de la pensée au dialogue heuristique”, *Cahiers de l’Association Internationale des Études Françaises*, n.º13, 1961, pp. 283-297.

- _____ — “Diderot, ou l’originalité révélatrice”, in *L’originalité – une nouvelle catégorie esthétique au siècle des lumières*, Genève, Droz, 1982. pp. 153 – 161.’
- MYLÈNE, Vivienne; OSBORNE, Janet — “Diderot’s early fiction: *Les Bijoux Indiscrets* and *L’oiseau Blanc*”, *Diderot Studies*, vol. 14, Genève, Droz, 1971, pp. 143-166.
- NIETZSCHE, Friedrich — *Da Retórica*, Lisboa, Vega, 2007.
- PEAUCELLE, Jean-louis — “Raisonnement sur les épingles, l'exemple d'Adam Smith sur la division du travail”, *Revue d'économie politique*, vol. 115, 2005, pp. 499-519.
- PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie — *Traité de l’argumentation : la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1988.
- _____ — *Tratado de argumentação – a nova retórica*, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- PLANT, S. — *Zeros + ones: digital women + the new technoculture*, London, Fourth Estate, 1997.
- PLATÃO — *Timeu-Crítias*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra / Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2013.
- POULLAIN, François — *De l’égalité des deux sexes*, Paris, Antoine Dezallier, 1679.
- _____ — *Three Cartesian Feminist Treatises*, Chicago, The Chicago University Press, 2002.
- PRECIADO, Paul B. — *Manifesto Contra-Sexual*, Lisboa, Orfeu negro, 2019.
- _____ — *Je suis un monstre qui vous parle, Rapport pour une académie de psychanalystes*, Paris, Bernard Grasset, 2020.
- PROUST, Jacques — “Diderot et les problèmes du langage”, *Romanische Forschungen*, vol. 79, n.º 1/2, 1967, pp. 1–27.
- _____ — “Postface”, *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Librairie générale française, 1972, pp. 341-364.
- _____ — *Marges d’une utopie: Pour une lecture critique des planches de l’Encyclopédie*, Cognac, Le temps qu’il fait, 1985.
- PUISIEUX, Madame — *Conseils à une amie*, Amsterdam, Aux Dépens de la Compagnie, 1751.
- _____ — *Les Caractères*, London, s.n., 1750–1751.

- RABAUT, Jean — *Histoire des féminismes Français*, Paris, Editions Stock, 1978.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. — *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Edições Almedina, 2007.
- RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges — s.t., *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Le club français du livre, 1956, pp. III-XX.
- RICHARD, Odile — “*Les Bijoux indiscrets* : variation secrète sur un thème libertin”, *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, n.º 24, 1998, pp. 27-37.
- RISKIN, Jessica — “Eighteenth-Century Wetware”, *Representations* 83, California, California Press, 2003, pp. 97-125.
- ROUSSEAU, J.-J. — *Confissões*, Lisboa, Relógio d’Água, 1988.
- _____ — *Les Confessions*, Paris, Garnier Frères, 1946.
- RUSSO, Elena — “The Naked Philosophe and the Shameless Prussian: Diderot’s Portrait Sitting,” *The Romanic Review*, vol. 101, n.º 4, 2011, p. 709-25.
- RUSTIN, Jacques — “Préface”, *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, Gallimard, 1981, pp. 7-33.
- SADR HAGHIGHIAN, Natascha — *How to spell the fight — fish and fire*, Cairo, Kayfa, 2018.
- SAID, Edward — *Orientalismo. Representações ocidentais do Oriente*, Lisboa, Livros Cotovia, 2004.
- SANTO AGOSTINHO — “La parole et la voix”, Sermon 288.
- Disponível em www.leblogdephil.com/2016/01/22/saint-augustin-le-statut-de-lavenir. Consultado a 21.09.2020.
- SANTOS, Ana Clara; MALATO, Maria Luísa (ed.) — *Diderot : Paradoxes sur le comédien*, Paris, Le Manuscrit, 2015.
- SANTOS, Maria Helena Carvalho dos Santos (ed.) — *Colóquio Internacional Diderot 1985*, Lisboa, Universitária Editora, 1987.
- SEDWICK, Eve Kosofsky — *Epistemologia do Armário*, Coimbra, Angelus Novus, 1990.
- SONTAG, Susan — *Styles of radical will*, New York, Dell, 1978.
- _____ — “The pornographic imagination”, *Styles of radical will*, New York, Dell, 1978.
- SPANGLER, May — “L’hermaphrodisme monstrueux de Diderot”, *Études françaises*, 39 (2), 2003, pp. 109–121.

- STAROBINSKI, Jean — “A short history of bodily sensation”, *Psychological Medicine*, 20(1), 1990, pp. 23-33.
- _____ — “Eloquence and Liberty”, *Journal of the History of Ideas*, 38(2), 1977, pp. 195-210.
- STENGER, Gerhardt; MARIEL, Henri — *Diderot en prison*, Paris, Editions L’Harmattan, 2018.
- STERNE, Laurence — *Tristram Shandy*, London, Wordsworth Editions, 2009.
- SWIFT, Jonathan — *As Viagens do Gulliver*, Lisboa, Editora Guerra & Paz, 2017.
- TIAINEN, Milla — “Corporeal Voices, Sexual Differentiations: New Materialist Perspectives on Music, Singing and Subjectivity”, *Thamyris/Intersecting: Place, Sex and Race* n.º 18 — *Sonic Interventions*, New York, Editions Rodopi, 2007.
- TROUILLE, Mary — “SEXUAL/TEXTUAL POLITICS IN THE ENLIGHTENMENT: DIDEROT and D’EPINAY RESPOND TO THOMAS’S ESSAY ON WOMEN”, *British Journal for Eighteenth-Century Studies* 19, n.º 1, 1996, pp. 1-15.
- TROUSSON, Raymond — *Denis Diderot ou le Vrai Prométhée*, Paris, Tallandier, 2005.
- TURNER, John; VAN DE GRIEND, Pieter; WARNER, Charles — *History And Science Of Knots*, Singapore, World Scientific Publishing Company, 1996.
- VANDEUL, Marie-Angélique de — *Mémoires, correspondance et ouvrages inédits de Diderot : publiés d’après les manuscrits confiés, en mourant, par l’auteur à Grimm*, vol. II, Paris, Garnier frères, 1841.
- VARTANIAN, Aram — “Diderot and the Phenomenology of the Dream”, *Diderot Studies*, vol. 8, Genève, Droz, 1966, pp. 217-253.
- _____ — “Introduction”, “Les Bijoux Indiscrets”, *Œuvres Complètes de Diderot*, vol. III, Paris, Hermann, 1978, pp. 3-18.
- _____ — “Érotisme et philosophie chez Diderot”, *Cahiers de l’Association Internationale des Études Françaises*, n.º13, 1961, pp. 367-390.
- VENTURI, Franco — *Jeunesse de Diderot (de 1713 a 1753)*, trad. Bertran, Juliette, Paris, Albert Skira, 1939.
- VERSINI, Laurent — “Cycles, séries et liaisons chez Diderot conteur”, *Australian Journal of French Studies* 38 (1), 2001, pp. 99–106.

_____ — “Introduction”, “Les Bijoux Indiscrets”, *Œuvres*, vol. 2, Paris, Robert Laffont, 1994, pp. 19-23.

WALL, Anthony — *Ce corps qui parle : pour une lecture dialogique de Denis Diderot*, Montréal, Les Éditions XYZ, 2005.

WITTIG, Monique — *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.

_____ — *The straight mind*, Boston, Beacon Press, 1992.