

Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 21, jul-dez/2017

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Terrível e agradável:
sobre o paradoxo da experiência estética
em três poéticas francesas**

Rafael Viana Leite

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Curitiba, Brasil

RESUMO

Terrível e agradável: sobre o paradoxo da experiência estética em três poéticas francesas

Analisarei o paradoxo formulado por Jean-Baptiste Dubos a respeito da experiência estética no teatro, a partir da leitura das *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Tentarei propor uma interpretação alternativa àquela feita por Paisley Livingston em seu artigo intitulado *Du Bos paradox*. Para tanto, após uma introdução sobre o tema e a obra de Dubos, apresentarei dois movimentos argumentativos. O primeiro, de construção do paradoxo mencionado, seguido de uma comparação com outros autores e o segundo, por sua vez, será dedicado à explicação do paradoxo.

Palavras-chave: iluminismo – teatro – poética – Dubos

ABSTRACT

Terrible and Delightful: on the Aesthetics Experience Paradox in Three Franch Poetics

The aim of this paper is to analyse the paradoxe proposed by Jean-Baptiste Dubos concerning the aesthetic experience on theater according to what is proposed in the *Réflexions critique sur la poésie et la peinture*. I will formulate an alternative interpretation considering Paisley Livingston's article entitled *Du Bos Paradox*. In order to do so, after a brief introduction about the theme and the work of Dubos, I will presente two argumentative mouvements. The first, a construction of the paradox, followed of a comparison with other authors and the second, for its turn, will be dedicated to the explanation of the paradox.

Keywords: enlightenment – theater – poetics – Dubos

VIANA LEITE, R. “Terrível e agradável: sobre o paradoxo da experiência estética em três poéticas francesas. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. X, n. 21 (jul-dez/2017), pp. 140-152.

DOI: 10.22409/1981-4062/v21i/233

Aprovado: 31.08.2016. Publicado: 30.12.2017.

© 2017 Rafael Viana Leite. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 31.08.2016. Published: 30.12.2017.

© 2017 Rafael Viana Leite. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

*Ut pictura poesis*¹

O objetivo deste artigo é analisar o paradoxo formulado por Jean-Baptiste Dubos a respeito da experiência estética no teatro, a partir da leitura das *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, publicadas pela primeira vez em 1719, obra que é um dos principais tratados sobre arte do século XVIII.² Tentarei propor uma interpretação alternativa àquela feita por Paisley Livingston em seu artigo intitulado “Du Bos Paradox”.³ Para tanto, após uma introdução sobre nosso tema e a obra de Dubos, apresentarei dois movimentos argumentativos. O primeiro, de construção do paradoxo mencionado, seguido de uma comparação com outros autores e o segundo, por sua vez, será dedicado à explicação do paradoxo.

O que poderia ser ao mesmo tempo terrível e agradável? Situados em um mesmo registro e relacionados a uma mesma pessoa, naturalmente, esses dois adjetivos dificilmente poderiam estar coadunados. Jean-Jacques Rousseau, por exemplo, para mostrar os descaminhos da civilização, evidenciou em uma das notas de seu *Discurso sobre a desigualdade* como os interesses particulares nos colocam em uma situação de rivalidade extrema, a ponto de algo terrível para uma pessoa poder ser considerado, ainda assim, agradável ou benéfico para outra. Talvez não haja, ele diz,

Um navio no mar cujo naufrágio não fosse uma boa nova para algum negociante, uma única casa que um devedor não quisesse ver queimada com todos os documentos dentro; um só povo que não se felicitasse com os desastres de seus vizinhos.⁴

Essa perspectiva, porém, não é exatamente a que eu gostaria de abordar. A situação descrita pelo filósofo é eminentemente político-moral, sendo tanto terrível quanto agradável para pessoas diferentes, enquanto nós procuramos algo que seja, para o mesmo indivíduo, tanto terrível quanto agradável, isso de um ponto de vista estético. Continuemos a procurar por nosso exemplo. Na esperança de obtermos entretenimento, muitas vezes recorremos a espetáculos como cinema, concertos e teatro. Ficaremos circunscritos ao ambiente circense, para podermos melhor delimitar nosso tema, mais precisamente às feiras em que várias atrações são ofertadas, como o programa convencional de um circo, mas também o tiro ao alvo, carrinho de bate-bate, entre outras possibilidades. A pergunta que será por nós formulada, aquela que explicitará o tema em torno do qual falaremos, envolve o trem fantasma.

A ideia do brinquedo é simples. A pessoa – normalmente criança – espera em uma fila enquanto possivelmente ouve relatos escabrosos de outros que já fizeram o passeio para que ela possa então acomodar-se em um dos vagões do trem, com dois ou três lugares, seguindo dali em diante por uma rota cheia de múmias amaldiçoadas, vampiros e outras figuras dessa estirpe. Eis uma experiência que pode ter qualquer coisa de terrível, pois causa medo, e ao mesmo tempo ser agradável, dado que o veredicto comumente aponta que o passeio foi divertido. Há, contudo, os que não gostam do

¹ Terrível e agradável: sobre o paradoxo da experiência estética em três poéticas francesas · Rafael Viana Leite

brinquedo em absoluto. Mas nos interessamos justamente pelos que gostam da aventura.

A decisão de enfrentar um empreendimento assim assustador pode se ligar ao desejo de ser visto como valente diante de seus pares; contudo, há um sentimento de prazer com essa experiência que não está somente ligado ao sucesso de mostrar-se corajoso o suficiente para enfrentar o lobisomem do trem fantasma, prazer cuja manifestação pode ser percebida também nos adultos. Nossa pergunta, a que manifestará finalmente o tema deste trabalho, pode ser formulada da seguinte maneira: por que alguém pagaria pelo bilhete de um filme de terror que pode, e esperamos mesmo que isso aconteça, causar medo ao mostrar cenas terríveis que, por vezes, fazem os telespectadores fecharem os olhos? É verdade que se esses dois sentimentos aparentemente opostos estão contidos em uma mesma pessoa e em relação a uma mesma representação, as noções de ‘terrível’ e ‘agradável’, porém, não parecem estar em um mesmo registro. Vejamos.

É agradável para mim estar assistindo a um filme cuja história é terrível para um dos personagens. Pelo sentimento de empatia, é verdade, nós alcançamos em parte o sentimento de medo ou apreensão que vemos representado, porém, não é a mesma coisa como se tudo aquilo estivesse se passando conosco. Ainda assim, a pergunta que nós formulamos continua precisando de uma resposta satisfatória, pergunta que gira em torno do prazer sentido diante de representações nefastas. Enquadrado em seu contexto histórico, parece ter sido justamente isso o que Jean-Baptiste Dubos tentou explicar, tendo em vista principalmente peças de teatro.⁵ Explicitemos com mais cuidado a obra que motiva essas primeiras reflexões ainda superficiais.

*

As *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, de 1740⁶, escritas por Jean-Baptiste Dubos, apesar de não serem frequentemente solicitadas pelas investigações da literatura secundária sobre a poesia (entenda-se também teatro) e filosofia do século XVIII, representam um marco importante para as poéticas do período, tendo sido lidas e debatidas por importantes pensadores. Citemos três casos. Quando Rousseau escreve a *Carta a d’Alembert*, por exemplo, ele tanto parafraseia Dubos quanto cita uma parte da obra – sem precisar de onde ele tira o trecho –, além de tentar refutar, por fim, uma das teses defendidas pelo autor.⁷ O verbete ‘*Ennui*’ (tédio) da *Encyclopédie*, por sua vez, é fortemente baseado nas *Réflexions critiques*; Voltaire, no famoso *Siècle de Louis XIV* escreve sobre a obra que nos serve de fio condutor, dizendo que “todos os artistas leem com bons frutos as *Réflexions critiques* [...]”.⁸ Esses dados históricos mostram a importância da obra, a despeito do esquecimento da literatura secundária brasileira contemporânea.⁹ Avancemos um pouco mais em relação aos argumentos do autor.

É sob o apadrinhamento da *Arte poética*, de Horácio, que Dubos abre cada uma das três partes de sua obra: “*Ut pictura poesis*” é a epígrafe escolhida por ele, cujo significado é “tal como a pintura é a poesia”. A frase, muito conhecida, promove o intercâmbio de duas artes que parecem relativamente separadas hoje em dia. No entanto, no século XVIII falar sobre poesia é considerar um tipo de pintura que fala e, de outro modo, a pintura seria uma espécie de poesia que não se utiliza de palavras. As duas teriam, assim, o mesmo objetivo. Veremos isso adiante em nosso texto. Agora parece interessante responder a uma questão mais urgente: de que tipo de poesia falava Dubos?

Ele não se referia àquela poesia cantada pelos *aedos* sob inspiração das musas, como no caso de Homero e de Hesíodo, também não parece tratar-se da poesia tal qual nós a entendemos, e que se divide em estilos como *árcade*, *romântico*, *gongorizante*, *poesia concreta*, entre outros. Dubos, diferentemente, define a poesia nos moldes aristotélicos, isso quer dizer que devemos entendê-la como sendo de ordem *dramática*, mais especificamente, um discurso métrico (feito em versos) que pinta paixões humanas e caracteres de pessoas envolvidas em dada ação. A partir da variação dessa receita geral forma-se a *comédia* ou a *tragédia*. Definição bem próxima da que vemos no capítulo I da *Poética*.¹⁰

De acordo com Dubos, ainda próximo a Aristóteles, nós seríamos atraídos pela encenação de pessoas inseridas em um plano de ação (podemos dizer, mesmo por trem fantasmas ou espetáculos em geral) principalmente por dois motivos: 1. propensão para a *mimesis*; e 2. ponto complementar ao primeiro, porque sentimos prazer com ela.¹¹ Interessa-nos notar que Dubos desenvolverá esses dois pontos colocando em movimento certa teoria das paixões. Isso quer dizer que para explicar nossa experiência estética diante de uma representação ele vai requisitar conceitos psicológicos, ainda que não use exatamente esse termo. Nós seríamos, portanto, atraídos pela imitação e sentiríamos prazer com ela pelo fato de que isso satisfaz a uma importante necessidade da alma, mas qual?

Se o corpo tem precisão de alimento e água para sobreviver, a alma também tem as suas necessidades, e a mais importante de todas seria fugir do tédio, mantendo assim o espírito ocupado.¹² Essa tese é tida por inquestionável pelo autor e serve de fundamento para todos os seus raciocínios posteriores. Não é o nosso objetivo confrontá-la, mas entendermos as implicações que ela promove. Nenhuma ocupação¹³, para Dubos, seria mais eficiente do que a agitação causada pelas paixões e é justamente isso o que o poeta pretende fazer, por exemplo, com a audiência de uma tragédia.¹⁴ Nos enternecemos ou nos revoltamos a partir de sentimentos que estão sendo manifestados por um personagem, mas cuja repercussão consegue nos atingir. Como isso se dá?

A tragédia excita sentimentos de terror e piedade de uma tal maneira que obtém sucesso em nos ocupar (entreter), ainda que seja a partir do choro dos espectadores. De fato, o objetivo, o mérito e a excelência do poeta seria justamente nos comover/enternecer/tocar

(no vocabulário de Dubos esses são três termos intercambiáveis). De tal modo, sofremos com os erros e desventuras de Édipo¹⁵, trucidada-nos a terrível decisão que o Cid precisa fazer¹⁶ e nos agradamos com destinos atrozes que – se fossem reais ou se acontecessem conosco – nos causariam grande perturbação. Se é do teatro e da pintura que Dubos fala é porque ele reconhece o importante lugar dessas artes no século XVIII. Podemos dizer mesmo, sem correremos muitos riscos, que essas são as formas de arte mais valorizadas pelos seus contemporâneos franceses. Apesar disso, o autor reconhece a variedade de espetáculos existentes, muitos deles diferentes entre si.

Os espetáculos que conseguem ocupar os espíritos e que excitam emoções nas pessoas, retirando-as do tédio, variam muito se considerarmos a história das civilizações. Entre os romanos da antiguidade havia os espetáculos de gladiadores, atividade cujo bom gosto seria provavelmente questionado na França de corte setecentista. Entre os romanos, contrariamente, esse foi um espetáculo muito apreciado. Tendo como função entreter o público, Dubos menciona como os organizadores dos confrontos de gladiadores pensavam nos menores detalhes: para aumentar o tempo de embate, por exemplo, as armas dos lutadores eram atentamente escolhidas, de ataque e de defesa, para que houvesse mais acontecimentos na luta; além disso, a dieta dos participantes era composta por alimentos gordurosos, pois assim acreditavam que o sangue escorreria mais lentamente, aumentando o tempo de vida após um ferimento.

Dubos cita ainda o caso da Espanha, onde as touradas eram espetáculos que atraíam muitos espectadores. Isso acontecia, segundo ele, porque entre os espanhóis esse tipo de espetáculo excitava com sucesso as paixões das pessoas. Para um indiano esse seria um espetáculo cruel e pernicioso. Cada povo, portanto, possui espetáculos que são compatíveis com suas características. Para que chame a atenção das pessoas e sirva de remédio para o tédio um espetáculo não precisa ser cuidadosamente calculado. A vida ganha certo acento espetacular quando a segurança de alguém é colocada em risco. Um transeunte não fica inerte se ao seu lado alguém atravessa um abismo apoiado apenas por uma corda bamba. Agora, se estivermos falando de uma pessoa que exercita seu equilíbrio no meio fio da rua, a cena não vai atrair um número tão alto de observadores. A marca de distinção entre as cenas é o nível de emoção que é engatilhado no observador no momento mesmo em que ele se põe no lugar de quem virou espetáculo para sua atenção.

*

Podemos agora adentrar o cerne do paradoxo de Dubos. Os poemas e quadros teriam como objetivo imitar objetos e cenas que excitariam no observador emoções reais. A comoção que sentimos quando um espetáculo teatral consegue concentrar nossa atenção pode se manifestar pela mais viva dor e, porém, mesmo acometido pelo choro, o público sente prazer e louva a performance que conseguiu arrancar-lhe lágrimas.¹⁷ Na verdade, a tragédia seria tão mais bem-sucedida quanto mais obtivesse êxito em afligir

seu público. Operação que guarda em si algo de estranho. Quem poderia dizer-se contente por estar aflito? Como diz Dubos na Primeira parte das *Réflexions critiques*: “geralmente, os homens encontram mais prazer em chorar do que em rir no teatro”.¹⁸ Eis, explicitado nos termos do autor, nosso paradoxo. É preciso levantar uma ressalva de ordem etimológica: provavelmente Dubos tinha em mente por ‘paradoxo’ a acepção dada por d’Alembert no verbete *Paradoxe* presente na *Encyclopédie*. Nele lemos que “[...] em filosofia, [o paradoxo] é uma proposição absurda em aparência porque é contrária às opiniões recebidas, contudo, é no fundo uma verdade”.¹⁹

Paisley Livingston, no artigo “Du Bos Paradox”, de 2013, propõe que Dubos talvez seja o primeiro a tratar a nossa resposta emotiva diante de um espetáculo teatral como um paradoxo: “[...] Dubos provavelmente merece crédito por ter sido o primeiro a identificar e escrever explicitamente sobre um paradoxo em relação à resposta emocional frente à arte”.²⁰ Gostaria de averiguar essa ideia. Em relação a Aristóteles, por exemplo, Dubos parece, de fato, diferenciar-se de modo importante. Ainda que no capítulo quarto da *Poética* possamos notar a mesma constatação aventada por Dubos no século XVIII, o registro da constatação parece outro, isto é, ela é trazida por Aristóteles de maneira pacificada, simplesmente como prova de que temos propensão para a imitação, a ponto de “[...] experimentarmos prazer com a visão de imagens sumamente fiéis de coisas que contemplaríamos penosamente [...]”.²¹ Apesar de perceber a mesma coisa que Dubos, Aristóteles parece não problematizar a questão que será entendida no século XVIII como um verdadeiro paradoxo. A mesma coisa não acontece com outros autores. Defenderei que, diferentemente do que diz Paisley Livingston, podemos encontrar textos anteriores ao de Dubos que parecem estar em uma mesma atmosfera conceitual, a despeito da diferença de alguns termos. Vejamos panoramicamente três exemplos ilustrativos.

Agostinho, nas *Confissões*, especificamente no Livro III, Capítulo II, parece abordar o nosso tema da seguinte maneira:

Mas por que quer o homem condoer-se, quando presencia cenas dolorosas e trágicas, se de modo algum deseja suportá-las? **Todavia**, o espectador anseia por sentir esse sofrimento, que, afinal, para ele constitui um prazer. Que é isso senão rematada loucura? [...] que compaixão é essa em assuntos fictícios e cênicos, se não induz o espectador a prestar auxílio, mas somente o convida à angústia e a se comprazer com o dramaturgo na proporção da dor que experimenta? [...]²²

Voltaremos a essa citação mais à frente. Para o momento, basta dizer que Paisley Livingston chega a citar o exemplo de Agostinho, mas somente para dizer que não há paradoxo identificável na letra do filósofo. Na segunda metade do século XVII, Boileau escreve a *Art poétique*, especificamente em 1674. Composta em forma de poema e dividida em quatro Cantos, a *Arte poética* de Boileau tem diferenças importantes em relação ao que Dubos posteriormente defenderá. Ainda assim, nessa obra Boileau nos diz que:

Não há serpente, nem monstro odioso
 Que, pela arte imitada, não possa agradar a visão:
 De um pincel delicado, o artifício agradável
 Do mais terrível objeto, cria um objeto amável.²³

Assim como no caso de Agostinho voltarei a essa citação adiante no texto para interpretá-la mais detidamente. Vejamos mais um exemplo. Já no fim do século XVII, Fontenelle escreve as *Réflexions sur l'art poétique*, em 1690, portanto, antes que Dubos publicasse suas *Réflexions critiques*. No parágrafo XXXIII do texto de Fontenelle, vemos que

O prazer que se tem em chorar é tão **bizarro** que eu não posso impedir-me de fazer uma reflexão. Será que nós gostaríamos de ver alguém que amamos em uma situação tão dolorosa como a do Cid, após haver matado o pai de sua amada?²⁴

Paisley Livingston, nós vimos, defende que Dubos provavelmente seria o primeiro a entender nossa experiência teatral como um paradoxo digno de investigação. O comentador reconhece que outros pensadores se confrontaram com o mesmo tema, contudo, “[...] Dubos difere daqueles que antes dele escreveram sobre esses temas porque, diferentemente deles, ele tentou resolver o que foi entendido como um paradoxo”.²⁵ Certo é que devemos prestar atenção ao detalhe do texto e à sutileza dos termos que são solicitados pelos filósofos para preencher de significado determinadas ideias e concepções; porém, o eixo de minha interpretação se apoia na constatação de que temos que atentar também para o sentido último dos textos. Se o paradoxo de Dubos pode ser entendido como uma proposição absurda em aparência por se afastar da opinião comum das pessoas, mas que é, sim, verdadeira, isso parece ser justamente a mesma coisa que Fontenelle chama de ‘bizarro’. Mais do que isso, se os termos são diferentes, o uso efetuado de ‘bizarro’ em Fontenelle e de ‘paradoxo’ em Dubos é, ainda assim, bem parecido.

Segundo o dicionário da *Academia francesa* de 1694, ‘bizarro’ tem como acepção algo de extraordinário (fora do uso comum), o que aproxima as palavras ‘paradoxo’ e ‘bizarro’, tal qual utilizadas por Dubos e Fontenelle respectivamente.²⁶ O que é bizarro em Agostinho, em acordo com a citação feita por nós, talvez seja explicitado pelas adversativas – que imprimem um tom de estranhamento à passagem citada – e também pelas sucessivas interrogações sublinhadas por mim, em número de três. Elas estruturam a frase de modo que a dúvida e a perplexidade sobre o tema fiquem mais nítidas. Utilizando um recurso retórico literário diferente de Fontenelle, Agostinho parece explicitar, porém, a mesma inquietação com o prazer que sentimos diante de representações terríveis.

*

E como resolveríamos, segundo Dubos, esse paradoxo? Para ele, as paixões que agitam nosso espírito – retirando-o do tédio – diante de situações fictícias que, se fossem reais, nos perturbariam intensamente, só nos causam prazer porque são paixões/emoções/sentimentos artificiais. É importante ressaltar que no jargão do autor esses três termos são intercambiáveis. De acordo com Dubos, a impressão causada pelo objeto ou ação real é sempre mais forte do que a impressão causada pela imitação do mesmo objeto ou ação: “A aflição está somente, por assim dizer, na superfície do nosso coração”.²⁷

O medo da criança quando vê o vampiro do trem fantasma, mesmo sabendo que é uma pessoa fantasiada, é de um quilate diferente do sentimento inspirado por algo que ela julga colocar perigo real para sua segurança. Sintoma disso, passando para o caso do teatro, é que nossas lágrimas não continuam a escorrer muito depois do fim do espetáculo trágico. Ora, mesmo que a representação teatral nos convide a sentir algo parecido com o que o personagem passa, essa impressão nunca atinge o grau de força de uma impressão real. Diante de uma tragédia somos acometidos por paixões artificiais, e elas permitem que sintamos regozijo diante do triste destino de personagens como, por exemplo, Édipo, mas estamos falando de emoções que apenas resvalariam na superfície do, por assim dizer, nosso coração.

Vale nos perguntar: e como os autores que foram trazidos para serem aproximados de Dubos respondem a essa questão? Talvez a resposta deles seja o momento de separação que colocaria Dubos em uma posição atípica. Agostinho, por exemplo, falando sobre o prazer que ele sentia nos espetáculos, nos diz: “Disto provinha o meu afeto pelas emoções dolorosas, só por aquelas que não me atingiam **profundamente**, pois não gostava de sofrer com as mesmas cenas em que a vista se deleitava. Comprazia-me com coisas que, ouvidas ou fingidas, me tocavam na **superfície** da alma”.²⁸ Vemos aqui a mesma constatação de que as paixões a floradas em nós quando da representação teatral são meramente superficiais e não nos atingem com a mesma força das impressões que o objeto conseguiria causar em um contexto não ficcional.

Fontenelle, por sua vez, explica o caráter bizarro da nossa experiência teatral concluindo que: “é certo que no teatro a representação faz **quase** o efeito da realidade, mas enfim, ela não o faz inteiramente”.²⁹ Os mesmos elementos, aparentemente, são trazidos para explicar o sentimento que nos acomete diante de uma peça. As paixões não são “profundas”, elas fazem quase o efeito da realidade, mas não chegam lá. Em Boileau encontramos a mesma ideia. De acordo com a citação feita anteriormente, o artifício do pincel do artista é aquilo que transforma os monstros mais terríveis em coisas agradáveis. Sentimos prazer porque as paixões suscitadas pelo artista não são as mesmas que o monstro de verdade causaria. O artifício do artista, e aqui resvalamos no tema do gênio, debate importante na época, cria as condições para que a ficção excite paixões artificiais que possuem semelhança com a paixão real, o que nos interessa e nos entretém.

Qual a conclusão que nós podemos tirar? Seguindo a ideia do interessante artigo de Livingston, para nos separarmos um pouco dele, podemos dizer que a palavra ‘paradoxo’ aparece, sim, provavelmente pela primeira vez em Dubos, contudo, o modo de construção do paradoxo e mesmo sua explicação encontram forte ressonância em autores tão distintos quanto Agostinho, a partir do uso de adversativas e interrogações, como vimos na citação das *Confissões*, mas também Boileau, de maneira poética, mesmo que sem muito desenvolvimento e, por fim, em Fontenelle, com o uso do termo bizarro que, ao que parece, age em um campo semântico que é estreitamente ligado ao do termo ‘paradoxo’ usado por Dubos.

bibliografia complementar

JAUCOURT. Verbete “Ennui”. In: *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Disponível em <<http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.4:1377.encyclopedie0416.7061698>>. Acesso em: 15.11.2017.

KAISER, T. E. “Rhetoric in the Service of the King: The Abbe Dubos and the Concept of Public Judgment”. In: *Eighteenth-Century Studies*, v. 23, n. 2 (1990), pp. 182-199.

MURESAN, B. *L'émergence de l'idée moderne d'art dans les Réflexions critiques sur la poésie et la peinture (1719) de l'Abbé Dubos (1670 – 1742)*. Thèse de Philosophie. Université Nice Sophia Antipolis, 2014. Disponível em: <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01063893/document>>. Acesso em 16.11.2017.

* **Rafael Viana Leite é doutorando em filosofia pela UFPR.**

¹ HORÁCIO. *Arte poética*. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1923, p. 108, verso 361.

² DUBOS, J.-B. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Três volumes. Paris: Pierre-Jean Mariette, 1740.

³ LIVINGSTON, P. “Du Bos Paradox”. In: *British Journal of Aesthetics*, v. 53, n. 4 (2013), pp. 393-406.

⁴ ROUSSEAU, J.-J. *Discours sur l'origine et les fondements sur l'inégalité parmi les hommes*. Paris: Garnier Flammarion, 1971, p. 172, nota. Tradução minha.

⁵ A grafia do nome permite as duas possibilidades, a saber, a mais antiga ‘Du Bos’ e a mais recente Dubos, usada por mim.

⁶ A obra foi republicada em 1740, aumentada e revisada. Ela contém três volumes (Partes) que são divididos em diversas seções.

⁷ Jean-Jacques Rousseau, no parágrafo dezesseis da *Carta a d'Alembert*, afirma que o teatro é um quadro das paixões humanas e assim, continua o filósofo, como já havia sido dito, um estoico representando uma tragédia seria um personagem insuportável. Rousseau, ao que tudo indica, estava parafrazeando justamente o autor das *Réflexions critiques*. Tudo leva a crer que havia sido justamente Dubos quem já havia mencionado a incompatibilidade da ataraxia estoica com a cena teatral, plena de comportamentos passionais. Ver, sobre esse ponto, a Primeira Parte das *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, onde podemos ler na seção V: “Eles (os poetas) não introduzem no teatro personagens que saibam fazer calar as paixões diante da razão. Os poetas não estão errados sobre esse ponto. Um estoico representaria um papel bem tedioso em uma tragédia” (tradução minha). Logo após o parágrafo dezenove da *Carta a d'Alembert*,

Rousseau faz uma citação – sem explicitar o autor – e, segundo nos parece, ela foi tirada justamente de Dubos. A passagem é extraída especificamente da Primeira Parte das *Réflexions critiques*, Seção XLIV. Ainda na *Carta a d’Alembert*, parágrafo vinte e seis, Rousseau menciona explicitamente Dubos, para apresentar outra perspectiva que explicaria melhor a emoção que sentimos diante de uma representação teatral.

⁸ VOLTAIRE. *Le siècle de Louis XIV*. Frankfurt: Veuve Knoch & J. G. Eslinger, 1752, p. 247. Tradução minha.

⁹ Exceção feita ao recente livro de Márcio Suzuki, *A forma e o sentimento do mundo*, em que vemos Dubos ser mencionado algumas vezes ao longo do livro, ainda que seu objetivo não seja especificamente o autor das *Réflexions critiques*. Cf. SUZUKI, M. *A forma e o sentimento do mundo: Jogo, amor e arte de viver na filosofia do século XVIII*. São Paulo: Editora 34, 2014.

¹⁰ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Ediourp, 2011, p. 40.

¹¹ *Ibidem*, Capítulo IV.

¹² Ver sobre esse ponto, nas *Réflexions critiques*, de Dubos, a Primeira Parte, Seção I.

¹³ Para Dubos, de acordo com a Seção 1 da Primeira Parte das *Réflexions critiques*, teríamos três tipos principais de ocupação: 1. Sentir, ou seja, nos entregarmos às impressões que os objetos externos fazem sobre nós; 2. Reflexão, ela se dá quando revisitamos impressões passadas. A reflexão ganha em dificuldade quando trata-se de uma impressão antiga ou complexa; 3. Devaneio, caracterizado pelo estado de relaxamento do espírito. Ele se entrega às impressões que melhor lhe convém, sem muito rigor.

¹⁴ Em diversos momentos da obra Dubos defende esse ponto. Ver, por exemplo, da Primeira Parte as seções IV, XII e XXIV e XLI; da Segunda Parte as seções I, XXII, XXIII e XXIV.

¹⁵ SÓFOCLES. *Édipo rei*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L & PM pocket, 1988. Escrita por Sófocles, a tragédia gira em torno de Édipo, que dá nome à peça. Diante do vaticínio de que mataria seu pai e se deitaria com a mãe, o protagonista decide fugir de sua terra natal para, porém, ir ao encontro de seu destino.

¹⁶ CORNEILLE, P. *Le Cid*. Paris: La Pléiade, 1956. Tragédia escrita por Corneille, nela um dos personagens principais deve – para preservar sua honra – duelar com o pai de sua amada, Ximena.

¹⁷ Exceções poderão ser elencadas para o ponto em questão, de todo modo, no século XVIII, em meio ao que os comentadores chamam de *teatromania*, era possível encontrar um número razoável de pessoas que se enquadram no exemplo. Rousseau, por exemplo, no Livro V das *Confissões* diz que perdeu o fôlego assistindo uma tragédia de Voltaire.

¹⁸ DUBOS, J.-B. Op. cit., p. 2. Tradução minha.

¹⁹ D’ALEMBERT, J. L. R. Verbete “Paradoxo”. In: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Disponível em: <<http://encyclopedie.uchicago.edu>>. Acesso em 19.11.2017. Segundo o *Dictionnaire de l’Académie française*, de 1694, ‘paradoxo’ é identificado como sendo “O que é proposto ou sustentado contra a opinião comum”. Sem Autor. Verbete “Paradoxe”. In: *Dictionnaire de l’Académie française*. Disponível em: <<http://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaire-dautrefois>>. Acesso em 19.11.2017.

²⁰ LIVINGSTON, P. Op. cit., p. 393. Tradução minha.

²¹ ARISTÓTELES. Op. cit., p. 44.

²² AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrosio de Pina. São Paulo: Abril cultural, 1980, Livro III, Capítulo II. Grifo meu.

²³ BOILEAU, N. *Art poétique*. Paris: Hachette, 1881, p. 25. Tradução minha.

²⁴ FONTENELLE, B. *Réflexions sur l'art poétique*. Paris: Salmon Libraire-éditeur, 1825, p. 334. Tradução minha. Grifo meu.

²⁵ LIVINGSTON, P. Op. cit., p. 401. Tradução minha.

²⁶ Sem autor. Verbete “Bizarre”. In: *Dictionnaire de l'Académie française*. Op. cit.

²⁷ DUBOS, J.-B. Op. cit., p. 29.

²⁸ AGOSTINHO. Op. cit., Livro III, Cap. II. Grifo meu.

²⁹ FONTENELLE, B. Op. cit., p. 335. Grifo meu. `var gaJsHost = (("https:" == document.location.protocol) ? "https://ssl." : "http://www.");`

```
document.write(unescape("%3Cscript src=" + gaJsHost + "google-analytics.com/ga.js"
type='text/javascript'%3E%3C/script%3E"));try {
```

```
var pageTracker = _gat._getTracker("UA-8104146-2");
```

```
pageTracker._trackPageview();
```

```
} catch(err) {}
```