

MICHEL GONÇALVES CESARINO

**PIEDADE, SADISMO, SEDUÇÃO:
A LIBERAÇÃO DO CORPO MISTIFICADO**
(Um Estudo sobre *A Religiosa*, de Diderot)

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro

CAMPINAS

2009

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

C337p

Cesarino, Michel.

Piedade, sadismo, sedução : a liberação do corpo mistificado (um estudo sobre *A Religiosa*, de Diderot) / Michel Gonçalves Cesarino. -- Campinas, SP : [s.n.], 2009.

Orientador : Alexandre Soares Carneiro.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Diderot, Denis, 1713-1784 - Crítica e interpretação. 2. Literatura francesa - História e crítica - Séc. XVIII. 3. Anamorfose. 4. Mulheres – França – Vida religiosa. 5. Instituições religiosas – França. I. Carneiro, Alexandre Soares. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: Pity, sadism, seduction: the mystified body's liberation (a study on Diderot's *The Nun*)

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Diderot - Criticism and interpretation; French literature – History and critic -18th century; Anamorphose; Women – France – Religious life; Religious institutions – France.

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

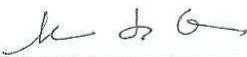
Banca examinadora: Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro (orientador), Prof. Dr. Roberto Romano da Silva, Profa. Dra. Márcia Azevedo de Abreu, Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar (suplente), Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior (suplente).

Data da defesa: 18/12/2009.

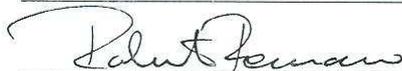
Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Alexandre Soares Carneiro



Roberto Romano da Silva



Márcia Azevedo de Abreu



Marcos Antonio Siscar

Jorge Sidney Coli Junior

IEL/UNICAMP
2009

Dedicatória

Dedico este trabalho ao meu pai e a minha mãe, Dari e Rosalina, sempre amorosos, compreensivos e zelosos. Graças a eles pude empreender meus estudos e pesquisas, contando com tudo o que precisava, sobretudo com seu amor e carinho, muito importantes para mim. Estendo esta dedicatória a minha avó Emília, por seu amor e carinho de sempre, e à minha irmã Daniela, por seu amoroso apoio fraterno ao longo de minha caminhada. Zoz Ervitv Hzrmgv Nzirv.

Agradecimentos

Agradeço a todos que colaboraram com este trabalho. A Alexandre Soares Carneiro, que foi meu orientador, sou muito grato por tudo o que fez por mim, por sua generosidade, em especial nos momentos difíceis que se sucederam à morte de Luiz Carlos Dantas, este encarregado, inicialmente, de minha orientação (minhas homenagens em sua memória, por sua bondade, sua saudosa alegria e o sorriso sempre amigo, gravados em minhas lembranças). Meus agradecimentos ao professor Roberto Romano, que sempre foi acessível e generoso, orientando-me com suas sugestões e emprestando-me livros muito importantes a este trabalho. Agradeço também à professora Márcia Azevedo de Abreu, por sua gentil contribuição, sobretudo por suas preciosas sugestões. Estendo os agradecimentos a todos os leais amigos, companheiros de caminhada. A Maurício Chagas e a Leandro Basso, amigos de sempre, meu reconhecimento por sua camaradagem. Sou muito grato a Bruno Ramos Menegasso, não só pelo auxílio com os recursos tecnológicos, mas sobretudo por sua amizade. Agradeço a Marina Barreto Passos por nossos agradáveis cafés e serões nos últimos meses de composição deste trabalho. Por fim agradeço a todos os amigos que sutilmente me auxiliaram nesta empreitada, com o afeto de seu interesse e cuidado para comigo, pelo seu sorriso pacífico e encorajamento: aos da A. N. M e aos que freqüentam a casa de meus pais, todo meu carinho e gratidão; a Camie e a todos mais que passaram por meu caminho e que alguma forma contribuíram com algo, muito obrigado por tudo. Aos demais que vieram, deixaram algo especial e agradável em minhas lembranças, aos que vêm e àqueles que virão, sobretudo os que valorizam o Homem e a Vida, recebam todo o meu reconhecimento, estima e gratidão.

Grândola Vila Morena
(Zeca Afonso)

Grândola, Vila Morena
Terra da Fraternidade

O povo é quem mais ordena
Dentro de ti, ó cidade

Dentro de ti, ó cidade
O povo é quem mais ordena
Terra da fraternidade
Grândola, Vila Morena

Em cada esquina, um amigo
Em cada rosto, igualdade
Grândola, Vila Morena
Terra da Fraternidade

À sombra duma azinheira
Que já não sabia a idade
Jurei ter por companheira
Grândola, a tua vontade

Grândola, a tua vontade
Jurei ter por companheira
À sombra duma azinheira
Que já não sabia a idade.

*Porro Susanna erat delicata nimis et pulchra specie at iniqui illi iusserunt
ut discoperiretur erat enim cooperta ut vel sic satiaretur decore eius
flebant igitur sui et omnes qui noverant eam consurgentes autem duo
presbyteri in medio populi posuerunt manus super caput eius quae flens
suscepit ad caelum erat enim cor eius fiduciam habens in Domino
(Daniel, 13, 31-35).*

Resumo

Este trabalho é um estudo sobre algumas das temáticas de *La Religieuse* (A Religiosa), de Diderot, baseado numa abordagem pictórica. Conceitos como o de anamorfose e o de *naïveté* na pintura, presentes na arte do século XVIII são usados nessa abordagem. A trajetória de Suzanne Simonin, protagonista do romance, expõe histeria, homossexualidade, melancolia e loucura através de três conventos, como conseqüências do corpo submetido a bloqueios em suas tendências naturais; parte disto é aqui desenvolvido. Além disso, abordo a questão do *pathétique* e da ilusão naquele romance, utilizados para cativar e comover o leitor como se ele estivesse num espetáculo teatral.

Palavras-chave: instituições religiosas – corpo - literatura francesa – século XVIII – anamorfose – *naïveté* – patético - *coquette*.

Abstract

This work is about *La Religieuse* (The Nun) of Diderot, based on a pictorial approach. Concepts like anamorphose and that of *naïveté*, both of them presents in the art the 18th century were used in such approach. The course of Suzanne Simonin, protagonist of the novel, exposes hysteria, homosexuality, melancholy and madness through tree convents as consequences of the submitted body to obstructions in its natural tendencies; part of this is developed here. Besides that, I make an approach to the subject of *pathétique* and illusion in that novel, both used to captivate and move the reader as if he was at a theatrical spectacle.

Key words: religious institutions – body - french literature – 18th century – anamorphose – *naïveté* – pathetic - *coquette*.

Sumário

INTRODUÇÃO	1
------------------	---

Cap. 1- A Religiosa

<i>A Religiosa: Memórias e Cartas</i>	17
Os Críticos de Diderot: O estilo de uma lenda.....	33
Uma lenda, um estilo, uma estrutura.....	43
A estrutura da escrita.....	46
O tema da extensão.....	49
Ritmos e palavras recorrentes.....	54
As coisas coladas nas palavras: a escrita que sugere o real pela imagem	55
Linguagem discursiva: a proximidade com a natureza do falar	57

Cap.2-Corpo e imaginação

<i>Suzanne la Chaste: “manière” e “naïf”</i>	63
O Corpo de Suzanne.....	72
Mostrar o corpo sem descrevê-lo	74
A Imaginação, a linguagem e o corpo	76
“Corps défailant”	79

O hábito no corpo	80
Narrativa, tempo, espaço	84
Tempos verbais: a presentificação	89
Espaços e objetos	90
Confissão, a culpa e a contrição, julgamento e interrogatório	92
Linguagem de uma religiosa, discurso do convento	101
Mãos e manipulação, economia de trocas	106

Cap.3-Natureza e liberação

Liberação de energia	113
Poesia da energia	117
Histerismo	128
Piedade.....	130
Sadismo.....	133
Sedução	136
Melancolia e Loucura.....	143

Cap.4-Mistificação

Anamorfose, mistificação e sátira	153
Anamorfose	156

« <i>Effrayante satire des couvents</i> »	162
A mistificação.....	164
Suzanne: A ilusão da voz feminina	176
<i>Suzanne Simonin, La Religieuse de Diderot</i>	184
CONCLUSÃO.....	187
BIBLIOGRAFIA	193

INTRODUÇÃO

Introdução

Um marquês, muito estimado por seus amigos, se afasta da efervescente Paris, retirando-se para suas terras próximas da Normandia, para desfrutar da calma e da simplicidade. É preciso que se faça algo para chamar a atenção do bom marquês, e trazê-lo de volta à cidade, ao lugar da boa conversa e da civilidade, pois ele é muito agradável e a sua ausência é sentida.

De que maneira poderiam os amigos promover esse desejado retorno? Como trazê-lo prontamente à agitada cidade, tirar-lhe do campo? Ele se entregara a uma vida simples, calma e repleta de devoção cristã.

A sua imaginação certamente era vívida, pois o desejo de ajudar uma religiosa da qual não conhecia sequer o nome, sabendo apenas que ela movia uma ação civil para livrar-se de votos religiosos feitos sem liberdade, foi tão intenso que recorreu aos conselheiros da grande câmara do Parlamento de Paris. No entanto nada conseguiu, pois a desafortunada religiosa de Longchamp perdera irremediavelmente seu processo.

Na mistificação elaborada pelo filósofo Denis Diderot (1713-1784) e seus amigos, supõe-se que a religiosa fugira do convento, que seu nome era Suzanne, que ela estava recorrendo ao devoto marquês de Croismare, pedindo-lhe ajuda, pois soubera que ele se interessara pelo seu processo, pleiteando a seu favor.

Dessa mistificação nasce o romance *A Religiosa*, “a sátira mais aterrorizante dos conventos, jamais escrita antes”, obra que deveria ser folheada sem cessar pelos pintores, cuja verdadeira epígrafe, se a vaidade assim não se opusesse, deveria ser “son pittor anch’io.”¹

¹ Paráfrase da carta de Diderot a Meister, do dia 27 de Setembro de 1780, citada integralmente mais à frente.

Por nascer de uma mistificação, essa obra diz muito sobre o poder da ilusão, em especial sobre o poder das imagens formadas pelo “leitor-pintor”, que lê um “esboço” e recria o romance preenchendo-o com as cores próprias de sua imaginação.

O mesmo leitor, entretanto, é desmistificado ao longo de sua leitura quando, após ler as memórias de Suzanne, se depara com uma seqüência de cartas trocadas entre Croismare, Suzanne e uma suposta senhora Madin, mais algumas páginas relatando a mistificação e o arranjo das ditas cartas.

A seqüência recebe o nome aparentemente contraditório de prefácio-anexo. Talvez o leitor se questione porque algo denominado “prefácio” é anexado ao fim da obra à qual se refere e se isso teria sido proposital. Eis a resposta ao possível questionamento: « (...) et l'on conviendra que s'il y eut jamais une préface utile, c'est celle qu'on vient de lire, et que c'est peut-être la seule dont il fallait renvoyer la lecture à la fin de l'ouvrage» (DIDEROT, *La Religieuse*, 1968, p. 245).

Numa primeira leitura, ao deixar as memórias para trás, adentrando no prefácio-anexo, a perspectiva do leitor quanto àquilo que leu se modifica completamente, da mesma forma que a daquilo que está lendo se vê modificada por causa da leitura anterior das memórias. Essas duas estruturas mantêm entre si uma relação mútua de resignificação – não podendo ser separadas ou reposicionadas.

A ilusão produzida nas memórias é desfeita, o leitor é desmistificado, mas para ser submetido a outra ilusão que por si já é a ficção de uma suposta realidade envolvendo uma mistificação montada entre amigos. Mistificação que se efetua através das cartas da suposta religiosa e de sua amiga (a suposta senhora Madin), respondidas pelo verdadeiro marquês. Ele acreditou que a história de Suzanne era verdadeira? O que ele fez? Alguém lhe contou a verdade depois? Quem escrevera as memórias e por que as escrevera? Esses questionamentos são respondidos pela leitura dos outros textos que junto com as cartas dos acima mencionados “autores” constituem o conteúdo do prefácio-anexo.

Croismare não ocupa o simples lugar do sujeito mistificado, que não distinguia aquela com que estava se correspondendo daquela pela qual ele intercedera junto ao

parlamento. Ele ocupa uma espécie de pólo em direção ao qual a narração é direcionada, visando a uma resposta emocional: a mistificação é feita para trazê-lo a Paris, Suzanne lhe escreve solicitando auxílio, sendo as memórias escritas para que ele se decidisse a ajudá-la (Suzanne, no início do romance, afirma que talvez o marquês não se dispusesse a ajudá-la se não soubesse mais sobre ela).

Pode-se dizer que Croismare ocupa o lugar para o qual convergem os esforços de toda a obra no sentido de produzir uma resposta por parte dele – resposta em função da qual a mesma obra teria sua existência condicionada, segundo o que se expõe nas primeiras linhas das memórias: “La réponse de M. le marquis de Croismare, s’il m’en fait une, me fournira les premières lignes de ce récit” (ibidem, p. 39).

Há um detalhe que modifica um pouco a maneira pela qual possivelmente se enxergaria esse direcionamento rumo ao marquês: numa certa altura das memórias, o lugar de leitor destinatário do texto, ocupado por Croismare, é explicitamente sugerido como o lugar também de todos os outros leitores possíveis do mesmo texto. Suzanne deseja comover não só o marquês, mas também todos e quaisquer leitores de suas memórias.

Esse detalhe é muito significativo, pois permite dizer que o leitor torna-se o alvo do apelo emocional que se desprende do texto. Algo que faz muito sentido, já que este romance está inserido numa estética do “pathétique”. É ao leitor que se quer seduzir, comover e se possível fazê-lo ficar aos prantos, tal como ficara Diderot enquanto “escrevia” o mesmo texto (no prefácio-anexo é dito que Diderot fora surpreendido aos prantos por um amigo enquanto escrevia *A Religiosa*).

A Religiosa poderia ser encarada como uma obra que explora o olhar. São usadas técnicas para conduzir o olhar do leitor, para mostrar os eventos e personagens sem que nenhuma intenção transpareça e destrua toda a impressão de naturalidade esperada a partir da leitura.

Aquele que olha, no caso o leitor-espectador, deveria encerrar a leitura sem ter tido em momento algum a impressão de que houve uma técnica atuando para agenciar a sua atenção, mantê-la, direcioná-la e incitar-lhe o desejo de apreciar mais.

Tal como a Susana da narrativa bíblica, presente no Livro de Daniel, Suzanne, que não por acaso recebe o mesmo nome, torna-se o objeto do olhar, dentro e fora do livro. Não só o olhar curioso e o que se deleita, mas também o que julga; torto e distorcido no mau julgamento, ou justo quando considera o “inocente verdadeiro”.

O leitor pode ser chamado de espectador graças não só à picturalidade da obra, mas também devido à condição de alguém que acompanha um espetáculo. Palavras próprias da pintura aparecem com frequência no texto: “pintar”, “quadro”, “imagem”, “retoque”, “esboço”. Nesse aspecto, poder-se-ia considerar *A Religiosa* como uma obra óptica, uma pintura, um espelho.

A palavra “pathétique” aparece estrategicamente no romance e se insere na questão da teatralidade. Várias palavras empregadas no texto provêm do teatro: “espetáculo”, “apresentação”, “efeito”, “ação” e outras mais. Elas estão relacionadas à busca da comoção do espectador, portanto ligadas à estética do patético. Além do teatro e da pintura há também a presença da música, evidente no texto por si só, dispensando comentários.

Música, teatro e pintura, além da literatura já subsumida na composição do romance, estão inseridos num campo bipolar, daquilo que é produzido num certo meio (tela, livro, representação, etc.) por alguém – o artista - direcionado para outras pessoas, o público espectador.

Suzanne não se mostra, é mostrada. A forma através da qual isso se dá constitui não uma sátira para o riso, mas para o choro, mediante uma nova maneira de ver uma realidade, antes ignorada. A carta de Diderot a Meister, anteriormente mencionada, trata-se de uma importante chave para o estudo de *A Religiosa* desenvolvido neste trabalho:

Je demeurai à Paris depuis aujourd’hui mercredi, jusqu’à mercredi de la semaine prochaine. Si M. Meister veut se donner la peine de venir chez moi un de ces jours, le matin, je lui fournirai pour la *Correspondence* trente à quarante feuilles bien conditionnées. C’est un ouvrage que j’ai fait au courant de la plume, et sur lequel j’ai été rappelé par mon travail actuel. C’est la contrepartie de *Jacques le*

Fataliste. Il est rempli de tableaux pathétiques. Il est très intéressant, et tout l'intérêt est rassemblé sur le personnage qui parle. Je suis bien sûr qu'il affligera plus vos lecteurs que Jacques ne les a fait rire ; d'où il pourrait arriver qu'ils en désireront plus tôt la fin. Il est intitulé *La Religieuse* ; et je ne crois pas qu'on ait jamais écrit une plus effrayante satire des couvents. C'est un ouvrage à feuilleter sans cesse par le peintres ; et si la vanité ne s'y opposait, sa véritable épigraphe serait : Son pittor anch'io. (DIDEROT, *Correspondance*, 1997)

A atenção do leitor, segundo Diderot, recairia sobre a personagem que fala. A obra estaria repleta de *tableaux pathétiques* e afligiria ao leitor, fazendo-o desejar logo o fim da leitura. Observando o quanto esta carta situa *A Religiosa* numa estética pictórica, almejei desenvolver neste trabalho um estudo do romance mais próximo dessa estética, apelando para uma abordagem que recorre à óptica e à pintura (por conta disso, aproximo o romance da tradição pictórica da *Chaste Suzanne*, abordada mais adiante). Não tenho a intenção de fornecer uma leitura definitiva ou que seria denominada de “a certa” num contexto dogmático. Talvez não seja possível fazer isso em se tratando de uma obra qualificada por seu autor como sátira, pois esta se relaciona, no caso de Diderot, como demonstra Roberto Romano em *Silêncio e Ruído: A Sátira em Denis Diderot*, a uma postura cética, por meio da qual os limites da experiência humana seriam expostos. Em seu livro, o autor demonstra a relação entre a sátira (retomada a partir da obra de Luciano) e o ceticismo, aliados a alguns temas das *Moralia* de Plutarco (em especial o *De Curiositate* e o *De Garrulitate*), na obra de Diderot.

Não se trata mais de indicar o ridículo de uma conduta ou situação visando a corrigir as pessoas (isto estaria situado na tradição do *ridendo castigat mores*). A sátira seria muito mais séria do que em princípio se imaginaria. Quando Dionísio avançou seu “ridículo” exército sobre a Índia, os militares daquela terra não se preocuparam em detê-lo. Imaginavam que mulheres delirantes, sátiros e outros seres aparentemente inofensivos, liderados pelo imberbe e afeminado deus Dionísio, eram muito pouca coisa face ao poderoso exército indiano, sendo mesmo covardia abater seres tão “indefesos”. Tão logo Dionísio e seu exército invadiram a terra, esta foi dominada e aqueles que antes riam do seu

“ridículo” foram aprisionados. Com isso, este diálogo de Luciano evidencia bem o que pode ocorrer quando se subestima o poder da sátira e do risível.

Mas a sátira, por sua aparência risonha, não é temida pelos “sérios”, os mesmos que Diderot aponta como risíveis, nos artigos “grave” e “gravidade”. Como gênero filosófico é impensável aos tolos acolher uma sátira cética. Eles preferem tratados rigorosos, com aparência de filosofia eminente. Esta incongruência entre o sério e o ridículo faz escapar a essência mesma do gênero satírico que une os dois lados, fazendo explodir as convenções, o que parece “natural” aos espíritos que não se espantam com nada no universo ou na sociedade (ROMANO, 1996, pp. 78-79).

A “explosão das convenções” e do que parece “natural”, realizada pela sátira, se dá no questionamento que opera ceticamente a reprodução de uma imagem ou a sua deformação, fazendo com que disso surja uma nova visão, antes desconsiderada devido ao hábito ou à aparência de natural prevalente. Isto pode ser inserido na tradição que integra a sátira ao espelho, cujo reflexo revela, por vezes, a ignorada mancha que se traz à testa, ou a deformação de um rosto, antes elogiado e tido como belo graças às artes da bajulação e do falatório, poderoso mistificador ².

O exercício poético unido ao ceticismo que impulsiona de modo permanente a atitude eclética, apresenta-nos uma filosofia que precisa destruir as certezas físicas e morais, os sistemas científicos e políticos, colhendo o ser humano na sua face ao mesmo tempo séria e cômica, trágica e gaiata. A sátira não é sermão que usa o ridículo para ensinar verdades éticas estabelecidas e permanentes. O filósofo mergulha na humanidade, partilhando com ela alguma certeza, mas

² G. Stenger ilustra a mistificação e a auto-mistificação com um “mot d’esprit yddish”, no qual um homem diz ao amigo que há um salmão dançando no mercado. Logo o amigo corre ao mercado e repete a estranha nova a todos que encontra no caminho. Vendo a agitada massa de pessoas acumulada no mercado, o homem que inventara a história do salmão vai correndo para lá, imaginando que talvez lá houvesse mesmo um salmão dançarino. Cf. STENGER, G. *Nature et Liberté chez Diderot après l’Encyclopédie*. Paris: Universitas, 1994, pp. 84-85.

abrindo-se ao inesperado. À fixidez aparente do mundo e das consciências, ele retruca com o riso e os versos entusiastas, ao modo pindárico. Ceticismo e sátira constituem um mesmo recurso analítico. Ao contrário do uso que Descartes fez da dúvida cética (ou Pascal, ou Hegel...), Diderot não a expulsa (Schwartz, 1966), como não joga fora o riso, para ficar com a seriedade dogmática e bem pensante, com suas asserções *ex hypothéseos*. Na epistemologia, na ética, na estética, na política, com o ceticismo e a sátira, “ri melhor quem ri por último” (ROMANO, 1996, pp. 51-52).

A sátira “ri por último” na medida em que se confronta com sistemas, verdades estabelecidas e dogmas, fazendo-os serem vistos sob um aspecto anteriormente incosiderado, tornando-os risíveis. “Exército de Dionísio”, ela não estaria a serviço de uma verdade que almeja destruir outra para em seu lugar se estabelecer. Sua gênese se dá a partir de uma dúvida quanto àquilo que é seu objeto, seu resultado é a instauração da dúvida naqueles que ela alcança em sua marcha. Assim, quando em *A Religiosa* há a pergunta “quel besoin a l’époux de tant de vierges folles” (DIDEROT, 1968, p.119) todo o dogmatismo que justifica o enclausuramento das mulheres é satirizado e posto em dúvida (se o esposo é Deus, Ele não teria necessidade alguma³). Além disso, o termo « effrayante satire des couvents » da carta de Diderot oferece a possibilidade de vislumbrar outro aspecto do romance: este se trata de uma sátira não para o riso, mas sim para “aterrorizar”, o que o inseriria novamente na estética do *pathétique* e, por causa da tradição da sátira relacionada ao espelho ou à imagem que se mostra de forma diferente, poderia mais uma vez ser apreciado sob uma estética pictórica⁴.

³ Essa frase de *A Religiosa* pode ser remetida ao dilema de Epicuro, que elenca algumas possibilidades sobre Deus e a existência do Mal: Deus não quer remover o Mal do mundo e para tal não tem o poder, então Deus é mal e não possui onipotência; Se Ele quer remover o Mal do mundo, mas não pode fazê-lo, então Ele não é onipotente, mas é benevolente; Se Deus pode remover o Mal do mundo, mas não quer fazê-lo, então ele não é benevolente; por fim, se Deus pode remover o Mal e assim o deseja, de onde proviria o mal? Para maiores detalhes sobre esse dilema C.f. MARQUES, José O. “The Paths of Providence. Voltaire and Rousseau on the Lisbon Earthquake”, in *Cadernos de História e Filosofia da Ciência*. Campinas, CLE-Unicamp, Série 3, v.15, n.1, jan-jun. 2005, p. 33-57.

⁴ É conveniente alertar que é preciso certo cuidado em não se tomar a picturalidade do romance em questão como algum traço indicativo de uma primazia do olhar na obra de Diderot. Como se exporá mais à frente, há certo paradoxo na forma como Diderot não só escrevia, mas também como tratava daquilo que chamamos de

Piedade, sadismo e sedução, aquilo com que se depara Suzanne sob a figura das principais mães que muito influíram sobre seu destino, é o que se apresenta nesse espetáculo patético, ou melhor, nessa “mais aterrorizante das sátiras que jamais se escreveu sobre conventos”. A piedade das mulheres que liberam a energia na devoção; o sadismo das que se comprazem com a violência imposta sobre as que consideram infratoras da ordem, e sedução no caso daquelas que, além de desejarem, querem ser desejadas e amadas por outras.

Moni, Sainte-Christine e a mãe de Sainte-Eutrope são, respectivamente, associadas à piedade, ao sadismo e à sedução. Moni é a figura da piedosa mãe, que exerce o seu poder de mãe consolando as religiosas, tentando direcioná-las para o caminho da devoção e da exaltação mística. Sainte-Christine é a mãe sádica, a mãe violenta, que usa da força para trazer as demais para si, para a sua regra, é a representação do poder violento. A mãe de Sainte-Eutrope é a representação do poder desvirtuado, do poder penetrante que deseja, mas não está satisfeito em apenas possuir - quer penetrar profundamente em suas presas, sendo por elas amado e desejado.

No próprio romance há a exposição do que se poderia chamar de doutrina da liberação energética: os seres humanos nasceriam com uma inclinação natural, por meio da qual a energia seguiria o melhor caminho possível para sua liberação. Quando esse caminho é manipulado, bloqueado, há conseqüências danosas ao equilíbrio da ordem corporal. No caso das mulheres do convento, muito poucas tem a verdadeira inclinação e dom para a

ordem (aqui não tratarei disto devido à complexidade e vastidão do assunto); o fato é que o favorecimento do espaço através do apagamento do tempo, este ligado à subjetividade e aquele ao não-subjetivo, conforme uma leitura kantiana oferecida por Deneys-Tunney, citada neste trabalho, à frente (não me aprofundo nesta leitura kantiana novamente pela questão da complexidade); paradoxalmente expõe o corpo, faz com que este seja figura dos *tableaux* no romance, favorecendo, de certa forma, o tato, intimamente ligado ao corpo. Segundo Roberto Romano: “Com Diderot, diz J. Chouillet, começa uma aventura do espírito, “da qual o Ocidente, herdeiro da Europa das Luzes, talvez ainda não saiu”. Qual aventura? a desconfiança do olhar, físico ou mental, com a coerente dissolução de toda metafísica. A Carta sobre os Cegos abre a via para o mundo físico e humano sem a tranqüilizante espacialidade fornecida pela vista, percebendo o tempo como finitude, explodindo as noções de perfeição e de eternidade. A sátira deixa de ser corretivo teórico para indicar os nossos limites” (1996, pp. 26-27).

vida religiosa. O que acontece com aquelas que não estão naturalmente inclinadas a esse tipo de vida?

Algumas enveredam pela mania religiosa, tornando-se entusiastas visionárias que supostamente mantêm um “comércio” com o mundo divino, e assim vão vivendo, desviando o fluxo da energia natural nesse caminho de devoção. Outras se transformam em mulheres cruéis e endurecidas. Algumas se desvirtuam na busca e prática de prazeres condenados pela ordem instaurada no convento e no mundo, e as que não conseguem liberar a energia por esses ou outros caminhos, iniciam a sua aniquilação na melancolia e por fim a completam na loucura, a definitiva perda da posse de si.

A luta de Suzanne para se ver livre dos votos, feitos sem sua livre escolha, não é apenas pela liberdade e adequada liberação de energia através do cumprimento de suas inclinações mais naturais, que ela julga se dar em qualquer outro lugar, menos no convento. Trata-se também de uma luta contra o fantasma do aniquilamento por meio loucura,⁵ que ela prometeu a si mesma evitar a todo custo, após ter presenciado uma freira louca fugindo da cela em que estava trancada.

A degradação das tendências naturais de cada um, que é oferecida e imposta contra a liberação energética mais adequada, poderia também ser tomada como uma forma de mistificação, mas em nível corporal. Pode-se mistificar um corpo. Mas também se pode liberá-lo das histórias que justificam suas amarras, constituindo o que seria uma espécie de desmistificação, ou melhor, a liberação do corpo mistificado.

Em sua casa, a ida forçada de Suzanne para o convento é justificada por uma história; em Sainte-Marie, contam-lhe “histórias” sobre a perdição no mundo e da salvação no convento, e a embalam na “flatterie” para aceitar com facilidade e sem resistência a vida

⁵ Shoshana Felman, em seu livro *Writing and Madness*, aborda com maior profundidade o tema da loucura na Literatura, falando de Foucault, Derrida e da psicanálise. Não aplico a sua abordagem por ter seguido outro rumo neste trabalho, no entanto não poderia deixar de citá-la como referência para aqueles que quiserem se aprofundar nesse tema da loucura na Literatura. Cf.: FELMAN, Shoshana. *Writing and Madness*. California: Stanford University Press, 2003.

de religiosa; Moni tenta inspirá-la e insuflá-la com suas preces ardentes e êxtases místicos; Sainte-Christine, esse Cristo às avessas, tenta vesti-la numa história de possessão demoníaca ou de loucura; em Sainte-Eutrope tentam iniciá-la no mundo da perversão e desvirtuamento. Essas manipulações poderiam ser também tidas como formas de mistificação. O corpo que foi mistificado naquilo que seria a sua conveniente e adequada liberação de energia poderia ser encarado como algo que se vê deformado sobre um espelho, tal como num processo envolvendo a anamorfose. Num romance óptico como *A Religiosa*, justifica-se que as anomalias e distorções sejam tratadas num campo igualmente óptico. Assim, o jogo entre realidade e ficção, presente nas idas e vindas da mistificação, seria também um jogo entre aquilo que é o objeto e aquilo que seria sua imagem refletida em anamorfose.

Desta forma, pelo que foi exposto acima, *Piedade, Sadismo, Sedução: A Liberação do Corpo Mistificado*, enquanto título da presente dissertação, pareceu-me apropriado por encerrar em si mesmo um bom campo de temáticas de *A Religiosa*, a serem apreciadas mais à frente. Esta dissertação se inicia com o *mythos* do romance, dada a peculiaridade do livro e de sua gênese; segue-se a isso um estudo estilístico baseado em alguns trabalhos de críticos que trataram do estilo de Diderot, sendo essas visões estilísticas aplicadas ao próprio romance. Esse primeiro capítulo recebe o nome de *A Religiosa*.

Do estudo do *mythos* e de alguns elementos do estilo, observa-se o indício de uma preocupação com o corpo e a imaginação. Corpo e imaginação são privilegiados no capítulo seguinte, pois num romance em que a narrativa expõe uma atenção fundamental ao corpo, desde o estilo, torna-se necessária uma evidenciação das estruturas relativas ao sistema e método de exposição desse corpo. Saber como ele é mostrado e de que maneira se trabalha com o “olhar” do leitor no texto e se ele teria alguma participação na recriação do romance por meio de sua imaginação são algumas das preocupações desse capítulo cujo título é *Corpo e Imaginação*.

Ao fim do segundo capítulo já começa a se delinear a problemática da natureza e da energia natural no romance, explorada no que convencionei chamar de “doutrina da liberação de energia”. O que seria a liberação corporal e como se efetuariaria essa liberação,

mais aquilo que ocorre caso essa liberação não se efetue, segundo as tendências energéticas naturais de cada corpo, é a problemática central do terceiro capítulo, *Natureza e Liberação*.

Encerra-se o trabalho com a questão da mistificação. A esta foi associada a anamorfose, já que se optou por um tratamento mais óptico. As distorções ópticas da anamorfose podem ser tidas como jogos de simulação e dissimulação, em que se pode determinar o poder de ilusão de algo. Qual o poder de ilusão de *A Religiosa*? É um romance que surge não apenas com um marquês iludido e ludibriado por amigos de pilhéria; ele nos conduz a um questionamento sobre o poder de ilusão deste romance, sobre a forma como o escritor consegue sugerir imagens aos sentidos do leitor e conduzi-lo a outros planos, a outros espelhos, incluindo neles o espelho da sátira, por meio do qual nota-se algo já conhecido, mas de diferente maneira. A ilusão, a ótica, a verdade e ficção, juntamente com a sátira, estão em jogo aqui, especialmente quando o famoso prefácio-anexo de *A Religiosa* é encerrado com perguntas sobre a qualidade das cartas mistificadoras de Diderot a Croismare: «Quelles sont les bonnes? Sont-ce celles qui auraient peut-être obtenu l'admiration? Ou celles qui devaient certainement produire l'illusion? » (*La Religieuse*, p. 246).

Acrescente-se a isso as últimas frases que encerram as memórias de Suzanne:

(...) et je me suis aperçue que sans en avoir le moindre projet, je m'étais montrée a chaque ligne plus malheureuse à la vérité que je l'étais, mais beaucoup plus aimable que je ne le suis. Serais-ce que nous croyons les hommes moins sensibles à la peinture de nos peines qu'à l'image de nos charmes, et nous promettrions-nous encore plus de facilité à les séduire qu'à les toucher ?(...) Je suis une femme, peut-être un peu coquette, que sais-je? Mais c'est naturellement et sans artifice (ibid, p.208).

Assim fica claro e óbvio o quanto *A Religiosa* trabalha não só com a questão da liberdade, da liberação corporal, mas sobretudo com as relações entre verdade e ilusão, enternecimento e sedução, mistificação e realidade; por causa disso o último capítulo se chama *Mistificação*.

A RELIGIOSA

CAPÍTULO 1

A Religiosa

A Religiosa: Memórias e Cartas

Narrativa em primeira pessoa, *A Religiosa* inicia-se com o enunciado de que as primeiras linhas dependeriam da resposta de um Marquês de Croismare, se houvesse uma. A narrativa se iniciou... Mas onde estaria, afinal, a esperada resposta que seria a condição de existência da narrativa? Se emitida, o que seria essa resposta, seu conteúdo e importância para esta? Após o enunciado desse aparente contra-senso inicial, a narradora prossegue dizendo que tivera o desejo de saber quem era o marquês. Trata-se de um homem de uma idade mais avançada, que já foi casado, tem uma filha e dois filhos que o amam, sobressaiu-se no serviço; é uma pessoa alegre, de luzes e de grande originalidade.

A narradora acrescenta ainda que lhe fizeram o elogio da probidade, honra e sensibilidade dele, e que este havia se interessado vivamente pelo seu caso. Sabe-se, a partir daí, que os dois não se conhecem diretamente. É possível nos indagarmos sobre quem lhe passara as informações relativas a Croismare e se ela talvez consegue se comunicar com ele.

Talvez o marquês não se dispusesse a auxiliá-la na sua situação sem saber mais sobre si mesma. Qual sua história? Então, apesar da repugnância e do amor próprio que se lhe opunham a escrever sua história, ela se põe a escrevê-la sob a forma de memórias, em que se pintam, com franqueza e inocência, entretanto sem arte, os sofrimentos de sua jovem vida; estes, profundos e marcantes o suficiente para garantir a exatidão do conteúdo da narrativa.

Recuando no tempo, descreve sua vida familiar. Tinha duas irmãs e era pouca a diferença de idade entre elas. Entretanto, das três, ela era a mais bonita e talentosa; isso causava desconforto em seus pais, que ao invés de se orgulharem dos elogios que os estranhos lhes faziam, ficavam consternados e contrariados, discutindo depois intensamente entre si, e repreendendo a jovem. Por que os pais preferiam as irmãs apesar de seus méritos e beleza superiores?

Atingindo a idade núbil, suas duas irmãs passaram a receber visitas de pretendentes. Um deles produziu-lhe uma desconfiança quanto ao real motivo das visitas. Ela conclui que ele estava interessado nela própria, não na irmã, motivo oficial, mas não real das visitas constantes. Prontamente, informa à mãe sobre suas desconfianças; a mãe demonstra-se satisfeita com o seu gesto. Porém, numa irônica recompensa, ela é enviada, alguns dias depois, ao convento de Santa Maria, lá permanecendo por longo tempo, afastada de sua família e de seu lar, sem contato com o mundo exterior.

Aproximando-se o fim do período após o qual as postulantes deveriam tomar o hábito, visitou-lhe no convento o diretor espiritual de sua mãe, o padre Séraphin, que lhe recomendou, em nome desta, tornar-se religiosa.

A jovem alega que não lhe agradava seguir o exigido; não se sentia inclinada a tornar-se religiosa pelo resto de sua vida, ainda mais sem saber por que isso lhe era imposto. O padre diz-lhe então que era isso ou ser transferida a um convento de província, vivendo de uma módica pensão, lá permanecendo até a morte dos pais, o que poderia ser muito tempo. Segundo o padre, os pais gastaram quase tudo o que possuíam para constituir o dote de suas irmãs, já casadas e com filhos; a ela mais nada restava a não ser a paz e a segurança de um convento, ou uma vida de incertezas e abominações no mundo.

Após um período em que a madre superiora tentou convencê-la de maneira ardilosa a tomar o hábito, a jovem, com a esperança de que talvez os pais mudassem de idéia durante o noviciado, arranjando-lhe um pretendente para casar, resolve aceitar o exigido para ganhar tempo.

Durante a cerimônia de profissão dos votos, as freiras que estavam ao seu lado seguravam-na, porque suas pernas vacilavam; e respondem por ela quando lhe perguntam algo, pois ela não entendia nada do que lhe falavam; havia esmorecido, seu corpo parecia ter se liquefeito. Após a cerimônia, a madre superiora vai até ela e lhe diz: « En vérité, (...) je ne sais pourquoi vous avez tant de répugnance pour cet habit; il vous fait à merveille, et vous êtes charmant ; soeur Suzanne est une très belle religieuse; on vous en aimera davantage (...) » (pp. 43-44).

Só a partir daí sabemos o seu nome. Suzanne aprofunda a descrição do que ocorre no convento. As noviças eram submetidas a um apurado “curso de sedução” por parte das freiras, para que mais facilmente aceitassem o estado e vida de religiosas. A vida mundana era pintada como perigosa e cheia de perdições; a do convento, como o lugar de segurança e salvação:

Je ne vous ferai pas le détail de mon noviciat; si l'on observait toute son austérité, on n'y résisterait pas; mais c'est le temps le plus doux de la vie monastique. Une mère de novices est la sœur la plus indulgente qu'on a pu trouver. Son étude est de vous dérober toutes les épines de l'état; c'est un cours de séduction la plus subtile et la mieux apprêtée. C'est elle qui épaisit les ténèbres qui vous environnent, qui vous berce, qui vous endort, qui vous en impose, qui vous fascine; la nôtre s'attacha à moi particulièrement. Je ne pense pas qu'il y ait aucune âme, jeune et sans expérience, à l'épreuve de cet art funeste. Le monde a ses précipices; mais je n'imagine pas qu'on y arrive par une pente aussi facile (p. 44)

Certo dia Suzanne presencia a fuga de uma religiosa, que era mantida trancada em uma das celas; descabelada, com as roupas rasgadas, portava correntes de ferro nos punhos, os olhos reviravam-se num volteio frenético, enquanto corria e gritava, arrancando os próprios cabelos. Muito marcada pela cena, Suzanne diz: "La frayeur me saisit, je tremblai de tous mes membres, je vis mon sort dans celui de cette infortunée, et sur-le-champ il fut décidé, dans mon cœur, que je mourrais mille fois plutôt que de m'y exposer» (p. 45). A imagem dessa religiosa louca ficará impregnada em sua memória, fazendo com que sua resolução em não assumir os votos se intensifique.

O fim do noviciado aproximava-se, e ela deveria sair do convento ou prosseguir para sempre sua vida como religiosa. Uma carta de sua mãe aconselha-a vigorosamente a assumir os votos, pois a família passava por uma crise, suas irmãs tinham muitos filhos e não havia meios de interceder por ela sem prejudicá-las. Não poderia casar-se assim como suas irmãs? A falta de dote seria realmente um problema tão grave a ponto de impor como única opção o convento? Com sua beleza e talentos não seria capaz de arrumar um partido que não exigisse dote?

Apesar de negar-se a fazer a profissão, depois de tentados diversos expedientes para obterem dela consentimento de livre vontade, ela foi trancada em sua cela; separada de todo mundo ali permaneceu isolada. Isto a leva a elaborar um plano: aceitaria cumprir a profissão de votos, mas no meio da cerimônia faria um escândalo, declararia diante do público não ser de forma alguma sua vontade assumir os votos, que estava sendo forçada e coagida a algo com que não estava de acordo.

Chegado o dia, Suzanne novamente sente as pernas fraquejarem; conduzida por outras duas companheiras, responde às perguntas formais do ritual, mas não como desejavam: o sacerdote lhe

perguntou se prometia dizer a verdade; sim, diria a verdade; prosseguindo a cerimônia outra pergunta foi-lhe feita: se estava lá de livre vontade, prometendo a Deus castidade, pobreza e obediência. Não estava!... O que esperavam? Não prometera dizer a verdade? As outras, no mesmo instante em que ela pronunciou-se negativamente, interpuseram suas vozes dizendo sim.

Dirigindo-se ao público que acompanhava a cerimônia ela tenta pronunciar-se, mas as cortinas são fechadas, isolando o altar do público. A cerimônia foi abruptamente encerrada. Rodeada pelas religiosas, recebe uma série de reprovações e é trancada em sua cela.

Após um mês recebe vestes mundanas; conduzida a uma carruagem na qual a mãe a aguarda, novamente sente seu corpo desfalecer, chora muito e seu nariz sangra, sujando a mãe, que a empurra para evitar o contato com as sujidades da filha. Conduzida a sua casa, é encerrada em seu quarto por meses, proibida de falar com o pai, com a mãe e com qualquer outra pessoa, a não ser a criada encarregada de servir-lhe e acompanhá-la à igreja nos dias festivos. Em confissão ao seu diretor espiritual, Suzanne reclama do procedimento dos pais. O padre defende a mãe dizendo ser ela uma boa pessoa, que assim procedia por um justo motivo. O religioso prometeu ainda conversar com a mãe para tentar resolver a situação.

Finalmente, ele revela o real motivo da conduta severa dos pais, pois fora autorizado pela mãe a esclarecê-la: era filha natural, fruto de uma união ilegítima de sua mãe com outro homem. O senhor Simonin já desconfiava disso, daí a desigualdade de tratamento em relação às irmãs. Novamente o sacerdote a aconselha veementemente a assumir os votos, pois em caso de perder os pais, a ela nada restaria a não ser viver na indigência.

Algum tempo depois, a mãe concorda em conversar com ela frente a frente. Esta lhe diz que seu verdadeiro pai há muito falecera; causava-lhe grande repulsa lembrar-se dele, sendo que quando a via lembrava-se da traição odiosa; o ódio e a repulsa que sentia pelo homem que era seu pai se transferiam para a filha. Não podia lhe suportar a presença. Sua função, no convento, seria expiar as faltas da mãe diante de Deus, graças às quais nasceu como bastarda. A mãe se altera; suas expressões se perturbam, não consegue mais falar; seus lábios tremem.

Suzanne tenta propor que lhe permitam casar com algum pretendente, mas a mãe diz que o escândalo feito no convento foi desastroso à sua reputação, sendo difícil achar alguém que a quisesse e impossível prover-lhe de um dote, já que tudo havia sido disponibilizado às irmãs, cheias

de crianças e em dificuldades; seria injusto ajudá-la face à necessidade e ao direito legítimo de suas irmãs.

Suzanne decidiu fazer o que queriam, pois agora ela “se conhecia”, restando-lhe se conduzir segundo seu estado. Proibida de falar com a mãe, envia-lhe um bilhete dizendo que se cansara de causar sofrimentos; se era de sua vontade que entrasse para o convento, ela o faria. Este bilhete foi um erro, pois se constituiu numa prova de que ela faria os votos de livre escolha. O senhor Simonin veio perguntar-lhe se o havia escrito sem coação. Ela o confirmou. Ele lhe perguntou ainda se tinha alguma preferência por algum convento, ela respondeu que não.

Alguns dias depois é enviada ao convento de Longchamp; apesar da má reputação proveniente do escândalo feito em Sainte-Marie, aceitam-na por causa de seus dons musicais; é ainda obrigada a escrever uma carta dizendo que está tomando livremente essa decisão. Mais outra prova contrária ao que realmente ela desejava: sua liberdade.

A madre superiora se chama Moni; mulher piedosa e mística, consegue tocar profundamente a alma das religiosas com suas palavras e gestos, contagiando-lhes com seu fervor. Sua piedade era tão comovente, suas preces tão tocantes e cheias de paixão, fervor e entusiasmo, que era impossível não se deixarem levar por sua influência e eventualmente contagiarem-se por seus transportes. Ela não tinha a intenção de seduzir, mas era isso o que fazia quando contaminava as outras com os seus estados de devota piedade:

Cependant le temps du postulat se passa; celui de prendre l'habit arriva, et je le pris. Je fis mon noviciat sans dégoût; je passe rapidement sur ces deux annés, parce qu'elles n'eurent rien de triste pour moi que le sentiment secret que je m'avançais pas à pas vers l'entrée d'un état pour lequel je n'étais point faite. Quelque fois il se renouvelait avec force; mais aussitôt je recourais à ma bonne supérieure, qui m'embrassait, qui développait mon âme, que m'exposait fortement ses raisons, et qui finissait toujours par me dire : « Et les autres étas n'ont-ils pas aussi leurs épines ? On ne sent que les siennes. Allons, mon enfant, mettons-nous à genoux, et prions. » Alors elle se prosternait, elle priait haut, mais avec tant d'ocntion, d'éloquence, de douceur, d'élevation et de force, qu'on eût dit que l'esprit de Dieu l'inspirait. Ses pensées, ses expressions, ses images pénétraient jusqu'au fond du cœur ; d'abord on l'écoutait ; peu à peu on était entraîné, on s'unissait à elle; l'âme tressaillait, et l'on partageait ses tranports. Son dessein n'était pas séduire; mais certainement c'est ce qu'elle faisait: on sortait de chez elle avec un cœur ardent, la joie et l'extase étaient peintes sur le visage, on versait des larmes si douces !

(...) Quelques-unes m'ont dit qu'elles sentaient naître en elles le besoin d'être consolées comme celui d'un grand plaisir; et je crois qu'il ne m'a manqué qu'un peu plus d'habitude, pour en venir là (p. 65).

Algumas vezes Suzanne compartilhou dos êxtases místicos da madre Moni. Sua presença, no entanto, surtia um efeito de retração no comércio da madre com os céus. Ela dizia que era como se Deus se afastasse dela e evitasse lhe inspirar: « Je ne sais, me dit-elle, ce qui se passe en moi; il me semble, quand vous venez, que Dieu se retire et que son esprit se taise, c'est inutilement que je m'excite, que je cherche des idées, que je veux exalter mon âme; je me trouve une femme ordinaire et bornée; je crains de parler. »

No dia de sua profissão, Suzanne não dispunha plenamente de sua consciência, seu corpo novamente lhe faltava ao controle. Participa da cerimônia sem se lembrar posteriormente de ter realmente estado lá ou de ter feito os votos:

On disposa de moi pendant toute une matinée qui a été nulle dans ma vie, car je n'en ai jamais connu la durée; je ne sai ni ce que j'ai fait, ni ce que j'ai dit. On m'a sans doute interrogée, j'ai sans doute répondu; j'ai prononcé des vœux, mais je n'en ai nulle mémoire, et je me suis trouvée religieuse aussi innocemment que je fus faite chrétienne; je n'ai plus compris à toute la cérémonie de ma profession qu'à celle de mon baptême, avec cette différence que l'une confère la grâce et que l'autre la suppose (p. 69).

Decorrido algum tempo, Suzanne é notificada da morte do senhor Simonin e da de sua mãe. Em seguida falece a madre Moni. Logo, a disciplina do convento é alterada, tornando-se muito mais rígida: os cilícios e as disciplinas voltam a ser usados como em outros tempos, a comida volta a ser misturada a cinzas e pequenas infrações são castigadas severamente.

Suzanne Simonin não se esquecia da madre Moni, louvava-lhe a caridade, o fervor, a capacidade de exaltar os corações das outras religiosas em direção ao amor zeloso pela religião. Nesse mesmo tempo, para se proteger daquilo que excedia ao exigido pela regra, dura demais em si, resolve estudá-la, só fazendo aquilo que era prescrito, resguardando-se, assim, dos abusos normalmente praticados.

Não tarda para que outras religiosas se valham, em seus interesses, dos conselhos de Suzanne, que conhecia as regras e sabia instruir sobre os direitos contra os abusos. Relembrar com constância a antiga mãe e formar ao redor de si um grupo de religiosas que se predispunham a fazer apenas o recomendado pela regra trouxe para si a cólera da nova superiora, valendo-lhe a acusação de por as religiosas contra sua superiora, incitando a desordem no convento.

Na época das confissões, papel e tinta eram fornecidos às religiosas. Suzanne pede muito mais do que o comum, dizendo que tinha muito a confessar. Entretanto deixou de lado as confissões, ocupando-se mais em escrever sobre os padecimentos advindos de sua estada involuntária no convento. Chegando ao confessionário, ficou pouco tempo por lá, pois não se preparara devidamente para a confissão, ocupada que estava com os escritos nos quais denunciava tudo pelo que passava.

Isso chamou a atenção. Logo são tomadas medidas para se encontrar os supostos papéis difamadores. Suzanne consegue entregar os papéis, às escondidas, a outra religiosa, irmã Ursule, que simpatizava com ela. Interrogada, pedem para que jure por Deus e pela santa obediência, que entregue os papéis ou revele o seu conteúdo. No entanto ela considera não lhe ser permitido jurar por algo tão corriqueiro. Como consequência é lançada num calabouço úmido e escuro, a pão e água.

Ao terceiro dia tiram-na de lá. Voltam a interrogá-la, mas não conseguem o que queriam e ainda pedem para que jure guardar silêncio sobre o que lhe fizeram. Se fosse algo justo teriam pedido para ficar em silêncio?

Suas memórias se tornaram públicas graças a conhecidos influentes da irmã Ursule. Elas suscitaram o interesse de um advogado, o senhor Manouri, que se encarregou de seu processo de quebra dos votos. A superiora, recebendo a notificação da propositura da ação, acorre à cela de Suzanne para inquiri-la. Diante do que esta lhe revela sobre seu desprazer em ser religiosa, a superiora a considera apóstata e inspirada por algo malévolo e demoníaco.

Passa a ser maltratada. A tranca de sua cela é rompida, suas roupas e cobertas são levadas, ficando apenas com o hábito que usava durante o dia. Negam-lhe linho para roupas e comida decente. Negam-lhe também a participação nos atos religiosos, invadem sua cela à noite, perturbando-lhe o sono; as religiosas vizinhas à sua cela dizem ouvir vozes lúgubres e tenebrosas vindas de seu quarto: certamente ela tinha um pacto demoníaco.

Com isto passam a temê-la e a evitá-la. Acusam-na de indecências que ela não compreendia bem do que se tratavam. Passando um dia por um corredor bem estreito do convento, pelo qual dificilmente duas pessoas passariam lado a lado sem se encostar, uma freira bem jovem, percebendo que Suzanne vinha-lhe ao encontro, impressionada pelos boatos, começa a gritar e cai desmaiada aos pés de Suzanne. Esta, devido a sua inocência, desconhecia a natureza e significado das acusações que lhe atribuíram a partir desse evento.

O vigário geral, senhor Hébert, notificado da desordem que ocorria na casa, resolveu visitá-la. Na véspera, não deixaram Suzanne dormir e fizeram de tudo para que aparentasse um ar perturbado. As religiosas montaram uma farsa para que ele acreditasse que Suzanne estava possuída. Mantinham-na fortemente amarrada; segurando a extremidade das cordas, simulando por meio de seus movimentos, uma resistência da jovem em ser conduzida próxima ao altar. Hébert pergunta-lhe se rejeita a Satanás e às suas pompas; nesse momento ela grita fortemente. Espantado, o religioso perguntou o que acontecera. Ela lhe disse ter sido espetada por trás pelas freiras, para ele acreditar que estava possuída.

Durante a inspeção e o interrogatório a que submeteu a religiosa, Hébert percebeu toda a simulação que as freiras haviam feito sob o mando da madre superiora e ordena que os maus tratos cessem imediatamente.

Após perder seu processo, submetem-na a mais torturas. No entanto, alguns dias depois, Hébert volta e a avisa que no mesmo dia ela seria conduzida a outro convento, graças a novas ações empreendidas pelo senhor Manouri. Chegando ao convento de Sainte-Eutrope é recepcionada por olhares curiosos vindos de todas as janelas frontais do edifício. A nova madre superiora é extremamente agitada, seus pensamentos são por demais rápidos para sua linguagem os acompanhar, o que a leva a falar algo diferente daquilo que está pensando. « Sa figure décomposée marque tout le décousu de son esprit et toute l'inégalité de son caractère ; aussi l'ordre et le désordre se succédaient-ils dans la maison » (p.140).

A recepção da superiora a Suzanne é marcada por toques ostensivos no corpo da recém chegada. Ela lamenta todo o sofrimento passado de sua nova religiosa e pede-lhe que depois lhe conte toda sua história e infortúnios detalhadamente. Não tardou para que Suzanne se tornasse a predileta da madre superiora, sobre a qual passou a exercer uma espécie de influência salutar. Estando a superiora feliz, toda a comunidade desfrutava dessa felicidade. Suzanne tinha também o poder de interceder favoravelmente pelas outras junto à superiora e várias vezes intercedeu pela

irmã Thérèse. Esta sentia muito ciúme do relacionamento de Suzanne com a superiora. Aquela, em sua inocência, não entendia o motivo desse ciúme. Thérèse fora amada por sua superiora, e ainda nutria por esta uma intensa paixão.

Em certa ocasião a madre superiora tocou-lhe de forma carinhosa. Suzanne não via nenhum mal nisso. Houve mesmo ocasiões em que a madre, tomada por um súbito desfalecimento enquanto acariciava sua predileta, causou-lhe um susto, pois acreditava que isto pudesse ser o sintoma de uma grave doença.

Logo desconfiou que o suposto mal da madre fosse contagioso, pois da última vez em que a madre padecera disso, ela também começou a sentir os mesmos sintomas. A superiora se apaixonou pela jovem, que não se dava conta do que ocorria, permitindo que lhe acariciasse, a beijasse no rosto, no pescoço, nos braços, que a abraçasse pelo meio da cintura e a sentasse em seu colo. Segundo pensava, era uma forma inocente de amigas mostrarem afeto.

Conversando com a madre, a incauta freira disse que não sabia o que era a linguagem dos sentidos. A superiora, no entanto, replicou que poderia lhe esclarecer. Mas Suzanne preferia permanecer assim do que adquirir um conhecimento que aumentasse o seu sofrimento; não tinha desejos; não gostaria de procurar por aqueles que não poderia satisfazer. Preferia morrer a deixar de ser inocente. Subitamente a madre mudou sua expressão. A partir de então toda e qualquer possibilidade de prazer através de Suzanne lhe fora permanentemente interdita.

Em confissão ao padre Lemoine, é aconselhada a evitar essas carícias da superiora e toda e qualquer proximidade, sob risco de perdição eterna. Esclarecê-la sobre a conduta condenável de sua superiora seria arriscar-se a corromper sua inocência, a qual, segundo ele, mantivera-a livre de maiores prejuízos morais e espirituais. O religioso ainda lhe ordenou passar aquela noite rezando ao pé dos altares.

À noite a superiora vai ao seu encontro, e pergunta-lhe por que estava lá. Suzanne responde que assim o padre ordenara e que não ocultou nada daquilo que ele lhe perguntou. Com sua imaginação tomada de terror e medo, tudo aquilo que o padre lhe dissera sobre a madre fez com que a imaginasse como um demônio sobre a meia luz da igreja:

La nuit était fort avancée, tout était en silence dans la maison, lorsqu'elle descendit auprès de moi. L'image sous laquelle le directeur me l'avait montrée, se retraça à mon imagination, le tremblement me prit, je n'osai la regarder, je crus que je la verrais avec un visage hideux et tout enveloppée de flammes, et je disais au-dedans de moi : « Satana, vade retro, apage, Satana. Mon Dieu, conservez-moi, éloignez de moi ce démon. » (p.183).

Em Longchamp, acusavam-na de estar possuída, de ter pacto com as forças do mal; agora, numa mudança de postura, ironicamente era ela que imaginava e via no outro o demônio.

Por causa da atitude desfavorável do confessor, a superiora solicitou ao vigário geral a substituição daquele; Dom Morel, mais jovem que o confessor anterior, tinha em comum com Suzanne o fato de estar na religião contra a vontade. Ambos conversam com freqüência sobre as tristezas da vida a que foram forçados a assumir.

A madre superiora, evitada, começa a se entristecer, tornando-se mais rígida com as religiosas. Vaga à noite pelo convento, torna-se melancólica, sente-se culpada, depois arrependida. As demais religiosas se indispõem com Suzanne, e a acusam de ser culpada por não aquiescer um pouco para tornar a madre feliz e flexível ⁶. Por fim a madre acreditava-se irremediavelmente danada; fora o que Suzanne, furtivamente, a ouviu confessar ao padre: « Le premier mot que j'entendis après un assez long silence me fit frémir; ce fut : « *Mon père, je suis damnée...* »

Enlouquecida e delirante, a madre é mantida presa, morrendo após alguns meses, sendo sua morte sucedida pela de Thérèse, também enlouquecida e delirante em seus últimos dias.

⁶ Bruno Bettelheim, em *O Coração Informado*, nos traz uma significativa informação que pode ser posta ao lado desse comportamento das outras religiosas em relação a Suzanne. Nos campos de concentração, com o tempo, os prisioneiros mais velhos iniciavam os novos prisioneiros na reprodução do comportamento que haviam absorvido a partir dos homens da SS: "(...) a racionalização não justificava que os prisioneiros se agredissem uns aos outros, como continuamente faziam. Os novos o faziam da mesma forma que o teriam feito fora do campo. Lentamente, porém, a maior parte dos presos adotava termos de agressão verbal que definitivamente não faziam parte do seu vocabulário interior, mas retirados do vocabulário bastante diferente da SS. Só tentativas de imitar a SS explicariam tal comportamento. (...) Os antigos tendiam a identificar-se com a SS não só em termos de objetivos e valores, mas até na aparência. Tentavam apropriar-se de peças velhas de uniformes da SS e, quando isso não era possível, tentavam costurar e remendar seus tajes de prisão até que se assemelhassem aos uniformes. Às vezes era difícil crer a que ponto chegavam os prisioneiros, especialmente porque eles não raramente eram castigados por tentar parecer-se com a SS. Quando lhes perguntavam por que o faziam, respondiam: queriam ficar elegantes. Para eles, ficar elegante significava parecer-se com os inimigos." (BETTELHEIM, 1988, p. 137)

A nova madre da casa, supersticiosa, acusa Suzanne de ter enfeitado a antiga; iniciava-se então um novo ciclo de perseguição. Ela fala com seu confessor sobre o que está ocorrendo; este, também descontente com a vida de religioso, planeja uma fuga para ambos. No dia combinado, ela está ao lado dos muros do convento, uma corda lhe é jogada; na primeira alçada ela caiu, ferindo-se gravemente na região dos rins e esfolando as pernas; depois de mais algumas tentativas, ela finalmente está fora do convento, numa charrua com o religioso, que a agarrou tentando forçá-la a algo que ela não queria.

Em Paris ela encontra abrigo em uma casa suspeita, da qual as mulheres eram levadas para usos desonestos. Ela consegue fugir na calada da noite e se sente arrependida de ter se evadido do convento. Abordada por alguns homens, cai inconsciente à porta de um fabricante de velas. Voltando a si, conduzem-na a um asilo, que estava fechado, então volta à casa do fabricante de velas, onde permaneceu até o dia seguinte. Dirigindo-se a Sainte-Catherine, ficou lá três dias, depois descobriu o péssimo lugar no qual estava: as cafetinas e os homens libertinos acorriam para lá, à busca de mulheres.

Disseram que ela deveria ser conduzida ao asilo geral, à Salpêtrière, onde eram alojadas as mulheres loucas, indigentes e criminosas, ou apegar-se à primeira oportunidade que aparecesse. Ela acabou se empregando numa engomaria, na qual se abrigava. Sua situação não era das melhores. Alimentava-se mal, descobrira que seu raptor havia sido detido e estavam à procura dela; por causa disso estava alarmada-se. Apesar de tudo, não conseguia se livrar de certos hábitos mecânicos adquiridos no convento, tais como dizer *ave* quando lhe batiam à porta, fazer o sinal da cruz ao tocar de um sino, etc. Acreditavam que ela estava imitando a religiosa fugitiva; não deveria, segundo disseram-lhe, ocupar-se de uma desavergonhada; tudo o que esta precisava fazer era dormir, comer, rezar... Mas agora seria castigada por Deus com justiça.

Ela encerra suas memórias dirigindo-se a Croismare num tom patético e comovedor, falando de seu atual sofrimento, enumerando suas qualidades e habilidades, contentando-se apenas com um abrigo seguro e comida, em troca de seu trabalho e gratidão. Por fim considera ter se mostrado talvez muito mais amável e cheia de infortúnios; questiona-se se é por serem os homens mais propensos à imagem do encanto do que da tristeza, sendo talvez mais difícil comover do que seduzir. Considera ser um erro da parte do marquês acreditar que ela estaria visando não a sua benevolência, mas ao seu vício; se assim acreditasse, estaria ele atribuindo-lhe algo comum a

muitas mulheres, inválido, entretanto, quanto a si mesma: uma mulher talvez *coquette*, mas natural e sem artifício.

As memórias se encerram com a consideração acima... Mas não o romance! Sua origem remete intencionalmente ao fim das memórias, enquanto prefácio-anexo, "(...) et l'on conviendra que s'il y eut jamais une préface utile, c'est celle qu'on vient de lire, et que c'est peut-être la seule dont il fallait renvoyer la lecture à la fin de l'ouvrage » (p.245).

O “prefácio”, que ocupa o lugar de conclusão, constitui-se de cartas, bilhetes e algumas considerações sobre a obra e sua origem. As cartas são de Croismare, de uma senhora Madin e de Suzanne. Ele se inicia com a explicação sobre o Marquês de Croismare e sua ausência de Paris no ano de 1759, fazendo falta a uma série de amigos, dentre eles, Diderot. Tardando em suas terras distantes, os amigos, no ano seguinte, resolveram trazê-lo de volta. Para tanto se valeriam de um expediente que o atraísse a Paris: uma mistificação.

Sabiam que há pouco tempo o marquês se interessara pelo processo de uma religiosa que submetera à justiça dos tribunais o seu desejo de quebrar os votos que os pais a forçaram assumir. Croismare, na época em que o processo vigorava, ficou muito tocado pela situação. Nunca tendo visto a tal religiosa, desconhecendo o seu nome, e ignorando se os fatos eram verdadeiros, pleiteou a seu favor junto aos conselheiros do Parlamento de Paris.

A sentença do processo fora desfavorável à religiosa: seus votos foram considerados válidos, apesar de ter sido coagida a professá-los. Diderot, valendo-se dessas informações, imagina que a religiosa, depois de ter perdido o seu processo, fugira de seu convento e procura o auxílio de um protetor. Esse protetor seria o Marquês de Croismare, o homem que se interessara por seu processo.

Inicialmente, visando a dar maior credibilidade à personagem da religiosa, os amigos enviaram um bilhete, num engano proposital, para um primo de Croismare, conde e militar. O primo recebeu o bilhete, remeteu uma resposta dizendo que ela havia se enganado; era outro o Croismare que ela procurava, ele estava em Caen e era marquês.

Após esse pequeno expediente, que visava a tornar a história mais verossímil, remeteu-se a Croismare uma carta da suposta religiosa, irmã Sainte-Suzanne:

(...) Le désespoir vient de me porter à une seconde démarche dont vous aurez sans doute entendu parler; je me suis sauvée de mon couvent. Je ne pouvais plus supporter mes peines. Et il n'y avait que cette voie, ou un plus grand forfait encore, pour me procurer une liberté que j'avais espérée de l'équité des lois. Monsieur, si vous avez été autrefois mon protecteur, que ma situation présente vous touche et qu'elle réveille dans votre cœur quelque sentiment de pitié ! (...) (p. 213).

Ainda nessa carta tocante pelo seu tom patético, pede ao marquês que envie suas respostas a uma senhora Madin, sua amiga, que a ajudaria naquilo que fosse preciso. Realmente havia uma senhora Madin que fora instruída a remeter todas as cartas que lhe viessem de Caen diretamente para Diderot e seus amigos. Ignorava, assim, que além de usarem seu endereço para as cartas, ainda utilizavam o seu nome, como se fosse ela mesma que escrevesse as cartas a si atribuídas.

Somente após cerca de oitos anos, a verdadeira senhora Madin e Croismare souberam da mistificação, de acordo com as considerações do prefácio anexo:

Le hasard voulut que M. Croismare, après son retour à Paris, et environ huit ans après notre péché trouvât Mme. Madin un matin chez une femme de nos amies qui avait été du complot. Ce fut un vrai coup de théâtre; M. De Croismare se proposait de prendre mille informations sur une infortunée qui l'avait tant intéressé, et dont Mme. Madin ignorait jusqu'à l'existence. Ce fut aussi le moment de notre confession générale et celui de notre absolution (pp. 214-215).

Prontamente ele respondeu ao pedido de auxílio daquela pela qual pleiteara junto ao Parlamento, pensando que era a mesma religiosa. Dizia a carta que devia ir a Caen discretamente. Prescrições detalhadas são-lhe transmitidas: é preciso guardar segredo, pelo bem da jovem e do marquês, e deveria viajar incógnita, com outro nome e uma carta de apresentação da senhora Madin, na qual constariam sua condição de *femme de chambre* e suas habilidades; para ser reconhecida deveria apresentar um selo que Croismare enviara em sua carta inicial. Ao fim dessa carta há outra consideração, relativa ao selo que fora enviado na carta, reforçando a inocência e candura natural da religiosa:

Cette lettre était adressée à Mme. Madin. Il y avait sur l'autre enveloppe une croix, suivant la convention. Le cachet représentait un Amour tenant d'une main un flambeau. Et de l'autre deux cœurs, avec une devise qu'on n'a pu lire, parce que le cachet avait souffert à l'ouverture de la lettre. Il était naturel qu'une jeune religieuse à qui l'amour était étranger en prît l'image pour celle de son ange gardien (pp. 216-217).

Em sua resposta a religiosa foi bem comovente e efusiva, referindo-se ao selo que lhe fora enviado: « Je garderai le cachet avec soin. C'est un ange que j'y trouve imprimé; c'est vous, c'est mon ange gardien » (p. 218).

Diderot não estava presente no dia em que escreveram e enviaram essa carta; quando soube dela, ficou desgostoso de seu conteúdo, por achar que não pareceria fidedigna. No mais, seria preciso arranjar algum pretexto para adiar a partida da religiosa a Caen: a jovem não partiria até se restabelecer dos ferimentos advindos da queda que sofrera ao fugir do convento. A suposta senhora Madin escreve ainda que a esperança da jovem em melhorar é grande. Junto a essa carta foi enviada mais outra, de recomendação, descrevendo as habilidades de Suzanne, tal como o protetor da infeliz solicitara.

Acreditando que talvez o marquês não aceitasse tão facilmente auxiliar alguém que não conhecia, Diderot resolveu então escrever as memórias da suposta religiosa, conferindo maior credibilidade à mistificação.

Certa ocasião, entretido com o trabalho, ele próprio se comoveu tão profundamente, sendo surpreendido por um amigo chorando e se lamentando:

Une circonstance que n'est pas la moins singulière, c'est que tandis que cette mystification échauffait la tête de notre ami en Normandie, celle de monsieur Diderot s'échauffait de son côté. Celui-ci, persuadé que le marquis ne donnerait pas un asile dans sa maison à une jeune personne sans la connaître, se mit à écrire en détail l'histoire de notre religieuse. Un jour qu'il était tout entier à ce travail, M. D'Alainville, un de nos amis communs, lui rendit visite et le trouva plongé dans la douleur et le visage inondé de larmes. « Qu'avez-vous donc ? lui dit M. D'Alainville; comme vous voilà ! – Ce que j'ai ? lui répondit M. Diderot, je me déssole d'un conte que je me fais. » (pp. 210-211).

A troca de cartas entre o marquês, as supostas religiosa e senhora Madin prossegue. Em outra carta enviada àquele, esta lhe informa de um plano por meio do qual, talvez com a sua ajuda, Suzanne poderia obter uma pensão, a partir da intervenção dele junto a pessoas influentes. Com isso esperavam manipular a situação e a conduzir de tal forma que fizessem Croismare se dirigir ao próprio Diderot lhe confiando o caso.

O marquês acredita que é um bom recurso, mas em nome do sigilo prefere não se precipitar. Na mesma carta foi informado que o estado da jovem requeria cuidados; descobrira ainda que esta se ocupava escrevendo um imenso volume daquilo que segundo ela seriam as suas memórias:

(...) Je la priai de me montrer ce qu'elle avait écrit ; j'en fus effrayée, c'est un volume, un gros volume. «Voilà, lui dis-je, en colère, ce qui vous tue. » Elle me répondit : « Que voulez-vous que je fasse ? Ou je m'afflige, ou je m'ennuie. – Et quand avez-vous pu griffonner tout cela ? – Un peu dans un temps, un peu dans un autre. Que je vive ou que je meure, je veux qu'on sache tout ce que j'ai souffert... » (...) (p. 237).

A senhora Madin encerra a sua carta dizendo preferir que Suzanne se ocupe de algo, apesar de estar muito adoecida, do que se entedie, motivo pelo qual permitiu que continuasse a se entreter com a composição das memórias.

Na carta seguinte Croismare é notificado do estado de piora da doente. Os médicos e a sua amiga acreditavam que ela não sobreviveria. De fato, na carta seguinte, Croismare é informado da morte de Suzanne. Assim teve de ser, pois Diderot e os amigos não conseguiam atrair o marquês a Paris. Ainda souberam que ele estava preparando um quarto em sua propriedade para receber uma jovem, que cuidaria da filha dele. Não haveria outra solução possível, a não ser fazer a religiosa morrer.

Na última carta de Croismare à senhora Madin, de 18 de Maio de 1760, ele lamenta a perda de Suzanne. Encerra com um pedido a senhora Madin: se seria possível que ela se dispusesse a enviar-lhe as memórias da finada religiosa:

Tout ce qui a rapport à la mémoire de notre infortunée m'est devenu extrêmement cher. Ne serait-ce point exiger de vous un trop grand

sacrifice, que celui de me communiquer les mémoires et les notes qu'elle a faits de ses différents malheurs ? Je vous demande cette grâce, madame, avec d'autant plus de confiance, que vous m'aviez annoncé que je pouvais y avoir quelque droit (p. 244).

Esse pedido demonstraria certa curiosidade de Croismare quanto ao que Suzanne escrevera. Ele confessa que ela se tornara cara a ele... Afinal a ilusão colheu seus frutos, seduzindo e produzindo o desejo de saber e conhecer mais sobre o objeto de interesse.

O prefácio se encerra com uma consideração sobre o processo de composição das cartas de Madin e da religiosa. O título dessa consideração é *Question Aux Gens de Lettres*. Diderot passava manhãs compondo cartas patéticas, romanescas, submetidas ao crivo do pensamento. Depois se ocupava em estragá-las por conta da opinião de seus companheiros de mistificação: ele cortava tudo o que poderia parecer sobressalente ou contrário ao ar de verdade imputado aos fatos.

Se as primeiras cartas fossem apanhadas pela rua, os que as lessem diriam que realmente era belo o que lá estava escrito. Lendo as segundas, as que foram alteradas, diriam ser muito verdadeiro o seu conteúdo. Então, o prefácio anexo termina com a pergunta: «*Quelles sont les bonnes? Sont-ce celles qui auraient peut-être obtenu l'admiration? Ou celles qui devaient certainement produire l'illusion?* » (p. 246).

Admiração e ilusão, pensando nas perguntas que encerram o romance, talvez sejam as impressões iniciais que tomam o leitor à primeira vez que lê *A Religiosa*. Esse leitor “inicial”, (supondo-se que não tenha nenhum conhecimento anterior deste romance), depara-se, ao encerrar a leitura das memórias e passar para a do prefácio-anexo, com uma fabulosa mudança de perspectiva de leitura. Essa mudança relaciona-se intensamente com a questão da ilusão: ao fim das memórias, esse incauto leitor acreditaria ter lido os relatos de Suzanne Simonin a Croismare – relatos de uma jovem que narra todo o seu sofrimento desde o lar familiar até a sua recente vida após a fuga do convento.

Quando se depara com a leitura do prefácio-anexo, toda a ilusão romanescas se altera. Ao leitor desvela-se um novo conhecimento: Suzanne Simonin é a figura central de uma mistificação que visava atrair Croismare de volta a Paris; essa mistificação se dá através das cartas que os mistificadores compunham em complô, fazendo-se passar por Suzanne e pela suposta senhora Madin, enviando-as depois a Croismare, que as respondia credulamente.

Além de ter a perspectiva de leitura das memórias reelaborada, o leitor também passa por outra re-elaboração de perspectiva, mas desta vez do prefácio-anexo pelas memórias, ao chegar ao fim do romance. O aparente contra-senso de associar os dois textos – as memórias mais o prefácio-anexo (que ocupa a posição de posfácio) – se desfaz definitivamente devido à mutualidade de influências de um texto sobre o outro. Disso decorre a unidade do romance. Os dois textos são indissociáveis e não seria possível que se os ordenasse de outra forma, pois se assim fosse feito, essas relações de mutualidade de resignificação não mais existiriam. Foi exatamente pensando nesse aspecto existente entre os dois textos que optei em apresentar o *mythos* do romance segundo a ordem de leitura, ao contrário do que tradicionalmente se faz ao se falar de *A Religiosa*, iniciando pelo relato da mistificação, apresentada no prefácio-anexo⁷.

Pensando ainda nas perguntas com as quais se encerram o romance, sobre quais seriam as melhores cartas, as que causam admiração ou ilusão, acredito que após apresentar o *mythos* nada seria mais sensato do que iniciar este trabalho com a questão do estilo de Diderot e a maneira como ele se evidencia em *A Religiosa* - dada a relação imediata do estilo com a questão da admiração e a da ilusão.

Início a abordagem ao estilo de Diderot pela análise de Leo Spitzer, pois este crítico, ao escrever um artigo sobre *A Religiosa*, atribuiu a este romance e a seu autor certa importância, desmistificando boa parte das leituras cristalizadas que se tinha até então sobre Diderot e seu estilo.

Os Críticos de Diderot: O estilo de uma lenda

Em *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*⁸, Leo Spitzer⁹, em um artigo, desenvolve a sua visão sobre o estilo de Diderot. O título do artigo, “The Style of

⁷ Como exemplo dessa prática de elaboração do *mythos*, tomo o prefácio de Robert Mauzi ao texto de *A Religiosa*. c.f.: MAUZI, Robert. *Préface*. Apud DIDEROT. *La Religieuse*. Paris: Folio Classique, 1972.

⁸ SPITZER, Leo. *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*. New York: Russell and Russell. Inc. 1962.

⁹ Segundo Starobinski em *Leo Spitzer et la Lecture Stylistique*, ensaio introdutório ao livro de Spitzer, *Études de Style*, Spitzer estaria inicialmente inserido, em sua formação, na tradição da hermenêutica que vai desde Schleiermacher, passando por Dilthey, culminando em Heidegger. Sua formação se edificara a partir dos

Diderot”, é uma afronta e um posicionamento face à tradição crítica cristalizada, pois a maioria dos críticos considerava que não havia nenhum estilo na obra de Diderot.

De fato, há uma lenda que se afirma a partir de algumas linhas dos escritos de Diderot, nas quais prevalece inicialmente a impressão de uma escrita rápida, impensada, feita ao sabor do sentimento prevalente no instante. Lenda, em alguns casos, motivada através de declarações do próprio Diderot.

Nos primeiros parágrafos do artigo em questão, Spitzer cita Diderot:

Diderot himself has said of his writings (Ed. Assézat, I, 177): « Les prétendus connoisseurs en fait de style chercheront vainement à me déchiffrer, » a statement which implies his own consciousness of the uniqueness of his style. Perhaps a stylistician, who must modestly confess to be only a “prétendu connoisseur en fait de style diderotique” can still, and not in vain, attempt at least to clarify the reasons for his uniqueness. (SPITZER, 1962, p.136)

O erro da crítica tradicional que declara a escrita diderotiana privada de estilo dá-se exatamente por considerar a obra do autor a partir de categorias e modelos de escrita clássicos; aplicar a um autor único e inovador critérios que são divisores daquilo que será dito bom ou ruim num contexto mais tradicional é inconseqüente, segundo Spitzer. De fato,

romanistas alemães do início do século XX. A lingüística pura seria-lhe uma posição central, enquanto “savoir-source”, ao qual ele recorreria em seus trabalhos. Contra o fanatismo intelectual que por vezes se vale do método, ele preferia a prática cotidiana da interpretação, a experiência do “vivo”: « Dans tous ses choix, nous le trouvons, comme tant de ses contemporains, attiré par l'éclat de la vie: qu'il se tourne vers les œuvres, vers la langue familière, vers l'histoire des mots, c'est toujours du vivant qu'il veut décéler (p.12) ». Ele buscava, ao abordar os campos semânticos, não o sistema de diferenças, mas sim uma rede de convergências. Starobinski afirma ainda que Spitzer sentia a necessidade de uma provocação para escrever, como se fosse mesmo uma espécie de envolvimento amoroso com seu trabalho ou com o embate das idéias de seus rivais. Com o tempo, o método de Spitzer teria variado, não tanto quanto aos procedimentos arraigados em sua formação inicial, mas sim quanto aos fins visados pelo seu trabalho crítico. Basicamente ele procurava um “écart” estilístico em relação ao uso mediano; avaliava-o, relacionava-o à totalidade da obra, passando em seguida ao “génie créateur” e deste a uma tendência geral da época do autor. Ele se concentrava no texto enquanto texto, considerando-o como uma estrutura autônoma, sem lhe atribuir algo dissimulado ou escrito supostamente nas entrelinhas, mas sempre trazendo a contribuição externa de sua erudição.

ilustrativamente, como se poderia dizer que a obra de Kafka é estilisticamente bela, usando critérios avaliativos vigentes, por exemplo, no Renascimento?

O texto de Diderot nos transmite a impressão de uma voz falante apaixonada em nossas mentes, o que Spitzer chama de *speaking voice*. Seria a expressão do temperamento nervoso do autor, que de alguma forma conseguiu *energizar* o texto com as forças de seu sentimento prevalente durante o processo de composição:

The conclusion seemed obvious that this rhythm was conditioned by a certain nervous temperament which, instead of being tempered by style, was allowed to energize style. (...) It would then appear that, in this writer, nervous system, philosophical system, and “stylistic system” are exceptionally well attuned. (SPITZER, 1962, p.135)

A noção de uma escrita energética será encontrada em outros trabalhos de críticos e comentadores, entre os quais Jacques Chouillet, em seu famoso *Diderot: Poète de l'Énergie*, a ser explorado mais adiante. Ressalto também a idéia de Spitzer de harmonia entre “sistema nervoso”, “sistema filosófico” e “sistema estilístico”. Isto evidencia, da parte do crítico, a percepção de uma escrita inseparável do homem, pelo que este crítico se vale do uso da expressão *self-potential*, referindo-se, basicamente, ao fluxo subjetivo de Diderot, presentificado na escrita. Spitzer registra que, dos artigos de seu livro, aquele foi o único em que se permitiu ir além do autor, tentando alcançar o homem que escreve. Algo que se permitiria apenas no caso de autores modernos, nos quais se postula a idéia do *original genius*.

Tendo considerado alguns dos pareceres negativos da crítica tradicional sobre Diderot, Spitzer transcreve o artigo “Jouissance” da *Encyclopédie*, usado inicialmente para ilustrar alguns traços básicos do estilo do autor.

Para caracterizar “Jouissance”, parte-se da definição do significado da palavra, passa-se à *volúpia que perpetua a cadeia dos seres vivos* e chega-se ao encontro do

desejo de amantes mais o fruto desse encontro: um filho, que será amado e amará os pais. É feita uma descrição poética do ato sexual, prosseguindo por outra sobre a evolução das escolhas amorosas de acordo com o aprimoramento social. Num estado natural, a escolha é privilégio do homem. No entanto, num estado social mais avançado, no qual a mulher discerne, o prazer do homem é fruto de seu mérito junto àquela que o escolheu. Logo a fruição é condicionada à espera (*On eut des jouissances du moment où l'on espera.*) (SPITZER, 1962, p. 138). A fruição encerra-se com o esquecimento de si mesmo, com a embriaguez incomparável, que ocorrem com o encontro de dois inocentes corações jovens, desconhecedores da desconfiança e do remorso.

A análise spitzeriana, após a citação do artigo “Jouissance” da *Encyclopédie*, evidencia o estilo deste artigo. Da análise de Spitzer sobressai, em especial, a observação do papel do ritmo das frases de um período e a extensão deste. O ritmo se acelera para expressar o movimento por meio de períodos curtos, um sucedendo ao outro; a desaceleração se dá por meio de períodos mais longos que se sucedem. Assim, a aceleração dos movimentos do sexo é sugerida pelos períodos breves; o momento seguinte, o de cansaço, ternura e relaxamento é sugerido pelos períodos mais longos.

Para Spitzer, talvez a engenhosidade dos mecanismos discernidos e destrinchados não tenha sido toda feita conscientemente; talvez Diderot já houvesse interiorizado parte dos mecanismos estilísticos:

The diagram I have just outlined may make a painfully rationalistic and pedantic impression upon the reader, who could be tempted to argue that, if all the effects I have pointed out were deliberately intended by Diderot, he must have been absorbed in petty measurements of sentence members. But obviously, all the devices I have discerned are assimilated only half-consciously by the reader, and we may surmise that Diderot himself found them half-consciously (SPITZER, 1962, p. 142).

O que Spitzer chama de “*et of culmination*” é outro elemento estilístico importante. Trata-se do uso do “*et*” ao fim de uma sucessão de frases, trazendo a conseqüência final daquilo que se enumera nas frases: *l'âme fut saisie d'un enthousiasme presque divin ; deux jeunes cœurs éperdus d'amour se vouèrent l'un à autre pour jamais, et le ciel entendit les premiers serments indiscrets* (DIDEROT, *Encyclopédie*, art. « *Jouissance* ». Apud SPITZER, pp. 137-138). Usado nesse esquema, o *et* é marca não apenas de algo culminante, no sentido de unificar os elementos ou processos de enumerações; ele também traz o aspecto de ápice de um processo energético, como se fosse um desabrochar final, coroando todo o processo enumerado.

A conclusão à longa análise do artigo da *Encyclopédie* é de que a linguagem de Diderot sofre uma *inervation*: o ritmo é transformado em emoção. O que predominaria em termos de ritmo seria uma auto-expansão de si e uma auto-potenciação. A escrita seria inundada pelo fluxo de si, exprimindo a intensidade emocional por meio de mecanismos rítmicos. O estilo acelerado, das frases curtas que se sucedem, será chamado de *style coupé*. Já o estilo longo, fluente, seria a marca de estados mais harmoniosos e calmos, nos quais corpo e alma estariam juntos em expansão.

Aquilo que Spitzer denominou de *inervation* da linguagem também pode descrever os estados de desarmonia. Esse caso é tratado a partir de um trecho de *A Religiosa*, o episódio no qual a madre superiora de Sainte-Eutrope põe-se a beijar o corpo de Suzanne, naquilo que Spitzer denominou de *exercitium carnale*.

Recordemos a cena: Suzanne finalmente conta à madre tudo aquilo que havia sofrido antes de Sainte-Eutrope. Desde seu ingresso neste convento, a madre ansiava ouvir a história dos infortúnios da jovem freira. O leitor já havia sido preparado para as primeiras linhas desse parágrafo, segundo Spitzer, por uma frase proferida pela madre Moni, no convento de Longchamp, quando ela diz que de todas as doces criaturas que estavam no convento, a todas poderia transformar em criaturas malvadas; a madre lésbica lastima as criaturas malvadas e horríveis, que só existem nos conventos em que a humanidade se aniquilava até tal ponto.

A partir daí inicia-se a prática devocional deformada. Não há uma unidade entre aquilo que se faz e aquilo que se fala. Os gestos da madre são sensuais e abusivos, enquanto a sua fala lastima ternamente os sofrimentos anteriormente padecidos pela jovem. Note-se que enquanto a freira relata as violências a que seu corpo fora submetido, ela está novamente sofrendo uma forma de violência e abuso, sendo usada para satisfazer os desejos ardentes da superiora, tudo isso sob a máscara de palavras inocentes, que se desmentem quando comparadas com os gestos maliciosos que as acompanham. Spitzer ainda acrescenta, falando da dubiedade entre gesto e palavra:

The double track which is so evident in the behavior of the Mother Superior bears witness, obviously, to a basic split in her personality: in one part of her being, as manifested in her speech, she desires to appear (and, perhaps, even to be) purely compassionate; in another part of her being, which reveals itself in her gestures, the covetous will of the body rules. In her acts she is moved from below, she behaves, that is “hypo-critically” (Gr. ὑπόκρισις “thinking from below”); Diderot knew that bodily perversion is necessarily linked with hypocrisy (SPITZER, 1962, p.149).

Diderot sabia que a perversão corporal está necessariamente relacionada com a hipocrisia. A dissonância entre gesto, palavra e intenção é algo muito importante a ser observado na leitura de *A Religiosa*. O exercício espiritual se perverteu em exercício carnal, a aparente devoção se desmente face aos gestos deste novo exercício, assim como ocorre em geral no ambiente do convento de Sainte-Eutrope: um ambiente destinado a fins piedosos se perverte, se deforma, transformando-se num mundo de prazer e luxúria, com licores, bolos, doces e toques suaves revestidos de maliciosa intenção sensual.

Spitzer associa o *et* ao *fiat lux et lux facta est* bíblico, já que a partícula faz a junção entre um período no qual a madre se lastima de alguma ação sofrida por Suzanne com o período seguinte no qual se descreve a ação que ela pratica seguida à lastima. Seria como uma reza, denotando certa mecanicidade, imbuída do calor da paixão.

O fluxo de movimentos cessa por fim, com a grande culminação de sensualidade contagiante, disseminada por todo o corpo da jovem freira: “Ces baisers se répandaient...” (DIDEROT, *La Religieuse*, apud SPITZER, 1962, p. 150).

A linguagem energizada pelo fluxo das emoções, a assim denominada *innervation* da linguagem, seria talvez o que poderíamos dizer com Chouillet, mais à frente, uma poética da energia. Spitzer já estaria em seu artigo bem próximo disso quando menciona uma linguagem energizada pelas vibrações da imaginação e dos sentidos:

As matter of fact, I am convinced that the sexual act, with its power of expanding the individual, is the **Grunderlebnis** for Diderot (from Diderot’s time to our own, his critics have mentioned his overflowing sensuousness, his indulgence in the **graveleux**, etc.) and that he is at his best in achieving what we have called the “innervation of language by emotion” when he has to translate into language the vibration of the senses. But his “innervation” has a wider range: he is able to translate rhythmically the “vibrations” of imagination – though here, too, the sensuous origin, even the sexual origin, of the emotional pattern may be discerned (SPITZER, 1962, p.151).

Spitzer aproxima a figura da madre superiora à do sobrinho do *Le Neveu de Rameau*¹⁰, considerando ainda a pantomima, o gesto e sua energização, que conduz a um nível de expansão que por fim acaba com o exaurimento de si mesmo. No caso da madre superiora, os beijos se expandiram sobre o corpo da jovem freira e, no parágrafo seguinte, o orgasmo da madre é descrito. O sobrinho se deixa levar pela imaginação da admiração de si pelo público, depois de considerar o que poderia fazer se fosse capaz de compor dois segmentos musicais de qualidade. Pela expansão, se fizesse dois, seria capaz de prosseguir numa cadeia criativa, produzindo mecanicamente os outros seguintes.

¹⁰ DIDEROT. *Le Neveu de Rameau. Œuvres*, t.2. Paris : Robert Laffont, 1992.

É a mesma questão do *Paradoxe sur le Comedien*¹¹: deixar-se perpassar pelo fluxo e calor emocional, no caso de um ator, pode fornecer certa qualidade à obra, entretanto, usando a linguagem de Spitzer, a *self-potential* desgasta o ator, faz com que fique exaurido e não consiga repetir a obra com o mesmo sucesso anterior. A saída é a técnica, pela qual a naturalidade, o fogo das paixões, suas doçuras e sensibilidades são reproduzidas, simuladas com o máximo de realidade, com nenhum ou quase nenhum envolvimento emocional do artista. A obra acaba sem que o artista esteja exaurido.

Spitzer lembra, a este respeito, da cena do sobrinho de Rameau desgastado, exaurido física e mentalmente, após representar com a pantomima toda uma orquestra, com cantores e cantoras. O sobrinho, ao representar, não é técnico, mas tão somente emocional, ele se deixa levar pelo papel, investe a sua energia toda no momento. Certamente ele não conseguiria representar novamente toda aquela pantomima com exatidão, sem omitir um único elemento da representação anterior:

Epuisé de fatigue, tel qu'un homme qui sort d'un profond sommeil ou d'une longue distraction, il resta immobile, stupide, étonné ; il tournait ses regards autour de lui comme un homme égaré qui cherche à reconnaître le lieu où il se trouve ; il attendait le retour de ses forces et de ses esprits ; il essayait machinalement son visage (DIDEROT *apud* Spitzer, p.159).

Esta questão se relaciona, para Spitzer, à do estilo dos períodos longos e fluentes, e a da retração, representada pelo *style coupé*. Ele o reforça através de um segmento do *Rêve de d'Alembert*, em que a senhora de L'Espinasse relata ao doutor Bordeu a sua impressão, durante um estado de sono, de se tornar imensa, de seus braços e pernas se alongarem ao infinito, enquanto seu corpo se expandia na mesma proporção. Em contrapartida, falamos de uma mulher que sofria algo semelhante, mas inversamente, ela se sentia pequena,

¹¹ IDEM. *Le Paradoxe sur le Comedien. Œuvres*, t. 4. Paris : Robert Laffont, 1996.

diminuindo, mais e mais¹². Na expansão, há exatamente o tratamento estilístico acima referido para os períodos. O processo de crescimento dos membros da senhora de L’Espinasse é descrito com períodos longos que se sucedem uns aos outros; a contração, a diminuição de tamanho da outra mulher é descrito com frases breves, umas após as outras. Essas duas formas de tratar os períodos estão associadas ao respirar. Assim, poderíamos dizer que no primeiro caso temos um respirar longo, e, no segundo, um soluçar.

Contrariando a opinião de Sainte-Beuve, para quem o enciclopedista seria um “demi-poète”, Spitzer assegura que em verdade Diderot é um pensador que sentia em si a necessidade de traduzir seu pensamento em uma prosa poética; disso emergiria uma capacidade de produzir uma escrita marcada por uma expressão bem gestual, o que seria, segundo o crítico, um novo domínio da ciência da literatura.

Spitzer enquadra a manifestação da vivacidade do pensamento de Diderot (manifestação denominada pela crítica pejorativa como escrita espontânea e desprovida de estilo) num ambiente conceitual inerente ao século XVIII, no qual procurava-se a espontaneidade do pensar, presente na mobilidade; mobilidade tal que nem sempre se submete, no seu livre fluxo, às regras do chamado bem pensar do século anterior, o XVII:

(...) C’est une liberté nouvelle que l’homme acquiert... l’esprit au XVIII ème siècle restitue en quelque sorte à la pensée sa mobilité spontanée. Diderot est le philosophe de cette liberté nouvelle dont jouit l’esprit qui s’abandonne à son propre mouvement, à sa vie, sans être entravé par le souci d’une objectivité qui lui imposerait des formes déterminées. (...) Le langage reflètera le jeu des pensées se cherchant, se retrouvant, se fuyant et ne pouvant jamais se saisir complètement. C’est ainsi que l’esprit, dans des formes nuancées et

¹² A mudança de tamanho lembra alguns dos procedimentos de deformação da realidade, adotados por escritores do período para satirizar; dentre estes escritores, há Jonathan Swift, com *As Viagens de Gulliver* e Pierre de Marivaux, com *L’Île de la Raison*. Esta se trata de uma peça na qual as personagens que estavam numa ilha, miniaturizadas, retornam ao seu tamanho normal, à medida que vão desenvolvendo a Razão.

multiples, devient conscient de sa vie mobile (GROETHUYSEN, *apud* Spitzer, 1962, p.165)¹³.

A escrita diderotiana é encarada por Spitzer enquanto aderida ao pensamento, numa espécie de mimetismo inato: o estilo seria uma extensão do ritmo fisiológico do diálogo na escrita. “Not only did Diderot reveal the thinker behind the thought, he revealed the speaker behind the thinker – the speaker, in the main, being himself” (Ibid, p. 167). O estilo de Diderot é indissociável de sua forma de pensar, sendo esta profundamente embasada em sua filosofia. Ele se questiona se o mimetismo natural foi o que o determinou ou se foi a filosofia da época que penetrou profundamente no filósofo, colorindo o seu estilo.

Spitzer conclui que a crítica tradicional pejorativa dizia nada encontrar em Diderot que pudesse ser chamado de estilo por sempre procurar por pistas ocultas; para os que procuravam o velado, a obviedade se escondeu como se eles fossem cegos.

Sem dúvida o artigo de Spitzer é fundamental no desenvolvimento de uma pesquisa sobre o estilo de escrita de Diderot. No entanto, ainda não é suficiente nos restringirmos a pensar a escrita do filósofo como uma mera mobilização adequada de frases para trabalhar o ritmo expressando estados psico-fisiológicos. Também não podemos apenas pensar numa escrita estritamente perpassada por uma energia sexual, nem em uma escrita sofrendo a fluência de um pulsar mecânico da natureza do autor. O que realmente representa um grande passo desse “artigo spitzeriano” é a percepção de que há algo mais no texto diderotiano, algo não percebido por boa parte da crítica tradicional.

O artigo de Spitzer leva a consideramos outras perspectivas e estudos que, estando no mesmo plano do crítico, conferindo a Diderot um estilo próprio e original, aprofundam-se no que finalmente podemos denominar de estilo diderotiano. Nesse sentido, será

¹³ É conveniente lermos essa citação lembrando das linhas iniciais do *Le Neveu de Rameau*, nas quais os pensamentos são associados às rameiras, por causa da idéia de uma espécie de “libertinagem intelectual”, na qual o pensador “cortearia” um pensamento atraente, logo deixado de lado quando outro mais atraente se apresentaria.

oportuno o contato com as obras de Georges Daniel e a de Seguin para empreender um aprofundamento na abordagem do estilo de Diderot.

Uma lenda, um estilo, uma estrutura

Georges Daniel ¹⁴, em sua obra sobre o estilo de Diderot, refere-se a Spitzer bem na introdução do livro:

(...) La continuité entre style et composition, effets d'une même cause mentale et, à la limite, organique, représente un pas décisif vers le dépassement – et non liquidation – de la légende de l'improvisateur condamné à n'écrire que des œuvres décousues, anarchiques et donc manquées. Toutefois définir le style de Diderot comme « une irruption du rythme physiologique de la parole dans l'écriture » [referência ao artigo de Spitzer] présuppose une spontanéité et même une fièvre continue d'expression qui ne se vérifie, à la rigueur, que dans les quelques morceaux que Spitzer a effectivement utilisés pour sa démonstration. En dépit de sa nouveauté, l'analyse spitzérienne reste donc très proche de la démarche critique du romantisme. Le choix de Spitzer en faveur d'un inconscient mécanisé et sexualisé, donc singulièrement appauvri, a du moins le mérite d'être clair et tranché, car pour revenir en arrière, on ne pouvait à la longue maintenir la fiction d'une création consciente mêlée à un art instinctif sans courir le risque de faire déboucher l'interprétation de Diderot sur un contresens général (DANIEL, 1986, p. 6).

Daniel não deixa de conferir o devido reconhecimento ao afamado crítico, mas também considera o empobrecimento e contra-senso que seria tomar toda a escrita diderotiana tão somente pelo viés do fisiologismo que embrenha-se na linguagem.

Quanto ao estilo de Diderot, Daniel propõe que há uma estrutura regular que pode ser detectada ao longo dos escritos, estrutura característica que o torna único.

¹⁴ DANIEL, Georges. *Le Style de Diderot: Légende et Structure*. Genebra : Librairie Droz, 1986.

A lenda que persistiu acerca de Diderot quanto à desorganização na escrita e ausência de estilo, como reflexo de seus pensamentos e jeito de ser, foi talhada, de certa forma, por ele mesmo, passando pelos amigos que não a negavam. Além disso, os inimigos fizeram bom uso dessa fama de escrita desordenada e sem estilo, tais como Fréron, Palissot, Barruel mais a posteridade que não simpatizava com o filósofo.

Diderot tinha, de acordo com Daniel, uma especial predileção pelos jogos envolvendo a mistura e a confusão de dados. Isto é visível em suas obras, muitas delas possuindo anexos nos quais há, se não o reconhecimento de uma inexatidão da parte anterior, uma ostentação do erro. Sobre isso consideremos o que revelam as palavras da *Addition à la Lettre sur les Aveugles*¹⁵ referindo-se à primeira parte da obra, escrita anos antes desta segunda:

Quoique la première partie m'en ait paru plus intéressante que la seconde, et que j'aie senti que celle-là pouvait être un peu plus étendue et celle-ci beaucoup plus courte, je les laisserai l'une et l'autre telles que je les ai faites, de peur que la page du jeune homme n'en devînt pas meilleure par la retouche du veillard. Ce qu'il y a de supportable dans les idées et dans l'expression, je crois que je le chercherais inutilement aujourd'hui, et je crains d'être également incapable de corriger ce qu'il y a de répréhensible. Un peintre célèbre de nos jours employa les dernières années de sa vie à gâter les chefs-d'œuvre qu'il y a produits dans la vigueur de son âge. Je ne sais si les défauts qu'il y remarque sont réels, mais le talent qui les rectifierait, ou il ne l'eut jamais s'il porta les imitations de la nature jusqu'au dernières limites de l'art, ou s'il posséda, il le perdit parce que tout ce qui est de l'homme dépérit avec l'homme (DIDEROT, 1994, p.187).

Diderot não fazia questão de corrigir o que comumente se chamaria de erro ou imprecisão; ao contrário, esforçava-se por torná-lo ostensivo e evidente. O pensamento vivo, por sua natureza, nem sempre é ordenado (as conclusões seguindo-se logicamente ao

¹⁵ DIDEROT. *Philosophie. Œuvres*, t.1. Paris : Robert Laffont, 1994, (p.187).

entrelaçamento das premissas de um silogismo), nem sempre apresenta dados corretos, e muitas vezes embaralha vários fragmentos da assim chamada realidade, recriando outra imagem da realidade, esta fragmentada e caleidoscópica.

A madre superiora de Sainte-Eutrope é descrita como uma mulher agitada, com pensamentos diversos e alternantes, tal como a ordem do convento, reflexo dependente de seu temperamento: se estava alegre e agitada, os ofícios eram ligeiros e as festividades freqüentes, licores e doces eram distribuídos; triste e melancólica, a ordem era aplicada com rigor, os licores eram retirados e as menores infrações à regra eram punidas. Na sua descrição é dito que sua cabeça não parava sobre os ombros (p.139). Em uma de suas cartas a Sophie Volland (11 de Agosto de 1759) ¹⁶, Diderot diz que a cabeça das pessoas de Langres, sua terra natal, era como um *coq d'église* no alto de um sineiro, mudando de direção conforme o soprar do vento. Os pensamentos são como as rameiras no *Le Neveu de Rameau*. Em *Jacques le Fataliste*, a história dos amores de Jacques é sempre adiada ou interrompida pela insurgência de outras histórias e eventos, ocorridos a Jacques, a seu mestre ou a outros. Na narrativa, isto se trata de um rompante dos diversos caminhos possíveis traçados pela diversidade daquilo que pode acontecer. É tudo uma questão de tempo, o mesmo tempo que cedo ou tarde desvia a carta dos amantes imprevidentes de seu destino certo, conduzindo à perdição, como no conto *Madame de la Carlière* : « J'ai dit cent fois aux amants: n'écrivez point; les lettres vous perdront; tôt ou tard le hasard en détounera une de son adresse. Le hasard combine tous les cas possibles ; et il ne lui faut que du temps pour amener la chance fatale ». ¹⁷

Também em *A Religiosa* está presente outra fonte para fomentar a lenda sobre Diderot: no prefácio anexo é dito da obra que ela é, em sua primeira versão, um esboço

¹⁶ « La tête d'un Langrois est sur ses épaules comme un coq d'église au haut d'un clocher. Elle n'est jamais fixe dans un point ; et si elle revient à celui qu'elle a quitté, ce n'est pas pour s'y arrêter. Avec une rapidité surprenante dans les mouvements, dans les désirs, dans les projets, dans les fantaisies, dans les idées, ils ont le parler lent. » DIDEROT. *Correspondance. Œuvres*, t.4. Paris : Robert Laffont, 1997, (p.136).

¹⁷ DIDEROT. *Madame de la Carlière. Œuvres*, t.2. Paris : Robert Laffont, 1994, (p.529).

informe;¹⁸ mas essa lenda, iniciada pelo próprio Diderot, talvez seja também uma mistificação. A sua escrita seria, em alguns segmentos, uma escrita-mistificação, reproduzindo o mistificar no nível da linguagem e do estilo: « L’art de se contredire, technique mystificatrice emprunté à Platon qui professe la double doctrine, à Shaftesbury; procédé oblique dicté par les circonstances, est aussi un art de surprendre, de troubler, que pour le dogmatique et plat Naigeon devait rester lettre close » (Daniel, 1986, p.14).

A escrita mistificadora tem muito em comum com a chamada escrita dissimulada, já marcante nos escritos do século anterior. Construída para que somente os que dispusessem das chaves de interpretação pudessem entendê-la melhor e em toda a sua profundidade. Isto evitaria, na maior parte dos casos, problemas com as autoridades, que forneciam os selos do que seriam as chamadas publicações lícitas.¹⁹

A estrutura da escrita

Georges-Daniel elabora, para designar algumas estruturas do estilo de Diderot, o conceito de modelo da extensão. Trata-se este de uma forma de escrita marcada pela expansividade, pelo aumento, pelo acréscimo e pelo deslizar de palavras e mesmo sentenças, pelo avançar rumo à liberdade de ir, se possível, ao infinito. O modelo da extensão é dividido em aspecto translativo, cumulativo, e digressivo.

O aspecto translativo se dá por meio de um “glissement” contínuo em nível semântico. Inicia-se o movimento expansivo com um segmento inicial, seguido por outros

¹⁸ Em *Style de Diderot* (DANIEL, 1986, p.3) temos: « Si La Harpe estime que *La Religieuse* est un livre «mal conçu et mal fait », n’est ce pas, en partie, parce que Diderot qualifie lui-même d’ «ébauche informe » la première version du roman ? »

¹⁹ A *Encyclopédie*, na qual Diderot trabalhou durante muitos anos de sua vida, teve sua venda e difusão proibidas em 1752. À época, as obras lícitas traziam impressa a frase “approbation et privilège du roi”. No entanto, Malesherbes, diretor da *Librairie*, amigo e interlocutor dos enciclopedistas e homens de letras, seguindo o espírito de liberdade, permitia a publicação sem o selo de aprovação, a denominada permissão tácita. C.f.: WILSON, Arthur. *Diderot: Sa vie et son Œuvre*. Trad.: Gilles Chanine et alii. Paris : Laffont/Ramsay, 1985, pp 137-139.

que estão encadeados, chegando essa cadeia a um segmento final, resultado ou desabrochar do processo iniciado com o primeiro segmento. Trata-se de uma tradução do devir na escrita. Esquemáticamente haveria o arranque do processo, a engrenagem ou encadeamento, por vezes a aparição de uma seqüência numérica no encadeamento e a consequência do processo. Um exemplo:

Le landemain, après l’office, je fus encore recommandée aux prières publiques de la communauté : l’on pria en silence, et l’on dit à voix basse le même hymne que la veille. Même cérémonie le troisième jour, avec cette différence que l’on m’ordonna de me placer debout au milieu du chœur, et que l’on récita les prières pour les agonisants, les litanies des Saints, avec le refrain *Ora pro ea*. Le quatrième jour, ce fut une momerie qui marquait bien le caractère de la supérieure. A la fin de l’office, on me fit coucher dans une bière au milieu du chœur ; on plaça des chandeliers à mes côtés, avec un bénitier ; on me couvrit d’une suaire, et l’on récita l’office des morts, après lequel chaque religieuse, en sortant, me jeta de l’eau bénite, en disant : *Requiescat in pace*. Il faut entendre la langue des couvents, pour connaître l’espèce de menace contenue dans ces derniers mots (DIDEROT, *La Religieuse*, p.99).

O arranque do processo se inicia com « Le landemain, après l’office, je fus encore recommandée aux prières publiques de la communauté ». As sentenças seguintes formam uma cadeia sucessiva, com uma nuance numérica presente na contagem dos dias e do que acontecia em cada um. A sentença final (“Il faut entendre la langue des couvents, pour connaître l’espèce de menace contenue dans ces derniers mots”) fecha o processo atribuindo um significado global ao que ele denota em sua complexidade, uma ameaça de morte velada a Suzanne, por parte do Convento.

A idéia de uma cadeia, de um processo, pode ser verificada também em *Le Neveu de Rameau*; o sobrinho conta que se produzisse um bom trecho de música, produziria um segundo, e outros iriam se sucedendo numa cadeia, sendo ele, por fim, aclamado pelo público graças ao seu talento: “(...)Rameau, tu voudrais bien avoir fait ces deux morceaux-là; si tu avais fait ces deux morceaux-là, tu en ferais bien deux autres; et quand tu auras

fais un certain nombre, on te jouerait , on te chanterait partout²⁰ ». O mecanismo descrito é aplicável ao trecho transcrito.

O aspecto cumulativo se dá com a sucessão cortada de frases e uma final, na qual se exhibe a conseqüência. Como exemplo, cito um trecho da carta a Sophie Volland, do dia 3 de novembro de 1760²¹: « Il y avait des poires excellentes, lui apprend-il; j'en mangeai une, et puis une autre, et puis une troisième, et je les sens aujourd'hui à six heures comme si je sortais de la table ».

A primeira sentença menciona as peras, depois se segue a enumeração acumulativa das que foram comidas, por fim uma sentença final exhibe a conseqüência do processo: a lembrança fisiológica das peras, como se ele houvesse saído da mesa naquele instante.

O aspecto digressivo difere basicamente daquilo que seria um parêntese. Este acrescenta ou aperfeiçoa uma informação pertinente ao segmento que o antecede; a inserção de informações outras, sem relação com o antecedente caracteriza a digressão

Basicamente a estrutura da digressão diderotiana segue o seguinte esquema: 1) uma referência feita a algo; 2) citação de uma relação entre o que foi referido e o aquilo a ser enunciado na digressão; 3) citação de uma necessidade que levou à digressão; 4) expressão da consciência da quebra da seqüência inicial; 5) o adiamento da reintegração à seqüência inicial. Exemplos dessa estrutura estão bem evidentes e podem ser verificados com muita clareza em *Jacques Le Fataliste*: a história dos amores de Jacques é interrompida por outras histórias ou acontecimentos, todos formas de digressão.

²⁰ DIDEROT. *Œuvres*. Paris: La Pléiade, 1951, (p. 404)

²¹ DIDEROT. *Correspondance. Œuvres*, t.4. Paris: Robert Laffont, 1997.

O tema da extensão

No tema da extensão pode-se observar uma infinidade de estruturas estilísticas: a proliferação, a sucessão, o contágio, a totalidade e a realização.

A proliferação reflete-se na escrita pela expressão da idéia de expansão, de crescimento e multiplicação, exprimindo a idéia de proliferação ao infinito: « Je ne finirais point, si je voulais suivre ce détail de persécutions » (DIDEROT, *La Religieuse*, p. 104). « Au milieu de ces incertitudes, je pris un parti dont vous jugerez, monsieur, comme il vous plaira (...) » (Ibidem, p.48). No segundo segmento a proliferação está presente em “comme il vous plaira”, que indica a expansão do julgamento segundo o capricho da vontade do marquês (*monsieur*).

A sucessão está intimamente ligada à questão temporal. As coisas se sucedem num tempo. Havendo a possibilidade de ocorrerem e tempo para isso, elas virão à tona. Basta lembrar das cartas dos amantes em *Madame La Carlière*, que os levam à perdição, cedo ou tarde, por se desviarem de seu destino. As peras de Diderot também se sucederam umas às outras até a conseqüência final: a indigestão.

O contágio refere-se à passagem de eventos, qualidades e outros elementos de alguma coisa, ser ou pessoa para outras coisas, seres ou pessoas. Em *A Religiosa*, o tema do contágio pode ser apreciado de forma exemplar na passagem em que a madre de Sainte-Eutrope é descrita. Assim como a ordem e a desordem se sucediam nela, da mesma forma ocorria com o convento: há um contágio daquilo que se passa na madre para o convento. Para Suzanne, a madre talvez sofresse de uma doença, que contagiara a irmã Sainte-Thérèse e que talvez também pudesse contagiá-la. Pode igualmente ser encarada como expressão do contágio a capacidade de a madre Moni inspirar o fervor nas outras religiosas, assim como também o é uma forma de contágio a melancolia e perda de fé que esta madre adquiriu de Suzanne.

No parágrafo em que isso é descrito, Suzanne fora à cela da madre Moni, em busca de consolo. A madre percebera que aquilo estava acima de sua capacidade, entretanto se entusiasmou com a tarefa de consolar; mais a dor da religiosa diminuía, mais aumentava o entusiasmo da madre. Ela se pusera ajoelhada a rezar, Suzanne fez o mesmo, ajoelhando-se ao seu lado, desejando ardentemente partilhar de seu transporte. A madre se calou subitamente. Chorava, abraçava fortemente a jovem religiosa. Seu contato com o divino, sua capacidade de consolar se fora para sempre. Estava contaminada pela melancolia de Suzanne: « La veille de ma profession j'allai la voir; elle était d'une mélancolie égale à la mienne » (p.66).

A totalidade é expressa através de palavras e expressões que marcam a idéia de multiplicidade e infinito, assim é constante a presença de palavras como “tout”, “toujours”, “une infinité”, “une diversité de”, etc:

Aussi, tandis que je redoublais de ferveur et de prières, on redoubla de méchanceté : on ne me donna d'aliments que ce qu'il en fallait pour m'empêcher de mourir de faim ; on m'excéda de mortifications ; on multiplia autour de moi les épouvantes ; on m'ôta tout à fait le repos de la nuit ; tout ce qui peut abattre la santé et troubler l'esprit, on le mit en œuvre ; ce fut un raffinement de cruauté dont vous n'avez pas d'idée (DIDEROT, 1968, p.107).

O segmento acima traz como exemplos de crescimento e multiplicação os verbos “redoubler”, “excéder”, “multiplier”, além do uso de “tout”, “autour” (sentido de expansividade concêntrica) e do “vous n'avez pas d'idée”, no sentido de uma impossibilidade de captar com o intelecto a *intensidade* do refinamento da crueldade.

A realização diz respeito ao ápice de um processo, ao desabrochar e consequência das coisas anunciadas e antecipadas: “On veut que je sois religieuse; peut-être est-ce la volonté de Dieu. Eh bien! Je le serais.” (DIDEROT, 1968, p. 60).

O resultado final, a realização, as sentenças que representam a consequência de processos que se dão em cadeias obedeceria a uma espécie de lei de enunciação um tanto teatral; seria uma espécie de desvelar e evidenciar o fim do processo. Às vezes a realização é a própria conclusão. A própria escrita diderotiana estaria lidando com um jogo de exposição, desenvolvimento, maturação de coisas e processos, naquilo que poderia ser chamado de escrita da desmistificação. Trata-se de mostrar como eventos e coisas de que não nos damos conta continuam a existir, apesar de ignorarmos sua ocorrência e existência (lembrando a temática leibniziana da percepção dos eventos que ocorrem nos confins mais ignotos do universo sem termos a consciência deles).

Na *Encyclopédie*²², face à pergunta de qual seria a relação imediata entre secção cônica e acusativo, que diríamos inicialmente ser nula, temos uma resposta seguindo o modelo de escrita acima explicitado. Inicia-se uma cadeia com um termo, a ele sucedendo outro com algum significado comum, a este sucedendo outro e mais outro de forma semelhante até ao termo final, este aparentemente sem nenhuma relação semântica próxima com o termo inicial. Trata-se isto do poder que a razão tem de criar uma visão coerente de mundo, na qual os elementos, aparentemente sem comunicação semântica imediata entre si, passam a ter exposta e desnudada uma correlação serial, que por vezes lembra o deslizar dos olhos considerando o horizonte de um extremo ao outro. A leitura de *A Religiosa* também segue esse deslizar do olhar de um extremo a outro do horizonte - das memórias ao prefácio anexo, ambos constituídos por uma série de *tableaux* e *miroirs*.

Qual seria a relação entre o uno e o múltiplo na escrita, entre a unidade e o duplo, entre o ficcional e o real? Esse questionamento possibilita desvendar uma tendência presente na escrita diderotiana: contrapor, misturar, unir, justapor e forçar a relação dessas categorias entre si, do que emergem outras formas de expressão.

²² Reproduzo o referido trecho da *Encyclopédie* a partir da já referida obra de Georges-Daniel (p.121): « Ainsi section conique appartient à la géométrie, la géométrie conduit à la physique particulière, celle-ci à la physique générale, la physique générale à la métaphysique, et la métaphysique est bien près de la grammaire à laquelle le mot accusatif appartient ».

No *Rêve de D'Alembert*, o adormecido D'Alembert, falando em alta voz, pergunta à senhorita de L'Espinasse se alguma vez viu um enxame de abelhas fugindo de sua colméia. Ele propõe a possibilidade de os animais, quando aglomerados, estarem ligados uns aos outros pelas patas. Se um deles pica ao próximo, por contágio, as ferroadas se multiplicarão, todos se picando uns aos outros. Contando isso ao doutor Bordeu, este aventa uma hipótese: imaginar que o enxame, antes um conglomerado de animais individuais unidos pelas patas, terá a sua forma de conglomerar-se modificada. Ele propõe que as patas das abelhas pelas quais umas se seguravam às outras sejam amolecidas, de tal jeito que elas não estejam mais contíguas, mas passem a ser contínuas umas às outras: « Entre ce nouvel état de la grappe et le précédent, il y a certainement une différence marquée; et quelle peut être cette différence, sinon qu'à présent c'est un tout, un animal un, et qu'auparavant ce n'était qu'un assemblage d'animaux?... tous nos organes... » (DIDEROT, 1994, p.628). E eis que a contraposição entre unidade e todo não gerou um paradoxo, mas resultou em uma outra realidade, diferente da anterior. Tal também ocorre com as estruturas presentes em *A Religiosa*: as memórias têm sua perspectiva de leitura modificada pelo prefácio anexo, e este por aquelas, decorrendo disso a unidade do romance.

A questão da totalidade também está presente em Suzanne, vítima submetida a uma diversidade de sofrimentos, em sua luta de indivíduo contra o convento, multiplicidade. A jovem é uma vítima exemplar, no sentido de reunir, na seqüência de tudo aquilo pelo que passou, todo o sofrimento possível e imaginável pelo qual outras religiosas poderiam passar: « Une fois (et il plut à Dieu que ce soit la première et la dernière!) il plut à la Providence, dont les voies nous sont inconnues, de rassembler sur une seule infortunée toute la masse de cruautés réparties, dans ses impénétrables décrets, sur la multitude infinie de malheureuses qui l'avaient précédée dans un cloître, et qui devaient lui succéder (...) » (p.117). Há uma contraposição de “une seule infortunée” com “multitude infinie de malheureuses”; a vítima exemplar congregaria em sua *individualidade* todo o sofrimento da *multiplicidade* de sofrimentos das *malheureuses* que a antecederam ou a sucederam. Percebe-se nisso uma estrutura binária.

Nessa questão da estrutura binária e da disposição da totalidade, a vítima é contraposta aos algozes, a pleiteante na justiça reclama a liberdade contra a opressão dos votos forçados, é chamada de possuída pelos que se dizem santos, é firme e racional contra a superstição da madre sádica de Longchamp, inocente contra a perversão sexual da madre lésbica de Sainte-Eutrope, unidade contra o convento comunidade... Assim está evidente o arranjo binário, inserido em várias partes do romance, inclusive em sua forma: memórias (plural) justapostas ao prefácio-anexo (singular).

A representação do múltiplo também se dá através da estrutura do *tableau*. Ele é uno enquanto composição, mas múltiplo na sua constituição. A escrita é tratada de tal forma que a imagem é sugerida pela própria palavra, como se as coisas estivessem coladas nas palavras que as sugerem.

Je vous entends, vous, monsieur le marquis, et la plupart de ceux qui liront ces mémoires : « Des horreurs si multipliées, si continues ! une suite d'atrocités si recherchées dans des âmes religieuses ! Cela n'est pas vraisemblable, » diront-ils, dites-vous. (...) Plus j'y réfléchis, plus je me persuade que ce qui m'arrive n'était point encore arrivé, et n'arriverait peut-être jamais. Une fois (et plutôt à Dieu que ce soit la première et la dernière !) il plut à la Providence, dont les voies nous sont inconnues, de rassembler sur une seule infortunée toute la masse de cruautés réparties dans ses impénétrables décrets, sur la multitude infinie de malheureuses qui l'avaient précédée dans un cloître, et qui devaient lui succéder. J'ai souffert, j'ai beaucoup souffert ; mais le sort de mes persécutrices me paraît et m'a toujours paru plus à plaindre que le mien. J'aimerais mieux, j'aurais mieux aimé mourir que de quitter mon rôle, à la condition de prendre le leur. Mes peines finiront, je l'espère de vos bontés. La mémoire, la honte et le remords du crime leur resteront jusqu'à l'heure dernière. Elles s'accusent déjà, n'en doutez pas ; elles s'accuseront toute leur vie ; et la terreur descendra sous la tombe avec elles (Diderot, 1968, p.117).

O segmento acima é excelente para ilustrar o tema da extensão, pois as estruturas desse tema (proliferação, sucessão, contágio, totalidade e realização) estão presentes. Além

disso, o elemento binário se faz presente logo nas linhas iniciais, com a enunciação dos leitores das memórias: o marquês de Croismare, indivíduo, justaposto aos outros que lerão a obra, multidão de leitores (“Je vous entend, vous, monsieur le marquis, et la plupart de ceux qui liront ces mémoires”).

Ritmos e palavras recorrentes

Dois ritmos podem ser percebidos no estilo de Diderot, como salientara Spitzer. Eles podem ser usados exatamente de forma alternada ou justaposta para passar a impressão de um movimento ou uma imagem num *tableau*. A nuance sugerida por Georges-Daniel, é que as palavras podem ser alojadas em alturas específicas da sentença, para enfatizar uma idéia. O segmento citado há pouco ilustra bem o uso do ritmo das palavras: as sentenças trazem em sua constituição palavras suaves que sucedem-se passando a impressão de um acariciar nos ouvidos, até a última palavra, que traz um ritmo mais forte, salientando a idéia que representa: « La mémoire, la honte et le remords du crime leur resteront jusqu’à l’heure dernière. Elles s’accusent déjà, n’en doutez pas ; elles s’accuseront toute leur vie ; et la terreur descendra sous la tombe avec elles. »

São usadas palavras mais extensas com um som mais prolongado; um bom exemplo disso é a predileção de Diderot pelo uso de “larmes”, no lugar de “pleurs”, pois a extensão da primeira palavra junto com sua sonoridade sugeririam melhor as lágrimas que escorrem no rosto. A última palavra será mais curta e sonoramente mais forte para enfatizar seu significado. A primeira frase imprime nos ouvidos docemente a extensão da memória e do remorso que permanecem até a última hora. Na segunda frase prevalece um ritmo mais forte, recaindo sobre “déjà” (enfatizando a idéia de que o processo se dá agora) e sobre “vie” (também exprimindo tempo, mas um tempo sob a perspectiva da duração existencial). Por fim, o período “et la terreur descendra sous la tombe avec elles” nos imprime a imagem do corpo que é descido ou atirado à cova, graças ao uso final do “avec”, que quebra o movimento de deslizamento de forma brusca, sugerindo o lance final para dentro da tumba.

A intensidade com que as palavras recorrentes aparecem numa obra, em geral, não se dá de forma inocente. Há um uso para marcar uma coloração a ser impressa no conjunto. Exemplificando: em *Le Neveu de Rameau*, há um insistente uso do “et puis”, marcando a tagarelice do personagem principal, o sobrinho; em *Jacques , Le Fataliste*, usa-se insistentemente “voilà”, salientando a conseqüência final dos eventos; em *A Religiosa*, “cependant” aparece com freqüência para enfatizar a dupla perspectiva temporal da narrativa, assim como a partícula “on”, para passar a idéia da força coerciva da comunidade convento impondo-se e atuando sobre a individualidade dos corpos.

As coisas coladas nas palavras: a escrita que sugere o real pela imagem

J-P. Seguin, em seu *Diderot, Le Discours et les choses: Essai de description du style d'un philosophe en 1750*²³ trata do estilo diderotiano e de sua capacidade de sugerir imediatamente os objetos aos quais a escrita se referia. Haveria algo na escrita de Diderot, uma estrutura formando um estilo que teria essa capacidade de sugerir o real?²⁴

Na *Lettre sur les Aveugles*, uma tendência se percebe com maior clareza: a busca por uma forma de pensar e se referir às coisas mais concretamente²⁵. A abstração não é algo proveniente diretamente da experiência, ela não passou pelos sentidos, tal como as qualidades dos objetos passaram. Exatamente pelo fato de as qualidades estarem mais próximas aos sentidos é que haverá uma primazia do adjetivo sobre o substantivo,

²³ SEGUIN, J-P. *Diderot, Le Discours et Les Choses (Essai de description du style d'un philosophe en 1750)*. Paris : Librairie Klincksieck, 1978.

²⁴ Seguin se questiona: « N'y aurait-il pas chez Diderot un “style concret”, c'est-à-dire un ensemble de traits stylistiques permettant au sens de s'établir surtout par la désignation des choses dans ce qu'elles ont de sensible et donnat l'illusion de l'objet particulier ? » (*ibidem*, p.13)

²⁵ « L'abstraction ne consiste qu'à séparer par la pensée les qualités sensibles du corps, ou les unes des autres, ou du corps même qui leur sert de base. » Cf. In : DIDEROT. *Philosophie. Œuvres*, t.1. Paris : Robert Laffont, 1994.

evidenciada na *Lettre sur les Sourds et Muets: À l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*²⁶:

Pour bien traiter la matière des inversions, je crois qu'il est à propos d'examiner comment les langues se sont formées. Les objets sensibles ont les premiers frappé les sens, et ceux qui réunissaient plusieurs qualités sensibles à la fois ont été les premiers nommés ; ce sont les différents individus qui composent cet univers. On a ensuite distingué les qualités sensibles les unes des autres, on leur a donné des noms ; ce sont la plupart des adjectifs. Enfin, abstraction faite de ces qualités sensibles, on a trouvé ou cru trouver quelque chose de commun dans tous ces individus, comme l'impénétrabilité, l'étendue, la couleur, la figure, etc., et l'on a formé les noms métaphysiques et généraux, et presque tous les substantifs. Peu à peu on s'est accoutumé à croire que ces noms représentaient des êtres réels : on a regardé les qualités sensibles comme de simples accidents ; 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.

O vocabulário de Diderot e a forma como ele o trabalhou tem como propriedade estilística central a capacidade de sugerir o real, o mundo que afeta nossos sentidos e move nossas emoções. A partir dessa propriedade, a ilusão romanesca seria favorecida pelo poder evocador das palavras e expressões.

Nada mais natural do que uma tendência e proximidade àquilo que se refere ao tocar. Assim, não é de se estranhar o relevo que é dado à pantomima em *Le Neveu de Rameau*, ao tato na *Lettre sur les Aveugles*, ao gesto no *Paradoxe sur le Comédien* e na *Lettre sur les Sourds et Muets*, e ao corpo que é tocado pela dor imposta em Longchamp e pelas carícias furtivas em Sainte-Eutrope, em *A Religiosa*.

Sobre isso é interessante citar o próprio Seguin:

²⁶ IDEM. *Esthétique-Théâtre*. Œuvres, t.4. Paris : Robert Laffont, 1996, (p.13).

Ce qu'on peut ajouter à ces remarques, c'est que le corps et les sensations de Suzanne Simonin ou des religieuses qui l'entourent, telle « polissonnerie » de *Jacques*, ou telle évocation du *Neveu*, ne sont que la face la plus visible d'une fixation de l'écriture au corps humain. (...) Bref tout se passe comme si Diderot ne pouvait pas écrire sans dire, avec ou sans détour, ces étranges objets que nous pouvons apercevoir comme extérieurs, et qui pourtant sont nous-mêmes, les parties de notre corps (p.73).

Linguagem discursiva: a proximidade com a natureza do falar

É muito significativo que boa parte das obras do enciclopedista tenham em seus títulos as palavras: “pensamentos”, “carta”, “diálogo”, “colóquio”. Isso revela uma proximidade com o campo do falar.

Neste campo, as idéias sucedem-se nem sempre seguindo uma lógica discursiva formal, que se impõe normalmente na escrita de obras técnicas e dos clássicos. As palavras estão mais energizadas pela espontaneidade da vida. Escrever segundo essas estruturas mais próximas da vivência discursiva diária das pessoas é uma forma de se valer do poder de ilusão. Isto se evidencia naquilo que foi chamado de memórias no caso dos escritos de Suzanne Simonin, e de cartas, no caso daquelas que constituem o prefácio-anexo de *A Religiosa*.

O propósito inicial das memórias é enternecer o marquês. Por causa disso a função conativa se faz muito presente, criando dois pólos. Num pólo se situa a narradora, no outro, aquele a quem ela direciona a escrita. Em diversas passagens das memórias Suzanne dirige-se claramente ao marquês, chamando-o por “vous” ou “monsieur”. Como o leitor ocupa um lugar de leitura próximo àquele no qual se insere Croismare, ele também se transforma no alvo da narração (Em certa altura das memórias, Suzanne, além de dirigir-se a Croismare,

também se dirige a todos os leitores que as lerão, conforme evidencia um trecho citado há pouco).

A citação também ocupa seu lugar especial na obra. Ela aumenta a ilusão de realidade. Citar o conteúdo de cartas ou conversas ouvidas, cria um sistema polifônico, o qual sugere e incita a lembrança de conversas reais. A isso se acrescenta o uso de tempos verbais que aproximam do tempo do leitor aquilo que é narrado, trazendo uma maior sugestão de realidade, senão presente, ao menos recente. No caso, o presente e o imperfeito do indicativo são freqüentemente usados com essa intenção de incitar a imaginação, insinuando essa impressão de ação em curso, freqüente ou inacabada.

Outro recurso recorrente em *A Religiosa* é a apóstrofe. Trata-se não só do momento em que se chama aquele ao qual se dirige uma fala ou texto, mas outra vez marca a função conativa, fixando mais a realidade e criando um apelo retórico. Em diversas páginas Suzanne se dirige diretamente ao Marquês, chamando - o por “Monsieur le Marquis” ou simplesmente por “Monsieur”. Em Longchamp, a apóstrofe é usada nos diálogos entre Suzanne (sendo esta chamada por “Sœur Sainte-Suzanne”) e a madre cruel (chamada por “Madame”) exatamente para dramatizar ainda mais as cenas ao enfatizar os pólos entre quais as ações e falas transitam.

A apóstrofe traz como conseqüência de seu uso uma ênfase daquilo que ocorre entre o emissor e o destinatário da ação ou da fala. Nos diálogos entre a madre Sainte-Christine e Suzanne, a dramaticidade daquilo que esta ouve da outra se intensifica para o leitor, pois o “alvo” sobre o qual recai a cruel fala de Sainte-Christine fica explícito através da apóstrofe: « (...) Je me promenais à grands pas dans ma cellule, et elle s'écriait: “O mon Dieu! Que diront nos sœurs ? O Jésus, jetez sur elle un regard de pitié ! Sœur Sainte-Suzanne ! » (p. 95). Neste exemplo, depois de pedir a Jesus que lançasse sobre Suzanne um olhar de piedade, a madre exclama: « Sœur Sainte-Suzanne »; todo o peso da fala anterior da madre recai dramaticamente sobre “Sœur Sainte-Suzanne”, fazendo com que a figura da jovem se tornasse mais saliente aos olhos do leitor.

O que começamos a ver é uma relação entre corpo e imaginação, entre a forma como a escrita torna possível mostrar esse corpo e entre o uso dessa escrita para atuar sobre a imaginação do leitor. Como se mostra o corpo de Suzanne? Como ele aparece no romance e de que maneira ele atua sobre a imaginação do leitor são o objeto do próximo capítulo: *Corpo e Imaginação*.

CORPO E IMAGINAÇÃO

CAPÍTULO 2

Corpo e imaginação

Suzanne la Chaste: “manière” e “naïf”

“Absorção” é um conceito recorrente a partir da segunda metade do século XVIII, uma reação anti-rococó. Tratava-se de posicionar-se contra o maneirismo nas artes em geral, não só na pintura, mas igualmente na literatura.

Todo o excesso, tudo o que denunciaria uma intenção atuando na obra tentando agenciar o gosto, a atenção e o prazer do espectador ou leitor seria encarado como artificial. Diderot posiciona-se contra o pintor Boucher pelo excesso de artificialismo deste; suas figuras são posicionadas na tela sem a unidade de ação a partir da qual a impressão de naturalidade seria despertada no espectador.

Quand il fait des enfans, il les groupe bien; mais qu’ils restent à follâtrer sur de nuages. Dans toute cette innombrable famille, vous n’en trouverez pas un à employer aux actions réelles de la vie, à étudier sa leçon, à lire, à écrire, à tiller du chanvre. Ce sont des natures romanesques, idéales, de petits bâtards de Bacchus et de Silène (DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 309).

Diderot assegurara nesse *Salão*, algumas linhas antes do trecho acima citado, que Boucher é um homem cuja imaginação está impregnada pela falta de virtude, pela depravação moral. O que se deveria esperar que ele reproduzisse na tela, senão o que tem em sua imaginação? Sua obra seria um amontoado de faces... “trop de petites mines, de manière, d’affécterie pour un art sévère” (ibid). Exatamente por ser uma obra cheia de

detalhes sem ligação entre si, que parecem ser afetação e cheiram a maneirismo é que Diderot diz que Boucher cairá na arte da iluminura, a arte cheia de miniaturas coloridas, que enfeita as bordas dos manuscritos.

O conceito de absorção já existia antes do século XVIII, seguindo uma tradição ligada aos trabalhos de Leon Battista Alberti. Por não existir até então o conceito de história da arte, muitas técnicas e temáticas anteriores eram ignoradas e caía-se no esquecimento delas, o que explicaria o porquê de mesmo existindo o tema da absorção antes da ascensão do rococó, ele só começou a ser explorado depois.

Como a absorção apareceria nas telas? Trata-se de representar as figuras humanas do quadro numa situação na qual a sua atenção e consciência estão tomadas pela ação que efetuam, naquela na qual se envolvem ou observam. O resultado disso, para o espectador que observa é a impressão de natural e de unidade da obra.

A tela é produzida para passar a impressão de que a intenção de sua composição não era a de interessar e seduzir o olhar do espectador. Ou melhor, para que não transpareça nenhuma intenção quanto ao espectador, que aparentemente seria ignorado.

O que acontece com a figura em estado de absorção é que ela passa a impressão de ignorar a presença do espectador, de tão tomada que está em sua ocupação. Algo que não acontece com quadros mais maneiristas, cujos detalhes e olhares dos personagens da tela parecem ser posicionados para seduzir, implorar e cativar o olhar e atenção do espectador de uma forma gritante. Diderot diz de Boucher que sua obra reflete sua perversão moral, que ele cairá na iluminura e que ainda tem a impressão de que ele é "o inimigo mais mortal do silêncio": « Toutes ses compositions font aux yeux un tapage insupportable. C'est le plus mortel ennemi du silence que je connoisse; il en est aux plus jolies marionnettes du monde » (ibid).

Sobre essa passagem, Michael Fried (*Absorption and Theatricality*, 1980, p.41) afirma que a caracterização das figuras de Boucher enquanto marionetes representa a ausência de interioridade, de consciência. Sem estas não haveria absorção.

O interessante a ser notado quanto à marionete é o uso do termo no sentido de um mecanismo sem vida própria, manipulado por uma pessoa fora da cena; o dito mecanismo é movido para outra inteligência fora da cena, do palco: o espectador. Isso permite fazer alguns questionamentos bem próprios ao tema aqui tratado: como mostrar sem dar a perceber que a intenção é mostrar? Como incitar o desejo de olhar sem que se perceba esse desejo sendo aliciado artificialmente pela obra? Como ser bem sucedido no mostrar, sem que isso passe a impressão de que uma marionete foi manipulada em uma apresentação?

A unidade de ação é uma das maneiras de se evitar que os elementos da obra pareçam mecanismos articulados. Sobre isso, diz Michael Fried, na obra citada:

The machine-painting analogy was a traditional one, as in De Pile's statement that a painting ought to be regarded "comme une machine don't les pieces doivent être l'une pour l'autre et ne produire toutes ensemble qu'un même effet" (...) whereas for Diderot unity of action and beyond that the unity of the painting as a whole involved nothing less than an illusion of the inherent dynamism, directedness, and compulsive force of causation itself. "Une composition doit être ordonné de manière à me persuader qu'elle n'a pu s'ordonner autrement", he writes in one of he most important of the *Pensées Detachées*, « une figure doit agir ou se reposer, de manière à me persuader qu'elle n' a pu agir autrement » (...) He demanded persuasion not demonstration, determinism not logic. (p.87)

Não por acaso, a demonstração era tradicionalmente associada a uma lógica que a evidenciava como mecânica, justamente pela articulação de suas partes demonstrativas. Se na composição de uma pintura transparecem partes, ocorreu um insucesso na integração dos elementos constituintes do tema da composição. Decorre disso a percepção da artificialidade (normalmente associada a mecanismo, a uma espécie de relógio) da obra pelo espectador. Seduzir o olhar do espectador é primar por uma composição na qual os elementos que a constituem não poderiam ser integrados de outra forma senão aquela; por causa dessa integração não transparecem partes. A impressão do espectador é que a obra é

natural, sem mecanismos. Mas em verdade trata-se da desenvoltura (*sprezzatura*) com a qual o pintor compôs a obra.

A temática bíblica de *Suzanne la Chaste* (Susana, A Casta) é bem ilustrativa das considerações com as quais lidamos nesta altura, sendo mesmo crucial para responder algumas hipóteses sobre *A Religiosa*, cujo personagem central certamente não se chama Suzanne por acaso.

A personagem surge na narrativa de Daniel, capítulo 13, no livro que recebe o nome do profeta. Susana, mulher justa e temente a Deus, é casada com um homem rico, dono de um belo jardim, contíguo à casa na qual habitam, muito famoso entre o povo e visitado com frequência por diversas pessoas que lá iam para apreciar-lhe a beleza e lá se refrescar do calor.

Dois anciões foram eleitos juízes do povo naquele ano. Freqüentavam a casa do marido de Susana e a observavam diariamente quando ela saía por volta do meio dia para passear pelo jardim. O desejo de possuí-la incita os dois velhos, sem que estes desconfiem da existência desse desejo um no outro. Certo dia, depois de se separarem a pretexto de fazer qualquer outra coisa, cada um foi para um lado. Ambos, no entanto, estando com a mesma intenção, retrocederam e acabaram por se encontrar no jardim; finalmente confessaram um ao outro o intenso desejo que traziam em si a consumi-los.

Combinaram surpreender Susana. Depois de ficarem dias espreitando, enfim o dia esperado chegou. Susana, acreditando que apenas ela e as meninas que a acompanhavam ao passeio encontravam-se naquele instante no lugar, pediu que elas fechassem a porta do jardim e lhe fossem apanhar óleo e bálsamo para que ela se banhasse. As garotas saíram; os velhos se lançaram contra Susana e lhe ameaçaram: “As portas do jardim estão fechadas, ninguém nos vê, e nós te desejamos. Por isso, consente conosco e junta-te a nós! Se recusares, testemunharemos contra ti que um moço esteve contigo, e que foi por isso que afastaste de ti as meninas” (Bíblia de Jerusalém, 1987, Daniel 13, 20-21, p. 1710).

Gemendo, Susana replica que estava perdida. Se não cedesse aos velhos, a morte a aguardava. Mas preferia esta opção a pecar diante do Senhor entregando-se aos velhos. No

dia de seu julgamento os velhos afirmaram que a flagraram no jardim entregando-se a um moço. Eles acorreram tentando agarrá-lo, mas ele fugira por ser mais forte. Susana seria condenada, havia testemunhas confiáveis, dois anciãos. Ela clama a Deus em alta voz. E Ele escutou sua voz, inspirando o jovem Daniel, no meio da multidão, com a divina sabedoria. Daniel clama contra o falso julgamento; os outros homens do povo percebem que Deus o inspirara. Decidem ouvi-lo. Em separado ele interroga os dois velhos perguntando-lhes simplesmente sob qual árvore surpreenderam o suposto pecado da inocente Susana. Um disse que foi embaixo de um lentisco, o outro que foi embaixo de um carvalho. Ambos comprovadamente haviam, pois, mentido. Os velhos foram julgados e executados segundo o prescrito pela Lei de Moisés.

Além do nome da protagonista, a narrativa tem algumas temáticas em comum com o romance: o desejo de olhar o oculto (os velhos espiam Susana ao banho e desejam, depois, no julgamento, desvela-la para se fartarem com sua beleza), o de fruir daquilo que é visto, a questão do falso testemunho (os velhos afirmam ter visto algo que realmente não viram) e a perseguição da inocência por representantes da ordem pervertendo o poder do qual foram investidos. A Suzanne de *A Religiosa* sempre se afirma inocente, vítima do poder de pessoas representantes da ordem. Em seu lar foi forçada a entrar no convento contra sua vontade. No convento é submetida à ordem dura e injusta. Tal como a Susana bíblica, sua vida depende de julgamentos e também se torna a vítima de falsos testemunhos.

Mas, além disso, Suzanne também é mostrada tal qual a Susana bíblica. Assim como os velhos espreitam e observam Susana, o leitor observa Suzanne, ele sente um desejo de saber mais sobre ela, tal o lugar de leitura que todos os leitores possíveis ocupam naquele no qual também se insere Croismare.²⁷

A temática da *Suzanne la Chaste* é bem conhecida e mesmo apreciada no século XVIII, de tal forma que usar o nome “Suzanne” em qualquer obra literária, de pintura ou de escultura certamente despertaria na lembrança a narrativa bíblica. Diderot, no *Salon de*

²⁷ *Je vous entends, vous, monsieur le marquis, et la plupart de ceux qui liront ces mémoires: « Des horreurs si multipliées, si variées, si continues ! Une suite d'atrocités si recherchées dans des âmes religieuses ! Cela n'est pas vraisemblable, » diront-ils, dites-vous* [grifo nosso] (Diderot, 1968, p.116).

1765 afirmou o quanto o tema era prolífero entre os artistas, ao comentar uma *La Chaste Suzanne* de Van Loo:

Avec ses défauts, cette composition de Vanloo est encore une belle chose. De Troy a peint le même sujet. Il n'y a presque aucun peintre ancien dont il n'ait frappé l'imagination et occupé le pinceau, et je gage que le tableau de Vanloo se soutient au milieu de tout ce qu'on a fait. On prétend que la Suzanne est académisée (...) (p. 300).

Comentando a mesma tela, Diderot afirma que as paixões, imprimidas nela pelo pintor, regular-se-iam se estivessem co-relacionadas entre si. Se à figura dos velhos fossem atribuídas mais violência e mais cólera, automaticamente o pintor perceberia que seria necessário, em nome da dramaticidade e da coerência das relações existentes entre os elementos da totalidade da composição, que a inocente jovem fosse representada com uma face mais aterrorizada, “et bientôt ses regards auraient fait au ciel une toute autre instance” (ibid).

Diderot ainda refere-se elogiosamente a uma *Suzanne* de Tintoretto, por conta da maneira como ela foi representada. Os velhos teriam sido postos num mesmo lado, para o qual estão voltados os véus de *Suzanne*. Aos velhos o corpo da casta mulher está velado, mas não aos olhos do espectador, que vê o nu exposto. O espectador, no entanto não seria *sujet* da obra, sendo esta livre e independente do espectador.²⁸

Nos *Pensées Détachées sur la Peinture* (DIDEROT, 1996, p. 1034) há uma referência muito interessante ao mesmo tema: *Suzanne* nua e exposta aos olhares do espectador, sua nudez oculta aos velhos pelos véus, é casta, tal como o pintor foi casto, pois

²⁸ Considere-se neste aspecto que a presença do espectador está mais próxima do ponto de vista, sem, no entanto, fazer parte da obra. “(...) Diderot adds to the traditional unities of action, time and place a fourth unity, that of point of view, which he builds into his definition of pictorial composition from the start and articulates most forcefully in the *Essais: Toute scène a un aspect, un point de vue plus intéressant qu'aucun autre; c'est de là qu'il faut la voir. Sacrifiez à cet aspect, à ce point de vue, tous les aspects ou points de vue subordonnés; c'est le mieux* (...)» (Fried, op. cit., p. 92).

a obra estaria fechada em si, não sendo considerada, “aparentemente”, a presença do espectador.²⁹

O tema da castidade de Suzanne remonta à questão daquilo que é considerado “naïf”. Este seria a fonte da naturalidade numa obra, estando muito próximo do sublime, e em lugar oposto à “manière”. Numa referência a um tratado de Plutarco, Roberto Romano, em *Silêncio e Ruído: A Sátira em Denis Diderot*, evidencia o sentido e a relação do “naïf” em Diderot:

Na página inicial, em sua tradução daquele tratado, publicada em 1537, Antoine du Saix a “explica”: “La touche naïfve pour esprouver l’amy et le flatteur.” A palavra chave na frase é “naïfve”, ingênuo. Ela vem do latim “nativus” e indica o que não é artificial. O dicionário *Robert* traz o significado corrente no século XVI: “Qui represente bien la chose telle qu’elle est”. No escrito de Plutarco descreve-se o modo pelo qual o adúlador se disfarça sob a aparência do amigo. Este último é “ingênuo”, o primeiro é só artifício de alto à baixo. Interessa notar um escrito de Diderot, justamente sobre o artifício e a pintura, onde se opõem o que é “naïf” e o que se reduz à “lisonja”. *Ingênuo*, para Diderot, além da simplicidade, acumula os significados de inocência, verdade, originalidade “de uma infância feliz que não foi reprimida”. O termo e a coisa são essenciais às belas-artes (1996, pp. 166-167).

O quadro, a escultura, a música e a literatura, submetidos à “manière”, estão num plano em que se primou pela proliferação de detalhes. As faces perderam a sua cor natural e adquiriram uma “grimace”³⁰ repleta de um indiscreto rubor, marca de mau gosto e de perversão:

²⁹ « La toile renferme tout l’espace, et il n’y a personne au-delà. Lorsque Suzanne s’expose nue à mes regards, en opposant aux regards des vieillards tous les voiles qui l’enveloppaient, Suzanne est chaste et le peintre aussi ; ni l’un ni l’autre ne me savaient là » (op. cit).

³⁰ Em diversos trechos de seus escritos, Diderot associa “grimace” à artificialidade afetada da “manière”: “This more than anything else was the basis of his abhorrence gesture and facial expression that he called grimace. *Ne voyez-vous pas que la douleur de cette femme est fausse, hypocrite*, he writes of a figure in a picture by Lagrenée, *qu’elle fait tout ce qu’elle peut pour pleurer et qu’elle ne fait que grimacer...? (...)* As

Tout ce qui est vrai n'est pas naïf, mais tout ce qui est naïf est vrai, mais d'une vérité piquante, originale et rare. (...) / La manière est dans les beaux-arts ce que l'hypocrisie est dans les mœurs. Boucher est le plus grand hypocrite que je connaisse ; il n'y a pas une de ses figures à laquelle on ne pût dire : « Tu veux être vraie, mais tu ne l'es pas. » La naïveté est de tous les états : on est naïvement héros, naïvement scélérat, naïvement dévot, naïvement beau, naïvement orateur, naïvement philosophe. Sans naïveté, point de vraie beauté. (...) La naïveté est une grande ressemblance de l'imitation avec la chose, accompagnée d'une grande facilité de faire : c'est de l'eau prise dans le ruisseau, et jetée sur la toile (DIDEROT, *Pensées Détachées sur la Peinture*, 1996, p. 1051).

Considerando a questão da “manière”, do “naïf” e da pintura, é possível adentrarmos num nível mais profundo de leitura de *A Religiosa*. Na famosa carta a Meister de 27 de Setembro de 1780³¹ sobre o romance, Diderot comentou que este era uma obra cheia de “tableaux pathétiques”³², com todo o interesse centrado sobre a “personagem que fala”, a ser lida e folheada por pintores. Sua epígrafe, se assim não se opusesse a vaidade, poderia ser “son pittor anch'io” (“também sou pintor”).

Tal como se verificava nas pinturas cujo tema era a narrativa bíblica de Susana, o romance teria como base do ponto de vista ou focal Suzanne Simonin: “(...) et tout l'intérêt est rassemblé sur le personnage qui parle” (terço da carta há pouco mencionada). A narrativa está inserida no tradicional gênero de memórias, muito usado no século XVIII, o

early as the *Salon de 1763* he warns: *Il ne faut pas prendre de la grimace pour de la passion ; c'est une chose à laquelle les peintres et les acteurs sont sujets à se méprendre. Pour en sentir la différence, je les renvoie au Laocoon antique, qui souffre et ne grimace point (...)* And in general Diderot was repelled by every form of exaggeration in painting and drama that seemed to him to indicate a desire to play to the crowd (FRIED, 1988, p. 98).

³¹ DIDEROT. *Correspondence. Œuvres*, t.4. Paris: Robert Laffont, 1997.

³² *Si tout regard suppose qu'une distance sépare le sujet (le spectateur) de l'objet (le tableau), par contre le « pathétique » - au sens du Dictionnaire de L'Académie de 1777 : « qui émeut les passions » - tend à faire disparaître cette coupure entre celui qui regarde et ce qu'il regarde, au profit d'une identification qui serait, en quelque sorte, l'équivalent esthétique de la « pitié » selon Rousseau (Deneys-Tunney, 1992, p.135).*

que ressalta ainda mais o fato de Suzanne ser o ponto focal, tal como a sua correlata, na pintura.

Ela apareceria como inocente ao espectador, ou melhor, ao leitor. Assim, a sua posição estaria mais próxima do sublime e não seria um personagem produzido com “manière”:

Mais Il n'est pas à présumer qu'il se détermine à changer mon sort sans savoir qui je suis, et c'est ce motif qui me résout à vaincre mon amour-propre et ma répugnance, en entreprenant ces Mémoires, où je peins une partie de mes malheurs, sans talent et sans art, avec la naïveté d'un enfant de mon âge et la franchise de mon caractère (*La Religieuse*, p. 39)³³.

Na consideração acima, Suzanne usa “pintar” ao invés de “escrever” referindo-se às suas memórias. Também menciona que a pintura de seus infortúnios foi feita sem talento e sem arte, com “naïveté” e “franchise”. Primar pelo “naïf” e pela franqueza na escrita, uma escrita declaradamente feita sem talento e sem arte, talvez seja o indício de uma composição que se quer não afetada pela “manière”, mais próxima da naturalidade. Como conseqüência disso, a escrita torna-se portadora de maior beleza, maior capacidade de seduzir e iludir o leitor.

Nas considerações finais, Suzanne diz ter relido suas memórias; novamente são empregadas palavras que remetem à pintura e à “manière”. Pareceu-lhe que havia se mostrado a cada linha mais infeliz e mais amável do que era em verdade. Então ela se pergunta se assim fez por comumente se acreditar que os homens são mais suscetíveis a serem seduzidos pelos charmes do que tocados pelos infortúnios alheios. Ela insiste mais uma vez em sua inocência, dizendo conhecer muito pouco os homens e não ter suficientemente refletido sobre si mesma para poder responder a esse questionamento com segurança. Encerra dizendo-se mulher, talvez um pouco “coquette”, acrescentando ainda

³³ Grifo nosso.

uma indagação: “qui sais-je”. Mas se ela é assim, uma mulher um pouco “coquette”, seria naturalmente e sem artifício.

Além de haver novamente termos tomados da pintura, o referido trecho revela uma preocupação de Suzanne em evitar parecer ao Marquês dotada de um conhecimento que vai além da sua alegada inocência e contra a naturalidade³⁴. Ela formula a hipótese sobre o que seduziria mais os homens, depois diz nada saber e não ter se estudado o suficiente para saber disso. A questão do saber é levantada algumas linhas abaixo quando ela aventa outra hipótese, na qual se supõe talvez uma mulher um pouco “coquette”, encerrando a pergunta com o “que sais-je”, “que sei eu”.

O excessivo saber e o conhecimento se poriam contra a inocência de Suzanne e iriam de encontro à “manière”, daí Suzanne encerrar dizendo que se ela é “coquette” o é de forma natural e sem artifício.

Resta questionar como é o corpo de Suzanne, se a sua inocência seria conservada, mesmo com ele tantas e tantas vezes em evidência, seduzindo o olhar do marquês/leitores e sendo, além disso, alvo de carícias furtivas em Sainte-Eutrope. Cabe também indagar se no tempo em que escreve as memórias ela já dispunha de algum conhecimento que ia contra o seu suposto estado de inocência e quais outros motivos poderiam ser revelados para explicar a insistência nessa inocência, mais as aparentes contradições dela decorrentes.

O Corpo de Suzanne

A esta altura convém que se questione a maneira como o corpo de Suzanne é mostrado no romance, se há alguma descrição exata e pormenorizada dele, se é diferente do das outras personagens e se há diferenças entre homens e mulheres na escrita. Esse

³⁴ Sobre esse aspecto, chamo a atenção para a marquesa de Merteuil, em *Liaisons Dangereuses*: conforme a carta LXXXI, ela trabalha com maestria a maneira de parecer natural e inocente, apesar de ser terrivelmente culpada, para competir e vencer no mundo masculino.

questionamento é importante na medida em que permite determinar uma série de problemáticas inerentes ao mundo feminino exposto nesse romance.

Para facilitar o entendimento das temáticas a serem desenvolvidas, separemos os eventos e pessoas entre dia e noite, segundo um tema diurno e outro noturno. Ao dia associemos as figuras masculinas, à noite associemos as femininas.

Os homens, relacionados ao tema diurno, desempenham suas atividades durante o dia. Eles estão ligados à imposição e restauro da ordem, o que se dá prevalentemente durante as cenas diurnas. Eles são pais, juízes, advogados, médicos, padres, confessores, vigários. Os seus corpos não são descritos. Denominados por seu cargo e função, a eles, por vezes, se atrela uma breve descrição que diz algo de seu caráter e jeito de ser. O médico que atende Suzanne, por exemplo, é apenas designado por sua função. Já o vigário geral, Hébert, é referido como um homem de idade, brusco, mas esclarecido. De Dom Morel diz-se que é um homem de caráter ardente e próximo dos quarenta anos. As descrições dos homens, feitas em poucas linhas no geral, se orientam num campo de significados marcados por uma nuance mais racional do que emotiva.

As mulheres ocupam maiores espaços de descrição, mas pouco se fala diretamente da figura de seus corpos. Isso ocorre porque seus corpos “falam” uma linguagem emocional descontrolada. Não são descritos, mas mostrados atuando: as pernas fraquejam, os olhos reviram-se, as mãos tremem etc. As falas de seus corpos apresentam características que permitem a sua inserção no tema noturno, no qual impera a desordem e o descontrole. À noite se espiam e se comentam os segredos; a desordem, as sedições, os conselhos, são todos noturnos. Todas as desordens do convento ocorrem depois do pôr do sol e, para novamente se impor a ordem, é preciso que venha o dia, trazendo com ele os homens: o juiz, o padre, o confessor, o vigário geral, o advogado e o médico (este sana a desordem do corpo). Todos estes regulam e impõem uma parcela da ordem no convento segundo o cargo que ocupam.

Mostrar o corpo sem descrevê-lo

Embora poucas sejam as descrições do corpo, este será mostrado atuante, submetido ou em estado de inércia. Isso é feito através de procedimentos teatrais, como a descrição do gesto semelhante a indicações cênicas ou através da pantomima, pela evidenciação por meio da fala de outros personagens num diálogo; ou ainda pela reprodução direta da fala do personagem em questão ao longo das memórias, e também por meio dos *tableaux*.

Uma passagem famosa do livro pode ser tomada como exemplo de alguns aspectos da exposição do corpo: é a reunião das religiosas nos aposentos da madre superiora de Sainte-Eutrope. Trata-se de um *tableau* cheio de movimento e diversidade. Os elementos estão tão bem relacionados e ligados à figura central da madre superiora, que se estabelece uma unidade perfeita e cheia de graça (conforme mencionado anteriormente sobre as relações se auto-regularem numa boa obra, decorrendo disso a unidade). Novamente, o vocabulário é o da pintura. Suzanne dirige-se a Croismare nesses termos: « Vous qui vous connaissez en peinture, je vous assure, monsieur le marquis, que c'était un assez agréable tableau à voir. » (p.171).

Saliente-se, nessa passagem, que nela se dá a maior descrição continuada de uma pessoa em todo o romance: a madre superiora de Sainte-Eutrope. As demais personagens do *tableau* são mostradas num estado de absorção. Estão ocupadas em seus afazeres enquanto o olhar da madre igualmente está ocupado observando todas as demais.

O *tableau* começa com a citação do número de mulheres no aposento, mais ou menos dez ou doze no total, seguindo-se a isso a variedade de suas idades até a última idade referida, que é a da superiora. Algumas linhas se sucedem com a descrição da superiora, até que entra em cena a sua posição no quarto, a ela encadeada a de Suzanne, que estava mais próxima. Passa-se à posição das outras, que naturalmente estavam encadeadas à posição da Superiora por meio da de Suzanne. Aliadas à posição, estão as ações que as religiosas desempenham. A cor, ou melhor, as qualidades, são salpicadas no *tableau*, depois, mas sem uma individuação detalhada. Passa-se às relações que umas mantinham com as outras no

apartamento, bem como as suas relações de afeto e as ações que desempenhavam no instante. A figura da mãe volta a aparecer no fim do *tableau*, unificando toda a ação, com o seu olhar que percorre a todas do apartamento, aprovando ou reprovando o que faziam ³⁵.

É como se primeiro houvesse o esboço a ser preenchido pela cor. Mas a imagem mais viva, o ponto focal, o que unifica todo o quadro e que por isso tem mais cores é a superiora. Se transposta para um quadro seria um exemplo perfeito de absorção. Além disto, as qualidades rarefeitas têm um efeito contrário do que geralmente se esperaria: elas fazem as coisas ficarem mais vivas, justamente por deixarem um espaço de indeterminação, no qual e a partir do qual o leitor ou espectador usaria a imaginação continuando o trabalho do pintor ou do autor.

Sobre esse aspecto nos diz Gerhardt Stenger:

Chez Diderot, le lecteur n'invente pas tout; en coopérant avec l'auteur pour compléter mentalement l'œuvre qui aura prévenu et suscité sa libre activité, il participe à la création non pas de l'œuvre, mais de la « réalité » que l'œuvre suggère. Nous rentrons dans le domaine de la *mystification* (p.84).

A obra, cheia de detalhes, não estruturada numa unidade na qual esses detalhes estariam ligados entre si formando um todo, certamente entrará no terreno da maneira, da obra lisonjeira e bajuladora, que evidencia, como todo bajulador, o seu desejo de sugar a atenção do espectador/leitor de uma forma evidentemente artificiosa. A obra bajuladora dos sentidos pode até conseguir encantar num primeiro instante, mas logo se transforma em

³⁵ Simplificando a construção deste *tableau*, observa-se uma sucessão que passa a impressão de um esboço, constituído por número, espaço, relação ou ação; desenhado, é depois preenchido pelas cores (descrição): número (quantidade de mulheres), número (idade das mulheres), qualidade (descrição da superiora), espaço ou ação (localização das mulheres e o que faziam), qualidade (descrição das mulheres), ação ou relação (ação das mulheres e suas relações na cena umas com as outras), ação ou relação (a mãe interagindo com as outras mulheres), constituem a totalidade do *tableau*.

algo sem graça, pois seu véu é frágil e sua intenção se desnuda com muita facilidade devido ao exagero e ao odor de afetação.

No caso da mistificação dá-se algo diverso. O leitor participa na criação da realidade sugerida a partir do preenchimento do esboço³⁶ que toma em suas mãos. A imaginação, vizinha muito próxima dos sentidos e do mundo da experiência, é a grande artista mistificadora.

A Imaginação, a linguagem e o corpo

O segmento abaixo, proveniente do parágrafo inicial de *A Religiosa*, traz algumas palavras e trechos de frases que podem ser inscritos no espaço temático da memória e da imaginação:

Comme mon protecteur pourrait exiger, ou que peut-être la fantaisie me prendrait de les achever dans un temps où des faits éloignés auraient cessé d’être présents à ma mémoire, j’ai pensé que l’abrégé qui les termine, et la profonde impression qui m’en restera tant que je vivrai, suffiraient pour me les rappeler avec exactitude (p.39)³⁷.

Os termos grifados permitem acessar um nível mais profundo do texto, a que se relacionam outros elementos recorrentes ao longo do relato e do prefácio-anexo. Aqui está em jogo a questão da memória e da imaginação. A memória que permite o surgimento das “Memórias” e que também é essencial para a existência da confissão: a confissão da

³⁶ « Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu’un beau tableau? C’est qu’il y a plus de vie et moins de formes. A mesure qu’on introduit les formes, la vie disparaît... C’est que l’esquisse est l’ouvrage de la chaleur et du génie; et le tableau, l’ouvrage du travail, de la patience, des longues études, et d’une expérience consommée de l’art» (DIDEROT, *Salon de 1767*, apud: Morin, 1987, p. 187) .

³⁷ Grifo nosso.

infidelidade conjugal da mãe de Suzanne, a confissão das freiras aos confessores, a da mistificação a Croismare oito anos depois, a confissão que a madre Sainte-Christine quer tirar de Suzanne, a da madre superiora de Sainte-Eutrope a Dom Morel, dizendo-se danada. Confissão, interrogatório e o relato das memórias estão inseridos no contexto da memória e da imaginação.

A diferença entre imaginação e memória, que pode ser evidenciada a partir da leitura de *A Religiosa*, elucida-se melhor com o que diz Morin, em seu *Diderot et l'Imagination*:

Ajoutons pour terminer que l'examen de la pratique de l'imagination chez Diderot nous conduit à ne voir effectivement aucune différence de nature entre la mémoire et l'imagination, mais que le domaine actif de la mémoire nous semble tout de même plus limité. La mémoire reproduit, purement et simplement les sensations passées, l'imagination fait de même, mais elle dépasse cette reproduction pure et simple : elle abstrait, elle idéalise, elle fait des investigations au-delà des apparences, elle échafaude des hypothèses, monte des expériences, découvre et invente (p. 41).

Os eventos do mundo externo ao corpo atuam sobre os sentidos, desse embate nascem as sensações, que ficam marcadas na memória e são acessadas pela atividade da memória. Disso decorre que Suzanne não se esquecerá com facilidade dos eventos que lhe ocorreram, pois foram impressionantes - a marca do ferro em brasa sobre a cera da memória foi profunda:

Pour expliquer le mécanisme de la mémoire, il faut regarder la substance molle du cerveau comme une masse d'une cire sensible et vivante, mais susceptible de toutes sortes de forme, n'en perdant aucune de celles qu'elle a reçues, et en recevant sans cesse celles qu'elle garde. Voilà le livre. Mais où est le lecteur ? le lecteur c'est le livre même. Car ce livre est sentant, vivant, parlant ou communiquant par des sons, par des traits l'ordre de ses sensations, et comment se lit-il lui-même ? en sentant ce qu'il est, et en le

manifestant par des sons. / Ou la chose se trouve écrite, ou elle ne se trouve pas écrite. Si elle se trouve point écrite, on l'ignore. Au moment où elle s'écrit, on l'apprend. / Selon la manière dont elle était écrite on la savait nouvellement, ou depuis longtemps. / Si l'écriture s'affaiblit, on l'oublie, si l'écriture s'efface, elle est oubliée, si l'écriture se revivifie, on se la rappelle (DIDEROT, *Éléments de Physiologie*, 1994, p. 1289).

A imagem do livro que lê a si próprio seria essencial para pensarmos o caso da madre lésbica enlouquecida. Sua intensa imaginação a impressiona por ter se estendido além dos limites da experiência sensível: a escrita feita no “livro” adquiriu um estatuto de realidade, como se as visões infernais que lhe subjogavam a mente, em seu estado de loucura, estivessem realmente lá, como se os demônios a perseguissem mesmo. A isso se alia sua extrema sensibilidade presente no seu entusiasmo por música, o mesmo entusiasmo transbordante da madre Moni, que levava esta a crer que se comunicava com o Eterno. O entusiasmo é uma força que pode atuar sobre a imaginação, fazendo com que ela ultrapasse os limites da realidade dos sentidos.

A linguagem de Suzanne é racional, diferente da linguagem de seu corpo. O fato de ser racional e voltada mais para o seu desejo de ser livre seria uma maneira de se aliar não só contra a força dos que vão contra a quebra dos votos e a sombra de loucura que paira nos conventos (esta proveniente de um excesso de imaginação, que é mais comum em pessoas mais sensíveis, com os nervos mais vibrantes às sensações), mas também contra o corpo, fonte das sensações. Talvez, por ser racional, cumprisse tão bem os deveres, não se deixando levar por sua repulsa à vida claustal; talvez pela mesma razão ela se valesse tão bem da lei em Longchamp e contra Longchamp. O medo da loucura, para Suzanne, seria, então, uma desconfiança do corpo e da linguagem deste, já que a loucura estaria muito próxima da fonte das sensações, os sentidos corporais, exatamente pelo fato de se relacionar a uma atividade sem limites por parte da imaginação.

“Corps défaillant”

Suzanne tem seu corpo exposto várias vezes nos desfalecimentos por ela sofridos, quando momentaneamente se vê privada da plenitude de seus movimentos e mesmo de sua consciência. Quando está na carruagem com sua mãe, sendo levada de volta ao “lar”, ela chora, seu nariz sangra e lança-se aos prantos sobre a mãe, sujando-lhe as vestes com a profusão de seus fluidos: Suzanne se liquefaz. Na cerimônia do hábito em Sainte-Marie, na qual seus joelhos fraquejavam, precisou ser segurada pelas religiosas; além disso, ela estava quase inconsciente, sendo as perguntas do sacerdote respondidas pelas mesmas religiosas que a amparavam. Lembremos também de Longchamp, quando profere os votos, mas não se lembra de ter feito isso, por ter desfalecido no momento. Depois perguntou a todas se realmente o havia feito, pedindo que lhe afirmassem isso por escrito; a diversidade de testemunhos verbais não era suficiente; testemunhos escritos contribuiriam para que a prova fosse suficiente e irrefutável. Mais uma vez, indício do seu poder de racionalização, da crença no discurso contra o corpo e os sentidos, cujos significados ela não consegue apreender, chegando mesmo a tomar o orgasmo da madre superiora como uma “défaillance” proveniente de uma doença; doença talvez contagiosa, naquilo que no momento seria seu conhecimento mais próximo sobre o corpo: um conhecimento médico, científico, mais discursivo, situado no campo não dos sentidos, mas da linguagem³⁸. Sofrendo da mesma “défaillance” da madre, chega à suspeita de ter adquirido a sua “doença contagiosa”.

³⁸ Os termos derivados do verbo “défaillir” ocupam um lugar especial no vocabulário jurídico francês, referindo-se ao que falha ou falta: “défaillance” é relativo ao não cumprimento; “défaillance d’un contrat”, incumprimento do contrato; também há “un témoin défaillant”, uma testemunha faltosa (*Dicionário de Francês-Português*, Porto Editora, 2000).

O hábito no corpo

Je ne demande rien, je n'espère rien, je ne m'oppose à rien ; le seul ressort qui me restait est brisé. Si je pouvais seulement me promettre que Dieu me changêat, et que les qualités de l'état religieux succédassent dans mon âme à l'espérance de le quitter, que j'ai perdue... Mais cela ne se peut; ce vêtement s'est attaché à ma peau, à mes os, et je ne m'en gêne que davantage (...) (*La Religieuse*, p.126)³⁹.

Os objetos não aparecem muito na narrativa. Quase não são descritos. Quando os notamos, é através da ação na qual se envolvem. Assim é quanto ao hábito ou quanto ao véu - as vestimentas das religiosas.

É fato que algumas vestimentas são a marca imediata pela qual se distingue o estado e a função das pessoas que as usam. O militar, o religioso e o rei são as grandes figuras que saltam aos olhos daquele que observa essa temática da roupa na tradição ocidental. Em *A Fabricação do Rei*⁴⁰, Peter Burke reproduz uma ilustração muito interessante. Ela se divide em três quadros: no primeiro o rei está vestido com os trajes reais, no segundo está sem eles, e no terceiro um manequim os está vestindo. Sem sua roupa, o rei é apenas mais um homem como qualquer outro; o manequim, no entanto, por causa da roupa real adquiriu uma espécie de vida e poder.

³⁹ Grifo nosso.

⁴⁰ BURKE, Peter. *A Fabricação do Rei*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, (p. 136). Ainda sobre essa questão da roupa, cabe lembrar um filme clássico, com a história ambientada no século XVIII: *La Nuit de Varennes*, de Ettore Scola, no qual atuam Marcelo Mastroianni, Hanna Shygulla e Harvey Keitel. A personagem interpretada por Hanna Shygulla, uma condessa, trazia consigo, desde o início do filme, um misterioso pacote. Na cena final descobre-se o que havia nele: os trajes do rei, que seriam usados por este no dia de *Corpus Domini*, diante de suas tropas. Os trajes são vestidos sobre um manequim; o ator que interpreta Restif de la Bretonne comenta que se Luís XVI estivesse usando esses trajes talvez não tivessem tido a coragem de detê-lo. A Condessa volta-se então para o manequim e faz-lhe uma reverência respeitosa, dizendo "Majestade". No Brasil o filme foi lançado com o título *Casanova e a Revolução*. Tradução inadequada, pois de certa forma descentra todo o foco do filme para a figura de Casanova. É muito significativo que um chefe de estado, mesmo no caso de Luís XVI, seja capturado em fuga à noite. A mesma noite que na tradição ocidental traz a marca dos conselhos noturnos das cidades, das sedições, revoluções e golpes de estado.

No caso de Suzanne, a sua roupa aderiu não só à pele – a roupa natural do corpo e lugar do tato – mas também penetrou profundamente em sua estrutura, aquilo que mantém a carne com forma – os ossos.

O corpo, na visão cristã tradicional é objeto de desconfiança; a morte do corpo é bem pouca coisa frente às penas da morte do espírito do pecador. O corpo deve ser dirigido pelo espírito no caminho da salvação, este primava sobre o outro. Nos conventos de *A Religiosa* o corpo não só é dirigido como modificado; transpassando a natureza dessa modificação a suposta receita da salvação do espírito em detrimento do corpo:

(...) Il n'y a point de cause qui n'ait son effet ; il n'y a point d'effet qui ne modifie la chose sur laquelle la cause agit. Il n'y a pas un atome dans la nature qui ne soit exposé à l'action d'une infinité de causes diverses ; il n'y a pas une de ces causes qui s'exerce de la même manière en deux points différents de l'espace ; il n'y a donc pas deux atomes rigoureusement semblables dans la nature. Moins un être est libre, plus on est sûr de le modifier, et plus la modification lui est nécessairement attachée. Les modifications qui nous ont été imprimées nous changent sans ressource, et pour le moment, et pour toute la suite de la vie, parce qu'il ne se peut jamais faire que ce qui a été une fois tel n'ait pas été tel (DIDEROT, *Encyclopédie* : « modification, modifier, modificatif, modifiable ». *Œuvres*, t.1. 1994, p. 479).

É extremamente significativo que na narração das memórias só se saiba o nome de Suzanne depois de ela ter vestido o hábito (que esta cena seja considerada segundo o artigo “modification” há pouco citado):

« En vérité, me dit-elle après m'avoir un peu considérée, je ne sais pourquoi vous avez tant de répugnance pour cet habit; il vous fait à merveille, et vous êtes charmante; sœur Suzanne est une très belle religieuse; on vous aimera davantage. Ça, voyons un peu, marchez... Vous ne vous tenez pas assez droite; il ne faut pas être courbée comme cela... » Elle me composa la tête, les pieds, les

mains, la taille, les bras; ce fut presque une leçon de Marcel sur les grâces monastiques, car chaque état a les siennes (pp. 43-44).

Associemos, para auxiliar nas elucidações que se sucederão, a cena do hábito ao seguinte trecho, proveniente do *Salon de 1767*:

J'ai dit quelque part que le célèbre Marcel *maniérait* ses élèves, et je ne m'en dédis pas. Les mouvements souples, gracieux, délicats qu'il donnait aux membres, écartaient l'animal des actions simples, réelles, de la nature, auxquelles il substituait des attitudes de convention, qu'il entendait mieux que personne au monde (p.819).

A identidade de Suzanne começaria a partir de seu estado de religiosa. O hábito lhe cai bem, ela é charmosa, e agora que veste o hábito será mais amada (“on vous aimera davantage”). Para ser uma religiosa não basta apenas vestir o hábito ⁴¹, ela tem de ser modelada (modificada) para estar em conformidade com o estado: de encurvada que estava é endireitada... a palavra usada é “composa” - tal como se usaria para referir-se ao arranjo dos elementos de uma tela. E eis a lição de Marcel no convento - a “manière” atuando sobre o corpo, modificando-o.

Algumas linhas antes da passagem do hábito, vemos Suzanne sendo elogiada por causa do véu que lhe fazia muito bonita, a tal ponto que ela não resistiu à “flatterie” e pôs-se a se observar no espelho, vendo que os elogios não eram descabidos.

⁴¹ Em *Regrets sur ma Vielle Robe de Chambre*, Diderot fala de seu novo robe de chambre, lamentando a falta que lhe fazia o antigo. Este já estava moldado ao seu dono, trazia as marcas do seu trabalho, era maleável aos seus movimentos: “On y voyait traces en longues raies noires les fréquents services qu'elle m'avait rendus. Ces longues raies annonçaient le littérateur, l'écrivain, l'homme qui travaille » (1951, p.943). O novo robe, escarlate, presente da Sra Geoffrin, era rígido e submetia o corpo e o ambiente circundante. Não condiziria à antiga simplicidade do *bureau*, logo redecorado pelos outros presentes da sra. Geoffrin, que agora formavam um unísono com o novo robe. “Et ce fut ainsi que le réduit édifiant du philosophe se transforma dans le cabinet scandaleux du publicain”(p.946). Entretanto, Diderot assume não ter perdido sua antiga simplicidade. É significativo perceber o quanto se reconhecia a importância de uma veste e da forma como ela atuava modelando e sendo um símbolo. Num movimento contrário ao que se dera com o antigo robe, o novo tenta dominar seu dono e tomar-lhe o território.

Em conversa com Sainte-Christine, Suzanne comenta que deseja sair do convento, que seu corpo está lá, mas não seu coração. Sainte-Christine lhe pergunta se abandonaria sem remorsos o véu e as vestes que a consagraram a Jesus Cristo: “Quoi! Vous quitterez sans remords ce voile, ces vêtements qui vous ont consacrée à Jésus-Christ ?” Notemos que o véu e as vestes é que consagram a pessoa e afirmam os votos, podendo mesmo serem tomados como símbolo não só do estado religioso, mas sobretudo dos votos atrelados a esse estado.

Suzanne fica agitada, diz que não vê a hora de poder rasgar essas vestes. A sua agitação se intensifica, suas vestes acabam por ficar desordenadas, seu escapulário se desajusta, seu véu cai sobre os ombros. Quanto mais tentava arrumar suas vestes, mais as desarranjava por conta do tremor de suas mãos. Impaciente, retira o véu e o lança ao chão, ficando descabelada frente à superiora. Esta, chocada com a *desordem*⁴² da jovem religiosa se agita e diz que Suzanne está possuída.

Submetida aos maus tratos da perseguição da comunidade, restam-lhe apenas as vestes do corpo, que cada vez mais ficam sujas e desalinhadas. Hébert, o vigário geral que fora inspecionar o que se passava no convento, ordena que retirem o véu de Suzanne. O véu estava costurado, para que a jovem tivesse dificuldade em retirá-lo; a intenção era fazê-la parecer louca, obsedada ou possuída. À força de tirar o véu este se rompeu revelando sedutoramente suas formas aos olhos dos circundantes. Esta cena lembra a narrativa de Daniel. Quando Susana apresenta-se ao julgamento, está velada. Os velhos, representantes da Lei, ordenam que ela tire o véu para apreciarem sua beleza.

O hábito também aparece desalinhado no caso das freiras enlouquecidas. Frente a essas ocorrências, é possível supor que o hábito está associado muito intensamente à idéia de ordem. Uma ordem que se esforça por negar o corpo, ocultando-o com vestes ordenadas, que devem penetrar além da pele, constituindo não uma segunda pele, mas o corpo

⁴² Quando se fala em desordem no convento, é interessante lembrar que a idéia de produção e de manutenção do mundo pela figura divina se dá pela ordem, na visão tradicional do cristianismo. Tudo tem um motivo de ser e tudo repousa numa perfeita ordem que está no seio do Criador, inacessível a sua compreensão à inteligência humana. Sendo o convento o lugar da salvação e daquilo que é divino e santo, é natural que a ordem seja louvável e que a desordem condenada como algo inferior e próximo à bestialidade demoníaca.

ordenado idealizado para o convento. Mas o mais interessante é lembrar que o hábito não esconde ou faz o corpo desaparecer quando o oculta, mas aumenta a curiosidade e o desejo de descoberta, de desvelar, de desmistificar.

Narrativa, tempo, espaço

Tendo em mente aquilo que foi desenvolvido no primeiro capítulo, lembremos que o que aparentemente seria contradição e erro deve ser encarado com muito cuidado na obra de Diderot, em especial em *A Religiosa*.

Seria mesmo contraditória a relação das memórias com o prefácio-anexo? Convém questionar se também seria contraditória a relação temporal instaurada a partir da leitura do prefácio quanto ao relato que o “antecede”. No tempo em que Suzanne escreve suas memórias, ela já tinha um conhecimento que vai contra a sua alegada inocência, afirmada insistentemente em diversas passagens do romance; um exemplo disso é ignorar a existência e a possibilidade do lesbianismo, quando no tempo em que ela escreve as memórias, tempo revelado a partir da leitura do prefácio-anexo, a madre superiora lésbica já havia morrido enlouquecida. Ou isso é contraditório, fazendo com que não haja unidade entre as memórias e o prefácio-anexo, ou há algo mais além daquilo que seria perceptível numa primeira leitura.

A estética do patético está inserida no campo da função conativa ou persuasiva que marca o tom do romance. A leitura do prefácio-anexo seguida à das memórias permite evidenciar uma estética voltada ao leitor: trata-se de um texto que visa a cativar de forma velada e inocente, valendo-se de grande desenvoltura para explorar o desejo de olhar e de desvelar aquilo que se esconde. O leitor é levado a ser curioso sem o perceber.

Para clarificar essa relação do prefácio com as memórias exploremos as datas, que entram na obra por meio das cartas presentes no próprio prefácio: a religiosa verdadeira a partir da qual Diderot monta a mistificação do marquês (e, por que não dizer também

mistificação dos leitores, pois que o leitor que lê a obra linearmente tem a sua perspectiva das memórias modificada a partir da leitura do prefácio) se chamava Marguerite Delamarre. Nascida em 1717, postulante em Val-de-Grâce em 1732 e em Longchamp aos 17 anos, em 1734; reclama contra os votos em 1752, aos 35 anos e perde no seu processo definitivamente em 1758.

Dois anos depois, em 1760, a mistificação se inicia com a atuação conjunta de Grimm, madame d'Épinay e Diderot. A primeira carta do Marquês data do dia 6 de Fevereiro de 1760. Sua última carta é do dia 18 de Maio do mesmo ano. Em uma carta a madame d'Épinay, datada do começo de novembro de 1760, é possível deslindar alguns detalhes sobre a produção do romance:

Je suis revenu. Je me suis mis à faire *La Religieuse*, et j'y étais encore à trois heures du matin. Je vais à tire d'aile. Ce n'est plus une lettre, c'est un livre. Il aura là-dedans des choses vraies, de pathétiques, et il ne tiendrait qu'à moi qu'il y en eût de fortes. Mais je ne m'en donne pas le temps. Je laisse aller ma tête ; aussi bien ne pourrais-je guère la maîtriser (DIDEROT, *Correspondance*, 1997, p. 299).

Além da data na qual Diderot está trabalhando no romance, convém reparar novamente na referência ao “pathétique” da obra, referência presente também na carta a Meister, já citada. Aquilo que inicialmente era uma carta havia se transformado em livro, que além de coisas verdadeiras e patéticas também teria coisas fortes, dependendo isto apenas de Diderot, segundo o que consta nesse trecho de sua carta.

Em 1770, o prefácio-anexo é publicado na *Correspondance Littéraire*. Vinte anos depois da mistificação, em 1780, Diderot propõe a Meister a publicação de *A Religiosa*. Em 1781, Diderot ainda revisa o texto do prefácio e das memórias. Somente após a morte de Diderot (1784) surge uma primeira edição em livro, no ano de 1796, juntamente com *Jacques, le Fataliste*.

A observação das datas no romance e sua confrontação com as datas dos eventos reais mostra que tempo do romance se torce e se fragmenta; o espaço, conseqüentemente, adquiriu maior relevo; a partir disso as imagens surgem fixas, tais como em quadros ou como numa apresentação de teatro, ainda sim conservando a impressão de movimento por serem representadas naquilo que, ao se falar de fotografias, chama-se instante decisivo (trata-se do momento em que uma imagem é captada passando a idéia de movimento apesar da aparente imobilidade do que foi fotografado). Na leitura do romance o espaço será, então, mais favorecido em relação ao tempo, exatamente pelo fato de o tempo não ser tratado de maneira tão detalhada, específica e precisa. Em duas linhas, por exemplo, descrevem-se os dois anos do postulado de Suzanne, mas um momento, tal como aquele em que Suzanne conversa com Sainte-Christine, prolonga-se por algumas páginas.

A ação cênica, apesar de sua estreita ligação com o tempo, por passar num tempo fragmentário ou frouxo, marcado pela parataxe (por meio deste recurso é possível inscrever a sucessão de ações sem necessariamente se recorrer ao uso de partículas ligando os termos), adquiriu maior intensidade devido ao espaço se tornar mais relevante com a deformação temporal (no caso de uma representação temporal, podem-se representar os eventos de forma sucessiva, sem se usar as partículas que dão a idéia de sucessão temporal tais como “depois”, “em seguida”, “logo”, devido à parataxe). A intensidade cênica ocorre com a concentração de toda a sua dramaticidade no instante, já que a sucessão temporal deixa de marcar as ações (o tempo não as dissolve ou fragmenta); e estas se concentram no espaço da cena. Deneys-Tunney assim elucida essa questão:

La narration est donc fondée sur une alternance de « scènes » (qui produisent un ralentissement extrême de la temporalité, et sa condensation autour du seul corps hystérique de la femme) et d'ellipses (soit l'accélération du temps). L'allure particulière de ce récit provient de cette discontinuité temporelle, de ces sauts dans le temps et de ces ralentissements très contrastés: tandis que l'ellipse permet de « passer » deux ans en deux phrases, une scène occupe au contraire plus de vingt pages. L'ensemble du roman peut ainsi être résumé comme une succession de scènes : la prise d'habit, la lecture de la lettre de la mère, les vœux, Suzanne et le père Séraphin,

Suzanne et Sainte Ursule, etc. Les lieux du roman sont toujours des espaces scéniques, des lieux clos : chambre, couloir, église, carrosse, jardin – cadres fixes l'intérieur desquels les corps s'agitent (p. 143).

Assim, vemos que a opacidade e deformação temporal favorecem os espaços cênicos, nos quais se dão os gestos, as ações, as pantomimas – que por vezes compõem *tableaux* (lembramos do *tableau* da reunião de religiosas no quarto da madre superiora, mencionado há pouco: nele, o tempo é opaco, mas o espaço é essencial). Com isso a teatralidade e a estética do *tableau* tornam-se intensos e mais patéticos.

Quanto à narrativa, é imprescindível lembrar que aquela que se faz em primeira pessoa, em tese deveria trazer a auto-exposição dessa primeira pessoa e daquilo que lhe ocorre como marca maior. Suzanne pouco se expõe. A forma como ela se escreve em suas memórias cria uma espécie de espaço cênico, no qual ela é mostrada pelo que lhe fazem e pelo que dela dizem. É como se o foco narrativo de primeira pessoa se apagasse e se transformasse numa terceira pessoa.

Tendo isto em mente chega-se a um ponto crucial, no qual muito convém citar novamente Deneys-Tunney:

A un deuxième niveau, ces incohérences permettent au roman de devenir un espace pictural – espace à l'intérieur duquel les corps féminins sont décrits en proie à la fureur de leurs sensations, de leurs passions. (...) Si le temps a un rapport avec la structuration de l'identité, le sens intérieur, la réflexivité – la conscience du temps est toujours liée à l'unité de la perception subjective comme l'a montré Kant – l'espace au contraire symbolise le non-sujet. Il symbolise l'extérieur, tout ce qui contient la diversité des objets physiques, et en tant que tel, est moins soumis au contrôle de la conscience. L'espace signifie la dimension de l'autre, de l'objet, en même temps que de l'inconscient. (...) L'affaiblissement de la temporalité permet donc au roman de devenir un espace, mais un espace paradoxal, car il est radicalement différent de l'espace pictural, tel que Diderot le définit dans ses *Pensées détachées sur la peinture*. La difficulté à localiser la place du narrateur indique que

cet espace est centré, non pas autour du « personnage principal », de la narratrice – qui reste au long du premier paragraphe du roman non identifiée, sans nom – mais autour du destinataire, du spectateur invisible mais omniprésent, le Marquis de Croismare (p. 145).

Essa leitura do romance permite dizer que Suzanne realmente merece o seu nome, pois representa, até mesmo no nível narrativo, a tradição pictórica de *La Chaste Suzanne*, a que se mostra sem se expor. A isso se alia a função do patético: comover o leitor/espectador e seduzi-lo de “maneira inocente”: “Suzanne é casta e o pintor também”.

Suzanne também é mostrada na narrativa do prefácio-anexo. Há nele uma fragmentação evidente, através de uma polifonia. O narrador que revela a mistificação da qual surgem as memórias, ou melhor, esse desmistificador, pois o leitor - novamente insisto nisso - tem modificada a sua perspectiva de leitura das memórias quando lê o prefácio – este fala do poder de ilusão de Suzanne, de como ela enganou o marquês e mesmo de como comoveu o próprio Diderot, surpreendido aos prantos por um amigo enquanto escrevia (reparemos que Diderot não se expõe, mas é mostrado).

A polifonia do prefácio se dá também pelo aparecimento da voz de Suzanne, da de madame Madin e da de Croismare. Novamente o foco é o corpo de Suzanne, que se mostra desde a enumeração das roupas que Madin lhe dera, passando pelos detalhes dos ferimentos corporais da jovem, pelo seu estado de deterioração da saúde, até a sua morte.

O prefácio é outra ficção. Está onde está, ocupando essa posição final aparentemente contraditória, como se fosse a história antecedente que muda e explica toda a história posterior (tomada antes por anterior) sem que esta seja editada: a obra, nessa perspectiva temporal, não é contraditória, mas sim uma galeria de *tableaux* que interagem. A conclusão é que a leitura das memórias altera a perspectiva do prefácio-anexo e a leitura deste altera a daquelas, advindo disso a unidade, apesar da suposta contradição.

Tempos verbais: a presentificação

Cabe indicar, no entanto, o modo como o tempo verbal presentifica os eventos no romance. Basicamente os eventos começam narrados com o “passé simple”, prosseguem pelo “imparfait” e desabrocham no “présent”, geralmente na exposição de um diálogo.

O evento distante, com essa estrutura, é aproximado aos poucos do tempo da leitura, justamente para atuar sobre a imaginação do leitor, permitindo que este recrie com maior vivacidade os eventos narrados. Eis um exemplo do processo, culminando com a abertura para presente e o “présent” no diálogo:

Je me determinai donc à parler à la supérieure ; j'étais à moitié morte de frayeur ; j'allai cependant frapper doucement à sa porte. Elle ouvrit ; à ma vue, elle recula plusieurs pas en arrière, en me criant : « Apostate, éloignez-vous ! » (p. 100).⁴³

Convém que se observe também o efeito dúbio do “imparfait”: a ação já se passou, mas ainda há um indício de prolongamento, de algo inacabado. Esse efeito não deixa de ser explorado, com insistência inclusive, já que favorece muito mais a presentificação de algo afastado temporalmente, do que se fosse usado o “passé simple”. Disso decorre que a sensação de presente não é sem motivo, apesar de o “imparfait” ser um tempo exprimindo algo acabado ou que se dava no passado. E isto é muito claro quando se tem em mão um escrito que se diz inserido no campo das memórias: a narração de eventos que já se foram. A presentificação se torna então mais importante quando se pensa na questão do *pathétique*, do leitor emocionado e seduzido com o que lê – efeito mais potente se a impressão de evento recente é maior, criando a ilusão de fato ou ação presente.

⁴³ Grifos nossos.

Espaços e objetos

Os objetos não aparecem muito ao longo do romance. Quando são postos em evidência, isto é feito por meio de sua menção. Estão inseridos no campo da ação humana, uma ação teatral. São a extensão do agir humano. Quando Suzanne menciona o cravo, a sua presença é essencial para, no caso da cena da mãe superiora de Sainte-Eutrope, dar relevo à questão da música e da sensibilidade da mãe, assim como para salientar as mãos desta, que são mais ágeis que as de Suzanne (questão a ser desenvolvida à frente).

As portas e janelas dos conventos não deixam igualmente de ser extensão da conduta ou de desejos humanos. A chegada de Suzanne a Sainte-Eutrope é marcada desde fora pelo desejo de olhar de diversas religiosas posicionadas nas janelas frontais da entrada do edifício, olhando pelos “olhos” do convento-construção, aquela nova religiosa que entraria pela porta (boca) do convento.

As portas se abrem exprimindo o desejo de olhar e saber o que ocorre, o desejo de penetrar num espaço; também são indício do falatório, como se fossem realmente bocas do convento físico:

Je me retirai. Je trouvai le reste de la Maison en alarmes; toutes les religieuses étaient sur le seuil de leurs cellules; elles se parlaient d'un côté du corridor à l'autre; aussitôt que je parus, elles se retirèrent, et il se fit un long bruit de portes qui se fermaient les unes après les autres avec violence (pp. 117-118).

Este trecho demonstra duas coisas: o processo do falatório seguindo uma espécie de linha, esticável tal como a fala transmitida de um lado ao outro do corredor pelo qual passa Suzanne; a outra é como o objeto se transforma na extensão emocional das pessoas. As portas fechadas com raiva e força exibem a violência de cada uma das mulheres deste

corredor contra Suzanne; violência ordenada contra aquela que representa a desordem eminente da casa.

Outra cena envolvendo a porta se dá quando Thérèse adentra com violência no quarto de Suzanne, enquanto a superiora tentava se aquecer na cama da mesma, depois de perambular à noite pelo convento.

Os espaços são espaços fechados, espaços de convento. Trata-se da igreja, do corredor, da cozinha, das celas. Mesmo o espaço do jardim, circundado por muros, tem uma porta, que é deixada aberta para que Suzanne se dispusesse a atirar-se ao poço e livrar a comunidade de sua inconveniente presença. Novamente é uma porta exprimindo violência, no caso uma tácita sugestão violenta: suicide-se! Afinal, a porta do jardim está aberta! Face à percepção desta sugestão violenta, Suzanne assume a atitude da vítima sobrevivente, a qual decide manter-se viva não para viver, mas porque lhe querem morta e exterminada:

Quand j'allais de ce côté, on affectait de s'en éloigner et de regarder ailleurs. Plusieurs fois j'ai trouvé la porte du jardin ouverte à des heures où elle devait être fermée, singulièrement les jours où l'on avait multiplié sur moi les chagrins, l'on avait poussé à bout la violence de mon caractère et l'on me croyait l'esprit aliéné. Mais aussitôt que je crus avoir deviné que ce moyen de sortir de la vie était pour ainsi dire offert à mon désespoir, qu'on me conduisait à ce puits par la main, et que je le trouverais toujours prêt à me recevoir, je ne m'en souciai plus. Mon esprit se tourna vers d'autres côtés; je me tenais dans le corridors et mesurais la hauteur des fenêtres ; le soir, en me déshabillant, j'essayais, sans y penser, la force de mes jarretières ; (...) Nous ne voulons pas, apparemment, qu'on nous pousse hors de ce monde, et peut-être n'y serais-je plus, si elles avaient fait semblant de m'y retenir. (...) En vérité, je ne vivais que parce qu'elles souhaitaient ma mort (pp.76-77).

Neste trecho, além da violência que intentava conduzir Suzanne ao poço, convém observar que a idéia de morrer é elaborada usando o verbo de deslocamento “sortir” e

linhas adiante se fala “qu’on nous pousse hors de ce monde”⁴⁴; fica clara a idéia de que estar vivo “em” e estar morto “fora”. A “desordem Suzanne” deve ser varrida não só da comunidade convento, mas também para fora do convento construção, em cujas paredes toda a ordem da comunidade vive simbioticamente, mesmo que para isso seja preciso fazê-la sair da vida.

Confissão, a culpa e a contrição, julgamento e interrogatório

A confissão sem dúvida ocupa uma posição de destaque nos processos verbais e escritos que aparecem e se enunciam ao longo do romance. O diretor de consciência de Suzanne é o mesmo de sua mãe; por esta é encarregado de anunciar àquela, como se fosse numa confissão, o motivo pelo qual fora tratada de forma diferente em relação às irmãs e também porque ela deveria ir para o convento.

Outras cenas de confissão: Suzanne pede papel em demasia para escrever a sua suposta confissão, no lugar desta escreve uma denúncia daquilo pelo que estava passando. Sainte-Christine lhe exige que confesse o que fez com os papéis ou que diga o que escreveu. Outra cena muito importante é a confissão da madre superiora lésbica, na qual se verifica que ela acredita estar irremediavelmente no estado de danação, algo muito, muito grave nos lábios de um cristão, muito pior no caso de uma religiosa, pois isso significa a morte do espírito.

Além da confissão estar condicionada ao ambiente religioso no qual o romance se inscreve, há outro motivo para a sua insistente presença. Trata-se de uma relação entre a necessidade de falar - a garrulice - e a curiosidade, o desejo de ouvir, de saber mais, seguindo a tradição que se assenta no *De Garrulitate* e no *De Curiositate* do Plutarco. Em

⁴⁴ Grifo nosso.

outros contos e romances de Diderot o falatório e a curiosidade não deixam de ocupar certo lugar de relevo ⁴⁵.

Sobre a questão da confissão, verifiquemos o que nos revela Foucault em *A História da Sexualidade*:

Poder-se-ia traçar uma linha direta da pastoral do século XVII ao que veio a ser sua projeção na literatura e na literatura “escandalosa”. Dizer tudo, repetem os diretores espirituais: “não somente os atos consumados como também os toques sensuais, todos os olhares impuros, todas as palavras obscenas..., todos os pensamentos consentidos”. Sade relança a injunção em termos que parecem transcritos dos tratados de direção espiritual: “É preciso, nas narrativas, o maior e o mais extenso detalhamento; só podemos julgar o que a paixão que contais tem de relativo aos costumes e às características do homem, na medida em que não disfarceis nenhuma circunstância; as menores circunstâncias servem, aliás, infinitamente, ao que esperamos de vossas narrativas” (2006, v.1, p. 27).

Mais à frente, Foucault revela o valor adquirido pela confissão no Ocidente e como ela alcançou um estatuto de fonte da verdade:

(...) a confissão passou a ser, no Ocidente, uma das técnicas mais altamente valorizadas para produzir a verdade. Desde então nos tornamos uma sociedade singularmente confessanda. A confissão difundiu amplamente seus efeitos: na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas, na esfera mais cotidiana e nos ritos mais solenes; confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias; emprega-se a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito; confessa-se em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama, fazem-se a si

⁴⁵ *Le Neveu de Rameau* e *Madame la Carlière: sur l'incoséquence du jugement public* podem ser tomados como exemplares nesse aspecto.

próprios, no prazer e na dor, confissões impossíveis de confiar a outrem, como o que se produzem livros. Confessa-se – ou se é forçado a confessar. Quando a confissão não é espontânea ou imposta por algum imperativo interior, é extorquida, desencavam-na na alma ou arrancam-na ao corpo (pp. 67-68).

Extorquir e desencavar a confissão da alma é algo que realmente acontece com Suzanne em Longchamp. Forçam-na mesmo a jurar pela “Santa Obediência” que era verdade o que dizia. As próprias memórias podem ser lidas, a partir da leitura modificante do prefácio-anexo, através de um viés próximo ao do estatuto da confissão, observando o que Suzanne diz à madame Madin: “Que je vive ou que je meure, je veux qu’on sache tout ce que j’ai souffert...” (p. 237). A quem ela estaria confessando as suas memórias senão a Croismare e a todos os leitores possíveis? Assim como a pilhéria da mistificação é confessada depois a Croismare, a mistificação ao leitor, constituída pelo relato das memórias, de alguma forma é confessada na leitura do prefácio-anexo, subsequente ao relato *pathétique* dos sofrimentos de Suzanne.

A confissão da mãe lésbica de sua danação a Dom Morel é outro momento decisivo. Nele, sabemos até onde Suzanne é realmente inocente naquilo que tange seu conhecimento sobre o sexo e o lesbianismo. A partir daí, pode ser feita a pergunta: se Suzanne escreve já sabendo desse lesbianismo da mãe, como é que ela, nas cenas anteriores a essa confissão sorrateiramente ouvida, pode dizer-se inocente e ignorar os perigos de uma doce e inocente amizade entre mulheres? Mais uma vez entra em jogo a questão temporal da presentificação do passado: as cenas, ainda que já passadas, pela técnica usada nas memórias, produzem no leitor a impressão de presente; esta impressão estaria ameaçada, juntamente com o suspense, se os eventos e sua natureza já fossem tão especificados desde o início. Deve existir o espaço para a imaginação do leitor trabalhar na recriação das imagens sugeridas pelos “esboços” do texto.

A temática da confissão relaciona-se obviamente à da culpa. Em parte por causa da culpa da mãe adúltera, Suzanne deve sua inserção na vida religiosa: “Combien de mères comme la mienne expient un crime secret par un autre!”(p. 122). E no bilhete que Suzanne

recebera de sua mãe: “Priez pour moi; votre naissance est la seule faute importante que j’aie comise; aidez-moi à l’expier ; et que Dieu me pardonne de vous avoir mise au monde, en considération des bonnes œuvres que vous ferez » (p. 71). A culpa sentida pela mãe é tão profunda e problemática que precisa do sacrifício expiatório de Suzanne para ser anulada. E a expiação de Suzanne não seria apenas por sua mãe. Ela também poderia muito bem ser reunida em um único sacrifício, lembrando um pouco aquele esboçado pela frase litúrgica “cordeiro de Deus que tirais os pecados do mundo”:

Une fois (et plût à Dieu que ce soit la première et la dernière!) il plut à la Providence, dont les voies nous sont inconnues, de rassembler sur une seule infortunée toute la masse de cruautés réparties, dans ses impénétrables décrets, sur la multitude infinie de malheureuses qui l’avaient précédée dans un cloître, et qui devaient lui succéder. (...) Mes peines finiront, je l’espère de vos bontés. La mémoire et la honte et le remords du crime leur resteront jusqu’à l’heure dernière. Elles s’accusent déjà, n’en doutez pas ; elles s’accuseront toute leur vie ; et la terreur descendra sous la tombe avec elles (p. 117, 1968).

Neste segmento observa-se a elaboração da imagem de uma única mulher trazendo em si, pela primeira e última vez, toda a expiação, sendo a vítima sacrificial exemplar, lavando e livrando todas as demais, as do passado, presente e do futuro, de uma vez por todas, de seus infortúnios e sofrimentos advindos do convento. Além da vítima exemplar que expia, há, linhas abaixo, a memória, o remorso e vergonha das religiosas que as segue até a última hora de suas existências, por causa dos crimes que cometeram: “elas se acusarão toda a vida”.

Essa questão do acusar-se e do terror e medo que acompanham a vida está muito presente no processo de loucura da mãe lésbica. Depois de ter seu objeto de desejo afastado de si não só por causa da barreira oferecida pela inocência de Suzanne, mas também por causa da ação dos confessores, a mãe começa a se modificar.

Essa modificação é notável através dos papéis que ela afixou no convento para toda a comunidade os ler. São três os papéis afixados, seguidos uns aos outros com intervalos de alguns dias; cada um apresenta uma progressão no aumento do sentimento de culpa e da certeza da impossibilidade de receber a misericórdia divina:

- 1) « Chères sœurs, vous êtes invitées à prier pour une religieuse qui s'est égarée de ses devoirs et qui veut retourner à Dieu »
- 2) « Chères sœurs, vous êtes invitées à implorer la miséricorde de Dieu sur une religieuse qui a reconue ses égarements. Ils sont grands... »
- 3) « Chères sœurs, vous êtes invitées de demander à Dieu d'éloigner le désespoir d'une religieuse qui a perdu toute confiance dans la miséricorde divine... » (p. 190).

No primeiro papel confessa-se o desvio dos deveres e a crença na possibilidade do retorno a Deus; no segundo não se pede mais para as religiosas rezarem pela que se desviou, mas para Deus, implorando-Lhe misericórdia para os grandes desvios por aquela praticados; no terceiro, não há mais a crença na possibilidade de misericórdia divina, o que se pede às religiosas é que rezem para que o desespero seja afastado da outra que se desviou.

O que está em evidência é a chamada doutrina da contrição. Ela pode ser observada em outros trechos do romance, como os seguintes:

“Rien cependant, madame, n'est plus facile à concevoir. Chacun a son caractère, et j'ai le mien ; vous aimez la vie monastique, et je la hais ; vous avez reçu de Dieu les grâces de votre état, et elles me manquent toutes ; vous vous seriez perdue dans le monde, et vous assurez ici votre salut ; je me perdrais ici, et j'espère me sauver dans le monde, je suis et je serai une mauvaise religieuse. (...) – Personne ne peut savoir mieux que moi ce que je mérite ; et je suis forcée de m'avouer qu'en me soumettant à tout, je ne mérite rien. Je

suis lasse d'être une hypocrite ; en faisant ce qui sauve les autres, je me déteste et je me damne. » (p.94).

« (...) Mais si leurs peines sont faites pour vous et pour moi comme pour elles, nous ne pouvons pas nous promettre la même récompense ; nous n'avons pas la seule chose qui leur donnerait de la valeur, la résignation ; cela est triste. (...) Cependant sans cela nous nous exposons à être perdus dans l'autre vie, après avoir été bien malheureux dans celle-ci. Au sein de pénitences, nous nous damnons presque aussi sûrement que les gens du monde au milieu des plaisirs ; nous nous privons, elles jouissent, et après cette vie les mêmes supplices nous attendent » (p. 192).

« Le premier mot que j'entendis après un assez long silence me fit frémir ; ce fut : « Mon père, je suis damnée... » / Je me rassurai. J'écoutais, le voile qui jusqu'alors m'avait dérobé le péril que j'avais couru se déchirait, lorsqu'on m'appela. Il fallut aller, j'allai donc ; mais hélas ! je n'en avais que trop entendu. Quelle femme, monsieur le marquis, quelle abominable femme !... » (p.198).

A primeira passagem faz parte de um diálogo entre Suzanne e a madre Sainte-Christine; a segunda, de um diálogo de Suzanne com Dom Morel; a terceira é a confissão da madre de Sainte-Eutrope a Dom Morel, ouvida por Suzanne sorrateiramente.

Graça, dom, mérito, salvação e perdição são o tema do primeiro trecho. Suzanne não serve para a vida religiosa, pois lhe faltam a graça divina e o dom. Sabe o que merece; fazendo tudo o que as outras fazem, sem a graça e o dom, ela é hipócrita e não merece nada. Fazendo o que seria a salvação das outras ela se põe em estado de danação. Sua salvação reside no mundo, onde ela não tem de ser hipócrita.

Dom Morel, no segmento que sucede, religioso sem dom e apesar de si mesmo, tal como Suzanne, revela que a pena de ambos, sem a resignação que reside no sofrimento dos bons religiosos, só conduz, não à salvação, mas sim à perdição na outra vida; apesar de terem vivido em penitência seus destinos é tal e qual o dos pecadores que viveram no meio dos prazeres, com a diferença de que nada desfrutaram.

O caso concreto de danação apresenta-se na passagem seguinte. A madre superiora confessa a sua danação. Isso é muito grave, significa que morreu no espírito, e que a vida futura será de penas eternas, cheia de suplícios. A partir daí ela enlouquecerá.

Consultando o artigo “contrition” da *Encyclopédie*⁴⁶ é possível ter uma idéia do que era a contrição na época. Seu sentido original latino significa “esmagar”, “quebrar”; seria uma metáfora tomada de empréstimo aos corpos. A dor do arrependimento sobre a alma, para conduzi-la à conversão, seria tal como os golpes de martelo sobre o ferro em brasa para amolecê-lo.

Para que seja perfeita, ela tem de ser livre, verdadeira e sincera, sobrenatural, viva e veemente. Sobrenatural na medida em que é proveniente da inspiração da graça divina, livre por ser incondicionada a qualquer contingência ou interesse (portanto fazer penitência e mudar de caminho para ir para o céu está fora de cogitação), verdadeira e sincera por sua pureza, viva e veemente pela forte convicção.

O tema da contrição já havia sido anteriormente objeto de muitas querelas na França, envolvendo os jansenistas e os jesuítas. Estes, conforme as elucidações de Jacques Attali em *Blaise Pascal ou o Gênio Francês*, detinham uma grande influência entre os meados do século XVII até os do XVIII. Na França, depois de seu retorno em 1603, após cerca de dez anos de exílio, eles haviam adquirido maior primazia. Molina, jesuíta, publicara em 1588 um ensaio tratando da confissão e da graça, *Concordância do livre-arbítrio com os dons da graça, a presciência divina, a Providência, a predestinação e a reprovação*. Por causa da Queda, o ser humano fora privado de seus dons sobrenaturais, entretanto haveria um meio de alcançar a eternidade. Cada homem, ao nascer, é portador de uma graça, conhecida como “suficiente”. Ao longo da vida caberia ao homem, por suas obras, transformar a graça “suficiente” em graça “eficaz”, garantindo a sua salvação. O trabalho do confessor seria julgar se o ato de livre-arbítrio da pessoa que se confessa deteriorou a graça “suficiente” ou se a transformou em “eficaz”; além disso, ele tem o

⁴⁶ Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Version facsimilé. Stuttgart : 1988.

poder de absolver os pecados. Molina intentara facilitar o trabalho dos confessores inventando o que chamou de “ciência média”; por esta, ele forneceria os meios para se determinar as formas de tornar “eficaz”, em cada caso, a graça “suficiente”.

Logo se iniciou uma grande polêmica, em especial com aqueles que tendiam a defender as idéias agostinianas sobre a graça. Para eles, o dom da graça dependeria, acima de tudo, de Deus, dada a Sua onipotência (afinal que poder Ele teria se coubesse aos homens decidir quem recebe ou não a graça?). No entanto, os casuístas que trabalhavam a partir das idéias molinistas proliferaram, em especial entre os jesuítas. Estes desenvolviam elaborados argumentos para absolver as mais diversas faltas à religião. Seu interesse especial era permitir que a grande camada de pessoas influentes da época continuasse sob a Igreja. Assim, ao grande comerciante, por exemplo, arrumava-se uma brecha para se justificar o empréstimo a juros, que era condenado pela Igreja pelo fato de “usar” o “tempo”, pertencente exclusivamente a Deus.

Jansênio e Saint-Cyran, ao trabalharem na composição do *Agostinus*, fatalmente atingiam as teses casuístas. Basicamente, segundo as idéias contidas no *Agostinus*, a graça pertence a Deus e somente Ele pode decidir se um homem será salvo ou não. O livro é uma retomada e comentário dos escritos de Agostinho, visando a reconduzir a crença cristã de então às límpidas fontes do cristianismo inicial. A obra é publicada em 1640, alguns anos depois da morte de Jansênio; os seguidores deste e de Saint-Cyran, logo conhecidos como jansenistas, chocam-se contra os jesuítas.

Uma importante base jansenista era Port-Royal⁴⁷ que congregava um significativo núcleo de intelectuais, dentre os quais Pascal, o qual chega a participar da querela dos jansenistas com os jesuítas através das *Provinciais*, uma série de cartas nas quais ataca satiricamente os jesuítas. Segundo Roberto Romano, no seu *O Caldeirão de Média*:

⁴⁷ Maiores detalhes sobre Port-Royal podem ser lidos na obra de Sainte-Beuve, a qual não abordarei aqui devido à extensão do tema. Cf. SAINTE-BEUVE. *Port-Royal*. Paris: La Pléiade, 1975.

O riso era suspeito para os filósofos do século XVII, menos para o piedoso Pascal. Este último não tem ilusões sobre a existência. Embora esteja longe de querer padronizar os humanos pelo que eles deveriam ser, esquecendo o que eles são de fato, Pascal emprega o riso do intelecto contra os defeitos dos seres finitos e movimenta a sátira mais diabólica, nas *Pensées* e, sobretudo, nas *Provinciais*, para vencer os adeptos do caminho errado, em religião ou ética. Na 11ª das famosas *Cartas a um Provincial* temos o monumento grave e caçoísta sobre o riso e a moral, o riso e a religião etc. / Os jesuítas queixaram-se da forma usada por Pascal para combatê-los. As cartas, lidas com sede curiosa pelas rodas parisienses, ávidas de toda novidade picante, produziram um efeito de raio devastador na Cia. de Jesus. O juízo de Racine, nesse campo, é o melhor. / *E o senhor acha que as Provinciais são outra coisa, a não ser comédia? Nesta última se movimenta um serviçal pérfido, um burguês pão-duro, um marquês estranho, e tudo o mais no mundo que merece risada. Confesso que o Provincial escolheu melhor os seus personagens: ele foi buscá-los nos conventos e na Sorbonne, introduziu no palco ora os jacobinos, ora os doutores, e sempre os jesuítas. Quantos papéis ele não os obrigou a desempenhar! Certa feita ele conduz ao palco um jesuíta bondoso, depois, um jesuíta pérfido, mas sempre um jesuíta ridículo. O mundo riu com isso durante algum tempo. O mais grave jansenista teria acreditado trair a verdade se não risse [La querelle des imaginaires, Pléiade, tomo II, p. 29] (ROMANO, 2001, pp. 182-183).*

Os jansenistas desfrutavam de influência sobre os letrados e a alta sociedade; os casuístas, sobre a Corte e a burguesia. Por quase um século e meio a igreja na França vê-se fortemente abalada pela disputa dos dois partidos, a ponto de o papa intervir na disputa, em 1713, a pedido do rei (este se preocupava com a uniformidade da ortodoxia religiosa), promulgando a bula *Unigenitus*, condenando, de acordo com Arthur-Wilson (1985, p.23) algumas proposições contidas num livro jansenista popular.

O discurso de Dom Morel pode ser inserido na doutrina da contrição. As práticas religiosas dele e de Suzanne não têm o mesmo mérito que as de outros religiosos que estariam na graça divina; são hipocrisias, “maneiras” sem a “inocência” cristã do dom - maneiras de dançar a religiosidade tal como se tivessem sido ensinados por um Marcel religioso.

Quanto ao tema do julgamento e do interrogatório, estes são essenciais como fonte de produção da verdade, no caso em que esta não se apresenta de forma espontânea como na confissão. O julgamento funciona a partir do interrogatório, buscando desvelar a culpa. Os julgamentos de *A Religiosa* não são empreendidos para a descoberta da inocência do acusado, mas sim para provar a sua culpa.

Há o julgamento civil, o religioso e o de exceção. Suzanne teve de se dirigir às leis civis porque intentava quebrar seus votos. É submetida a um julgamento religioso em Longchamp pelo vigário geral. Quando seu processo foi negado pela justiça civil, as freiras organizam um “conselho noturno” para julgar o que deveria ser feito com Suzanne, trata-se de um julgamento de exceção, feito sem base no disposto por regras civis ou religiosas.

As cenas de interrogatório são prolíferas: interrogatório feito pelo senhor Simonin, o do ritual do hábito em Sainte-Marie, o da profissão de votos, os feitos pela madre Sainte-Christine, o do vigário geral, os dos confessores. A linguagem jurídica é muito freqüente: “processo”, “testemunho”, “juramento” e “pena” marcam uma forte presença no texto. Haveria, assim, mais uma aproximação com a Susana bíblica, pois que um dos núcleos temáticos dessa narrativa bíblica é o julgamento injusto estabelecido por detentores do poder que se perverteram na aplicação dos estatutos da Lei.

Linguagem de uma religiosa, discurso do convento

Uma diferença de nível de linguagem se faz notar entre Suzanne e o convento. Ela pode ser apreendida nas memórias, apesar da narrativa destas ser em primeira pessoa, e conseqüentemente marcada por aquilo que seria próprio dessa modalidade de narrador: a sua visão aparentemente unificada dos eventos narrados pela primeira pessoa. Essa diferença de linguagem está presente em vários níveis, evidenciados a partir da maneira como a narradora se utiliza dos diálogos e da formação das imagens da cena, temas já

discutidos anteriormente, para mostrar-se juntamente com os demais elementos da narração.

É estabelecido um jogo binário, seguindo uma simetria; como no nível da linguagem, ocorreu algo semelhante com a estrutura das cenas: o homem impõe e recompõe a ordem durante o dia - a ordem que foi burlada e descomposta à noite pelas mulheres. A mãe malvada é contraposta à boa madre. Suzanne se vale da lei para se proteger contra os abusos praticados por Sainte-Christine. A inocência se opõe à linguagem dúbia da perversão de Sainte-Eutrope. À dor imposta em Longchamp se contrafaz o prazer de Sainte-Eutrope (essa forma de organização binária pode ser percebida como inerente ao estilo diderotiano, segundo o que se depreende daquilo que foi tratado anteriormente a partir da obra de Georges Daniel e de Seguin).

A linguagem do convento atua como uma linguagem de força, uma linguagem coercitiva, unificada e expressa através das madres superiores, estabelecidas num pólo em que prevalece o poder dominador: « Leur force ne vient de leur fonction. Elles ont aussi le droit et le pouvoir de régner sur les âmes, les modelant à leur guise, soit par l'intimidation soit par l'amour » (Chouillet, 1984, p.201).

Essas madres, para o bem o para o mal, representam esse poder de modelar de forma amorosa ou por meio da pressão de uma intimidação. Há o outro pólo: as mulheres a serem modeladas. Sobre isso, para auxiliar no entendimento desse aspecto do poder das madres enquanto representantes da ordem de toda a casa que regem, cabe recorrer-se a Chouillet:

Tout différents sont les cas de blocages latéraux, nés de la contrainte sociale. Appliquez des objets doués de mouvements les uns contre les autres : ils finissent par s'immobilier. Mais l'effort (le nîsus) n'en continue pas moins, jusqu'à produire des états de tension insupportables. Il ne s'agit pas ici d'êtres doués d'une énergie insuffisante et qui ne succombent qu'à leur propre pesanteur. Les victime du blocage latéral sont en parfaite santé, doués d'une énergie normale, mais le malheur les as voués à

l'enfermement. La représentante la plus typique de l'espèce est bien l'héroïne de *La Religieuse*. Que d'efforts ne déploie-elle pas pour résister à sa condition ! Il n'est que de relire son entretien avec la supérieure, mère Sainte-Christine, pour se convaincre de son état de refus et de pureté dans le refus :

« O mon Dieu ! que diront nos sœurs ? O Jésus, jetez sur elle un regard de pitié ! Sœur Sainte-Suzanne !

- Madame ?
- C'est donc un parti pris ? Vous voulez nous déshonorer, nous rendre et devenir la fable publique, vous perdre !
- Je veux sortir d'ici.
- Mais si ce n'est que la maison qui vous déplaît...
- C'est la maison, c'est mon état c'est la religion ; je ne veux être enfermée ni ici ni ailleurs » (p. 72).

Suzanne opõe à força de Longchamp uma linguagem racional e baseada nas leis, estas, em tese, também racionais. Sainte-Christine também é racional na linguagem que expõe a maneira pela qual ela representa o poder massificado modelador, insistindo em conhecer a verdade dos projetos de Suzanne em nome do interesse da “maison”:

(...) 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 réponde. Sœur Suzanne, dites-moi la vérité (p. 81).

A resistência de Suzanne se dá por meio de sua linguagem em luta contra o discurso instituído da ordem modeladora. Essa ordem passa para o nível estilístico através do pronome indefinido “on”.

Seguindo o *Le Robert*⁴⁸: o “on” é um pronome pessoal que pode substituir, na função de sujeito, não importa qual pronome reto, “je”, “tu”, “il”, “elle”, “nous”, “vous”, “ils”, “elles”. Há expressões curiosas no francês associando o uso do “on” ao falatório e à sua propagação como suposta verdade. Assim tem-se o substantivo invariável “on-dit”, cujo exemplo de emprego está no mesmo dicionário citado: “Ça n’a pas de réalité. Ce ne sont que des *on-dit*.”

Ainda no *Le Robert*⁴⁹, mas desta vez o de expressões, temos:

On est un con : (on est détaché, sans liaison avec *est*) « ce qui est attribué collectivement et vaguement à « on » est généralement inepte ». Sert de réponse à une assertion dont le sujet est *on*. Semble d’origine militaire.

Em *A Religiosa*, o « on » representa a terceira pessoa indeterminada. Este uso faz com que haja certa despersonalização do sujeito. Geralmente “on” é utilizado para se referir ao que falam ou fazem a Suzanne, também serve para exprimir aquilo que se diz ou se faz a outras pessoas.

O interessante da forma de uso do “on” é que ele, trazendo a marca de sujeito despersonalizado, pode representar uma massa concentrada de pessoas agenciadas numa mesma fala ou ação, o que vai de encontro à questão do “todo discursivo” atuando de forma modelante sobre “Suzanne linguagem”, afim de ou apagá-la do discurso no qual ela não se encaixa, ou de modelá-la para que se insira nele segundo a ordem e o rigor exigidos⁵⁰.

⁴⁸ COLIN, Jean-Paul. *Le Robert: Dictionnaire des Difficultés du Français*. Paris : Les Usuels, 2002.

⁴⁹ REY, Alain. *Le Robert: Dictionnaire d’expressions et locutions*. Paris: Les Usuels, 2002.

⁵⁰ Heidegger, no seu *Ser e Tempo*, associa, tal como o fizera Plutarco, o falatório (“Das Gerede”) à curiosidade (“Die Neugier”); repare-se que o sentido alemão é um pouco diferente do latino; tem sua formação a partir da palavra “novo”, traduzindo não só o sentido latino de “cuidado com interesse e expectativa” de “curiositas, atis”, mas também o desejo de saber das “novidades”). Seriam maneiras pelas quais o Dasein se abre para a cotidianidade de forma inautêntica. O falatório possui cada vez mais força e poder graças à sua expansão, aumentando com isso a ausência de substancialidade daquilo de que se fala: “O

Caberia analisar a frequência de uso do “on” em *A Religiosa*.⁵¹ Mas, além disso, para efeitos de comparação, optei igualmente por abranger a quantificação a *Jacques le Fataliste*, do mesmo autor, e mais ou menos do mesmo período, o que demonstraria melhor a intencionalidade ou não do intenso uso desse pronome.

Na edição usada de *A Religiosa* ⁵², o “on” se repete ao todo 454 vezes em 287 páginas; 64.512 é o total de palavras do texto dessa edição. Na edição consultada de *Jacques o Fatalista* ⁵³, o “on” aparece ao todo 339 vezes num total de 434 páginas, nas quais 95.255 são o total de palavras do texto dessa edição. Com estes dados certamente pode-se concluir que o uso do “on” não foi inocente ou mera obra de um acaso.

Por fim, exemplificando os usos do “on”:

On me disait ce qu'il fallait faire; on était souvent obligé de me le répéter (...) (p.84)

On disposa de moi pendant toute cette matinée (...) (p.85)

On cherche à démêler vos pensées les plus secrètes; on vous interroge sur vos lectures, on vous offre des livres sacrés et profanes, on remarque votre choix. On vous invite à de légères infractions de règle; on vous fait des confidences, on vous jette de

Falado no falatório arrasta consigo círculos cada vez mais amplos, assumindo um caráter autoritário. As coisas são assim como são porque delas se fala assim. Repetindo e passando adiante a fala, potencializa-se a falta de solidez (p.228). Com isto, podemos inferir o quanto esse “on” de *A Religiosa* traz de força e violência dentro de si, representando o discurso que se repete porque antes foi repetido; considerado certo porque outros também falavam dele e por meio dele, sem se questionarem sobre sua base. É verdade e é certo porque todos dizem que assim é.

⁵¹ Em conversa com o professor Roberto Romano, este sugeriu-me recorrer à análise frequencial. Além disso, no seu já referido *Silêncio e Ruído*, ele já evidenciou o tema do “on”. Meus agradecimentos a ele por sua valiosa sugestão.

⁵² DIDEROT. *La Religieuse*. Paris: Lemerre, 1925.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80835g.r=la+religieuse%2C+diderot.langFR>, acesso: 09/06/2009, às 19h07.

⁵³ DIDEROT. *Jacques le Fataliste*. Paris: Deterville, 1800.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206085p.r=jacques+le+fataliste+et+son+ame.langFR>, acesso: 09/06/2009, às 19h18.

mots sur le travers de la supérieure : tout se recueille et tout se redit (p.183).

O aspecto manipulativo do « on », representante da força do discurso despersonalizado da ordem do convento, atuando sobre a linguagem subjetiva, seja verbal ou corporal está claro. O corpo deve ser torcido e agenciado, juntamente com a linguagem, para que estes sejam elementos integrantes do discurso efetivado por meio desse “on” representante da ordem massificada.

Mãos e manipulação, economia de trocas

O nível seguinte de aproximação é a captura. Os dedos da mão formam um espaço vazio rumo ao qual buscam pressionar uma porção da criatura que tocam. Fazem-no sem se preocupar com seu corpo, com o contexto orgânico da presa. Nesse estágio, não faz realmente diferença se vão machucá-la ou não. Algo de seu corpo, porém, precisa penetrar naquele espaço construído pelos dedos, na qualidade de uma fiança para o todo. O espaço no interior da mão curvada é a ante-sala da boca e do estômago, através dos quais a presa será, então, definitivamente incorporada. Em muitos animais, é a boca armada, em vez das garras ou da mão, que cuida da captura. Entre os homens, a mão que não solta mais constitui o verdadeiro símbolo do poder. “Ele o entregou em suas mãos.” “Estava em suas mãos.” “Está nas mãos de Deus.” Expressões assim são freqüentes e conhecidas em várias línguas (Canetti, 1995, pp. 202-203).

Num texto em que é tão notável o apagamento de objetos e mesmo de partes do corpo para evidenciar a ação deste, é de extrema importância quando partes deste mesmo corpo aparecem. Em que contexto elas são mostradas e o que fazem, ou a elas é feito? De todas as mães do romance, a que recebe um maior tratamento descritivo é a de Sainte-Eutrope e as suas mãos aparecem intensamente.

No dia seguinte à sua chegada a Sainte-Eutrope, Suzanne toca algo para as religiosas e a superiora, que estavam reunidas na cela. As religiosas batem palmas e

acariciam Suzanne, elogiam-na. Além da referencia à mão por causa da ação de tocar um instrumento, de bater palmas e acariciar, algumas linhas à frente presentifica-se outra referência à mão quando Suzanne comenta que todos esses elogios e carícias eram apenas de convenção, que se as demais religiosas pudessem, ter-lhe-iam rompido os dedos. Nas linhas seguintes Suzanne percebe que as mãos da superiora são mais ágeis que as suas - não deixa de elogiar-lhe as mãos ⁵⁴.

Posteriormente, numa outra cena envolvendo música, a madre tem suas mãos novamente expostas:

(...) cependant elle avait levé un coin de mon linge de cou, sa main était placée sur mon épaule nue, et l'extrémité de ses doigts posée sur ma gorge. Elle supirait, elle paraissait oppressée, son haleine s'embarrassait ; la main qu'elle tenait sur mon épaule d'abord la pressait fortement, puis elle ne la pressait plus du tout, comme si elle eût été sans force et sans vie, et sa tête tombait sur la mienne (p. 152).

A descrição da conduta da madre superiora lembra a ação de um animal predador agarrando sua presa pelo pescoço. A animalização da madre se acentua ao aproximarmos o seu orgasmo ao comportamento de um leão que, após saciar-se ofegantemente com a presa, saciado pelo odor de sangue, lhe solta o corpo para ir se refazer, recompor suas forças e depois prosseguir comendo o resto do corpo. Assim, com essa passagem citada, fica claro o comportamento de poder da madre, expresso através da sua predação sexual.

⁵⁴ Jean Starobinski, em *As Máscaras da Civilização*, considera a origem da palavra “flatter” e sua relação com “mão”: “ Quanto à palavra *flatter* (adular), uma falsa etimologia, que a tornou talvez mais aceitável para alguns, a fazia provir “do som suave e fluente *fl*, especialmente empregado para designar os objetos agradáveis e notáveis por sua doçura, e sobretudo o *souffle* (sopro). Daí o latim *flo, flare, flatum* [...] É então, propriamente, soprar nos ouvidos coisas que inflam a vaidade, louvores que comovem o amor-próprio”. Não, não é à doçura do sopro que os etimologistas relacionam hoje *flatter*, mas ao frâncico *flat*, parte plana de alguma coisa. (*Flatter* tem então a mesma origem que “*se flatter*”, deitar-se e agachar-se, termo de caça com cães corredores, e *flétrir*, marcar com um sinal.) O sentido primeiro e próprio de *flatter* é “acariciar com a palma da mão”, “passar a palma da mão”. O verbo diz primitivamente o contato acariciante com um corpo, o leve roçar exercido pela mão (contato cuja versão mais inteiramente animal era expressa nesta fórmula sintética do louvor recíproco: *asinus asinum fricat*). O adularor será, portanto, aquele que desloca para os poderes do discurso a aptidão da mão para descobrir um corpo, para o revelar agradavelmente a si mesmo” (pp. 70-71).

Antes de Thérèse e de Suzanne, a madre já havia predado outra freira, a irmã Agathe. É realmente um comportamento predatório, que se dá através da simbologia da mão acariciadora, da mão que se fecha para desfrutar o poder de posseção da caça.

O aspecto predatório da mão aparece em outra cena, já discutida: a reunião das freiras no quarto da superiora. Elas estão ocupadas em diversas coisas, dentre as quais, bordados e costuras, atividades que envolvem a mão. A madre vai lhes observando, e reprova-lhes algo ou as elogia – nesse caso as acaricia.

Finalmente, a mão da madre aparece novamente numa cena que envolve Suzanne e Thérèse; essa cena, um *tableau* encantador, se passa na reunião das freiras na cela da madre:

J'y courus. La pauvre petite sœur attendait à la porte ; je lui dis d'avancer ; elle le fit en tremblant. Elle avait les yeux baissés ; elle tenait un long morceau de mousseline attaché sur un patron qui lui échappa des mains au premier pas ; je le ramassai ; je la pris par un bras et la conduisis à la supérieure. Elle se jeta à genoux, elle saisit un de ses mains, qu'elle baisa en poussant quelques soupirs et en versant une larme, puis elle s'empara d'une des miennes, qu'elle joignit à celle de la supérieure. Et les baisa l'une et l'autre. La supérieure lui fit signe de se lever et de se placer où elle voudrait ; elle obéit. On servit une collation. La supérieure se leva ; elle ne s'assit point avec nous, mais elle se promenait autour de la table, posant sa main sur la tête de l'une, la renversant doucement en arrière et lui baisant le front, levant le linge de cou à une autre, plaçant sa main dessus, et deumerant appuyée sur le dos de son fauteuil ; passant à une troisième en laissant aller sur elle une de ses mains, ou la plaçant sur sa bouche ; goûtant du bout des lèvres aux choses qu'on avait servies, et les distribuant à celles-ci, à celle-là (pp.173-174).

Enquanto Suzanne é a atual predileta da madre, desfruta de uma parcela do poder daquela, e pois, do respeito da comunidade. Thérèse reconhece isso unindo e beijando as mãos de Suzanne e da superiora. Em seguida a superiora exercita o seu poder fazendo um sinal com as mãos ordenando que Thérèse tome um lugar na reunião das religiosas, ao que esta obedece. O poder é enfatizado nessa linha inclusive quando se diz: “elle obéit”.

O poder manipulador das acariciantes mãos predadoras da superiora é mais enfatizado com as suas mãos “passeando” sobre todas as demais religiosas que estavam na cela. Por conta disso, pode-se dizer que a mão funciona como um símbolo do poder predador, o poder que manipula para penetrar nos corpos e moldá-los, no caso da superiora, abusar deles para a satisfação de seu prazer pessoal.

O respeito desfrutado por Suzanne devido à posição de atual predileta da madre também mostra o que poderia ser chamado de economia de trocas, ou até de comércio. Esse comércio pode ser ainda entendido também através de Canetti ⁵⁵.

A atividade do comércio estaria primitivamente associada ao movimento dos primatas primordiais, de segurar um galho com uma mão enquanto a outra se dirige a outro galho, sendo somente a outra mão solta depois que o outro galho foi agarrado. O comércio seria mais ou menos esse movimento primitivo: com uma mão mantém-se algo a ser oferecido em troca daquilo que a outra mão se estica para apanhar, sendo solto o que estava na outra só depois de se ter obtido o que era almejado na troca.

Suzanne teria rompido o comércio que a madre Moni mantinha com Deus, a palavra usada no texto é « comércio »: « En effet, je ne sais ce qui s’était passé en elle, si je lui avais inspiré une méfiance de ses forces qui ne s’est plus dissipé, si je l’avais rendue timide, ou si j’avais vraiment rompu son commerce avec le ciel ; mais le talent de consoler ne lui revint plus. »

Pouco antes dessas palavras ela viera à madre com a maior melancolia com a qual Moni jamais lidara e algo de Suzanne passou para a madre. Numa espécie de interação, de troca. Confirmada através do que ocorreu com aqueles que entraram em contato com Suzanne tentando auxiliá-la. De alguma forma todos adquirem algo pernicioso, tal como uma doença, ou acabam numa situação ruim.

Ainda no caso de Moni, a figura das trocas se confirma definitivamente quando Suzanne diz que após conversarem uma com a outra, as demais religiosas percebiam que haviam se falado, que certamente uma restituía algo à outra: “Je conservais très longtemps l’impression que j’avais prise; et il fallait apparemment que je lui en restituasse quelque

⁵⁵ CANETTI, Elias. *Massa e Poder*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, (p.210).

chose; car si l'on discernait dans les autres qu'elles avaient conversé avec elle, on discernait en elle qu'elle avait converse avec moi" (p.89).

Isso tudo fica muito sugestivo se levamos em conta a hipótese de Deneys-Tunney (p.166) de que o sobrenome de Suzanne - Si(moni)n - traz dentro de si o nome da mãe - Moni. Acrescento a isso que a jovem religiosa sempre traz consigo, com muito carinho, um relicário com a imagem de sua amada superiora. Mas essa questão do nome, por enquanto não será desenvolvida, ficando para mais adiante o seu devido tratamento.

A economia de trocas é reforçada pela idéia de troca de cartas do prefácio-anexo, pelo estatuto da confissão e do interrogatório – aquele que confessa ou é interrogado, dá ou restitui algo ao que ouve a confissão ou que interroga. Por fim essa economia pode ser observada na relação fundamental entre memórias e prefácio-anexo, pois há a passagem de algo de um ao outro, pelo que há uma mútua mudança de perspectiva de leitura.

Os temas da economia de trocas, o das mãos enquanto índices de manipulação e do poder estão inseridos numa outra temática que aparece de forma explícita no romance, sendo mesmo o argumento dele: haveria no homem uma energia natural e cada homem tem uma tendência, uma aspiração, desempenhando algo segundo a sua natureza, se a isto não houver bloqueios. A tendência natural estaria relacionada com a energia natural. Se esta energia se libera sem bloqueios, seguindo o seu caminho natural, constituído pelas tendências e inclinações do ser no qual flui, temos um ser livre e saudável no seu processo de liberação de energia. Assim, o livre exercício de um talento, poderia se enquadrar no que seria uma forma de liberação de energia segundo uma tendência ou inclinação da natureza pessoal. O constrangimento dessa tendência ou inclinação constitui um bloqueio à liberação de energia e traz conseqüências penosas ao organismo. Esse constrangimento da energia, em *A Religiosa*, está, na maioria das ocorrências, relacionado a uma imposição de um poder que se quer modelador, para instituir uma ordem, mas as conseqüências disso são danosas porque esse poder não respeita a natureza humana. Essa temática é tratada no próximo capítulo: *Natureza e Liberação*.

NATUREZA E LIBERAÇÃO

CAPÍTULO 3

Natureza e Liberação

Liberação de energia

As passagens abaixo, extraídas de diferentes partes de *A Religiosa*, permitem observar e deslindar o que denomino de doutrina da liberação de energia, sem nenhuma pretensão sistematizante, apenas para facilitar a compreensão daquilo a que farei referência mais à frente.

Il me semble pourtant que, dans un État bien gouverné, ce devrait être le contraire : entrer difficilement en religion, et en sortir facilement. (...) 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 ? (...) 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 montres, si nos lumières nous permettaient de connaître aussi facilement et aussi bien la structure intérieure de l'homme que sa forme extérieure ? (...) 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 ? (p.p. 119-120).

Voilà l'effet de la retraite. L'homme est né pour la société. Séparez-le, isolez-le, ses idées se désuniront, son caractère se tournera, mille affections ridicules s'élèveront dans son cœur, des pensées extravagantes germeront dans son esprit, comme les ronces dans

une terre sauvage. Placez un homme dans une forêt, il y deviendra féroce ; dans un cloître, où l'idée de nécessité se joint à celle de servitude, c'est pis encontre : on sort d'une forêt, on ne sort plus d'un cloître ; on est libre dans la forêt, on est esclave dans le cloître. Il faut plus de force d'âme encore pour résister à la solitude qu'à la misère ; la misère avilit, la retraite déprave. Vaut-il mieux vivre dans l'abjection que dans la folie ? C'est ce que je n'oserais décider ; mais il faut éviter l'une et l'autre (pp. 153-154).

Il est fâcheux, et je crains bien qu'il n'empire. Elle n'était pas faite pour son état, et voilà ce qui en arrive tôt ou tard. Quand on s'oppose au penchant général de la nature, cette contrainte la détoune à des affections dérégées, qui sont d'autant plus violentes, qu'elles sont mal fondées ; c'est une espèce de folie (p. 195).⁵⁶

Os segmentos sublinhados chamam a atenção à idéia de uma tendência ou inclinação natural que conforma os homens: « la pente générale de la nature », « (...) la nature, révoltée d'une contrainte pour laquelle elle n'est point faite », « l'homme est né pour la société », « elle n'était pas faite pour son état », « penchant général de la nature ». Essa tendência, de acordo com o explícito argumento do romance, constituído pelo segundo segmento citado há pouco, se for constrangida, trará como consequência uma série de alterações: modificações do caráter, surgimento de pensamentos ridículos mais afecções emocionais.

O homem nasce para a sociedade; na seqüência, critica-se o isolamento, que está num pólo oposto. Descrevem-se as consequências do isolamento e depois se estabelecem suas duas possibilidades, comparadas uma à outra: o isolamento da floresta e o da clausura. O primeiro faz com que o homem seja feroz; o segundo torna o homem ainda mais feroz do que na floresta, pois nesta o homem é livre para sair; na clausura não há a possibilidade de fuga; o homem é escravo de uma servidão à qual se alia a idéia da necessidade dessa servidão.

Na verdade, é mais difícil resistir à solidão do que à miséria. Lembremos que as opções oferecidas a Suzanne pelos padres e religiosas é a vida na clausura ou a vida na

⁵⁶ Grifos nossos.

miséria do mundo. Convém questionar por que é mais fácil resistir à miséria do que à solidão do claustro. Neste, a possibilidade de resistir ao isolamento social é muito mais reduzida, em face da possibilidade da própria destruição pela loucura, a mesma que é temida por Suzanne e na qual a superiora de Sainte-Eutrope e Thérèse findam seus dias.

Podemos nos questionar sobre quais as conseqüências da não liberação adequada da energia através das tendências e inclinações naturais das mulheres do romance. A própria estrutura representada pelas três mães do livro demonstra algumas dessas conseqüências: a mania religiosa, o sadismo e a perversão sexual.

O sadismo, aqui, não tem nenhuma possibilidade de imediata comparação com aquele do autor que dá o nome ao termo. A crueldade de Longchamp não seria, inicialmente, uma crueldade que se reveste de prazer para o algoz, nem se trataria da crueldade libertina. Também não estaria em questão a crueldade como propaganda anticlerical como muitos leitores poderiam atribuir ao livro sem maiores considerações. Não seria o caso de um livro escrito sob o espírito do “écrazez l’infame” voltairiano.

Mario Praz, em seu *A Carne, A Morte e O Diabo na Literatura Romântica*, no que seria talvez uma leitura mais conservadora e influenciada por certa inflexibilidade, refere-se ao livro de Diderot taxativamente. Ele traça uma linha baseada no motivo da mulher perseguida, atribuído à Richardson e aos outros que supostamente copiaram-no, entre eles Diderot e Sade:

Fosse essa contradição de intenções e de resultados inevitável conseqüência da atitude realística do autor, que o levava a aceitar os dados fornecidos pelo ambiente, ou simplesmente um efeito da sua posição individual psicológica (Richardson, em conseqüência da filosofia materialística então predominante, seria, no fundo, um fator desse instinto cujas manifestações ele condena em nome de uma virtude avaliada materialisticamente), o fato é que a moral de Richardson revela-se inteiramente aquilo que é, pouco mais do que uma ficção, nos imitadores franceses, que, no motivo da perseguida, procuraram principalmente um pretexto para situações de sensualismo obscuro. / Isso é bastante evidente na *Religieuse*, de

Diderot, que, ainda que tome o motivo de um escândalo realmente ocorrido, se apóia no esquema dos romances de Richardson, e oferece uma pintura detalhada de torturas físicas e morais, destinada ostensivamente a finalidades de propaganda anticlerical, mas relevando, ao final, da parte do autor, uma certa complacência que receberá o nome, dali a pouco, de um outro escritor, o Marquês de Sade. Pode-se dizer que a incessante afixação da protagonista serve apenas para acrescentar um condimento mais acre à crueldade da perseguição. Pense-se em *Justine* (p.103).

Com tudo o que foi dito anteriormente, mais aquilo que o será, não é necessário que me empenhe em demonstrar o quanto essa visão, talvez marcada por um aspecto conservador de seu autor, deixa de considerar a diversidade da obra e os outros contextos em que ela se inseriria, para ater-se única e exclusivamente ao campo de uma tradição supostamente seguida por Sade; associar a leitura de *A Religiosa* a um sensualismo obscuro que explora o motivo da perseguida, torturada física e moralmente, colocando-a ao lado da literatura de Sade não seria muito conveniente porque fadaria a obra a uma leitura restrita. Basicamente, *Justine* não poderia ser posta ao lado de *Suzanne* de forma tão simples e imediata. Os argumentos dos dois romances são diferentes.

Em Sade, os contos e romances são marcados por um mecanismo repetitivo, as torturas, fonte de prazer para os desvarios dos libertinos, são elaboradas com regra e método - passam a impressão de um mundo-relógio, algo que Pasolini soube transpor bem para o cinema em *Salò*, ao associar os algozes dos *120 Dias de Sodoma* aos burocratas do regime fascista italiano. O vício pode ser ensinado tal como a virtude⁵⁷; ele se quer objeto

⁵⁷ Quanto ao vício que pode ser ensinado, há uma interessante passagem no *Le Neveu de Rameau*: O sobrinho comenta que a perda da inocência, no convívio com a má companhia, se compensa com a perda dos preconceitos. A isso acrescenta que se aprende a conhecer o vício na sociedade dos perversos e que ele também aprendera algo com a leitura, no caso, com Theophrasto, La Bruyère e Molière; neles aprendeu tudo o que se deve fazer, mais aquilo a não ser falado, se quiser manter seus vícios, parecendo, todavia, virtuoso: « Garde des vices qui te sont utiles, mais n'en aie ni le ton ni les apparences qui te rendraient ridicule. Pour se garantir de ce ton, de ces apparences, il faut les connaître; or, ces auteurs en ont fait des peintures excellentes » (DIDEROT, 1951, p.437). Se lembrarmos da Marquesa de Merteuil, em *Les Liaisons Dangereuses*, na carta LXXXI, o aspecto do aprendizado do vício e sua camuflagem sob a aparente virtude fica mais interessante ainda, por causa da técnica de domínio das reações corporais a serem simuladas: “Ressentais-je quelque chagrin, je m’étudiais à prendre l’air de la sérénité, même celui de la joie; j’ai porté le zèle jusqu’à me causer des douleurs volontaires, pour chercher pendant ce temps l’expression du plaisir. Je

de uma pedagogia, tal como o que se desenvolve na *Filosofia da Alcova*⁵⁸. Aliás, para que ensinar a virtude, pois aqueles que a tem são fadados a desgraças e insucessos, tal como a pobre Justine, fulminada pelo infame raio da natureza, ao sair da casa de Juliette, depois de todos os sofrimentos que suportou? Assim, este não seria, talvez, um viés pelo qual uma apreciação de *A Religiosa* possibilitaria maiores desdobramentos, dado o tipo de restrição que imporia a consideração da obra sob o único aspecto da sensualidade libertina.

Poesia da energia

O título acima, “poesia da energia”, relaciona-se diretamente à obra de Chouillet, *Diderot, Poète de l’Energie*. A partir dessa obra, a abordagem da liberação corporal fica muito facilitada e o argumento do romance, além de já ser evidente ao longo de toda a obra e mais ainda por algumas passagens tais como as que foram citadas no início deste capítulo, torna-se mais compreensível. Sobre a energia da natureza, diz-nos Chouillet:

me suis travaillé avec le même soin et plus de peine, pour réprimer les symptômes d’une joie inattendue. (LACLOS, 2002, p.247).

⁵⁸ Sobre *A Filosofia na Alcova*, cito um trecho de Kempf, no qual a comparação entre o corpo em Diderot e o corpo em Sade fica mais elucidada: “Simone de Beauvoir a opposé cette expérience du trouble à la froide et rigoureuse démesure des personnages de Sade. Les compagnons de Mme de Saint-Ange s’arrangent sans relâche, puisqu’il faut de l’ordre *même au sein du délire et de l’infamie*. Toutes leurs violences consacrent la primauté du discours. La parole, chez Sade, fait définitivement obstacle à *l’ordinaire métamorphose du corps en chair*. Jamais le corps n’éclipse le discours. Il s’y soumet, tandis que, chez Diderot, l’autonomie du corps ému se fonde sur la spécificité d’un langage. Le corps se comporte, souverainement, comme un langage en liberté. Sollicité ou non, il reprend l’autorité : *Saint Augustin était un pauvre anatomiste lorsqu’il a prétendu que, dans l’état de nature innocente, l’homme commandait au membre viril comme il commande à son bras ; il ne le pouvait non plus qu’à son cœur.* / Le corps veut quand nous ne voulons pas et ne veut pas quand nous voulons. Jacques enrage de ne pouvoir s’empêcher de pleurer ni de rire. Dorval se renverse sur ses amis *pour pleurer. Mais les larmes se refusent*. Ainsi le corps se manifeste agressivement, tantôt par ses initiatives, tantôt par sa résistance : *Sélim voulut se lever, mais ses genoux tremblants se déroberent sous lui, et il retomba dans son fauteil. La d’Aison voulut se relever ; mais elle retomba sur son visage...* Mme Simonin *voulait parler, mais elle n’articula plus ; le tremblement de ses lèvres l’en empêchait*. Sœur Thérèse : *...les lèvres lui tremblaient, elle ne pouvait parler*. Et Sœur Suzanne : *... je voulus crier ; mais ma bouche était ouverte, et il n’en sortait aucun son...* D’autres inhibitions encore (*Je voulus prier, et je ne le pus pas*) semblent, comme il se doit dans Diderot, réduire l’âme à un ressort *très subalterne* » (pp.102-103).

Il faut donc aller plus loin que la phraséologie ordinaire pour l'élucidation de ce terme. Diderot parle quelque part de « cette cruelle énergie qui bout au fond du cœur de l'homme ». L'image qui s'impose ici est celle du volcan et c'est là qu'il faut partir pour avoir une juste idée de ce que Diderot appelle « l'énergie de nature ». Ou elle est réfrénée, et l'individu se détruit de l'intérieur : c'est ce qui arrive aux religieuses de St. Eutrope et autres lieux. Ou elle se libère, et c'est l'occasion des grandes actions, des grandes œuvres, voire des grands crimes. Mais la liberté, et – il faut ajouter – la santé, sont à ce prix (p.12).

Libera-se a energia para o bem e para o mal; da liberação depende a liberdade e a saúde. No caso de a energia não ser liberada, o ser começa a se auto-aniquilar, tal como o que ocorre no estado da loucura, evitada por Suzanne. A esta altura, pode-se dizer que a loucura talvez seja a consequência mais extrema da liberação inadequada de energia, além de representar o último grau da perda da posse de si no romance. Perder o controle de si, perder a consciência, enganar-se pelos desvarios da imaginação, no estado de loucura, seria uma espécie de morte em vida, mas um pouco pior, já que a consciência de si perturbou-se, abalando a memória, por meio da qual sabemos que somos quem somos.

« Avec un fond d'inertie plus ou moins considérable ; nature qui veille à notre conservation, nous a donné une portion d'énergie qui nous sollicite sans cesse au mouvement et à l'action » (Diderot, *Salon de 1767*, apud Chouillet, op.cit., p. 19). A energia é uma força universal presente nos seres vivos que os incita a agir, a se moverem; uma parcela dessa energia, aquela que se degrada – “fond d'inertie”- constitui a diversidade dos caracteres dos personagens romanescos submetidos a obstáculos na liberação de energia natural através de suas inclinações naturais. Segundo Chouillet haveria dois tipos de personagens na obra de Diderot: os “espèces” (assim chamados pelo sobrinho, no *Le Neveu de Rameau*, para denotar as pessoas medianas, de pouca expressão) e os seres de exceção, basicamente energéticos, capazes de grandes proezas, para o bem ou para o mal.

Quando não liberada, diz-se que a energia se degradou. Chouillet elabora uma classificação interessante levando em consideração as formas de degradação energética:

“devoyée”, “contrarié”, “mécanisée”, “engourdie” – desviada, contrariada, mecanizada, entorpecida.

Desviada: a energia é liberada não através de uma inclinação natural, mas direcionada para outro caminho. Como exemplo, teríamos o Padre Hudson e Madame Pommeraye, ambos personagens de *Jacques, le Fataliste*. *Contrariada*: a energia simplesmente não segue um caminho de liberação, ao menos inicialmente, acarretando uma série de problemas, dentre eles a loucura. “Le diagnostic de Diderot est précis. Il est sévère. L’énergie contrariée ne peut produire que des désordres sexuels, mentaux, sociaux” (Chouillet, 1984, p.21). *Mecanizada*: a energia segue uma liberação através de atos mecânicos. Chouillet cita como exemplo o capitão de Jacques (*Jacques, le Fataliste*), que duela por duelar, e o cavalo do carrasco que conduzia mecanicamente Jacques para os patíbulo⁵⁹. *Entorpecida*: a energia está presente na pessoa, mas em estado inercial, prestes, no entanto, a se liberar quando necessário; tal é o caso do mestre de Jacques, que, de uma hora para outra, punha-se a brigar com ele.

O sofrimento estaria relacionado ao esforço da energia para passar da inércia ao estado translacional. “In nisu”, isto é “em esforço” opõe-se à translação⁶⁰, sendo encarado, no entanto, como uma forma despercebida de movimento, enquanto que a translação é uma forma visível de movimento. O choro do homem melancólico e a loucura seriam estados de “nisu”, em que o peso da energia acumulada dobra o homem sobre si mesmo, acarretando o progressivo auto-aniquilamento.

Este estado talvez possa ser associado à falha na exteriorização da vontade. Essa possibilidade é maior em *A Religiosa* ao pensarmos que o sofrimento de Suzanne advém da falha na exteriorização de sua vontade (contrária à profissão dos votos), principalmente em Longchamp, quando, em conversa com Sainte-Christine, esta lhe pergunta por que não se

⁵⁹ Tal ocorre com Suzanne: fora do convento, não consegue evitar de se persignar ao ouvir sinos ou de cumprimentar as pessoas como se ainda estivesse no convento, o que leva as pessoas a acreditarem que ela está contrafazendo a “religiosa fugitiva”.

⁶⁰ Seria interessante, para efeitos de comparação, aproximar “translação” ao “estilo translativo” e “in nisu” ao “estilo cumulativo”, ambas formas de estilo discutidas no primeiro capítulo a partir de Georges Daniel.

utilizara do prazo de 24 horas para arrepende-se dos votos; Suzanne respondera que não sabia que podia fazê-lo; mas mesmo sabendo, não estaria em condições de tomar tal atitude, dada a alienação na qual estava durante a cerimônia e depois dela, precisando perguntar às outras religiosas e pedir-lhes testemunhos verbais e escritos para confirmar se realmente havia proferido os votos. Sobre o sofrimento:

La souffrance naît avec la lutte. Il est des sujets chez qui l'énergie, qui « bond au fon de leur cœur », tente de résister à la pesanteur, mais ne le peut faute d'une organisation suffisante. Les voilà donc à la merci de leurs pulsions, mais aucune ne débouche sur un action cohérente. Tout est beau dans l'analyse qui suit. Diderot y présente un certain nombre de cas qu'il décrit avec profondeur et tendresse, chacun avec le mode de blocage qui lui est propre. Des passionnés, des velléitaires, des instables, des vagabonds, des anxieux, des violents, tous ayant en commun l'inaptitude à s'ériger en auteurs responsables de leurs actes, tous commandés par leur diaphragme (Chouillet, op.cit., p.69).

O que seria a « pesanteur » - peso - do qual fala Chouillet? Haveria segundo este duas formas de inércia, uma por peso e outra por compressão. A primeira seria o caso, por exemplo, do passado, que, acumulando com sua passagem tradições e leis que talvez já tenham perdido a eficácia, tornando-se mesmo esdrúxulas, gera o grande peso compressor atuante sobre as individualidades – o que talvez pudéssemos chamar de pré-conceito. A compressão corresponde à união de toda a inércia das individualidades umas sobre e contra as outras. Quando Suzanne se põe contra os votos, põe-se contra a “pesanteur” da tradição, que sustenta a existência do convento e justifica a necessidade de sua manutenção nele; as individualidades, que estão na compressão e conjuntamente a exercem contra o elemento que lhes resiste, valem-se da força da “pesanteur” para encontrar nela os argumentos para exercer a compressão, mas isso também desencadeia outra compressão, mas na forma de uma resistência por parte da individualidade revoltosa: “Périsse le révolté plutôt que l'opresseur! C'est là une preuve bien convaincante de l'étroit lignage qui unit énergie et inertie : l'énergie réprimée se transforme en inertie, mais à son tour l'inertie comprimée

dégage une certaine force, qui sert aux faibles de défense contre l'excès d'énergie des forts » (Chouillet, 1984, p.73).

Para expor melhor as relações entre peso e compressão em *A Religiosa*, acompanhemos Chouillet:

Cependant chacun voit bien qu'il s'agit ici d'un cas limite, représentation figurée de ce que pourrait être un état d'oppression idéal. Intéressant en lui-même parce qu'il montre de manière exemplaire ce qu'est le rapport de l'oppression et de la servitude. Intéressant aussi parce qu'il fournit à Diderot la matière d'un fort beau roman : quoi de plus touchant qu'une jeune âme innocente conduite de force au pied des autels pour y faire le sacrifice de sa liberté ? Intéressante enfin parce qu'il suggère que le phénomène collectif de l'aliénation a tout de même un certain rapport avec une défaillance ou momentanée ou durable de la volonté. Le scandale, c'est l'exploitation de cette défaillance au profit d'une institution racoleuse. Le scandale ce sont les vœux, toujours plus ou moins conduits, s'ils ne sont forcés. Mais la défaillance n'en est pas moins présente à l'origine de l'institution, et si elle ne la justifie pas, du moins elle l'explique. L'inertie par pesanteur vient au secours de l'inertie par compression et lui procure l'argument dont elle a besoin pour asseoir sa légitimité (Chouillet, 1984, pp. 73-74).

A inércia do corpo social, no caso aquele do convento, é muito maior, dada a quantidade de individualidades que o constitui. Posto isso, as chances de Suzanne ser bem-sucedida na resistência contra a violenta compressão imobilizante do corpo social são muito pequenas. Chouillet conclui que a inércia social, aparentemente, aumenta de acordo com o número de indivíduos do corpo social. Ele ainda cita um trecho muito interessante de Diderot, proveniente das *Observations sur le Nakaz*:

L'Etat démocratique peut être représenté par une grande multitude de boules à peu près égales posées sur un même plan et pressées les unes contre les autres. Le niveau est le même, mais la pression varie selon la masse des boules. Dans l'Etat monarchique, les boules sont

en pyramide. La boule du sommet presse sur trois ou quatre qui forment le plan au-dessus d'elle, ce plan presse sur un autre plan ; sous celui-ci c'en est un troisième ; et ainsi jusqu'à la base ou au dernier plan qui touche la terre, et qui est écrasé du poids de tous les autres (Diderot, apud Chouillet, op.cit., p.85).

Se observarmos esse segmento com a idéia de peso e compressão em mente, fazendo um paralelo entre monarquia e a hierarquia do convento e da vida religiosa, desvendamos o mecanismo de poder das religiosas que se tornam prediletas da madre. Sobre isso, vamos conferir como é descrita a madre Sainte-Christine:

Celle-ci avait le caractere petit, une tête étroite et brouillée de superstitions, elle donnait dans les opinions nouvelles ; elle conférait avec des sulpiciens, des jésuites. Elle prit en arversion toutes les favorites de celle qui l'avait précédée : en un moment la maison fut pleine de troubles, de haines, de médisances, d'accusations, de calomnies et de persécutions. (...) Les favorites du règne antérieur ne sont jamais les favorites du règne qui suit (*La Religieuse*, pp. 72-73).

A natureza do mecanismo de poder da hierarquia religiosa associa-se a « reino »: as prediletas do reinado anterior nunca são as prediletas do reinado que o sucede. Os problemas, os ódios, perseguições e maledicências poderiam ser associados aos distúrbios presentes numa monarquia na qual se instala a sedição.

O sistema de pressão funciona verticalmente e lateralmente, por compressão e peso. Uma madre exerce o seu reinado - a ordem da casa reflete o seu perfil. Basta lembrar a passagem de *A Religiosa* na qual se afirma que a ordem e a desordem da casa sucediam-se uma à outra segundo o estado de espírito da madre depravada de Sainte-Eutrope. Já em Longchamp, e tendo em mente a madre Sainte-Christine, observa-se, por fim, que Suzanne está submetida à força vertical das madres e à compressão lateral das demais religiosas – comandadas pela madre: o sistema de forças do convento é piramidal e Suzanne sofre não só a pressão vinda de cima, mas também a pressão lateral. Contra a intenção de quebrar os

votos, as religiosas se contrapõem a Suzanne exercendo uma forte pressão, valendo-se do peso, o que ocasiona uma reação da parte desta (ela decide viver porque lhe desejavam morta); há ainda outra reação contra a compressão e o peso, o juramento de evitar terminar seus dias sofrendo de loucura: “(...) je vis mon sort dans celui de cette infortunée, et sur-le-champ il fut décidé, dans mon cœur, que je mourais mille fois plutôt que de m’y exposer” (p.45).

Com esses conceitos em mente – a pressão piramidal, a inclinação natural e a organização massificada do convento (segundo o comando da mãe) - apreciemos o que nos diz Kempf:

Les vœux monastiques désorganisent la cité en légitimant le vol, la paresse, l’esclavage. De plus ils font injure au penchant général de la nature. Pâleur, maigreur, mélancolie : les reclus portent les stigmates de la nature outragée. Dans *La Religieuse*, quatre nonnes perdent la raison. La réclusion se solde si communément de la sorte que, pour se débarrasser du P. Ange, on le déclare fou. Diderot dénombre les méfaits de l’institution monastique : déformation des corps, aliénation des esprits, triomphe de la cruauté et de la complicité sur l’amour. Jamais il n’évoque de communauté religieuse sans y associer l’idée de complot. (...) Ajoutons à ces exemples les factions de Longchamp et celles de Sainte-Eutrope, les unes liées à l’imagerie du pouvoir, les autres au décousu des passions. Pourquoi, demande Jacques, les moines sont-ils si méchants ? « Je crois, répond le maître, que c’est parce qu’ils sont moines... » Ils sont coupables quoi qu’ils fassent : criminels, s’ils observent leurs vœux ; parjures, s’ils ne les observent pas : « La vie claustrale est d’un fanatique ou d’un hypocrite ». il ne suffit pas, en effet, d’un rituel ou d’une cérémonie pour suspendre comme par magie 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 ? » La nature « jette l’économie animale dans un désordre auquel il n’y a plus de remède. » Parjure et maladies galantes ne sont pas rares dans l’Église (pp.149-150).

O convento, enquanto massa, hipoteticamente, poderia ser associado a um organismo no qual prevalece uma orientação de poder de acordo com o seu centro nervoso; a madre superiora, no alto da pirâmide, talvez pudesse ser associada - uso para isso um termo do *Rêve de d'Alembert*⁶¹ - à “aranha” no centro de sua teia:

Mademoiselle de l'Espinasse. – Docteur, approchez-vous. Imaginez une araignée au centre de sa toile. Ébranlez un fil, et vous verrez l'animal alerté accourir. Eh bien ! si les fils que l'insecte tire de ses intestins, et y rappelle quand il lui plaît, faisaient partie sensible de lui-même ?... (p.900).

Ainda na mesma obra:

Mademoiselle de l'Espinasse. – Dans la grappe d'abeilles, il n'y en aurait pas une qui eût eu le temps de prendre l'esprit du corps.

D'Alembert. – Qu'est-ce que vous dites là ?

Mademoiselle de l'Espinasse. – Je dis que l'esprit monastique se conserve parce que le monastère se refait peu à peu, et quand il entre un moine nouveau, il en trouve une centaine de vieux qui l'entraînent à penser et à sentir comme eux. Une abeille s'en va, il en succède dans la grappe une autre qui se met bientôt au courant.

D'Alembert. – Allez, vous extravez avec vos moines, vos abeilles, votre grappe et votre couvent.

Bordeu. – Pas tant que vous croiriez bien. S'il n'y a qu'une conscience dans l'animal, il y a une infinité de volontés ; chaque organe a la sienne (p.917).

Bordeu assegura que as abelhas perdem suas consciências e mantêm seus apetites ou vontades. O próprio texto do *Le Rêve de d'Alembert* faz a associação dos monges a

⁶¹ DIDEROT. *Œuvres*. Paris : Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard), 1951.

abelhas, do convento ao enxame: as relações de poder presentes no convento através do peso e compressão poderiam constituir o indício de uma massa.

O peso é usado para moldar a nova religiosa à estrutura do enxame – o convento – fazendo com que ela se insira no sistema massificado; ela fará parte de uma consciência que se justifica pelo peso, estará inserida na compressão e a exercerá contra as abelhas que queiram deixar a quase continuidade existente entre suas “patas” rumo a um estado de contigüidade⁶² ou mesmo de separação total do enxame. Apesar da infinidade de vontades, as religiosas devem obedecer apenas a uma consciência: a da madre superiora – a aranha que está no centro do convento-teia.

Numa nota à tradução que fez do *Essais sur le Mérite et la Vertu* do Shaftesbury, diz Diderot:

Nous ressemblons à des vrais instruments dont les passions sont les cordes. Dans le fou, elles sont trop hautes ; l'instrument crie ; elles sont trop basse dans le stupide ; l'instrument est sourd. Un homme sans passions est donc un instrument donc on a coupé les cordes, ou qui n'en eut jamais. C'est ce qu'on a déjà dit. Mais il y a plus. Si quand un instrument est d'accord, vous en pincez une corde, le son qu'elle rend occasionne des frémissements, et dans les instruments voisins, si leurs cordes ont une tension proportionnellement harmonique avec la corde pincée ; et dans ses voisines, sur le même instrument, si elles gardent avec elle la même proportion. Image parfaite de l'affinité des rapports et de la conspiration mutuelle de certaines affections dans le même caractère, et des impressions gracieuses et du doux frémissement que les belles actions excitent dans les autres, surtout lorsqu'ils sont vertueux. Cette comparaison pourrait être poussée bien loin, car le son excité est toujours analogue à celui qui l'excite.⁶³

⁶² Em *Le Rêve de d'Alembert*, há a imagem do cacho de abelhas no estado de contigüidade e no de continuidade. No primeiro supõe-se um aglomerado de abelhas no qual as abelhas estão ligadas umas às outras pelas patas. No segundo, supõe-se que as abelhas do cacho passam da contigüidade para a continuidade, como se fosse um pólipo de abelhas, graças às suas patas haverem se fundido com as demais abelhas, umas às outras.

⁶³ SHAFTESBURY. *Principes de la Philosophie Morale ou Essai sur le Mérite et la Vertu*. Trad. : Diderot. Edition Assézat, t. 1. Lichtenstein : Kraus Reprint, 1966, (p.75).

A loucura seria resultante de um excesso de energia, “in nisu”, lutando para se liberar; sua não liberação tensiona o instrumento e este “grita”; o estúpido tem pouca energia e seria constituinte da massa dos “espèces” dos quais fala Rameau, o sobrinho; o homem sem energia é um instrumento inapto (incapaz de produzir música, não tem sequer a capacidade de fazer outros instrumentos vizinhos vibrarem em uníssono), constituindo o caso daqueles que, como veremos mais adiante, são os únicos aptos a seguir o estado de religioso – aqueles dotados de pouca energia. Quando a massa de freiras cruéis de Longchamp se volta contra Suzanne, ou quando as sectárias da madre de Sainte-Eutrope se entretêm em suas diversões, o que elas mais têm é energia. O seu movimento massificado pode ser comparado aos instrumentos que estão vibrando na mesma frequência – seguindo as mesmas idéias e sentimentos das madres superiores.

Por fim, podemos aproximar a “doutrina da liberação de energia” a um episódio interessante ao tema do qual estamos tratando, presente em *Les Bijoux Indiscrets*⁶⁴, trata-se do episódio contido no capítulo XVIII, intitulado “Des Voyageurs”. Nesse capítulo, o sultão Mangogul se entretém lendo o jornal de uns viajantes que ele enviara a distantes terras para pesquisar e reportar a sabedoria delas.

Nessas terras, as uniões eram prescritas segundo um ritual de mensuração de calor por meio de termômetros e pela observação da conformação ou não das “jóias” masculinas com as femininas. Um homem com uma “jóia” cilíndrica deveria unir-se a uma mulher com uma “jóia” circular, aquele que tivesse uma “jóia” cúbica unir-se-ia com uma mulher de “jóia” quadrada. Mas além do formato havia ainda a questão do calor.

Eram aplicados termômetros às “jóias”. As uniões se dariam também através da compatibilidade de calor, que podemos hipoteticamente aproximar da idéia de energia. O ideal seria unir homem e mulher de calores semelhantes. As uniões de pessoas com calores díspares eram interditas. Os homens com um calor extremo, incompatível com o de qualquer outra mulher, deveriam se tornar monges: tornar-se-iam o recurso de velhas

⁶⁴ DIDEROT. *Les Bijoux Indiscrets*. Paris: Gallimard, 1999.

devotas “necessitadas”. A mulher com um calor extremo era conduzida à vida de cortesã. As jovens com pouco calor seriam enclausuradas, mas só depois de diversas medidas, podendo ser libertas do claustro caso seu calor, em medições posteriores, demonstrasse um aumento:

Si une fille tardive ou mal conformée s’offre au thermomètre sans faire monter la liqueur, elle peut se cloître. Mais s’il arrive dans notre île, aussi souvent qu’ailleurs, qu’elle s’en repent ; et que, si le thermomètre lui était appliqué, elle ferait monter la liqueur aussi haut et aussi rapidement qu’aucune femme du monde. Aussi plusieurs en sont-elles mortes de désespoir. Il s’ensuivrait mille autres abus et scandales que j’ai rétranchés. Pour illustrer mon pontificat, j’ai publié un diplôme qui fixe le temps, l’âge et le nombre de fois qu’une fille sera thermométrisée avant que de prononcer ses vœux, et notamment la veille et le jour marquée pour sa profession (op. cit., pp. 103-104).

Encerro essa seção com algumas linhas de Gerhardt Stenger, que ilustram e o que decorre da liberação inadequada de energia:

En obligeant les hommes à bafouer leur nature, l’ordre social les rend monstrueux : ils souffrent, « et quand on souffre, on fait souffrir les autres ». Cette remarque du Neveu de Rameau (OC, XII, 119) résume en quelques mots l’essentiel du roman *La Religieuse* qui décrit de manière presque clinique les ravages que produisent sur des femmes enfermées l’absence de liberté, la mortification et l’abstinence sexuelle.⁶⁵

⁶⁵ STENGER, Gerhardt. *L’Ordre et les Monstres*. IN: IBRAHIM, Annie et alii. *Diderot et la Question de la Forme*. Paris : PUF, 1999, (p. 155) .

Histerismo

A Religiosa pode ser aproximada também de outro texto de Diderot intitulado *Sur les Femmes*, especificamente do trecho no qual se fala em “hystérisme”, uma perturbação orgânica ligada à energia natural. Ali, se fala também de visões de uma religiosa em estado de êxtase místico, e de como ela convence outras religiosas de que realmente teve visões do mundo divino:

La femme porte au dedans d'elle-même un organe susceptible de spasmes terribles, disposant d'elle, et suscitant dans son imagination des fantômes de toute espèce. C'est dans le délire hystérique qu'elle revient sur le passé, qu'elle s'élançe dans l'avenir, que tous les temps lui sont présents. C'est de l'organe propre à son sexe que partent toutes ses idées extradordinaires. La femme, hystérique dans la jeunesse, se fait dévote dans l'âge avancé ; la femme à qui il reste quelque énergie dans l'âge avancé, était hystérique dans sa jeunesse. Sa tête parle encore le langage de ses sens lorsqu'ils sont muets. Rien de plus contigue que l'extase, la vision, la prophétie, la révélation, la poésie fougueuse et l'hystérisme. Lorsque la Prussienne Karsh lève son œil vers le ciel enflammé d'éclairs, elle voit Dieu dans le nuage ; elle le voit qui secoue d'un pan de sa robe noire des foudres qui vont chercher la tête de l'impie ; elle voit la tête de l'impie. Cependant la recluse dans sa cellule se sent élever dans les airs ; son âme se répand dans le sein de la Divinité ; son essence se mêle à l'essence divine ; elle se pâme ; elle se meurt ; sa poitrine s'élève et s'abaisse avec rapidité ; ses compagnes, attroupées autour d'elle, coupent les lacets de son vêtement qui la serre. La nuit vient ; elle entend les chœurs célestes ; sa voix s'unit à leurs concerts. Ensuite elle redescend sur la terre ; elle parle de joies ineffables ; on l'écoute ; elle est convaincue ; elle persuade. La femme dominé par l'hystérisme éprouve je ne sais quoi d'inferral ou de céleste.⁶⁶

⁶⁶ DIDEROT. *Œuvres*. Paris : Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard), 1951, (pp. 952-953).

Os trechos sublinhados evidenciam a imaginação estimulada pelo histerismo, trabalhando além dos sentidos (*Sa tête parle encore le langage de ses sens lorsqu'ils sont muets*), perdendo a referência à realidade, advinda a partir da experiência e das sensações - daí o delírio, a profecia, as visões do céu e do inferno. Por fim, em « la femme à qui il reste quelque énergie dans l'âge avancé, était hystérique dans sa jeunesse » permite formular a hipótese de que o histerismo estaria associado a um excesso de energia. A intensificação do histerismo seria uma das conseqüências da inadequada liberação da energia.

Consideremos, sobre o histerismo, aquilo que diz Catherine Cusset:

Du début à la fin de *La Religieuse*, toutes les femmes sont des hystériques. Comme l'écrivait Robert Mauzi dans un préface à *La Religieuse* en 1970, les trois mères supérieures du roman, la mystique mère de Moni, la sadique mère Sainte-Christine, et la sensuelle mère supérieure de Sainte-Eutrope, au-delà de leurs différences, représentent trois figures de l'hystérie féminine. Mais les nonnes ne sont pas les seules hystériques. L'enfermement monastique ne fait qu'exacerber ce qui semble être, pour Diderot, une composante essentielle de la nature féminine (...).⁶⁷

A energia perturbada no que seria a sua livre liberação por meio das inclinações naturais do corpo feminino está intimamente relacionada ao histerismo, presente na “mística” Moni, na “sádica” Sainte-Christine e na “sensual” madre de Sainte-Eutrope. A situação fica mais densa se pesarmos que cada madre mobiliza uma massa de outras religiosas que “vibram no mesmo acorde”, as demais estão sujeitas à compressão do grupo.

⁶⁷ CUSSET, Cathérine. *Les Romanciers du Plaisir*. Paris : Honoré Champion, 1998, (pp.88-89).

Piedade

Ao pensar em piedade, tenhamos em mente a madre Moni, o seu fervor e devoção, seus êxtases e transportes, seu suposto “comércio” com o mundo divino. Lembremos igualmente da sua relação com Suzanne e as demais religiosas; cabe questionarmos a natureza dessa relação:

Son dessein n'était pas de séduire ; mais certainement c'est ce qu'elle faisait : on sortait de chez elle avec un cœur ardent, la joie et l'extase était peintes sur le visage, on versait des larmes si douces. C'était une impression qu'elle prenait elle même, qu'elle gardait longtemps, et qu'on conservait. Ce n'est pas à ma seule expérience que je m'en rapporte, c'est à celle de toutes les religieuses. Quelques-unes m'ont dit qu'elles sentaient naître en elles le besoin d'être consolées comme celui d'un très grand plaisir ; et je crois qu'il ne m'a manqué qu'un peu plus d'habitude, pour en venir là (p.65).

Suzanne só não chegou a sentir a necessidade do prazer de ser consolada por falta de hábito. Havia entre Moni e ela, no entanto, uma economia de trocas, como discutido anteriormente. Moni não tinha a intenção de seduzir, mas era o que acontecia. Essa peculiar sedução, que despertava a necessidade de obter o prazer a partir da consolação, está perpassada por algo bem próximo do erotismo. Além disso, Moni também desfrutava do prazer advindo de suas práticas devocionais; isso talvez possa ser observado sob a óptica da tradição do “erotismo devoto”:

De Sainte-Thérèse d'Avila à Saint-François de Sales survit au XVII^{ème} siècle une forme de sensibilité diffuse, où tendent à se confondre ou tout au moins à se rapprocher, la gestuelle de l'amour et celle de la dévotion. Ce courant prône l'élévation de l'âme par le biais des extases du corps et du discours qui en expriment l'ineffable : c'est ce qu'on a nommé « l'érotisme dévot ». Ce n'est

pas un moindre paradoxe que le matérialisme du XVIII ème siècle ait trouvé dans cette tradition, qui remonte à la Renaissance italienne, une source d'inspiration, même si c'est pour en faire la parodie, comme nous le verrons dans *La Religieuse* de Diderot (Deneys-Tunney, op. cit., pp. 68-69).

Lembro contudo que esse comportamento de Moni, que aglomera em torno de si um número de religiosas, mais ou menos com as mesmas necessidades, constitui o caminho pelo qual as suas energias corporais são desviadas: a necessidade de serem consoladas e o prazer proveniente disso é o da liberação de energia; esta, se acumulada, pesa e causa problemas, dentre eles a grande melancolia da qual Suzanne quis se livrar, mas que foi superior às forças de Moni; o resultado: Moni contamina-se dessa melancolia; não por acaso perde as forças, seu “comércio” com o mundo divino cessa; O caminho pelo qual liberava sua energia, o erotismo devoto, ou mais especificamente, o seu “comércio” com Deus, fora bloqueado. Seu corpo começa a se voltar contra si mesmo devido ao acúmulo de energia não-liberada, fato observado no estado de doença que a conduz à morte.

Devemos inquirir por que Suzanne a teve sempre como querida e por que conservava consigo, sobre o peito, o “portrait” dessa superiora, o qual estimava muito. Suzanne, corpo exposto em *tableaux*, significativamente, traz consigo uma imagem, um *portrait*. Além disso, o caráter desse uso do *portrait* da superiora não é apenas devocional, e nem se trata apenas de uma forma de obter inspiração ou consolo, tal como ocorre com o uso das imagens religiosas. Podemos aproximar esse uso àquele feito pelos enamorados e amantes, que traziam junto ao peito a terna imagem do ser amado:

Et à l'instant je leur tendis les bras. Ses compagnes s'en saisirent. On m'arracha mon voile ; on me dépouilla sans pudeur. On trouva sur mon sein un petit portrait de mon ancienne supérieure ; on s'en saisit ; je suppliai qu'on me permît de le baiser encore une fois ; on me refusa (p.83).⁶⁸

⁶⁸ Chamo a atenção novamente ao uso do pronome “on”, neste caso, representando um conjunto de pessoas em violento complô contra uma única e indefesa pessoa.

Novamente há uma referência ao “véu”, que é retirado, deixando exposto não só o corpo nu e submetido à violência, mas também desvelando o *portrait* da superiora. É como se as vestes de Suzanne houvessem se transformado no tecido que oculta uma pintura dos olhares do espectador, antes de ser exposta pela primeira vez.

Esse *tableau* no qual se impõe o violento desnudamento da jovem religiosa, “sem pudor”, também é sensual. Não é Suzanne que está no centro do quadro. A ação se concentra ao redor do *portrait* da superiora, também desvelado com o desnudamento de Suzanne. Após o desvelo, tal como um amante faria com sua amada que supõe ver pela última vez, Suzanne ainda deseja beijar devotamente a imagem de sua antiga superiora. De alguma forma, Moni conseguiu seduzir Suzanne com sua piedosa religiosidade.

A relação de Moni com Suzanne é diferente quanto a daquela para com as demais. Estas saem inspiradas depois de conversar com a superiora, mas esta não se altera. No entanto quando Moni conversava com Suzanne, ambas se alteravam, conservavam os vívidos traços, reconhecíveis pelas demais, de que uma havia conversado com a outra. Suzanne Simonin teria algo de Moni dentro de si além do “Moni” em “Simonin”, como supusera Deneys-Tunney?

Sadismo

Observemos o que Sainte-Christine diz a Suzanne, quando esta lhe pergunta de que a considerava culpada:

- 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'enfeindre 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 répons. Sœur Suzanne, dites-moi la vérité (p. 81).

São palavras e expressões que poderiam ser lidas num texto político sobre sedição: “sublevar”, “dividir os espíritos”, “abolir”, “projeto”, “leis”, etc. Tal como aquele que é perseguido num contexto político, Suzanne é considerada, antes mesmo das acusações, culpada “de tudo”. Ela é assim espionada intensamente. Todos os seus passos são interrogados; entram e saem de sua cela em qualquer hora sob os mais diversos pretextos e mesmo sem algum. Interrogam-na mansamente, de forma doce, tal como se fossem as perguntas de uma amizade terna, apenas para ganhar confiança e saber o que ela estaria pensando. Quando não podiam encontrá-la em falta, mobilizavam-se e alteravam toda a rotina claustral para que ela se enganasse quanto a seus deveres, para que pudesse ser castigada: « ou l'on m'empêchait de bien faire, ou l'on dérangeait les choses que j'avais bien faites ; on me supposait des discours et des actions ; on me rendait responsable de tout, et ma vie était une suite de délits réels ou simulés, et de châtements (p.75). »

A mãe possui o poder de mobilizar as outras religiosas sob falsas acusações, fazer com que todas produzam ou acreditem numa realidade simulada, perseguindo Suzanne. Aquilo que se fala da vítima adquiriu a força de realidade. Ocorre que, além da questão inercial, está atuante a força do falatório - que adquire status de realidade pelo fato não de corresponder propriamente a um evento ou fato - mas sim porque todos falam que assim é ou foi, tal como Heidegger elucidara em *Ser e Tempo*, na seção intitulada “falatório”. Suzanne seria culpada porque todos assim o dizem.

Quanto mais intenso e amplo for o falatório, maior será o índice de indeterminação dos que afirmam aquilo que é seu conteúdo. A sua força passa a ser maior quando as acusações deixam de ser postuladas pela mãe superiora para serem afirmadas e disseminadas pelo “on” – esse pronome indefinido que representa a força dessa multidão indeterminada e organizada em complô contra uma vítima: “Les choses en vinrent au point qu’on se fit un jeu de me tourmenter; c’était l’amusement de cinquante personnes liguées (p.75)”.

Vimos anteriormente que as favoritas do “reino” anterior são repudiadas. Suzanne não era apenas a favorita do “reinado” de Moni: havia quase que uma perfeita identificação entre as duas, a ponto de Suzanne transformar-se no porta-retrato do *portrait* da superiora. Tudo o que pertence ao reino anterior é digno de reprova; a ordem anterior deve ser abolida para que uma melhor ressurja. Talvez se possa dizer que Suzanne não era um vestígio da ordem anterior, mas a personificava, dada a sua identificação com Moni; por isso ela deveria ser destruída caso não fosse corrigida, moldada à nova ordem.

Nessa forma de modelagem da nova ordem, uma ordem que espelha o perfil violento da atual mãe, há uma espécie de banimento personificado da linguagem na interdição da posse pessoal do antigo e do novo testamento; palavras e crenças são estritamente vigiadas, as religiosas são questionadas sobre suas crenças, se são a favor dos jesuítas, jansenistas, molinistas, etc... O que seria reintegrado no espaço de uso livre e despreocupado da linguagem são os instrumentos que atuam sobre o corpo, moldando o espírito pela modificadora dor física da devoção – o cilício e as disciplinas. Eles deixam marcas na carne – eles a modificam. Estas marcas seriam um indício físico da tentativa de

moldar o espírito e conformá-lo a uma suposta ordem que encontraria seu respaldo e justificação no reino da eternidade.

Suzanne continuou rebelde à nova ordem. No início a sua rejeição já é bem clara, quando ela diz ter mantido consigo o Antigo e o Novo Testamentos e ter lançado ao fogo o cilício e as disciplinas. Ela sabe que as palavras são vigiadas: quando lhe perguntam se é submissa à constituição, ela diz ser submissa à Igreja; se lhe perguntam se aceita a bula, diz que aceita o Evangelho.

Contra a irascividade da ordem imposta pela madre Sainte-Christine, ela se utiliza justamente daquilo que é objeto de desconfiança dessa ordem: a palavra. Suas palavras contra a ordem cruel estão nas memórias que escreve em seu processo contra os votos forçados; ela se vale da palavra da regra do convento para evitar os abusos, fazendo somente aquilo que é lícito exigirem dela. Ela até mesmo era consultada, no início do “reinado” de Sainte-Christine, por outras religiosas sobre o que poderiam ou não fazer: « Dans les cas incertains, mes compagnes me consultaient, et j'étais toujours pour la règle contre le despotisme. J'eus bientôt l'air, et peut-être un peu le jeu d'une facticieuse (p.74) ». Por fim, é pelas palavras de suas respostas, no interrogatório feito por Hébert, que a sua inocência, no que tangia as acusações do complô mobilizado por Sainte-Christine, se verifica - em especial a partir dos atos de fé, de amor, de esperança e caridade pronunciados em voz alta.

Hébert pergunta a Suzanne de onde ela havia tirado essas palavras. Ela disse que eram dela, de seu coração; são seus pensamentos e sentimentos. Algumas pessoas presentes verteram lágrimas. Eis novamente o poder que Suzanne tinha em comum com Moni de elevar e extasiar as almas com as palavras inspiradas. O fato é que depois desses atos de fé, Hébert se convence da inocência de Suzanne e lança um terrível olhar sobre a superiora: « A ces mots, il jeta un regard terrible sur la supérieure (p.113) ».

Como vimos, a violência em Longchamp não é motivada pela busca da satisfação de um prazer sádico e está intimamente relacionada à liberação de energia. As mulheres se tornam cruéis e duras, e voltam essa crueldade contra a suposta rebelde que afronta a ordem

através da qual exercem a liberação de energia; a crueldade na perseguição também se transforma numa forma de liberação de energia. No caso de Suzanne, além de esta representar um risco de escândalo que mancharia a reputação de Longchamp, ela representa a ordem anterior, a que vigorava durante a vida da mãe Moni. Daí as demais religiosas vibrarem em acorde, na mesma frequência de destruição ao elemento dissonante, contrário ao acorde regido pela ordem dominante. « Pétisse le révolté plutôt que l'opresseur! » (Chouillet, 1984, p.73).

Sedução

Quais as possíveis formas de sedução presentes em *A Religiosa*? Haveria a sedução de Croismare/leitores nas memórias, através da forma como Suzanne é mostrada; a de Croismare, novamente, pelas cartas contidas no prefácio-anexo (já que, após de ser notificado da morte de Suzanne, ele demonstra o desejo de ler as memórias que Suzanne “deixara”). Há ainda outras seduções das quais trataremos nesta seção: a do convento de Sainte-Marie, pela qual se intentava induzir as jovens postulantes a assumirem os votos sem resistência; a sedução que Moni produzia sem se dar conta, já referida anteriormente: « Son dessein n'était pas de séduire; mais certainement c'est ce qu'elle faisait... » (p.65); por fim a sedução praticada pela mãe de Sainte-Eutrope.

Em Sainte-Marie, a sedução é claramente denunciada por Suzanne: « Son étude est de vous dérober toutes les épines de l'état; c'est un cours de séduction la plus subtile et la mieux apprêché » (p.44). Essas frases são nucleares na compreensão do que seria essa sedução. Sobressai-se a expressão “curso de sedução”. No contexto é revelador que se fale de “estudo” e de “curso” ligando “sedução” à idéia de um aprendizado, a algo que se ensina (lembramos da passagem antes citada, do *Le Rêve de d'Alembert*, na qual um monge aprende o espírito do monastério porque encontra nele outros que o incorporam à ordem

vigente). “La mieux apprêté”⁶⁹ revela a artificialidade da sedução. A sedução é “apprêté”, tal como uma aula de dança de Marcel. Páginas antes, Suzanne diz:

Oh! Monsieur, combien ces supérieures de couvent sont artificieuses! (...) elle vint m’en instruire avec la tristesse la mieux étudiée. (...) Savoir se contenir est leur grand art. (...) Elle joignit à ces propos insidieux tant de caresses, tant de protestations d’amitié, tant de faussetés douces ; je savais où j’étais, je ne savais où l’on me mènerait et je me laissai persuader (pp.42-43).

Palavras como “arte”, “estudada”, “artificiosa”, “falsidades”, no contexto, demonstram que a sedução em Sainte-Marie está ligada ao artifício da “flatterie”. Edifica-se uma doce realidade, aparenta-se aquilo que não se é para se conseguir a anuência do adulado. O que se espera de Suzanne é que ela seja persuadida a aceitar a vida de religiosa. E Suzanne resolve assumir o hábito de noviça para ganhar tempo junto à família, seguindo as doces propostas da superiora de Sainte-Marie – essa espécie de fantoche administrativo que não tem sequer um nome (talvez para que a personagem seja mais vaga e desprovida de individualidade, representando toda uma parcela de tipos da instituição convento).

A sedução de Moni é totalmente diferente. Não é estudada e nem artificiosa. Ela advém da sua atitude devota, da sua doçura e bondade. Ela é natural:

Je ne puis vous en dire trop de bien; c’est pourtant sa bonté qui m’a perdue. C’était une femme de sens, qui connaissait le cœur humain ; elle avait de l’indulgence, quoique personne n’en eût moins besoin ; nous étions toutes ses enfants. (...) Si elle avait de la prédilection, elle lui était inspirée par le mérite ; après cela je ne sais s’il me convient de vous dire qu’elle m’aima tendrement et que je ne fus pas des dernières entre ses favorites. (...) Le nom de favorites est

⁶⁹ Segundo o *Le Robert*, “apprêter”, no seu sentido mais antigo, relaciona-se, enquanto verbo, ao preparo das refeições; como adjetivo, “apprêté, ée” refere-se àquilo que é muito estudado, pouco natural, afetado. Convém lembrar o médico e o confeitiro do *Górgias*, de Platão: o primeiro oferecendo exercícios e dietas para as crianças, o segundo, guloseimas “bem preparadas”. As crianças obviamente preferem o confeitiro.

celui que les autres donnent par envie aux bien-aimées de la supérieure. (...) Elle avait aussi le don, qui est peut-être plus commun en couvent que dans le monde, de discerner promptement les esprits. Il était rare qu'une religieuse qui ne lui plaisait pas d'abord, lui plût jamais. Elle ne tarda pas à me prendre en gré ; et j'eus tout d'abord la dernière confiance en elle (*La Religieuse*, p. 64).

Foi a bondade de Moni que perdeu Suzanne, ou melhor, a seduziu. Graças a essa bondade aceitou ao amor devoto de Moni. Ela deixa de lado a racionalidade, graças à qual afrontara a ordem em Sainte-Marie – por isso é que ela podia se insuflar pela consolação de Moni – estava desarmada. É como se Moni fosse a mãe amável e piedosa (contraposta à mãe e à madre cruéis), também no caso das outras religiosas que sentiam a necessidade de serem consoladas: “nous étions toutes ses enfants”(p.64).

Se Moni tinha o seu devoto rebanho de “filhas”, se Sainte-Christine tinha os seus “satellites”⁷⁰ – as que seguiam suas ordens - a superiora de Sainte-Eutrope tinha um harém. Antes da chegada de Suzanne a Sainte-Eutrope, houve Thérèse, antes desta, a irmã Agathe. Tanto é que Thérèse chega a dizer a Suzanne que a madre fazia para esta exatamente as mesmas coisas que havia feito para ela, Thérèse, nos primeiros tempos de estadia no convento: « - Vous aurez tout celui qu'il vous plaira; elle vous aime; elle fait aujourd'hui pour vous précisément ce qu'elle a fait pour moi dans les commencements (pp.148-149). »

Suzanne não entende o amor da madre, nem por que Thérèse se sente “perdida”. A recém-chegada acredita que a outra religiosa tenha medo de ser prejudicada junto à superiora. Thérèse, na verdade, está enciumada.

A madre surpreende as duas religiosas nessa conversa em que Thérèse fala do amor da superiora pela novata. Então a madre diz:

⁷⁰ “Cependant la supérieure et ses satellites revinrent (...)” (*La Religieuse*, p.110).

“Sœur Thérèse, je vous ai aimé, et je vous aime encore; je n’ai point à me plaindre de vous, et vous n’aurez point à vous plaindre de moi ; mais je ne saurais souffrir ces prétentions exclusives. Défaites-vous-en, si vous craignez d’éteindre ce qui me reste d’attachement pour vous, et si vous vous rappelez le sort de la sœur Agathe... » (...) [*falando agora para Suzanne*] Elle ajouta : « je l’aimais, lorsque sœur Sainte-Thérèse entra ici, et que je commençai à la chérir. Elle eut les mêmes inquiétudes, elle fit les mêmes folies ; j’en l’avertis, elle ne se corrigea point, et je fus obligée d’en venir à des voies sévères qui ont duré trop longtemps, et qui sont très contraires à mon caractère ; car elles vous diront toutes que je suis bonne, et que je ne punis jamais qu’à contrecœur. » (p.150).

Suzanne não consegue imaginar que as inquiétudes de Thérèse são, na verdade, o ciúme de uma amante que não deixou de amar; acredita tratar-se de um medo do poder que talvez pudesse assumir junto à mãe enquanto nova favorita. Realmente ela adquiriu um poder – mas não o poder de uma favorita. A própria Thérèse lhe dissera que ela, Suzanne, teria tudo o que quisesse da superiora, porque esta a amava. Assim, trata-se aqui do poder de uma amada obter aquilo que deseja de seu amante. Entretanto há um obstáculo, a inocência de Suzanne, que, até certa parte das memórias, aparentemente não sabia nada sobre lesbianismo ⁷¹. Ela imaginava que a mãe era uma terna amiga que testemunhava seus afetos de forma mais intensa e por vezes contaminada por aquilo que julgava ser uma estranha e talvez contagiosa doença:

Réveillée, je m’interrogeai sur ce qui s’était passé entre la supérieure et moi ; je m’examinai, je crus entrevoir en m’examinant encore... mais c’était des idées si vagues, si folles, si ridicules, que je les rejetai loin de moi. Le résultat de mes réflexions, c’est que c’était peut-être une maladie à laquelle elle était sujette ; puis il

⁷¹ A grande queda das máscaras ocorre quando Suzanne sorrateiramente escuta e observa a mãe superiora de Sainte-Eutrope se confessando a Dom Morel. Por meio dessa cena pode-se inferir até onde se estendem os conhecimentos de Suzanne sobre a lascívia da Mãe. Maiores detalhes sobre essa cena se encontram no próximo capítulo. Adianta que ela é de fundamental importância porque se transforma num “divisor de águas” no romance.

m'en vint une autre, c'est que peut-être cette maladie se gagnait, que Sainte-Thérèse l'avait prise, et que je la prendrais aussi (p.158).

Sainte-Eutrope marca o encontro de Suzanne com uma experiência de abuso. Ela não consegue, ao tempo da narrativa, deslindar o que está ocorrendo. Em Sainte-Marie e em Longchamp ela aplica a palavra para se defender. Mesmo durante a época em que Moni estava viva, ela também fazia uso da palavra através das orações nas quais ela participava do exaltado fervor místico de Moni. Em Sainte-Eutrope ela tenta entender o que havia entre a mãe e Sainte-Thérèse; o que havia entre si e a superiora. Ela não imaginava o que seriam as carícias da mãe, nem por que esta se exaltava tanto. Muito menos imaginava a real explicação de por que estava começando a sentir os mesmos sintomas daquela suposta doença contagiosa da mãe.

O saber médico foi o saber mais próximo que Suzanne conseguiu aplicar ao corpo. O corpo tem sua própria “fala” e não aceita ser dominado pela linguagem verbal; como ela não tinha uma experiência física anterior por meio da qual teria noção do amor e do prazer, ela aplica aos dados que observa por meio dos sentidos o conhecimento que detinha: um saber médico imperfeito e impreciso, pelo qual supôs que o orgasmo da mãe superiora era a consequência de uma doença talvez contagiosa, que havia afetado Thérèse e talvez não tardasse muito a afetá-la também. Mas Suzanne novamente sentiu a “défaillance” corporal – antes presente nas cenas de dor – agora anunciava o desconhecido prazer:

Je m'aperçus alors, au tremblement qui la saisissait, au trouble de son discours, à l'égarment de ses yeux et de ses mains, à son genou qui se pressait entre les miens, à l'ardeur dont elle me serrait et à la violence dont ses bras m'enlaçaient, que sa maladie ne tarderait pas à la prendre. Je ne sais ce qui se passait en moi, mais j'étais saisie d'une frayeur, d'un tremblement et d'une défaillance qui me vérifiaient le soupçon que j'avais eu que son mal était contagieux. (...) Je voulais m'éloigner ; je le voulais, cela est sûr, mais je ne le pouvais pas ; je ne me sentais aucune force, mes genoux se dérobaient sous moi. Elle était assise, j'étais debout, elle m'attirait, je craignis de tomber sur le bord de son lit, et je lui dis :

« Chère mère, je ne sais ce que j'ai, je me trouve mal.

- Et moi aussi, me dit-elle ; mais repose-toi un moment, cela passera, ce ne sera rien... » (pp.160-161).

Além de desconhecer que duas mulheres poderiam ter entre si algo mais do que uma tenra amizade, Suzanne desconhece o prazer e também não consegue aceder a uma forma de conhecimento pela qual saberia do que realmente a madre necessitava: correspondência e reciprocidade. Isso se evidencia quando as duas estão conversando e a madre vai especulando Suzanne pelas perguntas, para verificar até onde ia a inocência da jovem; pergunta-lhe se não se sente sonhadora por vezes, se não sente vontade de admirar a própria beleza, de se tocar e se nunca houvera sentido atração por alguém. A madre lhe pergunta se conhecia a linguagem dos sentidos:

- Et vos sens ne vous disaient rien?

- Je ne sais ce que c'est que le langage des sens.

- Ils en ont un, cependant.

- Cela se peut.

- Et vous ne le connaissez pas ?

- Point du tout.

- Quoi ! vous... C'est un langage bien doux ; et voudriez-vous le connaître ?

- Non, chère mère ; à quoi cela me servirait-il ?

- À dissiper votre ennui.

- A l'augmenter peu-être. Et pui, que signifie ce langage des sens, sans objet ?

- Quand on parle, c'est toujours à quelqu'un ; cela vaut mieux sans doute que de s'entretenir seule, quoique ce ne soit pas tout à fait sans plaisir.

- Je n'entends rien à cela.

- Si tu voulais, chère enfant, je te deviendrais plus claire.

- Non, chère mère, non. Je ne sais rien, et j'aime mieux ne rien savoir, que d'acquérir des connaissances qui me rendraient peut-être plus à plaindre que je ne le suis. Je n'ai point de désirs, et je n'en veux point chercher que je ne pourrais satisfaire (p.163).

Este diálogo demonstra a disparidade do plano de significados de Suzanne e o da mãe. Esta afirma que os sentidos têm uma linguagem; Suzanne diz não conhecê-la e pretende manter-se sem esse conhecimento, apesar de a mãe oferecer-se como instrutora. Após a insistência da mãe, a jovem religiosa termina por afirmar ser melhor não adquirir conhecimentos que a fariam sofrer, pois não tendo desejos, não os quer procurar já que não os poderia satisfazer. Essa passagem é importante, pois é a partir dessa última afirmação de sua predileta que a mãe percebe ser impossível tê-la da forma como a desejava.

Suzanne está inserida num plano de linguagem marcado por uma racionalidade desprovida do conhecimento da linguagem do corpo - não sabe o que é a linguagem dos sentidos. Assim sendo, não estando no mesmo plano de significados ao qual a mãe refere a própria linguagem, o orgasmo e lesbianismo, para si, são doenças - a idéia de doença está inserida no plano de linguagem com o qual ela trabalha - trata-se de um conhecimento médico impreciso, mas ainda sim racional, que busca na relação de causa e efeito a explicação e justificativa de um estado aparente de distúrbio: os tremores do corpo, os suspiros, a fadiga, a falta de ar. Ela observa esses efeitos na mãe e em si; toma-os como causados por uma doença contagiosa. Ela operou racionalmente ao lidar com seus conhecimentos dentro do seu campo de saber - mas não está apta a dar prazer a ninguém, por não conseguir inserir-se no mesmo plano da outra pessoa, de modo a estabelecer uma reciprocidade de significados. E isto é importante notar porque a discrepância de planos cria distorções, que podemos tomar, no campo da óptica, como anamorfose.

A anamorfose impera em Sainte-Eutrope, assim como em outras partes do romance, de forma clara: o prazer se dissimula sob a máscara da religiosidade devota; a diversão, os licores, os doces estão no lugar da disciplina, os ofícios são rápidos e o coro não é o lugar predileto das religiosas; o abuso se oculta sob a inocência, invade e penetra os

corpos – boa prova disso é o *exercitium carnale* praticado pela superiora, anteriormente mencionado (tratado por Spitzer) – há, como se vê, uma divergência entre ser e parecer, entre o que se faz e o que se fala. E isto vem de encontro à sedução, que trabalha com a manipulação da arte do parecer, para que o ser seja algo outro - algo mais atrativo.

Melancolia e Loucura

A figura da melancolia e da loucura é freqüente em *A Religiosa*. Quatro religiosas padecem de loucura; esta é temida por Suzanne e deve ser evitada – talvez, além de representar o último grau de perda da posse de si, no caso de Suzanne representaria ainda a perda da única forma pela qual ela conseguira se sustentar: a racionalidade instaurada através da linguagem verbal, esta mesma imprescindível para a existência do próprio romance – perdesse Suzanne a sua razão e capacidade de verbalizar, as memórias não existiriam.

Quanto à melancolia, se observarmos cuidadosamente os casos de loucura, ela faz parte do processo que culmina com a loucura. Antes de enlouquecer, a madre de Sainte-Eutrope passou por um período de melancolia. Suzanne também enfrentara a melancolia, mas em Longchamp, transmitindo-a a Moni, que, depois do contágio, adoece e perde suas forças, morrendo pouco tempo depois.

A melancolia, desde Hipócrates, recebeu uma série de definições. Ao longo dos séculos foi objeto de diversificadas formulações e reformulações conceituais, servindo para nomear uma diversidade de males ou sintomas que, na passagem de um século para outro, recebiam outra definição, por vezes até contrária à anterior.

No contexto de *A Religiosa*, a melancolia está ligada ao bloqueio na liberação de energia. Não é adequado nem viável associar e aplicar a diversidade de saber acumulado ao longo dos séculos sobre melancolia na análise daquela que se menciona no romance em questão, pois ela não é uma figura central – faz parte apenas de processos relacionados à energia que não se libera corretamente. Assim, não se trata, por exemplo, de quisermos aplicar aquilo que Robert Burton, em seu *The Anatomy of Melancholy*⁷² diz acerca da “melancolia religiosa”, dado o afastamento temporal e as mudanças conceituais do século de Burton ao de Diderot.

Restrinjo-me à melancolia no século XVIII e valho-me, inicialmente, do saber da *Encyclopédie* como delimitador. Seguindo a antiga gênese hipocrática do conceito de melancolia, o artigo “*mélancholie*” a escalona, inicialmente, no setor de “*économie animale*”. Trata-se do mais grosseiro dos humores corporais, dentre o sangue, a fleuma e a bile amarela; segundo os antigos seria um humor frio e seco. Linhas abaixo, a melancolia é descrita enquanto um sentimento de imperfeição ligado à falta de contentamento que uma pessoa teria quanto a si mesma em vista de um suposto estado de perfeição no qual ela se imagina feliz.

O artigo também menciona a melancolia religiosa, sendo esta escalonada na área teológica. Seria uma tristeza proveniente da falsa idéia de que em religião os prazeres inocentes são indignos e desprezíveis da almejada perfeição do espírito. A única forma de os homens se salvarem seria por meio do jejum, da oração, das lágrimas e da contrição do coração. Sobre essa tristeza: « *Cette tristesse est tout ensemble une maladie du corps et de l'esprit, qui procède du dérangement de la machine, de craintes chimériques et superstitieuses, de scrupules mal fondés et de fausses idées qu'on fait de religion (p.308).* »

Aproximemos a figura da madre superiora de Sainte-Eutrope à leitura do segmento, proveniente do artigo em questão:

⁷² BURTON, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. Nova York: New York Review Books, 2001.

Les causes de la mélancholie sont à peu-près les mêmes que celles de la manie ; voyez *ce mot* : les chagrins, les peines d'esprit, les passions, et surtout l'amour et l'appétit vénérien non satisfait, sont le plus souvent suivis de délire mélancholique ; les craintes vives et continuelles manquent rarement de la produire : les impressions trop fortes que font certains prédicateurs trop outrés, les craintes excessives qu'ils donnent des peines dont notre religion menacent les infracteurs de sa loi, font dans des esprits faibles des révolutions étonnantes. On a vu à l'hôpital de Montelimat plusieurs femmes attaquées de manie et de mélancholie à la suite d'une mission qu'il avait eu dans cette ville ; elles étaient sans cesse frappées des peintures horribles qu'on leur avait inconsidérément présentées ; elles ne parlaient que désespoir, vengeance, punition, etc. Et une autre ne voulait absolument prendre aucun remède, s'imaginant qu'elle était en enfer, et que rien ne pouvait éteindre le feu dont elle prétendait être dévorée. Et ce ne fut qu'avec extrême difficulté que l'on vint à bout de l'en retirer, et d'éteindre ces prétendues flammes (p.308).

Ao amor e ao apetite venéreo não satisfeito sucedem os delírios melancólicos. E mesmo os medos vivos e contínuos não os deixam de produzir, tais como o medo das chamas do inferno, da punição proveniente da definitiva perdição (lembramos da frase da madre: “mon père, je suis damné”). Dada a crença de que irremediavelmente estava perdida e danada, a madre passa por um processo semelhante ao descrito pelo segmento acima. No auge de sua loucura, ela está delirante e se crê rodeada de demônios. Não por acaso, depois de confessar-se em estado de danação, a madre passa da melancolia ⁷³ à loucura.

⁷³ Ver Canetti, *Massa e Poder*, com a figura da madre superiora em mente: “A melancolia começa quando terminam as metamorfoses de fuga e elas são percebidas como inúteis. Nela, é-se o perseguido e já capturado. Não se pode mais escapar. Não se intenta mais nenhuma metamorfose. Tudo quanto se tentou foi em vão. O capturado encontra-se entregue a seu destino e vê-se enquanto presa. É, numa linha descendente, presa, comida, carcaça ou excremento. Os processos de degradação, que fazem dele cada vez menos, expressam-se, de forma figurada, como sentimentos de culpa. Originalmente, *culpa* significava estar-se em poder de outrem. Sentir-se culpado ou sentir-se como presa resulta fundamentalmente no mesmo. O melancólico não quer *comer* e, como motivo para sua recusa, é possível que alegue não *merecer* comer. Na realidade, ele não quer comer porque pensa que ele próprio será comido. Se o obrigam a comer, lembram-no disso. Sua boca volta-se contra ele, e é como se o colocassem diante de um espelho. Neste, ele vê uma boca e vê também que ela está comendo. Aquilo, porém, que está sendo comido é ele próprio. O terrível castigo pelo fato de ele ter sempre comido apresenta-se súbita e inapelavelmente. – No fundo, trata-se aqui da última de todas as metamorfoses, daquela que há no fim de todas as fugas: a transformação no que foi comido. É com o intuito de evitá-la que todo ser vivo, sob todas as formas possíveis, foge (p.338)”.

O mesmo medo vivo do qual fala o artigo atinge Suzanne. O confessor lhe pintara a imagem da superiora de uma forma muito aterrorizante, prescrevendo-lhe mesmo uma frase de exorcismo para ser pronunciada caso a superiora se aproximasse dela: *Satana, vade retro, apage, Satana*. O medo de Suzanne foi tão intenso que afetou sua imaginação quando a superiora estava com ela na igreja:

(...) La nuit était fort avancée, tout était en silence dans la maison, lorsqu'elle descendit auprès de moi. L'image sur laquelle le directeur me l'avait montrée, se retraça à mon imagination, le tremblement me prit, je n'osai la regarder, je crus que je la verrais avec un visage hideux et tout enveloppée des flammes, et je disais au-dedans de moi : « *Satana, vade retro, apage, Satana*. Mon Dieu, conservez-moi, éloignez de moi ce démon. » (p. 183).

Depois do episódio da confissão, a superiora se isola e se entristece – torna-se melancólica. A partir daí iniciam-se os seus delírios que culminam na loucura. Ela morre; à sua morte sucede a de Thérèse, morta da mesma forma, sofrendo da mesma loucura, como se fosse um evento que se repete, demonstrando a verificabilidade de uma tese. É Dom Morel, em sua conversa com Suzanne, que bem fala do que ocorre com as religiosas quando estas perdem as ilusões, ficando à mercê da energia contrariada:

Et lorsqu'on vient à les perdre en y réfléchissant, car ces vapeurs salutaires, que le cœur envoie vers la raison, en sont par intervalles dissipées, alors on voit toute la profondeur de sa misère ; on voit toute la profondeur de sa misère ; on se déteste soi-même, on déteste les autres ; on pleure, on gémit, on crie, on sent les approches du désespoir. Alors les unes courent se jeter au genoux de leur supérieure, et vont y chercher de la consolation ; d'autres se prosternent ou dans leur cellule ou au pied des autels, et appellent le ciel à leur secours ; d'autres déchirent leurs vêtements et s'arrachent les cheveux ; d'autres cherchent un puits profond, des fenêtres bien hautes, un lacet et le touvent quelquefois ; d'autres, après s'être tourmentées longtemps, tombent dans une espèce d'abrutissement et restent imbéciles ; d'autres, qui ont des organes faibles et

déliçats, se consument de langueur ; il y en a en qui l'organisation se déränge, l'imagination se trouble et deviennent furieuses. Les plus heureuses sont celles en qui les illusions consolantes renaissent et les bercent presque jusqu'au tombeau ; leur vie se passe dans les alternatives de l'erreur et du désespoir (p.196).

De todas as ocorrências listadas na fala de Dom Morel, as únicas que não atingiram Suzanne foram a loucura e as ilusões consoladoras que acompanham algumas religiosas até o dia de suas mortes. Notemos como transparece a idéia de uma estrutura orgânica, de uma economia das funções corporais, que, desarranjadas, trazem uma série de conseqüências, dentre elas as loucuras. Também chamo a atenção ao fato de, após essa revelação do confessor, Suzanne dizer que não se conhecia, mas que agora ela se conhece e que suas ilusões durarão menos.

Cerca de uma página depois ocorre o desvelamento das intenções e de toda a verdade que se escondia atrás dos atos da superiora. É notável que Suzanne use “je me connais” ao se referir à perda das ilusões - de forma análoga à que se expressou ao saber, no início do romance, que era filha natural: « (...) mais enfin je sais, je me connais, et il ne me reste qu'à me conduire en conséquence de mon état » (p.57). Talvez possamos dizer que esse “eu me conheço” marca de maneira mais evidente uma espécie de conhecimento iniciático - à falta de melhor expressão - ao qual a jovem Suzanne se conforma: sabendo que é filha natural ela passa a se comportar de acordo com seu estado; quando se espelha no que Dom Morel lhe diz, perde suas ilusões; quando presencia a confissão da madre, “o véu que a protegera do perigo se rasgára”: « Je me rassurai. J'écoutais, le voile qui jusqu'alors m'avait dérobé le péril que j'avais couru se déchirait, lorsqu'on m'appela (...)» (p.198) - ela agora sabe o que eram as ações da madre, chamando-a de “mulher abominável” algumas linhas depois.

Além da loucura representar para Suzanne a maior perda da posse de seu ser, ela também representaria uma rebelião do corpo contra a palavra e a razão. Ela aplica sem sucesso a palavra e a racionalidade ao corpo - mas palavra e racionalidade não faltam também para justificar a ordem do convento – ordem que também quer submeter o corpo

através de uma série de argumentos. Não é estranho supor que tal como o convento torna-se desumano por contrariar o fluxo normal das tendências naturais, Suzanne seja menos humana que aquelas que passaram pelo sofrimento e loucura – e isso exatamente porque se posiciona contra a linguagem do corpo:

La mère supérieure excuse son errance en invoquant cette nature qui lui impose sa loi, et l'on reconnaît dans ses paroles arrachés par la souffrance l'argument de Diderot contre une institution qui prétend stopper le cours de la nature. Alors que la mère supérieure s'humanise par la souffrance et la folie qui prouvent qu'elle est un être passionné et donc incapable de supporter la vie monastique, Suzanne, par contre, régresse, dans son acharnement à refuser d'entendre le langage du corps (Cusset, 1998, p.105).⁷⁴

A suspeita e posicionamento de Suzanne contra a loucura não seria apenas o medo de perder a memória e a imaginação, pelas quais ela se reconhece enquanto a “individualidade Suzanne”, mesmo apesar de todas as torturas e de todos os sofrimentos que lhe foram impostos - seria também uma suspeita contra o corpo livre e rebelado, sem a continência da verbalidade – a mesma verbalidade que possibilita a existência de sua subjetividade e a conseqüente existência das memórias enquanto testemunho de seus sofrimentos (numa carta do prefácio-anexo Suzanne afirma desejar que todos saibam de seus sofrimentos; como fazer isso senão evidenciando sua subjetividade pela narrativa?).

Conseqüente a essas hipóteses, não seria estranho pensar que apesar de ter conseguido fugir do convento – a ordem e o discurso que impregnam os muros desta construção física tenham se impregnado profundamente em Suzanne até “os ossos”, de

⁷⁴ Sobre isso, convém mencionar a fala do sobrinho, no *Le Neveu de Rameau*: « (...) il serait bien singulier que j'allasse me tourmenter comme une âme damnée pour me bistourner et me faire autre que je ne suis; pour me donner un caractère étranger au mien, des qualités très estimables, j'y consens pour ne pas disputer, mais qui me coûteraient beaucoup à acquérir, à pratiquer, ne me mèneraient à rien, peut-être à pis que rien, par la satire continuelle des riches auprès desquels les gueux comme moi ont à chercher leur vie. (...) Et puis cela me donnerait de l'humeur infailliblement; car pourquoi voyons-nous si fréquemment les dévots si durs, si fâcheux, si insociables? C'est qu'il se sont imposé une tâche qui ne leur est pas naturelle; ils souffrent, et quand on souffre on fait souffrir les autres » (DIDEROT, 1951, pp.427-428).

maneira tal que fora de sua prisão ela se comporta mecanicamente tal como se lá ainda estivesse: ela não se libertou, nem se liberou – a única saída para isso seria talvez se humanizar por meio do sofrimento ou da loucura, mas ela era apenas um porta-retrato de Moni; trazia em si uma desconfiança contra o corpo (representada pelo medo da loucura, sendo esta a rebelião total do corpo contra a razão). O convento, através da manutenção de um discurso da ordem do espírito eterno contra a passageira natureza corruptível do corpo também se põe contra este. Talvez por isso que Suzanne cumpria tão zelosamente seus deveres de religiosa, conforme várias vezes fora enfatizado ao longo do romance. Ela conseguiu atingir o nível técnico do bom ator do *Paradoxe sur le Comédien* no cumprimento de seus deveres: repudiando a vida no claustro, exerce melhor do que qualquer outra os seus serviços, e mais do que qualquer outra demonstra uma piedade exemplar. Isso, no entanto, já entra na questão da ilusão, muito importante no romance, e que será convenientemente desenvolvida no próximo capítulo: *Mistificação*.

MISTIFICAÇÃO

CAPÍTULO 4

Mistificação

Anamorfose, mistificação e sátira

Neste último capítulo, denominado *Mistificação*, desenvolvo o tema da sátira e o da mistificação em *A Religiosa*, aplicando-lhes o conceito de anamorfose. Utilizo-me deste conceito seguindo algumas linhas de Jurgis Baltrusaitis, do seu livro *Anamorphoses*, para lidar com as deformações e distorções que ocorrem em vários níveis do romance (por ter observado, conforme disse anteriormente, que *A Religiosa* se insere numa estética mais óptica).

Meu raciocínio inicial foi pensar que, às vezes, ao se estudar a natureza, recorre-se ao estudo da monstruosidade ⁷⁵ para se chegar ao cerne do que se dá em todos os seus fenômenos, incluindo os supostos estados de “normalidade”. Eu poderia, de forma análoga, observando a natureza do romance, pensar na anamorfose enquanto uma “monstruosidade” em nível óptico, pela qual compreenderia melhor a “normalidade e a anormalidade” de *A Religiosa*, a sátira e a mistificação.

⁷⁵ “(...) Em Diderot existem duas concepções diferentes de natureza (e acrescento: existem duas concepções diferentes de lógica). De um lado, tem-se “o universo na sua totalidade e sua eternidade”. De outro, encontra-se “a estabilidade das formas e da ordem do mundo”. Essas duas ordens, que em outros pensadores seriam incompatíveis (e impossíveis), em Diderot são, apesar do paradoxo, complementares. / É nesse plano que a reflexão sobre a ordem se transfere para as meditações, sempre reiteradas desde a *Carta sobre os cegos*, ao redor da monstruosidade. Na “ordem subsistente” (o retrato mais próximo que o homem produz da natureza), a qual é ordenada pelo intelecto humano, sempre surgem fraturas. A “ordem não repousa numa suposta natureza “em si”, mas deriva apenas do nosso modo de pensar. Nas palavras de Stenger, “a natureza que nos envolve nada mais é do que um pedaço minúsculo cortado de um Todo, ao lado de infinitos outros pedaços [...] possíveis, todos, uns e outros, arbitrários”. (ROMANO, Roberto. *Moral e Ciência: A monstruosidade no século XVIII*. São Paulo: Senac, 2002.)

Consultando o artigo da *Encyclopédie* “Leibnitzianisme ou Philosophie de Leibnitz”, escrito por Diderot, valho-me de alguns conceitos, afastando-os, entretanto, do leibnizianismo, usando-os como instrumento no desenvolvimento de algumas hipóteses.

O primeiro conceito é de que uma mônada é um espelho representativo de todos os seres e de todos os fenômenos. No caso da “sátira mais aterrorizante dos conventos”, há a representação de uma série de seres e fenômenos “em espelho”, seguindo mesmo a tradição que encara a sátira enquanto espelho que às vezes precisa deformar a realidade para que sua crítica seja mais evidente, frente ao hábito instaurado, que impede de se notar o quão ridículo algo pode ser, apesar de considerado aparentemente sensato pela opinião vigente. *A Religiosa* exhibe uma série de espelhos com uma diversidade de religiosas possíveis neles refletidas e que podem estar ao lado de Suzanne, contra Suzanne ou em Suzanne; nisso entra a representação feita através da sátira.

A questão dos espelhos e a da sátira, juntamente com as perspectivas de leitura mutuamente intercambiáveis (entre as memórias e o prefácio-anexo), podem ser aproximadas ao conceito segundo o qual “uma mônada não tem janelas”⁷⁶. Não havendo janelas, a perspectiva interior da mônada, de *A Religiosa*, mantém-se por si mesma una, no entanto internamente múltipla, apesar de sua realidade interna ser aparentemente deformada.

Sobre a multiplicidade e o espelho, pensemos no que escreve Diderot no artigo da *Encyclopédie* há pouco mencionado, sem confundir, no entanto, Diderot e suas idéias com as de Leibniz e do sistema deste, o da harmonia pré-estabelecida:

⁷⁶ « Il n’y a pas moyen aussi d’expliquer, comment une Monade puisse être altérée ou changée dans son intérieur par quelque autre creature, puisqu’on n’y sauroit rien transposer ny concevoir en elle aucun mouvement interne, qui puisse être excité, dirigé, augmenté ou diminué là dedans, comme cela se peut dans les composés, où il y a de changement entre les parties. Les Monades n’ont point de fenêtrés, par lesquelles quelque chose y puisse entrer ou sortir. Les accidents ne sauroient se detacher, ny se promener hors de substances, comme faisoient autres fois les especes sensibles des Scholastiques. Ainsi ny substance ny accident peut entrer de dehors dans une Monade » (LEIBNIZ. *Monadologie*. Paris : Gallimard, 2003, pp. 95-96).

Si l'on considère une ville sous différents points, on la voit différente ; c'est une multiplication d'optique. Ainsi la multitude des substances simples est si grande, qu'on croiroit qu'il y a une infinité d'univers différents ; mais ce ne sont que des images sunographiques d'un seul considéré sous différents aspects de chaque monade.(...) (p.376).

Ainda no mesmo artigo, acredito que há a possibilidade de fazer uma associação, novamente sem a pretensão sistêmica ou de ver Leibniz em Diderot, entre três romances de Diderot e três perspectivas sobre bem ou mal, citadas no artigo:

Le bien et le mal peuvent être considérés sous trois points de vu, le métaphysique, le physique, et le moral. Le métaphysique est relatif à la perfection et à l'imperfection des choses non intelligibles; le physique, aux commodités et aux incommodités des choses intelligentes; le moral, à leurs actions vertueuses ou vicieuses (p. 377).

Associemos respectivamente ao ponto de vista metafísico, físico e moral os seguintes romances de Diderot: *Jacques le Fataliste*, *La Religieuse* e o *Le Neveu de Rameau*. Cada um deles, de forma respectiva, corresponde a um tipo de alienação: metafísica, física e moral. No caso, interessa-me *A Religiosa* e a alienação física (evidente na ausência de liberdade dos votos e, dentro dos coventos, na perda da posse do próprio corpo).

Quando Suzanne se mostra nos diálogos, pelo que os outros falam dela, ou ainda nos *tableaux*, ocorre a multiplicação ótica. Sua imagem é projetada em diversos espelhos. Seria interessante aproximar *A Religiosa* à idéia de um labirinto de espelhos com formatos e propriedades diversas. Há, como ocorre com uma imagem deformada num espelho, algumas deformações, tais como a alegada inocência de Suzanne, a disparidade entre planos (linguagem verbal contra linguagem corporal, razão contra loucura, prazer contra dor, mistificação contra realidade, etc...) nos quais estão situadas as personagens.

O ponto de maior distorção das perspectivas no romance seria, talvez, a inocência de Suzanne. Quando ela descobre aquilo que realmente a mãe era, ao espiar-lhe a confissão a Dom Morel, toda a perspectiva de *A Religiosa* se modificaria (toda modificação só pode ser interna, tal como ocorre com uma mônada) e os “espelhos” do romance alteram a sua posição, assim como ocorre quando se lê o prefácio-anexo após as memórias. Novas imagens surgem.

Esse tratamento óptico de *A Religiosa* se alinha com a tradição ocidental quanto à temática do ser e parecer, já que esta traz em si uma marca muito intensa da imagem em sua gênese lingüística e conceitual. A isso se associa a mistificação e a sátira, esta já referida e trabalhada anteriormente, na introdução. Desenvolvo assim, neste capítulo, uma tentativa de lidar com algumas temáticas de *A Religiosa* relacionadas à questão do ser e do parecer, não tentando esgotar a vastidão de assuntos pertinentes a isto, que pode ser infinitamente recuperada no romance e sendo mesmo associada distantemente até a tradição platônica e dos gregos sobre ser e parecer⁷⁷.

Anamorfose

Na História da Arte considera-se a perspectiva, segundo Jurgis Baltrusaitis, como um fator de realismo que restituiria a terceira dimensão. A anamorfose poderia ser entendida, inicialmente, como uma perspectiva deprimida por uma demonstração lógica de suas leis, sendo isso remetido à própria etimologia grega da palavra (*ana* - que marca o retorno em direção a, e *morphé* - forma), que aparece pela primeira vez no século XVII, fazendo referência, no entanto, a obras já existentes. De acordo com Baltrusaitis, em *Anamorphoses*:

⁷⁷ Aos que se interessarem em recuperar parte desta tradição da verdade, do ser e do parecer nos gregos e em Platão, aconselho a leitura de *Heidegger et Platon : Le Problème du Nihilisme*, de Alain Boutot (1987).

Au lieu d'une réduction progressive à leurs limites visibles, c'est une dilatation, une projection des formes hors d'elles-mêmes, conduites en sorte qu'elles se redressent à un point de vue déterminé : une destruction pour un rétablissement, une évasion mais qui implique un retour. Le procédé est établi comme une curiosité technique mais il contient une poétique de l'abstraction, un mécanisme puissant de l'illusion optique et une philosophie de la réalité factice. L'anamorphose est un rébus, un monstre, un prodige. (...) Elle est un subterfuge optique où l'apparent éclipse le réel. Le système est savamment articulé. Les perspectives accélérées et ralenties ébranlent un ordre naturel sans le détruire. La perspective anamorphotique l'anéantit avec les mêmes moyens dans leurs applications extrêmes (pp. 7-8).

As linhas de Baltrusaitis poderiam ser aplicadas à sátira e à mistificação, na medida em que estas lidam com elementos deformadores da “realidade”. A sátira pode manusear um “espelho” num ângulo que mostra algo estranho, antes considerado “normal”. A mistificação deforma a falsidade, fazendo-a passar por realidade. Aquilo que eu chamaria de “regras” da sátira e da mistificação, à falta de um melhor termo, se observadas, conduziriam ao “retorno” para o “ponto de vista determinado”, referido por Baltrusaitis. Desta maneira, a sátira diria algo mais sobre a dúvida e o risível; a mistificação, sobre a realidade e a ficção – na relação que elas, a sátira e a mistificação, mantêm com o objeto de que tratam.

Haveria duas formas de perspectiva, denominadas acelerada e retardada, que trabalhariam com a anamorfose linearmente através do processo da chamada *costruzione legitima*⁷⁸ (esta seria uma maneira geométrica de se calcular e projetar as deformações de uma figura sobre um plano quadriculado, sujeito a um ponto de fuga). Através da acelerada, a imagem projetada é afastada do observador, dando-se o oposto quanto à retardada.

⁷⁸ Sobre *costruzione legitima*, diz Baltrusaitis: « C'est la “costruzione legitima” albertienne, la deuxième règle de Vignole, qui fournit la dernière preuve de la fausseté des apparences du monde physique. La perspective n'est pas un instrument des représentations exactes, mais un mensonge » (p. 98).

Há ainda outras formas de anamorfose, sendo seu ponto em comum a necessidade de uma correção da maneira como se observa a figura distorcida ou aquela outra que esconde imagens em seu interior. Assim a pessoa que quisesse ver os rostos, por exemplo, ocultos na tela de uma paisagem, teria de vê-la não frontalmente, mas através de um ângulo inclinado. Haveria também a projeção de aparentes borrões sobre uma tela; se sobre o centro do borrão se põe um espelho cilíndrico, neste aparece projetada uma imagem (rostos, paisagens, etc.). Há diversos exemplos de anamorfose, mas acredito que estes já ilustrem a idéia de que haveria em comum entre elas a necessidade de um reposicionamento do espectador ou da sua forma de apreciar a imagem, seja por meio de deslocamentos no espaço, seja através do uso de aparatos “corretivos” tais como o espelho cilíndrico. A distorção, assim, resultaria de o espectador situar-se “fora do ponto de vista” da obra. Baltrusaitis, a esse respeito, cita Nicéron, importante teórico e construtor de anamorfozes do século XVII, antes o equiparando aos dizeres de outro teórico, Salomon de Caus:

Salomon de Caus consacre trois chapitres à la façon de mettre / en raccourcissement, de sorte que ledit raccourcissement semblera estre hors de sa nature et extravagant et néanmoins estant veu de son poinct de veue, il représentera la chose raccourci en son naturel. Nicéron – un livre entier, le second, / auquel sont déclarez les moyens de construire plusieurs sortes de figures appartenantes à la vision droicte, lesquelles hors de leur poinct sembleront difformes et sans raison, et veues de leurs poincts paroistront bien proportionnées (p. 57-58).

Essa questão do “ponto de vista” pode ser aplicada ao que Diderot diz na carta a Meister, sobre o interesse de *A Religiosa* recair sobre o personagem que fala; também poderia ser cruzada com a visão de Diderot, exposta no capítulo 2 deste trabalho, a partir de Fried, de toda cena ter um ponto de vista mais interessante que outro, do qual se deveria observá-la, de tal forma que o melhor seria subordinar todos os demais pontos de vista da obra àquele mais interessante.

Se aquele ponto ao qual se subordinam os demais se deforma, fatalmente os outros sofrerão algum tipo de deformação ao olhar do leitor. Isso seria aplicável à fala de Suzanne e à maneira pela qual se determinam os planos de todo o romance; se considerarmos sua inocência, o momento em que ela descobre alguns dos reais significados das falas e ações da mãe de Sainte-Eutrope seria um “ponto de anamorfose”.

A partir desse ponto podem-se observar grandes modificações de sentido de toda a obra; a frase da superiora a Dom Morel não se trataria apenas de uma confissão de danação irremediável. Através dela seria possível inferir até onde realmente ia a inocência de Suzanne.

Para que a distorção fique mais clara, lembremos que no tempo a partir do qual Suzanne narra as memórias, ela já havia acompanhado a cena da confissão. Supostamente ela já sabia, enquanto escrevia as memórias, qual o significado das carícias da mãe.

Esse ponto de anamorfose nos interessaria por permitir vislumbrar as distorções existentes inclusive entre o plano no qual se insere Suzanne e aquele no qual está o leitor. Antes da cena da confissão, pelo tempo interno da narrativa, supomos que Suzanne não sabe o que está acontecendo na cena do *exercitium carnale*, anteriormente mencionado, mas o leitor sabe, e talvez aprecie essa cena através de um viés risivelmente satírico.

É significativo pensar, no entanto, que até aí o leitor também é mistificado, pois ele descobre com a confissão da mãe superiora que Suzanne já dispunha de certa malícia no tempo da escrita, mas não a deixa transparecer, representando o *exercitium carnale* segundo a maneira como ela o teria entendido antes de deter o conhecimento completo de tudo o que a mãe fez ou disse.

Outro ponto de anamorfose seria a relação existente entre o prefácio-anexo e as memórias. A partir dessa relação temos « plusieurs sortes de figures appartenantes à la vision droicte, lesquelles hors de leur point sembleront difformes et sans raison, et veues de leurs poicnts paroistront bien proportionnées » (NICERON apud BALTRUSAITIS, p. 58).

A diversidade de planos pelos quais a obra pode ser apreciada, segundo o posicionamento do leitor, constituiria uma multiplicação ótica, e as perspectivas das imagens dessa multiplicação seriam inerentes à idéia de um sistema de relações fechado entre memórias e prefácio, segundo o conceito de uma mônada não ter janelas, anteriormente explicitado junto com o conceito de multiplicação ótica. Dessa forma, para aqueles que apreciam a obra “fora de seu ponto”, haveria uma aparência de contradição, distorção e paradoxo. O posicionamento do “espelho cilíndrico”, durante a leitura, num ponto conveniente, mostraria o que se mistifica com a distorção, tal como na anamorfose cilíndrica.

Sobre a anamorfose cilíndrica, Baltrusaitis cita o artigo “Anamorphose” da *Encyclopédie*:

Un texte contemporain, l'Encyclopédie de Diderot (1751), en définit le principe avec une concision particulière : / *Comme les miroirs cylindriques et pyramidaux ont la propriété de rendre difformes les choses qu'on leur expose et que par conséquent ils peuvent faire paroître naturels les objets difformes, on donne aussi, dans l'optique, des moyens de tracer sur le papier des objets difformes qui étant vus par ces sortes de miroirs, paroissent de leur figure naturelle* (pp. 183-184).

Esse artigo tem o mérito, de acordo com Baltrusaitis (p. 164), de haver disseminado o termo “anamorphose” no lugar de “perspective curieuse”. Outro aspecto interessante do artigo é a associação de anamorfose com monstruosidade, referindo-se esta à distorção (a palavra “mostrueuse” repete-se seis vezes nesse artigo) ⁷⁹.

O quadro anamorfótico teria uma lei interna de apresentação. Apreciar o que se oculta sob a inicial distorção exige que aceitemos aquilo que o quadro impõe. Desta forma,

⁷⁹ Não tratarei da questão da monstruosidade neste trabalho. Entretanto, para aqueles que se interessarem, aconselho a leitura da já referida obra de Roberto Romano, *Moral e Ciência: A Monstruosidade no Século XVIII*.

se a disposição do quadro exige que o espectador se ajoelhe para ver a imagem, assim terá de ser feito.

Tal pode ser observado no quadro *Os Embaixadores* de Holbein, amplamente comentado por Baltrusaitis. O quadro foi produzido para estar disposto adequadamente numa sala, de modo que sua visão oferecesse um espetáculo em dois atos ao espectador. Este entraria no recinto através de uma porta central à frente da qual pende o quadro. Nele, há dois embaixadores representados com uma série de objetos alegóricos. Há, no entanto, um estranho e indecifrável objeto esbranquiçado, seco, obliquamente situado entre os dois embaixadores. O espectador, movido por sua curiosidade, se aproximaria mais do quadro, sem decifrar o que seria o estranho objeto. O segundo ato do espetáculo iniciaria quando a pessoa se pusesse a sair do recinto por uma porta lateral à parede na qual está o quadro. Ainda motivada pela curiosidade, a pessoa olharia para trás, observando mais uma vez o quadro, tentando talvez decifrar o objeto desconhecido. Para sua surpresa surge um imenso crânio entre os dois embaixadores, e estes são vistos deformados devido ao ponto de vista em que se situa agora o espectador.

Essa experiência de um espetáculo do olhar em dois atos pode ser analogamente equiparada ao que ocorre entre o texto das memórias e o do prefácio-anexo. O ponto no qual se situa o leitor modifica as perspectivas do romance, principalmente por causa do conhecimento da mistificação. As maneiras pelas quais sátira e mistificação lidam com uma realidade, sob certo aspecto a deformando ou a ela referindo-se por deformações, justifica, portanto, que elas sejam abordadas através do conceito de anamorfose.

« *Effrayante satire des couvents* »

O título desta seção remete à maneira como Diderot se refere ao seu romance na carta a Meister. Ele oferece, torno a repetir, uma chave interpretativa a partir da qual se pode abordar *A Religiosa*.

Com esta seção complemento mais algumas informações sobre a sátira em Diderot, já trabalhada na introdução, seguindo as linhas traçadas por Roberto Romano. Duas obras de Diderot explicitamente recebem a denominação de sátira: *Satire I, sur les caracteres et les mots de caracteres, de profession, etc* e *Le Neveu de Rameau*, a “satire seconde”. Isso demonstra que o termo “sátira”, dada a aplicação nessas obras, nas quais não me deterei, traz consigo uma consistência advinda de seu uso anterior. Isto quer dizer que quando Diderot referiu-se a *A Religiosa* usando “sátira”, há um campo de significado mais amplo para o termo na obra do autor. Posto isso, “effrayante” atribui uma modificação a “satire”, inserido-a em outro campo, um pouco diferente daquele no qual se situariam a primeira e a segunda sátira. O diferencial seria a ausência do risível que se dá junto com o clima lúgubre, triste e patético do romance.

Assim, *A Religiosa* seria uma sátira para o choro. O próprio Diderot, enquanto produzia o romance, não deixa de verter lágrimas de enternecimento. “Effrayante satire” pode ser tomado como um termo que situa *A Religiosa* na categoria do *pathétique*, daquilo que é comovente.

A comoção estaria em dependência do jeito como se mostra Suzanne, de como se instiga uma identificação sentimental do leitor com a narradora. Essa relação de identificação sentimental pode ser observada, como evidenciarei mais à frente, a partir mesmo da reação de alguns dos leitores contemporâneos a Diderot, que deixaram escritos sobre o prefácio-anexo e sua relação com o texto das memórias.

A sátira estaria mesmo envolvida com uma estrutura de demonstrar, com a finalidade de atingir os seus leitores. Mas nem sempre a forma como se daria essa demonstração seria

de acordo com o esperado. Uma de suas técnicas de lidar com a realidade poderia ser equiparada aos procedimentos anamorfóticos:

Tecendo considerações sobre Swift, discípulo de Luciano no século XVIII, Basil Willey indica um ponto crucial das técnicas satíricas. Nelas, o alvo maior é “nos enganar fazendo-nos ver coisas efetivas e familiares como se fosse pela primeira vez, ou como se fôssemos visitantes de um planeta utópico, ou da China, da Pérsia, ou de qualquer outro quartel da razão”. Além disto, trata-se, para o satirista, de “arrancar o objeto satirizado da seqüência familiar que normalmente o reconcilia conosco, fazendo-nos vê-lo como ele é realmente em si mesmo, como a criança viu o imperador despido no conto de Hans Andersen”. / Há uma condição para que o satirista seja bem-sucedido: seu texto deve reformular nossa relação com as coisas. Para isto, ele as retira da seqüência e ordem “naturais”. O inesperado no habitual: dominando esta técnica o escritor nos espanta, trazendo o caos para o aparente cosmos a que nos habituamos. (ROMANO, 1996, pp. 52-53).

“Satire des couvents” direcionaria a atenção do leitor da carta ao que a “sátira” teria como alvo. Os conventos seriam mostrados, juntamente com as religiosas, de uma maneira antes inconsiderada, para que haja a percepção de alguns aspectos que normalmente não se observariam, dado o costume e o hábito cristalizando as idéias e conceitos cotidianos da maioria das pessoas da época na qual se escreveu o romance. Trata-se de mostrar os conventos “despidos”, tal como o conto de Andersen fizera com o imperador.

Serão mostradas freiras nem sempre tão ligadas aos ideais cristãos: umas encarnam a maldade dogmática, outras a hipocrisia, algumas a sensualidade. A máscara é retirada:

(...) A primeira [a máscara] apresenta-se como algo fixo, duro, opaco. “um pouco de conhecimento da rígida essência desta antinaturalidade ‘estóica’ nos leva rapidamente a conhecer o sentido da máscara: trata-se de um estado final... A máscara é clara; ela expressa algo muito determinado, nem mais nem menos. A máscara é rígida: o determinado não se modifica”. Desse modo, “a máscara é

o que não se transforma, inconfundível e duradouro, algo permanente no jogo sempre mutante da transformação”. A máscara é o sinal de certeza, mas, justo por isto, ela suscita dúvidas nos que a olham de fora. / Em Luciano e em Diderot, a máscara serve para levantar a dúvida sobre o engodo prático e teórico que aprisiona os filósofos e as pessoas “sérias”, adoecidas de dogmatismo. Todas as peças em que Menipo aparece como personagem atacam as doutrinas curiosas e “infalíveis” das seitas filosóficas. Como aponta Branham, a superposição de ceticismo e atitude cética não é nova. (...) (ROMANO, 1996, pp-93-94).

Esse “tirar as máscaras”⁸⁰ empreendido pela sátira lida com a modificação das perspectivas. Aquilo antes tomado como certo e indubitável cai em face de perguntas tais como “qual seria a necessidade do esposo de ter tantas virgens loucas”. O dogmatismo e suas cristalizações não resistem à dúvida instaurada pela simplicidade de uma sátira, ao riso da criança dizendo que o imperador está sem roupas.

A mistificação

Para Platão, o conhecimento verdadeiro se daria com a contemplação das essências. Eliminando a *doxa* através do diálogo, torna-se possível a aproximação rumo à verdade. O esforço do diálogo seria ir de encontro ao universal, desprender-se das contingências do sensível, como se fosse buscada uma desindividualização. Segundo Eric-Emmanuel Schmitt, em *Diderot ou la Philosophie de la Séduction* :

⁸⁰ Não poderia deixar de mencionar carta LXXXI de *Les Liaisons Dangereuses*, na qual a marquesa de Merteuil tira a sua máscara para Valmont, descrevendo o aprendizado e autodomínio desenvolvidos por ela para aparentar e simular tudo o que fosse preciso, mesmo a mais ingênua felicidade, quando ela trazia dentro de si o mais profundo e racional ódio.

Au contraire, la rencontre diderotienne s'enracine et s'enfoce dans l'individualité. La vérité n'est pas déjà là, mais à venir, à constituer. Il ne s'agit pas de la retrouver, mais de la produire. Elle ne préexiste pas à l'expérience du dialogue. Elle est en débat. En procès. La maïeutique devient un rêve dépassé./ Le dialogue diderotien n'est pas la négation progressive des individualités, mais leur échange. Il n'y a rien d'universel qui fasse un pont entre deux individus au-delà de leurs différences et idiotismes, il ne peut y avoir que du communautaire. Le discours vrai n'est pas un *logos* qui les dépasserait et dont ils seraient transis, mais ce qu'il s'agit d'élaborer ensemble, dans le risque et la fragilité, après confrontation des différences irréductibles. Le multiple précède l'un (p.277).

“Confrontação de diferenças irreduzíveis” e “multiplicidade predecessora do uno” poderiam ser aplicadas ao texto das memórias e ao do prefácio-anexo. O “embate” dos dois textos teria muito a dizer sobre mistificação e verdade, o quanto uma poderia se passar pela outra, e mesmo o quanto uma tem da outra – da mesma forma os dois textos, são diferentes, mas multiplamente unos.

Havia por volta da primeira metade do século XVIII, segundo Roger Kempf, em *Diderot et le Roman, ou le Démon de la Présence*, o termo “*canard*” designando um fato com ares de verdade. O *canard* teria sido obra de Franklin, que chegou a ter dois dos seus tomados como verdadeiros pelos enciclopedistas: “Ce journaliste, continue Balzac, trompa si bien les encyclopédistes par ses canards d'outre-mer que, dans l' *Histoire Philosophique des Indes*, Raynal a donné deux de ces canards pour des faits authentiques” (KEMPF,op.cit., p. 213).

O *canard* se tornara moda por volta de 1760-1770, até que o verbo *mystifier* foi cunhado por Palissot, Fréron, Prévaille et Bellecour. Eles teriam se valido do termo para designar o que fizeram a Poinsinet: sendo este extremamente crédulo, fizeram-no acreditar que o rei da Prússia o incumbiria de educar o príncipe. Imediatamente ele abjura do catolicismo na presença de supostos ministros protestantes e põe-se a usar a insígnia prussiana da águia negra. De acordo com a *Correspondance Littéraire*, a peça « dura plusieurs mois et eut plusieurs actes, sans que Poinsinet doutât un instant de la réalité de tous ces faits. Ses amis appelaient cela mystifier un homme, et lui donnèrent le surnom de

mystifié, terme qui n'est pas français, (...) et qui, inventé et employé par certaines gens, ne mériterait pas d'être remarqué... » (KEMPF,op.cit., p. 184).

Diderot e Grimm teriam elaborado uma mistificação contra Palissot para prejudicá-lo junto às protetoras dele, a condessa de la Marck e a princesa de Robecq, ambas declaradas opositoras dos *philosophes*. Dois colaboradores da *Encyclopédie* teriam feito uma tradução do *Il Vero Amico* e do *Il Padre de Famiglia*⁸¹, ambas peças de Goldoni. As traduções foram publicadas com dedicações satíricas às protetoras de Palissot, assinadas com o nome de Bleichnarr (do alemão ao francês resultava num satírico nome, “pálido tolo”, sugerindo o de Palissot: “Bleich” –“Pâle”, mais “Narr” – “Sot”). Outro exemplo de mistificação: Diderot “(...) em companhia de D’Alembert entrava nos cafés para escandalizar as pessoas, tendo antes combinado com seu amigo quem representaria o crente a ser esmagado pelo racionalista... até que a polícia os ameaçou com uma segunda estada em Vincennes (...)” (ROMANO, 1996, P.72).

A técnica para se mistificar com sucesso dependeria do quanto se pode efetuar uma aproximação da verdade. O excesso de perfeição de uma história pode se transformar num indício de que ela não é verdadeira. Tendo isso em mente, os mistificadores decidiram fazer com que a suposta religiosa cometesse o engano de enviar uma carta ao primo de Croismare, tomando-o pelo próprio Croismare:

Le mystificateur côtoie la vérité « d’assez près ». Il varolise les détails, les accessoires, les petites circonstances. Il accorde au peintre que ce sont les imperfections d’un visage qui le rendent intéressant : coupure, verrue, cicatrice. Les valeurs négatives, le vague, l’imperfection, l’erreur, lui paraissent les plus efficaces. Diderot et ses amis, se proposant de mystifier le marquis de Croismare, adressent « par erreur » la première lettre de *La Religieuse* à un cousin du marquis, le comte de Croixmar, gouverneur de l’École royale militaire de Paris : « M. Diderot jugea

⁸¹ Diderot escreveu o *Le Père de Famille*, próxima à peça de Goldoni apenas no título, não justificando, no mais, as acusações de plágio que lhe foram atribuídas C.f. WILSON, A. *Diderot, sa Vie et son Œuvre*. (p.266).

cette première démarche nécessaire par plusieurs bonnes raisons. La religieuse avait l'air de confondre les deux cousins ensemble et d'ignorer la véritable orthographe de leur nom ; elle aprenait par ce moyen, bien naturellement, que son protecteur était à Caen. » Pour Diderot, il n'ignore aucunement l'adresse du marquis : c'est précisément pour le faire revenir de Normandie, qu'au nom de sa Religieuse, il lui demande secours et protection (KEMPF, 1984, pp. 215-216).

O príncipe Galitsine, embaixador de Catarina II em Paris, era amigo de Diderot. Como Croismare, ele se afasta de Paris, mas em 1768. Casado em Bruxelas com a condessa de Schmettau, ele deseja recuperar alguns de seus *portraits* que havia deixado com sua antiga amante, *mademoiselle* Dornet. Em conluio com uma amiga, a senhora Therbouche e com Desbrosses, disfarçado de médico oriental (isto lembra o *Bourgeois Gentilhomme* de Molière), Diderot vale-se da credulidade e do histerismo da senhorita Dornet; Desbrosses atribui a fragilidade da saúde dela à má-influência de lembranças despertadas por objetos nefastos, dentre eles os *portraits* de um antigo amante infiel. Seria conveniente se livrar deles. Diderot vai visitar a Senhorita Dornet (esta já muito crente quanto a tudo o que lhe dissera o médico) pondo-se contra o tal médico, talvez em nome dos detalhes, responsáveis pelo êxito da mistificação. Se Desbrosses não houvesse se suicidado e a senhora Therbouche não tivesse abandonado o conluio, o plano sucederia com um susto na senhorita Dornet, através do uso de alguns truques para que ela presenciasse a aparição do príncipe e da princesa, conforme consta no conto *Mystification*, escrito a partir dos eventos referidos acima:

Cela ne devint rien. J'avais un buste du Prince, nous devions en avoir un autre qui aurait été celui de la princesse. On aurait ajusté des corps d'osier à ces deux bustes ; nous les aurions habillés à notre fantasia ; on les aurait placés au fond d'un petit appartement tendu de noir. Les visages des bustes, enduits de phosphore, auraient été garantis du contact de l'air, et l'appartement rempli de la vapeur du camphre. La Belle Dame serait entrée, une petite bougie allumée à la main ; la vapeur du camphre se serait enflammée, elle aurait mis feu au phosphore ; et le phosphore

brûlant aurait éclairé les visages du prince et de la princesse. Elle aurait reconnu le prince, et en un instant les deux fantômes auraient disparu par le moyen d'une trappe qui se serait enfoncée sous leurs pieds et refermée sur eux. Mais Desbrosse, quelques jours avant cette singerie, se cassa la tête de deux coups de pistolet, et la suite bien ou mal projetée n'eut pas lieu (DIDEROT, 1994, p.452).

Este último parágrafo de *Mystification* demonstra o quanto os detalhes bem elaborados são essenciais para que alguém seja mistificado. Isso pode ser recuperado no *Éloge à Richardson*, escrito por Diderot em 1761, por ocasião da morte do romancista inglês, famoso na França por *Pamela* e *Clarissa*.

Escrito no correr da pena, em um dia, o *Éloge à Richardson* seria encarado como um texto sobre a arte do romance. Ele se inicia mencionando a ideia corrente de romance, em que este é visto como obra sem arte e sem gosto, que só produziria prejuízos morais. Por causa disso, Diderot acreditava que seria melhor se classificar as obras de Richardson de outra forma.

Os romances de Richardson não seriam feitos de máximas, mas eles inspirariam o amor à virtude e o ódio ao vício através da ação das personagens. Estas seriam elaboradas com uma maestria convincente, capaz de engajar o leitor profundamente, fazendo-o chorar, graças à identificação com as venturas e desventuras dos personagens. Assim, o romance poderia ser considerado como capaz de educar e transmitir uma vívida experiência sem a necessidade de o leitor passar por ela.

Com Richardson, aprende-se a discernir os motivos honestos dos desonestos, a fazer as paixões falarem:

C'est lui qui porte le flambeau au fond de la caverne; c'est lui qui apprend à discerner les motifs subtils et déshonnêtes qui se cachent et se dérobent sous d'autres motifs qui sont honnêtes et qui se hâtent de se montrer les premiers. Il souffle sur le fantôme sublime qui se présente à l'entrée de la caverne ; et le More hideux qu'il masquait s'aperçoit./ C'est lui qui sait faire parler les passions tantôt

avec violence qu'elles ont lorsqu'elles ne peuvent plus se contraindre ; tantôt avec ce ton artificieux et modéré qu'elles affectent en d'autres occasions (DIDEROT, 1996, p. 157).

Contra os que reprovavam Richardson por causa da proliferação de detalhes em suas obras e também pelo excessivo tamanho delas, Diderot o defende dizendo que os detalhes são essenciais para suscitar a impressão de realidade. Desta forma, ele aconselha aos pintores e poetas a lerem Richardson:

Peintres, poètes, gens de goût, gens de bien, lisez Richardson, lisez-le sans cesse. / 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 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'affaîsé 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 (pp. 159-160).

A disseminação dos pequenos detalhes ao longo de uma narrativa, na elaboração de um evento, traria maior comoção no ápice dele por haver preparado e aquecido progressivamente a imaginação do leitor. Os detalhes, antes aparentemente dispersos e sem relação, integram-se fortuitamente e com intensidade a partir da culminância do evento que prepararam. E assim se faz a ilusão.

Pensemos que a mistificação não se trataria tão somente de uma mentira, na medida em que a condição de existência da mentira é diferente: nela intenta-se manter a ilusão até o fim. A mistificação basea-se, ao contrário, na deposição final da máscara pelo mistificador:

Dans le contexte de la mystification, le dilemme entre la belle page et la bonne action perd son sens. Assurément Diderot ne sacrifierait ni l'art ni les mœurs. La mystification lui permet de ménager l'un et l'autre par le double projet de réussite et de confession – puisque la découverte du coupable est intimement liée au succès de l'entreprise. Tel est le destin du mystificateur : il ne peut parvenir à ses fins qu'autant qu'il garde le masque ; il ne peut jouir de soi qu'en le jetant. C'est au terme de la mystification réussie que se conjuguent l'art et les mœurs, le triomphe et le jugement (KEMPF, op.cit., p.219).

O retirar das máscaras é o momento em que se acessa o “ponto de vista” da anamorfose “mistificação”. Aquilo que antes aparecia sob uma forma, agora se mostra sob outra, dependendo do atual posicionamento do mistificado. Isso pode ser observado na reação dos leitores de *A Religiosa*, contemporâneos a sua elaboração (entre eles os editores), quanto às memórias e o prefácio-anexo. Anteriormente foram referidas algumas datas da produção de *A Religiosa*. A isso alguns dados são agora acrescentados, para que se ilustre através da reação dos leitores do romance a questão da mistificação. Para tanto sigo alguns dados fornecidos por Laurent Versini, no seu prefácio à edição de *A Religiosa*⁸².

Das obras de Diderot catalogadas no fundo Vandeul, há uma versão autógrafa de 1760, com algumas correções de 1770. Sobre esta versão, Gibral estabeleceu em 1780 duas versões do fundo Vandeul, uma v-1 e outra v-2, sendo esta v-2 a base de uma cópia que foi enviada a Catarina II. São boas versões, entretanto não constituem aquela que teria sido desejada por Diderot. As edições que tornaram a obra acessível ao grande público, a de Buisson (1796) e a de Naigeon (1798), serviram por mais de um século e meio como texto base. Nem sempre se respeitava o desejo final de Diderot quanto à obra, segundo o qual o prefácio-anexo deveria se situar ao final das memórias⁸³.

⁸² DIDEROT. *Œuvres : Contes*. T. 2. Paris: Robert Laffont, 1994

⁸³ O mesmo chegou a ocorrer com a edição que esteve acessível por longo tempo ao público de língua portuguesa através da tradução de Antônio Bulhões e Miécio Tati, de 1962, impressa pela Editora Difusão Européia do Livro. À presente data de meu trabalho, está para ser publicada uma nova tradução realizada por J. Guinsburg.

Talvez a inclinação de alguns editores de antepor o prefácio às memórias revele uma tendência a considerar prevalentemente a gênese das memórias a partir da mistificação narrada no prefácio. Seria como se o editor tentasse restituir ao texto das memórias uma suposta coerência ou ordem que o adequasse à “realidade” da qual surgiu, dando-lhe uma explicação causal anterior, supostamente realizada pelo prefácio-anexo (nessa visão este estaria ancorado na realidade, considerada como fonte do motivo da mistificação e, conseqüentemente, das memórias). Essa hipótese encontraria certo respaldo, na medida em que é possível observar muitos estudiosos do romance optando em narrar o *mythos* a partir do conteúdo do prefácio-anexo, e não a partir das memórias, como fiz neste trabalho. Isto se torna significativo por revelar algumas abordagens que se faz ao texto, indo desde a maneira como se fala dele até as opções de como se o publica (o prefácio-anexo inserido antes ou depois das memórias). O prefácio-anexo anteposto às memórias, no entanto, desrespeita a cronologia dos eventos (então, ao invés de servir à lógica que optou pela explicação causal e ordenadora, ele se transforma numa armadilha contra ela, por sabotar um dos seus elementos – o tempo). Segundo Versini, no seu referido prefácio de *A Religiosa*:

On trouvera la “Préface annexe” après le roman, ce qui n’est pas le parti choisi par toutes les éditions modernes : la chronologie des événements est ainsi respectée, puisque la correspondance entre la pseudo-Mme Madin et Croismare est postérieure à l’évasion de Suzanne ; et surtout telle était la volonté ultime de Diderot, qui en 1780-1782 a remanié en ce sens et transféré à la fin du roman-Mémoires un passage de la première lettre de la religieuse au marquis (p.275-276).

Raymond Trousson realizou uma seleção de textos contemporâneos e posteriores a Diderot, nos quais há referências a este e sua obra, no seu *Diderot*. Neste é possível encontrar alguns escritos interessantes sobre *A Religiosa* e sua recepção, dentre eles cito o de autoria de Pierre-Louis Rœderer, publicado no *Journal d’économie publique, de morale et de politique*, do dia 20 de novembro de 1796 (30 Brumário, ano V):

Quelques personnes qui ont parlé de ces mémoires [La Religieuse] ont regretté qu'à la fin, l'éditeur eût révélé au public qu'ils n'étaient qu'une fiction ! Pourquoi ce regret ? La vérité des détails et du style est si parfaite qu'on n'en croit pas l'éditeur ; et on a bien raison. Certes, si tous les événements rassemblés dans ces mémoires, si tous les sentiments qui y sont développés n'ont pas appartenu à l'existence d'une seule et même personne, ils ont composé celle de dix ou de vingt ; et ce roman est à la tête de ceux dont on peut dire qu'ils renferment plus de vérité que l'histoire. (...) / Quelques personnes ont paru croire que *La Religieuse* avait perdu de son intérêt par la suppression des couvents. Malheureusement l'état de l'opinion laisse encore à cet écrit le mérite d'une très grande utilité. Les couvents n'existent plus mais combien de gens en sont venus à les regretter, combien de vœux osent se déclarer pour leur rétablissement ! L'ouvrage de Diderot semble avoir été mis en réserve par la philosophie, pour réprimer la dernière tentative d'une suspension impie ou d'une hyprocrisie barbare (pp. 261-262)⁸⁴.

De acordo com o segmento acima, algumas pessoas lamentaram que o texto fosse apenas uma ficção, da qual tomaram conhecimento através do prefácio-anexo. A verdade dos “detalhes” e do estilo são os responsáveis por isso.

A questão da aparência de realidade das memórias, mais a sua relação com o prefácio-anexo, também pode ser recuperada no texto de J. Bluner, intitulado *La Religieuse, ouvrage postume de Diderot*, publicado nas *Nouvelles politiques, nationales et étrangères*, de 27 de Outubro de 1796 (6 Brumário, ano V):

⁸⁴ Em 28 de Outubro de 1789, a Assembléia Nacional decretou o fim dos votos monásticos. Georges Bernanos, no seu *Dialogues des Carmélites*, escreve no formato de teatro os diálogos das carmelitas às vésperas e depois do referido decreto. Eles se centram na personagem de Blanche de la Force, jovem de família nobre que optou livremente em seguir a vida de religiosa, apesar de seu pai e irmão serem contrários a isso. Numa atmosfera de medo constante e incertezas, a hesitante irmã Blanche da Agonia do Cristo separa-se das demais carmelitas, depois do decreto e da conseqüente dispersão da comunidade. As religiosas haviam feito o voto de martírio: entregariam-se à morte em nome do Cristo, contra os desvarios da Revolução e a perseguição por esta empreendida contra a religião. Na incrível cena final, todas as religiosas são conduzidas ao patíbulo para a execução. Elas vão cantando o *Veni Creator*. Uma a uma, as freiras são executadas, restando apenas uma voz, até que a esta se junta a da jovem Blanche, que voltou para unir seu destino ao das demais religiosas.

Ici point d'enflure, d'obscurité, d'affectation; le sujet est simple, les moyens naturels, le but moral; les personnages, les événements, les discours sont si vrais qu'on aurait été persuadé que les mémoires auraient été écrits par la religieuse elle-même sans conseil et sans exagération, si l'éditeur ne nous eût pas détrompés. / À la suite du volume, il publie l'extrait d'une correspondance qui nous découvre qu'une plaisanterie de M. Grimm a été l'origine du roman de Diderot. / Il est bien étrange que l'éditeur n'ait pas senti qu'une plaisanterie, hors de la société et à une grande distance du temps où elle a été faite, paraîtrait très insipide ; que le public n'avait rien à gagner à une pareille confiance, et qu'il était déraisonnable sous tous les rapports de lui déclarer que ce qu'il avait pris pour une vérité n'était qu'une fiction. / Il faut espérer que dans une autre édition on supprimera une explication qui détruit le plaisir du lecteur, l'utilité du livre, et l'illusion précieuse que l'auteur avait créée avec autant de soin que de succès (p. 239).

Temperamental em seu texto, J. Bluner lamenta-se que a forte ilusão das memórias tenha sido desfeita por uma insípida *plaisanterie*. Em *La Clef du cabinet des souverains, nouveau journal, historique, politique, économique, moral et littéraire*, do dia 27 de Julho de 1797 (9 Termidor, ano V), a opinião de Amaury Duval pode ser posta mais ou menos ao lado da de Bluner :

Le sceau du génie, le trait qui, d'un commun aveu, honnore le plus l'auteur de *La Religieuse*, est d'avoir rendu son héroïne étrangère à l'amour : elle n'a qu'une passion, c'est la haine du couvent. Il ne fallait ni voir ni sentir à demi, pour n'employer que ce dernier ressort. (...) Il se trouve, à la suite du roman de *La Religieuse*, quelques lettres qui révèlent le mystère de sa composition : aussitôt le charme cesse, l'illusion est détruite, et Diderot expie la faute d'un éditeur (p.288).

Jacques-André Naigeon, um dos editores de Diderot, na *Notice sur l'édition de Jacques le fataliste et de La Religieuse* (1798), também a pretexto de manter a ilusão das

memórias, diz que se tivesse sido o primeiro a editar o romance, teria suprimido as cartas do prefácio-anexo:

Les lettres suivantes ne se trouvent point dans le manuscrit autographe de *La Religieuse*; et je les aurais certainement retranchées, si j'avais été le premier éditeur de ce roman. Il m'a toujours semblé que cette espèce de canevas, sur laquelle l'imagination vive et brillante de Diderot a brodé avec beaucoup d'art, et souvent avec un goût exquis, cet ouvrage si intéressant, devait disparaître entièrement sous l'ingénieux tissu auquel il sert de fond, et ne laisser voir que ce résultat important. S'il est vrai, comme on n'en peut douter, que dans tous nos plaisirs, même les plus délicieux et les plus substantiel, si j'ose m'exprimer ainsi, il entre toujours un peu d'illusion ; s'ils se prolongent et s'accroissent même pour nous, en raison de la force et de la durée de ce prestige enchanteur ; en nous l'ôtant, on détruit en nous une source féconde de jouissances diverses, et peut-être même une des causes les plus actives de notre bonheur : il en est de nous, à cet égard comme de ce fou d'Argos, que ses amis rendirent malheureux , en le guérissant de sa folie (p.291).

Antoine-Vincent Arnault, em *La Religieuse, ouvrage posthume de Diderot* (5 de Março de 1798, 15 Ventoso, ano VI), segue semelhante posicionamento quanto à ilusão:

On remarquera d'abord que l'amour n'entre pour rien dans l'aversion que la religieuse manifeste pour sa profession: cette passion ne pouvait en effet se montrer en elle sans nuire à l'intérêt qu'elle inspire, et au résultat philosophique auquel inspirait l'auteur. L'héroïne, rejetée de la maison paternelle, passe successivement dans trois couvents, et présente, sous trois différents aspects les vices attachés à ces établissements. Rien n'échappe à la pénétration de Diderot. Avec quelle sagacité il démêle les motifs des éternelles tracasseries du cloître ; avec quelle justesse il dessine les physionomies des différents personnages qu'il produit successivement sur la scène, personnages dont les caractères, modifiés plutôt par de modestes qualités et d'obscurs défauts que par des vices éclatants et des vertus brillantes, ne pouvaient être

saisis par l'œil de l'observateur le plus exercé. (...) C'est avec un dépit réel, qu'à la fin de *La Religieuse*, on trouve les pièces relatives à la prétendue plaisanterie qui donna naissance à ce roman. Le lecteur, désenchanté regrette presque son premier attendrissement, et, fatigué de la dissemblance des styles, il quitte bientôt la correspondance, lourdement prétentieuse, de l'éditeur, pour recourir après ses douces illusions. Quel a été le but de cet éditeur ? D'aller à l'immortalité, en s'accrochant à la célébrité d'un grand homme ; d'arriver, « en se mettant dans le coche » ? Ne sait-il donc pas qu'on fait descendre du coche ceux qui n'ont pas payé, et, qu'en fait d'immortalité, le plus riche même ne paie pas pour deux ? (pp.296-297).

Esses textos, mais ou menos contemporâneos entre si, chamam a atenção para o poder de ilusão do romance. Muitos dos leitores não apreciaram serem desmistificados. Alguns mesmo, ignorando que a inclusão do prefácio-anexo se fizera por conta das indicações de Diderot, viam no editor o responsável pelo que supunham uma falha.

Nessa época os prefácios serviam basicamente como paratexto, margeando o texto principal ao qual se referiam; sua função era elucidativa, capacitando que o leitor compreendesse melhor alguns dos aspectos da obra, sem, no entanto, interferir nela. O prefácio-anexo, como já se desmonstrou insistentemente, além de explicar a gênese das memórias, instaura um movimento de resignificação, que pode ser “sentido” inicialmente nessa reação negativa despertada em alguns dos leitores, os quais o condenavam por acabar com a ilusão do texto precedente.

Há certa desconfiança por parte de Georges Daniel quanto à possibilidade de talvez Georges May acreditar, (mas sem demonstrar, todavia, por faltar provas), que o prefácio-anexo também se trataria de uma mistificação. Aqui apenas menciono isso sem aprofundar-me, exatamente pelo mesmo motivo que não permitiria May aventar claramente sua hipótese. Segundo Daniel, numa nota a seu texto:

Voir l'introduction à la Religieuse par Georges May au début du tome XI des Œuvres complètes (éd. Hermann) et les notes qui

accompagnent ou suivent la Préface-(annexe), notes dont j'extrais cette ligne révélatrice : « si ces lettres (de Mme Madin ou du marquis) ont été *vraiment* échangées en mars 1760, etc. » (...) [“vraiment” foi sublinhado por Daniel]. / On a souvent l'impression que G. May, oscillant entre la légende inscrite dans la *Préface* et une vérité soupçonnée mais malheureusement indémontrable, s'interdit par honnêteté intellectuelle de dévoiler le fond de sa pensée, à savoir que la célèbre mystification n'est, pour une grande part tout au moins, qu'une mystification fictive, une mystification du lecteur, un jeu littéraire travesti en jeu de société (1986, p.316).

Talvez o embate entre a ilusão, montada pelo mistificador, e a ficção desmistificadora sirva para demonstrar nesse universo multifacetado de *A Religiosa*, no qual a multiplicação ótica é prolífera, o quanto a construção daquilo que se chama uma verdade se faz de forma problemática, desconcertando, conseqüentemente, aqueles que acreditam no status imutável de algo que chamam dogmáticamente de “Verdade”. Seria como se o texto dissesse: “sejam maleáveis, os elementos da história se recombinaem, alguns se aniquilam, outros nascem... o que na atual ordem pode ser denominado de verdade, numa outra, a da próxima página, pode não sê-lo”.

Suzanne: A ilusão da voz feminina

Conforme Aurora Wolfgang, em *Gender and Voice in the French Novel, 1730-1782*, a publicação de romances triplicou na França a partir da década de trinta do século XVIII.

O novo gênero, quando atacado pelos que não gostavam dele, era considerado como prevalentemente feminino, natural e muito espontâneo, faltando aos rigores das *belles lettres*, cuidadosamente lapidadas segundo os parâmetros técnicos da retórica e poética da tradição clássica. A técnica era, até então, o caminho para atingir-se racionalmente a maestria, mas o romance, considerado emocional, não era visto como um gênero no qual se poderia atingir a sublimidade.

A voz feminina do romance possibilitava ao autor livrar-se dos condicionamentos técnicos do estilo e do gosto clássico pela razão e verossimilhança, típicos do século anterior, para adentrar num novo campo de produções:

For progressive writers, then, the sex of the author and a feminine style became central features in the novel's struggle for recognition and prestige within the Republic of Letters. A female voice liberated authors of both sexes from the constraints imposed by the classical taste for reason and verisimilitude that characterized the "masculine" style of the previous half-century. In the name of the feminine, writers freely explored the interior domains of subjectivity while cultivating an original and highly personal style. Feminine style epitomized the language of worldly sociability, embodied a new sensibility, and promoted a modern aesthetic. This new sensibility turned the least prestigious of literary genres, the novel, into one of the most compelling and innovative literary forms of the eighteenth century (WOLFGANG, 2004, p.1).

Basicamente, a voz feminina seria caracterizada pelo sujeito ocupando gramaticalmente a posição de um "eu" feminino. A presença dessa voz estaria associada à crescente influência das mulheres no meio cultural francês, em especial através dos salões, nos quais as de grande prestígio mantinham reuniões, contando com a presença de vultos do século, tais como Voltaire, Diderot e Rousseau. A conversa elegante e espirituosa versava sobre os mais diversos assuntos, da arte à política. Novos autores eram apresentados à sociedade e amparados caso caíssem nas graças da mantenedora do salão.

Além dos salões, as mulheres marcavam presença cultural também através da escrita, dentre elas temos Mme. Lafayette, Mme. Riccoboni, Mme. Staël, Mme du Châtelet. Recorrendo novamente ao *Sur les Femmes*:

Elles [les femmes] nous accoutument encore à mettre de l'agrément et de la clarté dans les matières les plus sèches et les plus épineuses. On leurs 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 (DIDEROT, 1994, p. 961).

Graças às mulheres, os homens acostumar-se-iam a introduzir a clareza e o agrado nas matérias mais secas e espinhosas. Para serem escutados, temendo fatigá-las ou entediá-las, manejariam sua expressão, passando facilmente da conversação ao estilo. Evidencia-se uma reciprocidade entre o homem de letras e a mulher; ele tornaria sua conversa e estilo mais claros e agradáveis para atingi-la, também por causa da influência modeladora dela:

The salons had a profound impact on the literary and artistic world of the period. Rather than placing limits on male authors, as critics such as Rousseau would later claim, salon culture allowed writers to extend their audience to the men and women of the cultured elite, to expand their realm of communication, and consequently to open a space for creativity itself. It was not so much that these authors were writing for a wider public with the intention of making the art simpler; rather, they had begun creating with others in mind, according to the rules of conversation. This allowed for an alternative vision to the highly regimented world of erudition; it resulted in the expansion of this new space of communication and enabled writers to develop their own sense of expressiveness, relatedness, and especially their desire for community. Literature became a means of practicing fidelity to the others in their midst. It was only by becoming less self-involved and self-enclosed in scholarly doctrine that writers moved forward and outward, creatively and communicatively in their writings. Men of letters openly acknowledge their debt to women's conversation for helping to shape the language, address and form of their works (WOLFGANG, 2004, pp.31-32).

Após a publicação de *La Vie de Marianne ou les Aventures de Madame la Comtesse de ****, de Marivaux, sucedem diversos romances franceses e ingleses escritos na voz feminina, supostamente inspirados na obra. Esta, escrita a partir de 1728 e publicada de 1731 a 1745, reflete a voz de Marianne, femininamente delicada e cheia de charmes –

coquette. Trata-se de uma voz que passa a ilusão de ser autenticamente feminina à medida que Marianne narra suas recordações:

Indeed, after Marianne, a long series of feminine voice narratives (by Richardson, Graffigny, Riccoboni, and Rousseau, among others) met with overwhelming success and universal admiration. In fact, these narratives had been endowed with such cultural authority by the 1780s that new writers, such as Laclos and Sade, would challenge the conventions of the feminocentric novel in their fictions (WOLFGANG, 2004, p. 67).

Coquette, para Marivaux, seria toda a mulher com uma elevada opinião de si, narcisista e inacessível, pronta a descartar tudo que pudesse desvalorizá-la. A visão de Marivaux não estaria muito distante daquela que prevalecia sobre o assunto naquele século. A *coquetterie* estaria relacionada ao artifício, às artes de transformar um “ser” em um “aparente ser”:

De Crébillon à Laclos, de Rousseau à Diderot, à l' Encyclopédie, l'esprit féminin se caractérise par la fausseté et l'artifice, l'aptitude à revêtir plusieurs formes et à se métamorphoser en empruntant des identités différentes, le manque d'une essence stable, la théâtralisation du moi produite par une vanité et un amour-propre excessifs (RUSSO apud WOLFGANG, 2004, p. 74).

No artigo « femme » da *Encyclopédie*, inicialmente aproxima-se a mulher do homem através da visão biológica, das análises embrionárias, seguindo-se à menção da pergunta: “l'étude des lettres convient-elle à une femme chrétienne?” A esta pergunta o autor do artigo considera que talvez o estudo retire um pouco da inocência da mulher, no entanto lhe seria útil na medida em que a manteria ocupada no aprendizado das letras e ciências, distrações que enfraqueceriam as tendências viciosas.

O nome “mulher”, ainda no mesmo artigo, mas agora sob a abordagem moral, tocaria a alma, mas nem sempre a elevaria; idéias agradáveis nasceriam dele, mas depois apenas de sensações inquietas ou de sentimentos ternos; o filósofo que desejasse contemplá-lo seria antes um amante que deseja ou sonha.

A visão sobre a mulher, nesse artigo, se contrói a partir de uma conceituação masculina. Isso quer dizer que o distanciamento da figura feminina ainda é grande na medida em que esta é qualificada a partir de um plano masculino de significados. Nessa plano, vê-se a mulher coberta por um véu de artifícios e segredos: « le symbole des femmes en général est celle de l'Apocalypse sur le front de laquelle il était écrit *Mystère* ⁸⁵ (DIDEROT, *Sur les Femmes*, 1994, p.958) ».

No artigo há essa visão sobre a “mulher indecifrável” bem exposta:

Qui peut définir les femmes? Tout à la vérité parle en elles, mais un langage équivoque. Celle qui paraît la plus indifférente, est quelquefois la plus sensible ; la plus indiscret passe souvent pour la plus fausse ; toujours prévenus, l'amour ou le dépit dicte les jugements que nous en portons ; et l'esprit le plus libre, celui qui les a le mieux étudiées, en croyant résoudre les problèmes, ne fait qu'en proposer de nouveaux. Il y a trois choses, disait un bel esprit, que j'ai toujours beaucoup aimées sans jamais y rien comprendre, la peinture, la musique, et les femmes.

Graças a sua delicada constituição, a mulher seria dotada de uma viva imaginação e isto lhe traria a incapacidade de permanecer atenta por muito tempo; por outro lado, a sua percepção seria rápida e abarcaria muitos detalhes em um instante. Na vida civil, os homens seriam educados de acordo com o estado que lhes é destinado. No entanto, no caso de uma mulher, quanto mais geral o conteúdo da educação, mais mal visto seria ele; se útil, o destino da educação feminina era a negligência, por não se acreditar, em geral, que a mulher se destinasse um estado, à maneira do homem. O autor acredita ser surpreendente

⁸⁵ Apocalipse, 23, 5.

nesse caso, que almas incultas ainda sim não deixem de produzir tantas virtudes e que tão poucos sejam os vícios capazes de nelas germinar.

A mulher que renunciara ao mundo sem conhecê-lo, obrigada a se impor deveres desconhecidos e a “s’unir pour toujours à un homme qu’elle n’a jamais vu” através de um juramento ao pé dos altares seria a encarregada de dar princípios às que vivem no mundo. Entretanto:

Plus souvent elle est rapellée dans sa famille, pour y recevoir une seconde éducation qui renverse toutes les idées de la première, et qui pourtant plus sur les mœurs, échange continuellement des diamans mal-taillés ou mal-assortis, contre des pierres de composition (Artigo « femme » da *Encyclopédie*).

Chloé entra em cena logo após este segmento. Trata-se da personagem de uma narrativa feita à maneira dos contos filosóficos, na qual é descrita a trajetória de Chloé, moça tímida e ingênua que ingressa na sociedade. Passando os anos, ela aprende e aplica as artes da *coquetterie*. Os mesmos anos que se vão levam para longe as graças e atrativos de Chloé, restando-lhe apenas dois caminhos, o da devoção ou o das artes.

Talvez a narrativa pudesse ter sido elaborada na própria voz de Chloé, entretanto ela se dá em terceira pessoa e de uma forma que possibilita perceber a sua inserção num plano masculino de valores. Talvez não fosse digno de credibilidade Chloé falando de si, pois se poderia levantar o “porém” da *coquetterie* da narradora como um motivo para não se acreditar totalmente naquilo que ela diria. De fato, a narrativa traz as seguintes palavras sobre a *coquetterie*:

Cet art de plaire, ce désir de plaire à tous, cette envie de plaire plus qu’une autre, ce silence du cœur, ce dérèglement de l’esprit, ce mensonge continuel appelé *coquetterie*, semble être dans les *femmes* un caractère primitif, qui né de leur condition naturellement subordonné, injustement servile ; étendu, et fortifié par l’éducation,

ne peut être affaibli que par un effort de raison, et détruit que par une grande chaleur de sentiment : on a même comparé ce caractère au feu sacré qui ne s'éteint jamais.

Em suas palavras finais, Suzanne refere-se a artifício e *coquetterie*. Ela espera que a vejam enquanto uma mulher inocente e sem artifício, admitindo ter sido, no entanto, talvez um pouco *coquette*. À indagação de como seria a voz de Suzanne, as últimas linhas do texto das memórias permitem visualizar uma resposta. A *naïveté* seria a característica mais marcante dessa “voz”, pois a partir dela surge o efeito do *patétique*, através do qual o intento de comover Croismare e qualquer outro leitor seria obtido. O *patétique* evidentemente artificioso e *coquette* despertaria a desconfiança do leitor, que sentiria a tentativa de sedução empreendida pela voz feminina. Novamente somos conduzidos à maneira como Suzanne se mostra: falar ostensivamente de si poderia soar como falso e artificioso, melhor fazer com que os outros falem dela através do diálogo e de sua inserção nele:

Le témoignage direct de la narratrice sur elle-même se heurte en effet à un obstacle : il serait malséant – et le témoignage serait peu crédible – qu’une mémorialiste fasse elle-même l’article de ses charmes, quand bien même ils ne seraient que de souvenirs. La parole de l’autre vient donc souvent relayer le reflet de la coquette en son miroir (...) / Dans le roman à la première personne, tout portrait est focalisé. Les portraits filtrés par le point de vue d’un être amoureux construisent donc la mémorialiste comme un objet de désir. Le portrait de la narratrice de *La Religieuse* est ainsi informé par le désir de la supérieure de Sainte-Eutrope : *Elle trouvait que j’avais l’haleine pure, les dents blanches, et les lèvres fraîches et vermeilles. En vérité, je serais bien belle si je méritais la plus petite partie des éloges qu’elle me donnait ; si c’était mon front il était blanc, uni et d’une forme charmante ; si c’était mes joues, elles étaient vermeilles et douces, si c’était mes mains, elles étaient petites et potelées ; si c’était ma gorge, elle était d’une fermeté de pierre et d’une forme admirable ; si c’était mes bras, il était impossible de les avoir mieux tournés et plus ronds ; si c’était mon cou, aucune des sœurs ne l’avait mieux fait et d’une beauté plus exquise et plus rare ; que sais-je tout ce qu’elle me disait ! Il avait*

bien quelque chose de vrai dans ses louanges, j'en rabattais beaucoup mais non pas tout (MAGNOT-OGILVY, 2004, pp.191-193).

Além de insistir na *naïveté* para fugir à desconfiança do século sobre as artes enganadoras femininas, isso também seria uma forma de fazer com que a aspiração principal de Suzanne, a quebra dos votos, parecesse mais pura e sincera. Se ela quisesse sair do convento por causa de um amor ou paixão que deixara no mundo, ou se o quisesse ainda por ser uma libertina, a quebra de votos seria só um meio para uma finalidade e a luta de Suzanne não seria mais pela quebra dos votos, mas para se entregar a um amor ou à devassidão.

Novamente relembro algumas linhas da introdução de *A Religiosa*, contrapostas, logo em seguida, a algumas das linhas finais do texto das memórias:

Mais il n'est pas à présumer qu'il se détermine à changer mon sort sans savoir qui je suis, et c'est ce motif qui me résout à vaincre mon amour-propre et ma répugnance, en entreprenant ces Mémoires, où je peins une partie de mes malheurs, sans talent et sans art, avec la naïveté d'un enfant de mon âge et la franchise de mon caractère (p.39).

Serait-ce que nous croyons les hommes moins sensibles à la peinture de nos peines qu'à l'image de nos charmes, et nous promettrions-nous encore plus de facilité à les séduire qu'à les toucher ? Je les connais trop peu et je ne me suis pas assez étudiée pour savoir cela. (...) En vérité, il aurait bien tort de m'imputer personnellement un instinct propre à tout mon sexe. Je suis une femme, peut-être un peu coquette, que sais-je. Mais c'est naturellement et sans artifice (p.208).

Observemos acima a correlação entre “mulher”, “*coquette*”, “artifício”, “conhecer” e “saber” se contrapondo a “sem talento”, “sem arte”, “naïveté”, “franqueza”, “naturalmente” e “sem artifício”. A contraposição de palavras situadas em campos opostos

possibilita verificar, mais uma vez, a necessidade de transpor e se desvincular da imagem preponderante da mulher como artificiosa. A voz de Suzanne tenta convencer o leitor acerca de sua inocência, de seus poucos conhecimentos, e isto também seria fundamental se pensarmos no caso da mistificação e da ilusão, pois conforme mencionado anteriormente, a inocência de uma composição pode ser mais ilusória e mistificadora do que outra artificiosa. A voz de Suzanne, assim, se torna mais mistificadora pelo tom de inocência, além de sedutora. Lembremos da *question aux gens de lettres*, inserida ao fim do prefácio-anexo, sobre quais seriam as melhores cartas – as que causam a admiração ou a ilusão. A opção das cartas que causam a admiração se insere no campo das criações mais técnicas: admiradas pela beleza, nem sempre iludem, podendo, no caso de exagero técnico, ser consideradas cheias de *manière*. As que produziriam a ilusão “richardsoniana” não deixariam transparecer a arte com a qual foram feitas, estariam perpassadas pela *naïveté*. Com isso se fecha uma relação entre o artifício da *manière* contra a ilusão proveniente da *naïveté*, presente ao longo de todo o romance de *A Religiosa*.

Suzanne Simonin, La Religieuse de Diderot

Jacques Rivette criou um filme a partir de *A Religiosa*, mantendo boa parte dos diálogos do romance. Segundo Arthur Wilson, o governo francês teria proibido a difusão do filme na França e no exterior em 1966, antes mesmo que ele fosse apreciado. Isso acontecera por causa de algumas comunidades religiosas e de associações que pensavam que o filme as atingiria de alguma forma, por basearem sua opinião no livro de Diderot, que julgavam como totalmente antireligioso ou anticlerical, de maneira deformada; outro motivo seria também a visão negativa que o filme poderia causar sobre as missões religiosas francesas; disso proviria a interdição de sua exibição também no exterior. Todavia, de acordo com a perspectiva de Wilson, confrontando a opinião dos que temiam o filme por causa do romance:

Mais affirmer que le livre est purement antireligieux ou même anticléric, c'est en déformer le sens. L'intérêt de *La Religieuse* ne réside pas tant dans son anticléricisme que dans l'étude de la vie conventuelle. Diderot dépeint en Suzanne Simonin une dévote, et pas du tout un libre penseur. Les prêtres qui figurent dans le roman sont humains et sages. La détérioration de la personnalité provoquée dans les couvents, l'étroitesse d'esprit, le caractère vindicatif, la frustration, l'hystérie, voilà les monstres auxquels s'en prend Diderot (1985, p. 322).

Nos meios intelectuais, a reação foi grande e intensa. Jean-Luc Godard chegou a chamar André Malraux, numa carta, de *ministre de la Kultur* (o termo em alemão seria usado no lugar de “culture” para aproximar a censura sancionada pelo ministro às práticas nazistas).

O filme é, no entanto, selecionado para ser exibido no Festival de Cannes. Depois do processo para por fim à interdição, finalmente, em 1967, ele é liberado. Entretanto, houve algumas restrições, tais como a referente à censura por idade e ao título do filme. Esta última levava em conta que o título *A Religiosa* poderia levar a crer que ele estivesse investido de um caráter universal, referindo-se a toda e qualquer religiosa. Por isso, o filme foi intitulado *Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot*, título que restringe a referência do filme, inicialmente, à idéia de uma personagem criada segundo a visão de Diderot sobre uma religiosa em particular, Suzanne Simonin. Em 1975, a censura é definitivamente anulada pelo Conselho de Estado.

Segundo Godard: « Si ce n'était prodigieusement sinistre, (...) ce serait prodigieusement beau et émouvant de voir un ministre U.N.R de 1966 avoir peur d'un esprit encyclopédique de 1789 » (WILSON, op. cit., p. 322).

CONCLUSÃO

Ao iniciar a pesquisa que resultou neste trabalho, percebera uma via interessante e bela para se seguir, antes inusitada para aquele estudante do curso de Filosofia, que estava perplexo com algumas formalidades acadêmicas, causadoras de certo receio quanto a uma escrita mais natural, franca - naïve”. Tratava-se de ir com um movimento, ou melhor, aceitá-lo a partir da obra. Para tanto recuei ao tempo de minha primeira leitura de *La Religieuse*, feita por causa das aulas do professor Roberto Romano.

Numa dessas aulas, geralmente nas manhãs das sextas-feiras, o professor havia falado algo que me interessara muito quanto a esse romance de Diderot. Ao fim da manhã e da aula, ele disse mais ou menos isso: “Os senhores, que são muito bons estudantes, agora irão à biblioteca”. Naquele dia, eu fui. Retirei da biblioteca do IEL um exemplar de bolso de *La Religieuse*, dos da Gallimard-Flammarion. À sua capa trazia uma imagem de Anna Karinna atuando como Suzanne no filme de Jacques Rivette.

A primeira leitura trouxe certa perturbação porque me parecia insuficiente para entender melhor toda a profundidade daquele texto. Eu sentia que havia mais a conhecer, especialmente por conta do estranhamento proveniente da reflexão sobre a passagem do texto das memórias ao do prefácio-anexo. Eu me perguntava se um texto que havia sido escrito e revisado por um homem como Diderot poderia ser mesmo tido como portador daquilo que inicialmente poderia parecer uma série de pequenas contradições e imprecisões. Minha pergunta final foi se teria sido intencional.

Pensando nessa primeira leitura, acreditei que seria interessante observar o sentido no qual o texto fluía. Uma das conseqüências disto foi escrever o *mythos* do romance seguindo das memórias ao prefácio-anexo. Fazendo isso, já me diferenciava de vários dos estudiosos que se ocuparam de *A Religiosa*. Não submetia todo o romance a um jogo de sociedade, tomando isto como a explicação de sua origem. Além disso, alguém poderia descobrir novos documentos de caráter histórico, comprovando que a mistificação não existira, que era, em verdade, uma mistificação dirigida ao leitor e aos editores. Repito, todavia, algo dito anteriormente neste trabalho: não me detenho nessa hipótese devido à impossibilidade de abordá-la com honestidade.

Outra particularidade de minha leitura foi aproximar Suzanne da narrativa bíblica de Daniel. Eu percebera que a figura da Casta Susana fora um tema muito apreciado nas artes e explorado no século XVIII com certa recorrência. Pensando nessa narrativa, eu tracei alguns

paralelos com a Suzanne de Diderot. A inocência da Susana bíblica certamente poderia ser posta no campo da temática da *naïveté* nas artes. Além disso, havia outros elementos: os velhos encarredados do julgamento de Susana haviam combinado uma história entre si, e tentaram valer-se de artifício para convencer o povo. Trata-se da mentira contra a verdade, do artifício mal-intencionado contra a inocência. Então imaginei que talvez pudesse associar os velhos à figura da *manière* e Susana à da *naïveté*.

Questionava-me sobre qual seria a necessidade de fazer com que Suzanne se apresentasse insistentemente *naïve*. Além de uma história *naïve* ter a maior capacidade de obter sucesso na produção de uma ilusão convincente, em relação a uma história artificiosa, ela despertaria maior compaixão e comoção no leitor, disso provindo a vitória do *pathétique*.

Além disso, eu considero que talvez a inocência de Suzanne vá além do tema da ilusão e do *pathétique*, pois de certa forma ela se transforma no “ponto de vista” da anamorfose, conforme exposto neste trabalho. A sua “iniciação” ao conhecimento do real significado das ações, falas e sentimentos da madre de Sainte-Eutrope revela uma alteração do que se acreditaria até aquele ponto constituir a sua inocência. Se pensarmos na insistência com a qual a madre chama Suzanne de inocente, isso fica mais claro. Por outro lado, Suzanne se pergunta frequentemente sobre o que ela mesma saberia (“qui sais-je”); acrescente-se a isso, face ao assédio da madre superiora para lhe ensinar “o amor”, que ela prefere não dispor de conhecimentos dos quais surgiriam maiores dissabores.

O “mon père, je suis damné” faria com que o plano no qual se insere o leitor e aquele no qual estava Suzanne se aproximem. Até então, por exemplo, o leitor sabia o que a madre realmente estava fazendo no *exercitum carnale*, mas Suzanne não. Além disso, o leitor descobre que Suzanne não era tão inocente assim como alegava até o momento. O conhecimento mudou as perspectivas, segundo o que expus usando o conceito de anamorfose. Por conta disso, associei a aquisição do conhecimento ao tema da *naïveté* contra a *manière*, que me parecem estar estampados na oposição Susana contra os velhos. O conhecimento que transparece iria contra a naturalidade. A *naïveté* favorece a ilusão e cativa o leitor.

Disso concluí que a mistificação não seria apenas a diversão de sociedade da qual surgiu o romance. Ela diria algo sobre a ilusão, sobre como seduzir e enlaçar o leitor. Mas ela também seria didática, já que no cair das máscaras se mostra sincera e honesta, não desejando enganar até o fim. Quando se vão as máscaras, resta uma verdade; junto com ela a experiência de ter sido iludido. A

partir desta, é possível aprender como iludir e como não se deixar iludir. A isso associo a idéia da liberação do corpo dos bloqueios constituídos através das perpetuadas “histórias” artificiosas, bem elaboradas, por vezes com ares de ciência e técnica, que não consideram o primeiro nível de liberdade do ser humano, residente em seu corpo e pensamento; os corpos de *A Religiosa* não se liberam, mas por esta negação mostram o caminho da liberação. Pensando nisso, faço das frases finais de *A Religiosa* as deste trabalho: « Quelles sont les bonnes? Sont-ce celles qui auraient peut-être obtenu l’admiration ? Ou celles qui devaient certainement produire l’illusion ? » (DIDEROT, 1968, p.246).

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia:

Obras de Diderot em Francês:

DIDEROT, Denis. *Œuvres : Philosophie*. T.1. Paris: Robert Laffont, 1994.

_____. *Œuvres : Contes*. T. 2. Paris: Robert Laffont, 1994.

_____. *Œuvres : Politique*. T. 3. Paris: Robert Laffont, 1995.

_____. *Œuvres : Esthétique – Théâtre*. T. 4. Paris: Robert Laffont, 1996.

_____. *Œuvres : Correspondance*. T. 5. Paris: Robert Laffont,
1997.

_____. *Œuvres*. Édition de André Billy. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951.

_____. *Jacques Le Fataliste et son Maître*. Prefácio e comentários de Marie-Thérèse Ligot. Paris: Pocket, 1989.

_____. *La Religieuse*. Cronologia e introdução : Roland Desné. Paris: Flammarion, 1968.

_____. *La Religieuse*. Texto estabelecido e apresentado por Robert Mauzi. Paris: Folio, 1972.

_____. *Les Bijoux Indiscrets*. Ed. D Jacques Rustin. Paris : Folio, 1981.

Obras de Diderot em Português:

DIDEROT, Denis. *A Religiosa*. Trad. De Antônio Bulhões e Miécio Tati. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

_____. *Obras 1: Filosofia e Política*. Org. Trad. e notas: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Obras 2: Estética, Poética e Contos*. 2000.

_____. *Obras 3: O Sobrinho de Rameau*. Org. Trad. e notas: J. Guinsburg, intr.: Roberto Romano. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Obras 4: Jacques, O Fatalista, e seu Amo*. Org. Trad. e notas: J. Guinsburg, intr.: Roberto Romano. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Obras 5: O Filho Natural*. Trad. e notas: Fátima Saadi, Org.: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Outras Obras:

ATTALI, Jacques. *Blaise Pascal ou o Gênio Francês*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru: Edusc, 2003.

BALTRUSIATIS, Jurgis. *Aberrations*. Paris: Flammarion, 1995.

_____. *Anamorphoses*. Paris: Flammarion, 2008.

- BETTELHEIM, Bruno. *O Coração Informado*. Trad. Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: 1988.
- BERNANOS, Georges. *Dialogues des Carmélites*. Paris: Seuil, 1953.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Edições Paulinas, 1987.
- BOMPAIRE, Jacques. *Lucien Écrivain: Imitation et Création*. Paris : Les Belles Lettres, 2000.
- BOUTOT, Alain. *Heidegger et Platon : Le Problème du Nihilisme*. Paris: PUF, 1987.
- BRANHAM, R-Bracht. *Unruly Eloquence: Lucian and the Comedy of Traditions*. London: Harvard University Press, 1989.
- BURKE, Peter. *A Fabricação do Rei: A Construção da Imagem Pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- BURTON, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. New York: New York Review Books, 2001.
- CANETTI, Elias. *Massa e Poder*. Trad.: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CHOUILLET, Jacques. *Diderot, Poète de l'Énergie*. Paris : PUF, 1984.
- CUSSET, Cathérine. *Les Romanciers du Plaisir : Essai*. Paris : Honoré Champion Éditeur, 1998.
- DANIEL, Georges. *Le Style de Diderot: Légende et Structure*. Genebra : Librairie Droz, 1986.
- DENEYS-TUNNEY, Anne. *Ecritures du Corps : De Descartes à Laclos*. Paris: PUF, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: A vontade de Saber*. V. 1. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- FELMAN, Shoshana. *Writing and Madness*. California: Stanford University Press, 2003.
- FRIED, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. (P. 1). Trad. de Márcia Sá Cavalcante Schuback. São Paulo: Editora Vozes, 2002.
- IBRAHIM, Annie. *Diderot et la Question de la Forme*. Paris : PUF, 1999.

- KEMPF, Roger. *Diderot et Le Roman ou le Démon de la Présence*. Paris : Editions du Seuil, 1964.
- LAFAYETTE. *La Princesse de Clèves*. Présentation par Jean Mesnard. Paris : GF-Flammarion, 1996.
- LACLOS. *Les Liaisons Dangereuses*. Paris : Librairie Générale Française, 2002.
- LUCIEN. *Œuvres (t.1)*. Trad. : Jacques Bompaire. Paris : Les Belles Lettres, 2003.
- MARIVAUX. *La Vie de Marianne*. Paris : Gallimard, 1996.
- _____. *Œuvres*. Paris : La Pléiade, 1997.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. *La Scène Judiciaire de l'Autobiographie*. Paris: PUF, 1996.
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MORIN, Robert. *Diderot et l'Imagination*. Paris : Annales Littéraires de L'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1987.
- OGILVY, Florence. *La Parole de l'Autre dans le Roman-Mémoires (1720-1770)*. Paris: Editions Peeters, 2004.
- PIVA, P-J de Lima. *O Ateu Virtuoso: Materialismo e Moral em Diderot*. São Paulo: Discurso Editorial, 2003.
- PLATÃO. *Gorgias*. Trad. : Monique Canto. Paris : Gallimard, 2007.
- PLUTARCO. *Œuvres Morales*. T. 7. Trad.: Jean Dumortier. Paris: Belles Lettres, 1975.
- RICHARDSON. *Pamela*. London: Penguin Books, 2003.
- ROMANO, Roberto. *Lux in Tenebris: Meditações sobre Filosofia e Cultura*. São Paulo: Cortez Editora, 1987.
- _____. *Moral e Ciência: A Monstruosidade no Século XVIII*. São Paulo: Senac, 2003.
- _____. *Silêncio e Ruído: A Sátira em Denis Diderot*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- ROUSSEAU, Nicolas. *L'Écriture Romanesque à l'Épreuve du Sensible*. Paris: Editions Champion, 1997.
- SADE. *A Filosofia na Alcova*. Trad.: Augusto Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 1999.

- SAINTE-BEUVE. *Port-Royal*. Paris: La Pléiade, 1975.
- SALAÜN, Franck. *L'Ordre des Mœurs : Essai sur La Place du Matérialisme dans la société Française du XVIIIe siècle*. Paris : Editions Kimé, 1996.
- SCHMITT, Eric-Emmanuel. *Diderot ou la Philosophie de la Séduction*. Paris : Albin Michel, 1997.
- SEGUIN, J-P. *Diderot, Le Discours et les Choses*. Paris: Librairie Klincksieck, 1978.
- SPITZER, Leo. *Études de Style*. Paris: Gallimard, 1970.
- _____. "The Style of Diderot". In: *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*. New York: Russell & Russell, 1962.
- STAROBINSKI, Jean. *As Máscaras da Civilização*. Trad.: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Historia del Tratamiento de la Melancolia desde los Orígenes hasta 1900*. Basle: J.R. Geigy S.A, 1962.
- _____. *La Relation Critique*. Paris : Gallimard, 1970.
- _____. *L'œil Vivant*. Paris : Gallimard, 1999.
- STENGER, Gerhardt. *Nature et Liberté chez Diderot après l'Encyclopédie*. Paris : Universitas, 1994.
- TROUSSON, Raymond [org.]. *Diderot*. Paris : PUF, 2005.
- VILLEPREUX, Alice. *Écritures de la Peinture*. Paris : PUF, 1994.
- WILSON, Arthur. *Diderot : Sa vie et son œuvre*. Trad. Gilles Chahine, Anette Lorenceau, Anne Villelaur. Paris : Laffont/Ramsay, 1985.
- WOLFGANG, Aurora. *Gender and Voice in the French Novel, 1730-1780*. England: Ashgate, 2004.
- VULGATA. Stuttgart : Württembergische Bibelanstalt Stuttgart, 1969.

Dicionários :

COLIN, Jean-Paul. *Le Robert : Dictionnaire des Difficultés du Français*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2002.

FREUND, Yael. *Le Robert : Dictionnaire des Synonymes et Nuances*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2005.

REY, Alain. *Le Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1998.

_____. *Le Robert : Dictionnaire d'Expressions et Locutions*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2003.

[s.n] *Dicionário de Francês-Português*. Porto: Porto Editora, 2000.