



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

INSTITUTO DE HISTÓRIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

PEDRO HENRIQUE ALBUQUERQUE CARDOSO FARIA

***O DRAMA DAS PAIXÕES NA CONSTRUÇÃO DA MODERNIDADE –
UMA GENEALOGIA DO ILUMINISMO***

Niterói

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

PEDRO HENRIQUE ALBUQUERQUE CARDOSO FARIA

***O DRAMA DAS PAIXÕES NA CONSTRUÇÃO DA MODERNIDADE –
UMA GENEALOGIA DO ILUMINISMO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História.

Orientador: Prof. Guilherme Paulo Castagnoli Pereira das Neves

Niterói

2018

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG

C268d Cardoso Faria, Pedro Henrique Albuquerque
O Drama das Paixões na Construção da Modernidade - Uma
Genealogia do Iluminismo / Pedro Henrique Albuquerque Cardoso
Faria ; Guilherme Paulo Castagnoli Pereira das Neves,
orientador. Niterói, 2018.
204 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2018.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGH.2018.m.11519740727>

1. Iluminismo. 2. Cultura popular. 3. Mozart, Wolfgang
Amadeus. 4. Produção intelectual. I. Título II.
Neves, Guilherme Paulo Castagnoli Pereira das, orientador. III.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de História.

CDD -

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

PEDRO HENRIQUE ALBUQUERQUE CARDOSO FARIA

***O DRAMA DAS PAIXÕES NA CONSTRUÇÃO DA MODERNIDADE –
UMA GENEALOGIA DO ILUMINISMO***

Aprovada em 20 de abril de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Guilherme Paulo Castagnoli Pereira das Neves (Orientador - UFF)

Prof^a. Dr^a. Patrícia Woolley Cardoso Lins Alves (UVA)

Prof. Dr. Renato Júnio Franco (UFF)

AGRADECIMENTOS

No grande mito das origens da minha vida, o Mestrado não começou há dois anos, quando ingressei no programa da UFF, nem há três, quando me interessei pelo meu tema, e nem há cinco, quando iniciei a graduação. Desde a infância, quando eu me aventurei nos primeiros palcos, brincando de ator; nos museus de Petrópolis, levado sempre pelos meus pais; depois na escola, nas primeiras aulas de História, Português e Literatura, o apreço pelo universo da cultura e a flama do conhecimento surgiram em mim. Devo essa trajetória a várias pessoas. Primeiro, aos meus pais, sem os quais o projeto que eu sou não seria possível. Agradeço ao meu pai Marco por, mais do que realizar os meus sonhos, garantir todas as condições para que eu sonhasse e à minha mãe Miriam por ter dedicado tanto da própria vida a mim. A eles, tudo.

Agradeço também aos meus professores por continuarem nas escolas e Universidades o trabalho dos pais a partir de onde não podem mais seguir conosco. À professora Sueli de Mattos, que me deu aula de Português na sétima série e me ensinou o valor da palavra. À professora Patrícia Woolley, que me orientou na graduação e me ensinou o máximo que pude aprender em tão pouco tempo. Ao professor Guilherme Pereira das Neves, o orientador mais erudito e generoso que eu poderia ter. A eles, minha eterna admiração.

É preciso agradecer também à minha enorme família, que sempre esteve ao meu lado, vendo-me formar, assistindo às minhas peças, torcendo por mim. Agradeço à minha madrinha Tânia, à minha tia Sandra e aos meus primos Alessandra, Andrea, Élide, Fabiana e Thiago por terem sido os irmãos que eu tive. Às minhas primas Raiana e Giovanna, que, apesar das distâncias, fazem parte de mim. À minha avó Ermelinda, que me cobriu de amor nos anos que pôde e que um dia reencontrarei. Ao Mestre Luiz, que me ensina as maiores lições da existência: compreensão e caridade. Obrigado por fazerem-me sentir tão amado e seguir em frente.

Agradeço, enfim, aos meus amigos, a família que eu escolhi na vida: Luma, Susanne, Priscila, Lucas, Guilherme e Thiago. Em fases diferentes da minha formação, ajudaram a construir o que eu sou, compartilharam comigo todas as emoções e estiveram ao meu lado até a última palavra desta dissertação. Podem contar comigo para sempre.

Agradeço também à CAPES por apoiar o meu projeto nestes 24 meses e fomentar minha biblioteca, da qual me valerei por toda a vida e meus futuros alunos também desfrutarão. A todos, muito obrigado.

*Ó, noite eterna! Quando se dissipará?
Quando é que os meus olhos verão a luz?*

(Tamino em A flauta mágica)

RESUMO

A partir de um texto onde Eric Hobsbawm classifica *A flauta mágica*, última ópera de Mozart a estrear em 1791, como uma obra propagandística da ideologia maçônica, iniciou-se uma ampla reflexão sobre os vários processos de construção da modernidade. A princípio, investigou-se a função social dos espetáculos no século XVIII, adotando como fonte o debate promovido pelos próprios ilustrados. Suas ideias giravam em torno de uma *natureza humana* e da possível capacidade dos espetáculos de estimular ou desencorajar as *paixões* do público em um minucioso equilíbrio entre vícios e virtudes. Essa natureza, por sua vez, era produto da epistemologia moderna afirmada no século XVIII para legitimar o conhecimento do homem e fundamentar a nova moral secular. Partiu-se, então, para a compreensão do mundo tradicional, suplantado pelos diversos processos de modernização: civilização, privatização, industrialização, entre outros, mas que resistiu por meio de sucessivas apropriações culturais até o século XIX. Nesse sentido, as fontes sobre *A flauta mágica* indicam que as inspirações para o seu libreto e toda sua composição estavam imersas em um universo de cultura popular, ao contrário do que sustentam as interpretações que se limitam à sua filiação maçônica. Por fim, essa percepção de que *A flauta mágica* comportaria uma interpretação diferente daquela consagrada na modernidade acaba por revelar inconsistências e contradições do pensamento moderno, além de desvelar a sua própria construção.

Palavras-chave: Ilustração, Reformismo Ilustrado, Natureza Humana, Controvérsia dos Espetáculos, Mozart, A Flauta Mágica.

ABSTRACT

Taking as a turning point the text in which Eric Hobsbawm classified Mozart's last opera "The Magic Flute", debuted 1791, as a propagandistic work of Masonic ideology, a profound reflection regarding the various processes of construction of Modernity took place. At first, the social function of the spectacles in the eighteenth century was investigated, based in the debate promoted by the enlightened themselves. Their ideas were centered on the human nature and the possible ability of the spectacles to stimulate or discourage the passions of the public in a meticulous balance between vices and virtues. This nature, in turn, was the product of Modern epistemology affirmed in the eighteenth century in order to legitimize the knowledge of man and to ground the new secular morality. The comprehension of the traditional world was then set and resisted through successive cultural appropriations until the nineteenth century, although it was overtaken by diverse processes of modernization such as civilization, privatization and industrialization, among others. Therefore, the sources on "The Magic Flute" indicate that the inspirations for its libretto and its entire composition were immersed in a universe of popular culture, contrary to what support the interpretations that are limited to its Masonic affiliation. Finally, the idea that "The Magic Flute" would hold a different interpretation from that consecrated in the Modernity winds up to reveal inconsistencies and contradictions in the Modern thought, as well as unveiling its own construction.

Keywords: Enlightenment, Enlightened Reform, Human Nature, Spectacles' Controversy, Mozart, The Magic Flute.

SUMÁRIO

Introdução	p.12
1 Encontros entre dois mundos	
1.1 História cultural e cultura popular	p.18
1.2 Costumes e transformações	p.38
1.3 Cultura escrita e transmissão oral	p.52
1.4 A busca pela <i>civilidade</i>	p.76
2 Genealogia do Iluminismo	
2.1 A aceleração da história	p.80
2.2 O uso público da razão	p.95
2.3 A formação do conhecimento	p.113
2.4 Um fundamento para a moral	p.123
3 O drama das paixões	
3.1 As fundações do teatro clássico	p.134
3.2 A controvérsia dos espetáculos	p.143
3.3 O artista burguês	p.154
3.4 <i>A flauta mágica</i> : tradição e modernidade	p.175
Considerações Finais	p. 195
Fontes	p.198
Referências Bibliográficas	p.199

ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 1.** Thomas Gainsborough. *Indo ao mercado*, (118 x 145 cm; 1770), *Kenwood House*, Londres. p. 50
- Figura 2.** Pieter Bruegel, *Jogos infantis*, (118 x 161 cm, 1560), *Kunsthistorisches Museum*, Viena. p. 55
- Figura 3.** Gerrit Dou. *The Night School*, (1660-1665), *Rijksmuseum*, Amsterdã. p. 66
- Figura 4.** Charles Perrault, Primeira versão dos contos da *Mamãe Ganso*, 1697. p. 70
- Figura 5.** Peeter Baltens. *A flemish kermis with a performance of the farce “Een chuyte Plaeyerwater”*, (112 x 157 cm, 1570), *Rijksmuseum*, Amsterdã. p. 156
- Figura 6.** Jean-Antoine Watteau. *O amor no teatro italiano*, (37 x 48 cm, 1719), *Museu Estatal de Berlim*. p. 158
- Figura 7.** Johann Heinrich Füssli. *Íncubo* (1781), *Institute of Art*, Detroit. p. 162
- Figura 8.** Josef & Peter Schaffer, 1795, *Historisches Museum der Stadt Wien*, Viena. p. 182
- Figura 9.** Josef & Peter Schaffer, 1795, *Historisches Museum der Stadt Wien*, Viena. p. 182
- Figura 10.** O primeiro design de Papageno, 1791, *Bibliothèque Nationale, Département de la Musique*, Paris. p. 182
- Figura 11.** Josef & Peter Schaffer, 1795, *Historisches Museum der Stadt Wien*, Viena. p. 182
- Figura 12.** Josef & Peter Schaffer, 1795, *Historisches Museum der Stadt Wien*, Viena. p. 183
- Figura 13.** Josef & Peter Schaffer, 1795, *Historisches Museum der Stadt Wien*, Viena. p. 183

INTRODUÇÃO

Em sua forma mais geral, a ideologia de 1789 era a maçônica, expressa com tão sublime inocência na *Flauta Mágica* de Mozart (1791), uma das primeiras grandes obras de arte propagandísticas de uma época em que as mais altas realizações artísticas pertenceram tantas vezes à propaganda. Mais especificamente, as exigências do *burguês* foram delineadas na famosa Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, de 1789.¹

A primeira vez que me deparei com esse trecho clássico de Eric Hobsbawm foi em uma aula de História Moderna em 2014. O desconforto foi imediato, porém duradouro. Ele serviu de mote para toda minha reflexão sobre a história nos últimos anos, pois, nessa breve passagem, Hobsbawm traz considerações sobre a cultura europeia nos finais do século XVIII passíveis de alguns questionamentos. A percepção da preponderância ideológica da Maçonaria na Revolução Francesa sucede um debate mais amplo sobre o caráter burguês dessa revolução, como se ela desse prosseguimento às Revoluções Inglesas do século anterior e, assim, construíssem, juntas, as bases políticas para a sociedade capitalista. A ideologia maçônica, nessa perspectiva – formada a partir das Revoluções Puritanas na Inglaterra –, teria sido disseminada pela Europa continental por meio de ostensiva propaganda, afirmando sua hegemonia enquanto novo paradigma cultural. Tal visão, no entanto, desconsidera a receptividade que a ideologia tem entre as pessoas comuns, as apropriações e distorções realizadas pelo público. A afirmativa de Hobsbawm coloca em um mesmo patamar o emissor e o espectador, que, todavia, estão em lados opostos da linguagem e, conseqüentemente, interpretam de maneiras distintas os mesmo enunciados.

Seriam os espetáculos realmente capazes de moldar o entendimento das pessoas e, por fim, domar a *opinião pública*? A Revolução Francesa haveria sido um produto dessa opinião? E *A flauta mágica* foi assim compreendida por seus primeiros espectadores? Eram muitas questões a se resolver, não com o eminente historiador britânico nascido no Egito, mas antes comigo mesmo, um jovem estudante brasileiro em vias de se licenciar em História.

¹ HOBBSAWM, Eric. *A Era das Revoluções, 1789-1848*. [1977] Petrópolis: Paz e Terra, 2012, p.106.

O primeiro caminho que tomei foi adquirir um aporte metodológico que pudesse me auxiliar na resolução dessas questões e colocar as minhas ideias no lugar. Nesse sentido, a história cultural já me fascinava desde o início da graduação. O estudo dos comportamentos de pessoas comuns, relacionando-os à sua forma de compreensão, aos limites e avanços de sua época, fornecia à história um brilho que instigava a minha curiosidade e desafiava o meu pensamento. Algumas respostas logo viriam, então, pelas letras de Robert Darnton, Roger Chartier, Carlo Ginzburg e Peter Burke. A Revolução Francesa não foi uma unidade, assim como o Iluminismo também não o fora, de modo que a passagem de um momento histórico para o outro estava permeada de descontinuidades abruptas, contradições, tendências incongruentes e diversas ou, em uma palavra, rupturas. Era preciso investigar o Iluminismo para conhecer suas próprias questões, seus componentes, os processos que o deram origem e a forma que tomaram as ideias em seu tempo após sucessivas *apropriações*. Esse conceito, enfim, foi revelador. Com Chartier, percebi que “as instituições culturais não são simples receptáculos para (ou resistentes a) ideias forjadas em outro lugar”.² A história cultural lançava luz para os filtros pelos quais as ideias e os entendimentos precisam passar sempre que chegam a um meio cultural estranho àquele que os produziu. Da mesma forma, *A flauta mágica*. Eu não poderia aceitar que a compreensão do público fosse naturalmente a mesma da Maçonaria. Era preciso investigar sua composição e seu contexto imediato antes de fazer qualquer associação automática. Afinal, os espectadores trabalham a partir das pré-compreensões que possuem e das experiências que trazem da vida. Com elas, elaboram um significado sempre original ao conteúdo que lhes é apresentado.

Mais que isso, eu queria fazer uma ligação entre a história cultural das pessoas comuns que assistiram *À flauta mágica* e a difusão social das ideias em seu tempo. Descobri com Robert Darnton que a história cultural e a história das ideias fazem parte de um mesmo espectro: a história intelectual, que cobre todo o entendimento humano, desde as ideias bem elaboradas dos filósofos até as formas primeiras de apropriações cotidianas, dividindo-se suas pesquisas em quatro categorias:

[...] a história das ideias (o estudo do pensamento sistemático, geralmente em tratados filosóficos), a história intelectual propriamente

² CHARTIER, Roger. *Origens culturais da Revolução Francesa*. São Paulo: Editora Unesp, 2009, p.29.

dita (o estudo do pensamento informal, os climas de opinião e os movimentos literários), a história social das ideias (o estudo das ideologias e da difusão das ideias) e a história cultural (o estudo da cultura no sentido antropológico incluindo concepções de mundo e *mentalités* coletivas).³

Pude, então, passear pelos altos e baixos desse espectro sem sofrer perdas metodológicas. Investiguei como homens e mulheres comuns compreendiam o mundo ao seu redor e como essa compreensão foi progressivamente atropelada pelo pensamento moderno dos intelectuais, sempre gerando novos resultados inesperados. Trabalhar com a história intelectual, enfim, facilitava o meu próprio entendimento da linha de pesquisa a qual me filiei: cultura e sociedade. Se a história social estuda o que as pessoas fazem a partir do que é feito delas por outros grupos, a história cultural investiga como a sociedade entende o mundo, lida com as mudanças e se arma para agir. Dessa forma, a segunda é condição necessária para a primeira e as ideias, elaboradas e reelaboradas em meio a esses conflitos sociais e culturais, resultam na compreensão que hoje nós, historiadores inclusive, temos do mundo e da própria história. Assim, cheguei à conclusão de que a minha verdadeira questão não eram as questões em particular levantadas pelo trecho de Hobasbwm, mas, em conjunto, como, no longo processo de modernização, o Ocidente produziu um entendimento específico que possibilitou que um grande historiador chegasse àquelas formulações sobre o *Iluminismo*, a *Revolução* e *A flauta mágica* no século XX.

Ao fazer o primeiro levantamento de fontes, tanto sobre o pensamento filosófico a respeito da função social dos espetáculos no século XVIII quanto sobre a ópera de Mozart, *A flauta mágica* de 1791, duas direções de investigação foram abertas para a minha pesquisa. A primeira era aquela que revelava o que estava por trás da visão dos filósofos sobre os espetáculos: a formulação de uma *moral* que corroborasse o processo de secularização que incorria o Ocidente no Século das Luzes. Desse modo, o que estava em debate à época não era a manipulação da *opinião do publico*, mas a interferência que se poderia causar nas *paixões* dos espectadores, estimulado-as ou desencorajando-as em um minucioso equilíbrio entre vícios e virtudes. A função social dos espetáculos, portanto, dependida de uma compreensão singular do *homem* firmada

³ DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. São Paulo: Cia das letras, 1995, p.188.

no século XVIII: a “descoberta” de sua *natureza humana*, resultado de um longo processo de disputas filosóficas desde os primórdios da modernização.

A segunda direção, sobre *A flauta mágica*, levava a crer que o universo social que impulsionou a sua realização era intimamente ligado à cultura tradicional, aquela que sofreu todos os processos que levaram à modernidade, mas sobreviveu pelo menos até o fim do século XVIII, contra todas as investidas do pensamento moderno. O libreto da obra, escrito por Emmanuel Schikanede, um artista oriundo do teatro itinerante e burlesco, foi fortemente inspirado por uma famosa coleção de contos de fadas. Dessa forma, a ópera foi pensada e apresentada para um público da periferia de Viena, de trabalhadores urbanos e pessoas comuns.

Assim, o primeiro capítulo tenta traçar alguns desses diferentes processos de modernização: industrialização, monetarização, civilização, alfabetização, privatização, individualização e, inclusive, o de cristianização. Para isso, procuro esboçar um retrato das mudanças em esferas específicas da vida: como o trabalho, a leitura, os costumes e os comportamentos. Demonstro como a modernidade avançou sobre o mundo tradicional, minando suas plataformas de transferência cultural, mas também provocando reações e apropriações das pessoas comuns, que não sofreram passivas a esses processos. Sobretudo, ressalto a centralidade dos contos de fadas na cultura popular, as estratégias que apresentam para o enfrentamento da vida tanto no campo quanto nas cidades e a sua sobrevivência no mundo classicistas para, então, poder retomá-los no último capítulo, ao tratar efetivamente de *A flauta mágica*.

Prosseguindo, no segundo, abordo o ponto de inflexão que foi o século XVIII na cultura Ocidental; como as novas descobertas colocaram em xeque o mundo clássico e abriram espaço para a crítica ilustrada em uma nova temporalidade. Os processos que haviam iniciado a modernização depararam-se também com suas contradições internas, de modo que toda a modernidade ganhou um novo sentido. Com a reforma protestante, o cristianismo fomentou diversos instrumentos de internalização da fé e um conseqüente espaço privado de reflexão moral. Assim, o homem moderno começou a livrar-se da heteronomia de Deus para se aventurar na sua própria autonomia. Seguindo a tese de Marcel Gauchet, a cristianização possibilitou a descristianização. Da mesma forma, desde o século XVII, testemunhou-se a dessacralização do saber e a escalada da República das Letras. Na esfera política, segundo Reinhart Koselleck, as guerras religiosas haviam levado a um apartamento entre a moral religiosa privada e a moral

política pública. Na primeira, recolher-se-iam os súditos, podendo viver suas diferenças e exercer sua religiosidade, ao passo que, na segunda, apenas o soberano deteria o poder político na sociedade. Assim, seriam evitados os conflitos de religião que haviam assolado a Europa durante a maior parte do século XVII. Todavia, por meio da formação de uma sociedade civil organizado e pela própria República das Letras, homens de espírito e escritores profissionais começaram a fazer um uso público da própria razão, formando uma moral civil pública, na qual o monarca não era mais capaz de interferir. Toda essa inflexão criava, portanto, uma demanda filosófica por uma moral secular, que não obedecesse mais às ordens da Igreja e a objetividade de Deus. A moral e o conhecimento deveriam ser fundamentados no sujeito para que se firmasse a sua autonomia e o governo pela razão. Assim, na segunda parte do capítulo, mostro como o conhecimento e a moral tomaram forma, no século XVIII, em torno do conceito de *natureza humana* e da nova epistemologia do homem.

No terceiro capítulo, enfim, demonstro como esse entendimento sobre a natureza humana se desdobrou em prescrições para a poesia dramática no século XVIII. Analiso o verbete *Genebra* de d'Alembert, a *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos* de Rousseau e o *Discurso sobre a poesia dramática* de Diderot. Três visões sobre a função social dos espetáculos que tentam realizar a moral fundamentada no capítulo anterior. Na segunda parte do mesmo capítulo, investigo a trajetória dos artistas, em especial os músicos, desde o Renascimento até a Ilustração; como sofreram os processos de modernização e as contradições que tiveram que enfrentar, no século XVIII, entre a civilidade cortesã e o individualismo moderno. Por fim, chego *À flauta mágica*, como uma reação ao momento político no fim do século. Traço o reformismo ilustrado de José II na Áustria e o conseqüente conservadorismo que se sucedeu, levando ao limite, não apenas a Ilustração, mas todos os processos de modernização. Termino revelando a resposta surpreendente para a fundamentação da moral encontrada por Mozart e Schikaneder no mundo tradicional.

Em suma, procuro defender a hipótese de que o processo de saída do mundo clássico, cuja moral baseava-se na objetividade divina, e entrada no mundo moderno secular demandou a construção de uma *natureza humana* abstrata que satisfizesse a necessidade de fundamentar o novo saber, agora subjetivo, que regesse a moral e a constituição da sociedade. Essa nova moral, baseada nas paixões “naturais” do homem, foi amplamente difundida e representada nos escritos filosóficos e nas obras de arte do

século XVIII, a ponto de ofuscar interpretações tradicionais que revelassem essa construção e, no limite, desvelassem as inconsistências do homem moderno. *A flauta mágica*, última ópera de Mozart a estrear, é aqui utilizada para evidenciar esse contraste entre duas interpretações possíveis de uma mesma obra; uma popular, ligada ao universo das tradições, e outra moderna, ilustrada, que a suplantou.

Segue-se agora, na primeira seção do primeiro capítulo, uma breve discussão metodológica sobre os caminhos tomados pela história no século XX. Procuo revelar os instrumentos da história cultural para compreender a modernidade, livrando-se das suas próprias categorias, que só seriam capazes de produzir um conhecimento circular. Com os novos conceitos de *ruptura*, *autonomia* e *apropriação*, acredito ser possível penetrar no mundo tradicional e acessar a compreensão de pessoas comuns, revelando universos estranhos ao pensamento resultante de todos os processos de modernização.

1 ENCONTROS ENTRE DOIS MUNDOS

1.1 História cultural e cultura popular

No início do século XXI, os historiadores ainda procuram catar os cacos dos muros derrubados no fim do último milênio, das torres de sustentação desaparecidas na virada do século e do *progresso* futurístico que, para grande parte dos viventes, jamais chegou. Os discursos parecem ter cumprido, então, o seu prazo (curto) de validade; os direitos fundamentais do homem são relativizados, o livre mercado teme as migrações em massa, os trabalhadores calam-se ao autoritarismo. Torna-se inevitável perguntar: a modernidade deu certo?

Apesar dessa ânsia para julgá-la, ao historiador cabe tarefa mais trabalhosa. Eis um dos dilemas fundamentais do ofício, outrora definido por Marc Bloch: “julgar ou compreender”.⁴ Certamente, o juízo pressupõe um entendimento, que pode ser automático ou metódico. Resta à história escrever os caminhos da compreensão para que o leitor bata o seu martelo, pois este percurso labiríntico, de tão tortuoso, desdobra-se em diversas interpretações, abertas a aprimorar-se. Por isso, julgar é um passo sempre adiado pelo historiador. E a melhor pergunta a ser feita por ele, então, não deve pressupor os desígnios do objeto, mas indagar a sua constituição: *o que é a modernidade?*

Se a formulação da questão já se configura em um problema, o método para respondê-la torna-se um ainda maior. É preciso colocar-se fora do escopo para conhecê-lo, caso contrário, serão sempre obtidos resultados *ad hoc*. Da interligação entre o ontem e o hoje, o pensamento historiográfico moderno esperou encontrar uma orientação para o amanhã, dando a impressão de que “o passado se move na direção do presente”.⁵ A ideia de evolução, portanto, perpassou a compreensão histórica, impossibilitando aplicar-se para o seu próprio entendimento mediante a crise programática do novo século.

As teorias modernas da história não dão conta de compreender a sua essência, não por estarem equivocadas, mas por já conterem as conclusões nas suas premissas.

⁴ BLOCH, Marc. *Apologia da história*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

⁵ RÜSEN, Jörn. “A história entre a modernidade e a pós-modernidade”. *História: questões e debates*, Ano 14, número 26/27, janeiro a dezembro de 1997, p.90.

Procura-se, então, uma história pós-moderna que permita um olhar externo, posterior à ciência formulada na modernidade. No entanto, se o presente fosse sempre resultado do passado, essa também seria uma missão impossível.

O historiador e teórico alemão Jörn Rüsen argumenta que a crise do progresso fez com que o pensamento historiográfico moderno fosse compreendido como “uma ideologia eurocêntrica sem qualquer base empírica”. Afinal, se a realidade contradizia as previsões supostamente racionais e metódicas, a história só poderia ser uma construção de representações feitas do passado a partir de interesses não científicos. No limite, os historiadores foram acusados de simplesmente “construírem o enredo” e forjarem o seu próprio conhecimento.⁶ Entretanto, a crítica pós-moderna, para resgatar a credibilidade da história, nega que exista um “único e abrangente processo histórico de evolução da humanidade”, sendo, para isso, a favor de uma “contra-imagem” que repare os danos causados pela imposição da ideia de progresso a culturas europeias tradicionais e além.⁷

Chega-se aqui no primeiro passo de uma história pós-estrutural: restituir o lugar da *ruptura* no processo histórico e na construção do que somos enquanto *civilização*. Novos conceitos são necessários para operar o objeto antigo e velhos conceitos são reelaborados para compreendê-lo. A *cultura*, que na sua acepção moderna consiste em um punhado de características definidoras de um grupo ou comunidade, ganha um sentido muito mais modesto, maleável, relativo e coerente com as variações de tempo e espaço. As ciências sociais que se propõem são um novo paradigma para a história, tardio se comparado às inovações feitas por Einstein à física newtoniana, mas em tempo de promover um entendimento do presente por meio de um constructo cognitivo coerente – e mais verossímil – do passado.

Poder-se-ia inferir que a nova história tem a missão de recolocar os homens no lugar onde estavam antes de sofrerem o processo que os homogeneizou, criando uma “consciência do que perdemos” ao retratar as “vítimas da modernização” em uma visão micro-histórica. Rüsen questiona esses objetivos, sustentando que é inviável negar a realidade, artificialmente construída ou não. Mais uma vez, volta-se à questão de “julgar ou compreender”. Negar simplesmente a visão holística da modernidade não é o

⁶ A expressão é de Hayden White, citada por: BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p.106-107.

⁷ RÜSEN, J. “A história entre a modernidade e a pós-modernidade”, p.89.

caminho para descobrir como ela transformou os homens, mas é possível investigar o que eram eles antes dela e alcançar uma compreensão macro-histórica da virada de perspectivas – ruptura entre um mundo de tradições e construções. Afinal, vale lembrar o que disse Paul Ricoeur: “Em cada escala vemos coisas que não se veem nas outras, e cada escala tem sua própria regra.”⁸ Resta investigar quais são as regras metodológicas da micro-história e como é possível relacioná-las com um contexto global. Se nem a Física conseguiu conciliar o que se passa dentro de um átomo (Quântica) com as leis que regem o universo (Teoria da Relatividade de Einstein), talvez a história ainda tenha sobre ela alguma vantagem.⁹

Para isso, é fundamental um entendimento da *cultura* que a habilite como pedra angular da história – no lugar antes ocupado pela noção de *futuro*. A história cultural pretende reunir os instrumentos necessários para buscar respostas no passado de questões presentes sem fórmulas pré-definidas. Em vez de reconstruir um processo temporal a espera de ser descoberto, a nova história objetiva reabilitar os homens e mulheres à percepção mais ou menos autônoma que tinham da própria realidade, independentemente de qualquer projeção do historiador. De fato, a produção intelectual moderna, se for compreendida por seus próprios métodos, é resultado das correntes dominantes, das classes “eruditas” que, nas disputas materiais ou ideológicas com os homens comuns, sobrepuseram-se a eles e grafaram sua vitória. O historiador cultural, por outro lado, é como um etnólogo, entendido de que sua própria presença no passado já desmonta a realidade que foi. Busca conhecer sem nunca antes ter conhecido, presume não saber para não julgar e melhor compreender.

Os empréstimos feitos da antropologia auxiliam neste ofício, mas por um caminho igualmente tortuoso, marcado por rupturas. Em meados do último século, Claudi Lévi-Strauss buscava uma teoria geral da cultura, o *estruturalismo*, dando especial atenção às relações antitéticas entre os elementos de um suposto sistema social: como ricos e pobres, trabalhadores e senhores, brancos e negros. Sua obra encontrou grande ressonância na história, principalmente quando aliada à noção de *longa duração* de Fernand Braudel. A cultura tomou a forma de *mentalidade* – um conceito relativamente durável no tempo, que abarcaria a estrutura social, impregnando-a nas mentes e corações de homens e mulheres do passado. Entretanto, são conhecidos os

⁸ RICOEUR, Paul. *Temps et récits*. Citado por: CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p.54.

⁹ HAWKING, Stephen. *O universo numa casca de noz*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

problemas dessas aproximações. A história, ao invés de se ocupar das discontinuidades, da compreensão das mudanças e transformações, voltou-se para o que havia de estável nas formas de pensar e agir do homem.

Com a crise do progresso no final do século, o marxismo e o estruturalismo – produtos diretos da modernidade que ora haviam fornecido embasamento teórico à história – não davam conta de responder ao momento político, às novas questões de gênero, raça e variedades. Apesar disso, “a história era então vista como uma disciplina ainda sadia e vigorosa, atravessada, no entanto, por incertezas devido ao esgotamento de suas aliadas tradicionais”.¹⁰ Um novo método de abordagem era emergencial para que a história assumisse o seu papel de compreender os problemas e as identidades do presente.

Muito distante da teoria de Lévi-Strauss e de uma análise das funções sociais dos costumes, o antropólogo americano Clifford Geertz propõe alcançar a cultura por meio de uma interpretação dos seus próprios significados, pois as categorias preestabelecidas – como conhecimento, crença, arte, moral, lei e costume – não ajudam na sua compreensão. Elas ocultam muito mais do que revelam o funcionamento de uma sociedade. Apenas a partir da observação das ações e do entendimento de seus significados que é possível conhecer e descrever suas próprias categorias. Mais que isso:

O conceito de cultura que eu defendo [...] é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. É justamente uma explicação que eu procuro, ao construir expressões sociais e enigmáticas na sua superfície.¹¹

A preocupação com o critério de *compreensão* de Max Weber e com a hermenêutica colocam Geertz na esteira da tradição alemã. Vale dizer que foi na Alemanha do século XIX que se desenhou uma história cultural interpretativa, levando em consideração as particularidades de cada sociedade, em oposição ao universalismo da Ilustração.

¹⁰ CHARTIER, Roger. “O mundo como representação”. In: *A beira da falésia: a história entre as incertezas e inquietudes*, Porto Alegre: UFRGS, 2002, p.61.

¹¹ GEERTZ, Clifford. “Uma descrição densa: por uma teoria Interpretativa da Cultura”. In: *Interpretações das Culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989, p.15.

Geertz considera que o que chega ao presente, ou ao etnólogo, como fonte de um povo distinto não passa de “uma partícula de comportamento, um sinal de cultura e – voilà! – um gesto”.¹² Tais gestos são os componentes culturais primários, ainda imunes à cultura do pesquisador. Compreendê-los, assim, é possível à medida que se remonta a teia de significações da qual fazem parte. “A cultura é pública porque o significado também o é”, pois os símbolos são necessariamente compartilhados dentro de uma sociedade.¹³ Caso contrário, perderiam sua coerência comunicativa e sua ligação fundamental. Para Geertz, esse é o “objeto da etnografia: uma hierarquia estratificada de estruturas significantes” em termos das quais os gestos diferenciam-se e transmitem mensagens específicas para os membros de uma mesma cultura. Portanto, “o que devemos indagar é qual é sua importância: o que está sendo transmitido com a sua ocorrência e através da sua agência”.¹⁴

A partir dos gestos e de seus significados, é possível remontar a um universo estranho ou perdido. Geertz defende, então, uma teoria interpretativa da cultura por meio de uma *descrição densa*. Em resumo, para ele, cultura é

[...] um padrão, historicamente transmitido, de significados incorporados em símbolos, um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas, por meio das quais os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atitudes acerca da vida.¹⁵

O método de Geertz inspirou a historiografia do final do século XX, principalmente por propor à análise cultural uma “analogia com o drama”. Os gestos não apenas revelam a cultura, mas são a matéria prima do seu desenho, “uma ação que significa, como a fonação na fala, o pigmento na pintura, a linha na escrita ou a ressonância na música”.¹⁶ Logo, assim como um ouvinte treinado e um espectador atento, ao etnólogo caberia ler a ação que transcorre diante de seus sentidos, compreendendo sua verossimilhança interna, própria de cada cultura. O historiador francês Roger Chartier sintetiza que a nova história cultural “tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade

¹² GEERTZ, Clifford. “Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura”, p.16.

¹³ GEERTZ, Clifford. “Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura”, p.22.

¹⁴ GEERTZ, Clifford. “Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura”, p.20-21.

¹⁵ GEERTZ, Clifford. Citado por: BURKE, Peter. *O que é história cultural?*, p.52.

¹⁶ GEERTZ, Clifford. “Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura”, p.20.

social é construída, pensada, *dada a ler*".¹⁷ Da mesma forma, o americano Robert Darnton, principal parceiro de Geertz na historiografia, atestou que

O historiador etnográfico estuda a maneira como as pessoas comuns entendiam o mundo. Tenta descobrir sua cosmologia, mostrar como organizam a realidade em suas mentes e a expressam em seu comportamento. [...] Em vez de tirarem conclusões lógicas, pensam com coisas, ou com qualquer material que sua cultura lhe ponha à disposição, como histórias ou cerimônias.¹⁸

A partir dessa imbricada rede de significações, ele conclui que é possível

[...] ler um ritual ou uma cidade, da mesma maneira como se pode ler um conto popular ou um texto filosófico. O método de exegese pode variar, mas, em cada caso, a leitura é feita em busca do significado – o significado inscrito pelos contemporâneos no que quer que sobreviva de sua visão de mundo.¹⁹

A também historiadora americana Natalie Zemon Davis propõe a mesma técnica nos seus estudos:

O rito de iniciação de um oficial artesão, uma organização festiva das aldeias, uma reunião informal de mulheres no período pós-parto, uma reunião de homens e mulheres para contar histórias ou uma revolta de rua podiam ser 'lidos' de maneira tão frutífera como um diário, um tratado político, um sermão ou um conjunto de leis.²⁰

A descrição densa e a exegese das ações possibilitaram um novo impulso metodológico para compreender culturas estranhas. Lendo seus gestos reveladores, dispensavam-se as suposições *a priori*, tornando possível construir um conhecimento isento dos erros anteriores, inclusive da própria epistemologia moderna. Um dos trabalhos que melhor expressa a transposição da análise dos significados para a

¹⁷ GEERTZ, Clifford. Citado por: BURKE, Peter. *O que é história cultural?*, p.52.

¹⁸ CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. São Paulo: Difel, p.16-17.

¹⁹ DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014, p.16.

²⁰ DAVIS, Natalie. *Culturas do povo, sociedades e cultura no início da França moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p.8.

metodologia historiográfica contemporânea é *Sinais: raízes de um paradigma indiciário* do historiador italiano Carlo Ginzburg.²¹

Ginzburg traçou a relação entre três personagens da passagem do século XIX para o XX que apreciavam em seus métodos de análise os “pormenores mais negligenciáveis”: o investigador italiano da veracidade de obras de arte Giovanni Morelli, o fictício detetive britânico Sherlock Holmes e o austríaco pai da psicanálise Sigmund Freud.²² Todos eles seguiam um “método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores”.²³ Ginzburg consegue, assim, demonstrar o desenvolvimento de um paradigma a partir de três tradições distintas de interpretação.

Nos três casos, pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingíveis. Pistas: mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli).²⁴

Observando os sintomas, os indícios e os signos, esses personagens foram capazes de remontar uma realidade complexa que, de outro modo, talvez estivesse perdida para sempre. De fato, esse método exige um forte exercício imaginativo, pois cabe ao pesquisador (em especial ao historiador) elaborar hipóteses que unam os diversos indícios em uma explicação coerente. Entretanto, não se deve confundir esse exercício com a prática literária descomprometida com a realidade. Exige-se que os indícios sejam reais, documentados em fontes confiáveis. Não é cabível acusar o historiador que elabora hipóteses que não sejam filiadas a correntes tradicionais do pensamento moderno como inventores ficcionais se a rigidez do método é por ele observada – pois dela advém a credibilidade de suas conclusões. Um método não vale pela simples tradição de reproduzi-lo, mas por terem sido consideradas suas fraquezas e inconsistências, de modo que, para adotá-lo, refletiu-se profundamente sobre a melhor escolha dentre as experimentadas pelo pesquisador.

²¹ GINZBURG, Carlo. “Sinais, raízes de um paradigma indiciário”. In: *Mitos, emblemas e sinais*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1989.

²² GINZBURG, Carlo. “Sinais, raízes de um paradigma indiciário”, p.144.

²³ GINZBURG, Carlo. “Sinais, raízes de um paradigma indiciário”, p.149.

²⁴ GINZBURG, Carlo. “Sinais, raízes de um paradigma indiciário”, p.150.

O método de ler a realidade a partir de seus indícios, compreendendo sua linguagem própria e traduzindo-a para uma forma científica ou matemática, por sua eficiência, é mais antigo do que parece. Ele remete ao princípio da epistemologia moderna. Antes do empirismo de Newton, Locke e Hume, Galileu Galilei já pensava o próprio universo como um texto. Para lê-lo, era preciso conhecer sua língua, seus caracteres: “triângulos, círculos e outras formas geométricas”.²⁵ A inovação desse método foi libertar a natureza das características antropomórficas. Isto é, ele reconhecia nos objetos de análise um mecanismo próprio de funcionamento, abrindo um campo autônomo para as ciências da natureza desenvolverem-se.²⁶

Entretanto, quando aplicado ao estudo do homem em sociedade, tal paradigma parecia impossibilitar um conhecimento científico rigoroso. Pois, ao valorizar as individualidades, próprias de cada cultura e disciplina, o método galileano não daria conta de fornecer teorias globais e bem acabadas. A isso, Ginzburg responde:

Se as pretensões de conhecimento sistemático mostram-se cada vez mais como veleidades, nem por isso a ideia de totalidade deve ser abandonada. Pelo contrário: a existência de uma profunda conexão que explica os fenômenos superficiais é reforçada no próprio momento em que se afirma que um conhecimento direto de tal conexão não é possível. Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la.²⁷

O que Ginzburg propõe é outra compreensão de ciência: um conhecimento que se constrói com os indícios, não a procura de explicações homogêneas, mas tomando a particularidade como parte integrante da própria totalidade. O método indiciário apresenta-se como estratégia para evitar o erro da epistemologia moderna de pressupor um modelo de pesquisa padrão para obter resultados previsíveis. Não há, portanto, como traçar um roteiro de pesquisa para um historiador cultural uma vez que é do particular que ele parte para obter uma compreensão total.

Ninguém aprende o ofício de conhecer ou de diagnosticar limitando-se a pôr em prática regras preexistentes. Nesse tipo de conhecimento

²⁵ GALILEI, Galileu. Citado por: GINZBURG, Carlo. “Sinais, raízes de um paradigma indiciário”, p.158.

²⁶ GINZBURG, Carlo. “Sinais, raízes de um paradigma indiciário”, p.158.

²⁷ GINZBURG, Carlo. “Sinais, raízes de um paradigma indiciário”, p.150.

entram em jogo (diz-se normalmente) elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição.²⁸

Não é à toa que Ginzburg se refere à história como uma ciência do particular. Essa particularidade não consiste apenas nos seus objetos microcósmicos, mas também na maneira de operá-los; e isso a diferencia da ciência moderna, que carrega uma dificuldade considerável de admitir a subjetividade interpretativa como fonte de conhecimento. Afinal, não há fórmulas para compreender como os personagens do passado se compreendiam. E por isso a história pode aliar-se, em dois níveis, a outro campo filosófico: a *hermenêutica*.

“A hermenêutica é o estudo da compreensão, é essencialmente a tarefa de compreender textos”.²⁹ Para o professor de filosofia e religião Richard E. Palmer, ao deparar-se com um enunciado, três movimentos compõem o processo de compreensão: dizer, explicar e traduzir.

A interpretação como ‘dizer’ relembra a natureza da leitura como ‘performance’; contudo, mesmo na ‘performance’, que é ler um texto literário, o ator tem que o “compreender”. Isto implica explicação; mas aqui, mais uma vez a explicação se fundamenta numa pré-compreensão, de modo a que anteriormente a qualquer explicação significativa ele tem que entrar no horizonte do tema e da situação. Ele tem que, na própria compreensão do texto, agarrar esse texto e ser agarrado por ele. A sua posição neste encontro, a pré-compreensão do material e da situação a que tem que chegar, numa palavra, todo o problema da fusão do seu horizonte compreensivo com o horizonte compreensivo que vem ao encontro dele no texto, nisto consiste a complexa dinâmica da interpretação. É o ‘problema hermenêutico’.³⁰

Essa definição introduz a história cultural a um problema filosófico. Se toda a vida é linguagem e interpretação, para compreender o significado dos indícios do passado, é necessária uma pré-compreensão desses próprios indícios. De fato, todo método pressupõe um entendimento do que seja o escopo da investigação, não se diferenciando disso o paradigma indiciário.

²⁸ GINZBURG, Carlo. “Sinais, raízes de um paradigma indiciário”, In: *Mitos, emblemas e sinais*, p.150.

²⁹ PALMER, Richard E. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, 2015, p.19.

³⁰ PALMER, Richard E. *Hermenêutica*, p.36.

[...] a ‘compreensão’ que serve de base à interpretação já molda e condiciona a interpretação – é uma interpretação preliminar, mas uma interpretação que provocará toda a diferença (mudança) porque coloca o palco para uma interpretação subsequente. Mesmo quando um intérprete literário se volta para um poema e diz ‘Isto é um poema, vou compreendê-lo fazendo isto ou aquilo’, ele já interpretou a sua tarefa e conseqüentemente já moldou a sua visão do poema. Na verdade, método e objeto não podem separar-se: o método já delimitou o que veremos. Já nos disse o que o objeto é enquanto objeto. Por essa fato, todo o método é já interpretação; é, no entanto, apenas uma interpretação e o objeto, visto com um método diferente, será um objeto diferente.³¹

Diante do *círculo-hermenêutico*, o historiador precisa de pontos de partida interpretativos; algum entendimento preliminar do seu objeto que o ajude a construir um entendimento novo, mais elaborado sobre ele. Esse é um dos motivos pelos quais a história cultural não pode fugir do seu lugar de fala, ou seja, da própria modernidade. Por isso também o trabalho de um historiador cultural costuma partir da pequena escala, dos indícios mais indetectáveis, pois quanto menor for a sua pré-compreensão necessária, maior proximidade da realidade nova é possível alcançar no futuro. Mais uma vez vale retomar o historiador Robert Darnton e sua proposta metodológica:

Ao historiador cultural, portanto, deveria ser possível descobrir a dimensão social do pensamento e extrair a significação de documentos, passando do texto ao contexto e voltando ao primeiro, até abrir caminho através de um universo mental estranho.³²

Passando do texto ao contexto, o historiador realiza o círculo hermenêutico, que, na verdade, configura-se em uma espiral. O seu entendimento moderno do passado, ainda que falho, possibilita-lhe alguma compreensão da fonte sobre a qual trabalha, que por sua vez elucida aquele entendimento primeiro do contexto, tornando mais claros os espaços turvos sobre a própria fonte. Da mesma forma, mas talvez aumentando o nível de complexidade, dá-se o círculo hermenêutico entre os personagens do passado, ao interpretarem-se uns aos outros e o mundo ao seu redor. Assim, o historiador precisa atentar-se às referências, compreensões prévias dos personagens históricos aos objetos e fatos que são a eles apresentados. A hermenêutica, se bem observada, previne o historiador de fazer associações automáticas entre o seu próprio entendimento e o

³¹ PALMER, Richard E. *Hermenêutica*, p.33.

³² DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos*, p.17.

entendimento dos personagens que investiga. Pode-se resumir, com o professor Palmer, o que vem a ser esse círculo:

Compreender é uma operação essencialmente referencial; compreendemos algo quando o comparamos com algo que já conhecemos. Aquilo que compreendemos agrupa-se em unidades sistemáticas, ou círculos compostos de partes. O círculo como um todo define a parte individual, e as partes em conjunto formam o círculo. Por exemplo, uma frase como um todo é uma unidade. Compreendemos o sentido de uma palavra individual quando a consideramos na sua referência à totalidade da frase; e reciprocamente, o sentido da frase como um todo está dependendo do sentido das palavras individuais. Consequentemente um conceito individual tira o seu significado de um contexto ou horizonte no qual se situa; contudo o horizonte constrói-se com os próprios elementos aos quais dá sentido ao outro; a compreensão é portanto circular. E porque o sentido aparece dentro deste “círculo” chamamos-lhe o ‘círculo hermenêutico’. [...]

Com a sua imagem espacial, o círculo hermenêutico propõe uma área de compreensão partilhada. Visto que a comunicação é uma relação dialógica, presume-se desde o início uma comunidade de sentido, partilhada por quem fala e por quem ouve. Isto parece envolver outra contradição: aquilo que tem que ser compreendido já deve ser sabido. Mas não será esse o caso? Não será vão falar de amor a quem não conhece o amor, ou das alegrias de aprender a quem renunciou a elas? Temos que previamente possuir, até certo ponto, um conhecimento do tema em causa. Isso pode ser designado como o conhecimento prévio, minimamente necessário à compreensão, sem o qual não podemos saltar para o círculo hermenêutico.³³

Sendo assim, linguistas e historiadores buscaram soluções para compreender como os personagens do passado pensavam, manipulavam seus símbolos e construíam sua interpretação particular da realidade. Tentaram elaborar conceitos que auxiliassem na captação de culturas cujas significações não eram compartilhadas pelo pesquisador. Em síntese, necessitavam de estratégias para penetrar num círculo hermenêutico estranho.

Nessa empreitada, vale retomar o trabalho do linguista russo Mikhail Bakhtin. Para ele, juízo e cognição são indissociáveis, de modo que toda leitura de enunciados está sujeita à crítica do interlocutor. Em outras palavras, ao entrar em contato com um texto, o receptor necessariamente se posiciona em relação a ele. Essa posição pode ser expressa de maneiras diversas: como discordância, aplausos, adaptação, acréscimo,

³³ PALMER, Richard E. *Hermenêutica*, p.93-94.

reformulação de conteúdo etc. Para Bakhtin, essa reação caracteriza-se como uma *compreensão responsiva ativa*:

[...] toda compreensão plena e real é responsiva e não é senão uma fase inicial preparatória da resposta (seja qual for a forma que ela se dê). O próprio falante está determinado precisamente a essa compreensão ativamente responsiva: ele não espera uma compreensão passiva, por assim dizer, que apenas dobre o seu pensamento em voz alheia, mas uma resposta, uma concordância, uma participação, uma objeção, uma execução, etc.³⁴

A obra de Bakhtin ainda apresenta o conceito de *dialogismo*, com o qual ele sustenta que qualquer enunciado está relacionado em diálogos com textos anteriores e que é possível mapear suas fontes. Nessa perspectiva, a compreensão das falas só é viável se elas forem integradas às cadeias dialógicas que as originaram, ou seja, às pré-compreensões do que se lia, aos entendimentos prévios do receptor, aos costumes e às tradições precedentes de determinada cultura. Mais que isso, ele sustenta a *polifonia*: diferentes vozes que podem ser ouvidas em um mesmo discurso. O carnaval, expressão da “cultura popular”, é exemplo do encontro de vozes organizadas em um contexto novo, reformuladas no processo de compreensão cultural.³⁵

Fazendo uma releitura desses conceitos, Carlo Ginzburg desenvolveu a noção de *circularidade*, quando, através de um *filtro deformador*, as classes subalternas são capazes de interpretar à sua maneira as culturas das elites e, dessa forma, relacionarem-se por meio de influências recíprocas.³⁶ Na sua obra prima *O queijo e os vermes*, Ginzburg investiga as construções intelectuais produzidas pelo moleiro Menocchio a partir do contato que este teve com obras “eruditas”, produzidas para circular em um ambiente de pessoas letradas, muito diferente da realidade do personagem. Com isso, Ginzburg se indaga sobre o que é possível revelar pelo seu trabalho:

A esta altura poder-se-ia perguntar se o que emerge dos discursos de Menocchio não é mais uma ‘mentalidade’ do que uma “cultura”. [...] O que tem caracterizado os estudos de história das mentalidades é a insistência nos elementos inertes, obscuros, inconscientes de uma determinada visão de mundo. [...] Inscrever o caso de Menocchio no âmbito exclusivo da história das mentalidades significa, portanto,

³⁴ BAKHITIN, Mikhail. “Os gêneros do discurso”. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.272.

³⁵ BURKE, Peter. *O que é história cultural?*, p.72.

³⁶ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*, p.10-13.

colocar em segundo plano o fortíssimo componente racional (não necessariamente identificável à nossa racionalidade) de sua visão de mundo.³⁷

Como visto anteriormente, o conceito de *mentalidade* trazia muitos problemas, como ater-se às continuidades e não valorizar as rupturas. No entanto, Ginzburg confronta outro, ainda mais profundo: “a conotação terminantemente interclassista da história das mentalidades”. A história que emerge do estudo de casos, como o de Menocchio, não revela apenas como uma época entendia o mundo, mas como grupos, a partir de suas condições e referências específicas, liam de formas distintas o mesmo mundo em uma mesma época – utilizando-se da sua razão e autonomia para esse feito. Sendo assim, Ginzburg introduz à sua metodologia o conceito de *cultura popular*, pois para ele “uma análise de classes é sempre melhor que uma interclassista”.³⁸ Contudo, essa escolha não traz menos problemas do que a anterior, principalmente quando se investigam os caminhos genealógicos tomados pelo conceito.

Segundo o sociólogo francês Pierre Bourdieu, devido ao seu conteúdo fluido, o emprego do termo “popular” pode estar a serviço de toda sorte de interesses:

Tal como os conceitos de ‘classes populares’, ‘povo’ ou ‘trabalhadores’, [...] a noção de ‘meios populares’, de extensão indeterminada, deve suas virtudes mistificadoras, na produção erudita, ao fato de que qualquer um pode, como num teste projetivo, manipular inconscientemente essa extensão para ajustá-la aos seus interesses, preconceitos ou fantasias sociais.³⁹

Sobretudo por denotar, muitas vezes, um preconceito linguístico, geralmente o “popular” não é utilizado pelos próprios grupos que recebem o seu rótulo. É um conceito reformulado de acordo com as circunstâncias, a exemplos dos políticos em época de eleição que se apoiam no “popular”, tratando-o como a totalidade dos eleitores, ao passo que, após a vitória, relegam-no à marginalidade.

Se, a despeito de suas incoerências e incertezas, e também graças a elas, as noções pertencentes à família do ‘popular’ podem prestar muitos serviços, e até no discurso erudito, é porque elas estão profundamente encerradas na rede de representações confusas que os

³⁷ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*, p. 23-24.

³⁸ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*, p. 25.

³⁹ BOURDIEU, Pierre. “Você disse ‘popular’?”, *Revista Brasileira de Educação*, jan/fev/mar/abr, 1996, número 1, p.17.

sujeitos sociais engendram, para as necessidades do conhecimento corriqueiro do mundo social e cuja lógica é a da razão mítica.⁴⁰

Nesse sentido, Roger Chartier está de acordo com Bourdieu quando postula que “a cultura popular é uma categoria erudita”, pois com ela pretende-se “delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencendo à ‘cultura popular’”.⁴¹ Para o historiador francês, não faz sentido, então, debruçar-se sobre as fontes à procura de uma distinção de classes *a priori*. É preciso que o objeto se revele a partir de suas próprias categorias, renunciar “ao primado tirânico do recorte social para dar conta das variações culturais”.⁴² Caso contrário, o historiador poderá endossar uma classificação moderna – e consequentemente “erudita” – que não condiz com a realidade do seu objeto. O artifício tradicional do conceito de “cultura popular” e a sua dicotomia com a “erudição” ficam mais evidentes no trabalho de Peter Burke sobre a *Cultura popular na Idade Moderna*.

Apesar dos novos usos do termo, a *cultura popular* remonta à Alemanha do final do século XVIII. A grande “descoberta do povo” pelos folcloristas, antiquários e colecionadores deveu-se também a interesses estéticos e intelectuais, mas principalmente políticos das regiões europeias periféricas aos processos do Renascimento, do Classicismo e da Ilustração. Contra o “elitismo” da filosofia de Voltaire, o predomínio da razão e da sofisticação cultural francesa, esses homens – em sua maioria, germânicos letrados – buscaram construir um ideal nacionalista. Antes da edição, em 1812, dos *Contos infantis e domésticos* dos irmãos Grimm, diversas coletâneas de contos e histórias populares já haviam sido publicadas em língua alemã, acreditando expressar a autêntica “natureza do povo” germânico.⁴³

Os Grimm, por exemplo, valorizavam a tradição acima da razão, o surgido naturalmente acima do planejado conscientemente, os instintos do povo acima dos argumentos dos intelectuais. A revolta contra a razão pode ser ilustrada pelo novo respeito à religião popular e pela tradição dos contos populares relacionados ao sobrenatural.⁴⁴

⁴⁰ Ibidem, p.18.

⁴¹ CHARTIER, Roger. “‘Cultura popular’: revisitando um conceito historiográfico”. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, volume 8, número 6, 1995, p.179.

⁴² CHARTIER, Roger. “O mundo como representação”, p.67.

⁴³ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Rio de Janeiro: Cia. de Bolso, 2010. p.29 e 39

⁴⁴ Ibidem, p.35.

Mais que isso, havia a crença de que, no seu conjunto, os usos, os costumes, as superstições e os contos populares compunham o “espírito da nação”. Em síntese, buscava-se por um *primitivismo natural* que justificasse a sua distinção da civilização importada dos grandes centros da Europa.⁴⁵ Peter Burke salienta:

A descoberta da cultura popular foi, em larga medida, uma série de movimentos ‘nativistas’ no sentido de tentativas organizadas de sociedades sob domínio estrangeiro para reviver sua cultura tradicional.⁴⁶

Entretanto, resta indagar se esse universo popular foi revelado ou deliberadamente inventado por interesses políticos e ideológicos, pois a própria ideia de *nação* resultante do processo foi imposta ao povo que ora fornecera os alicerces para sua elaboração.⁴⁷ Ainda segundo Burke, a maioria desses intelectuais

[...] provinha das classes superiores, para as quais o povo era um misterioso Eles, descrito em termos de tudo o que os seus descobridores não eram (ou pensavam que não eram): o povo era natural, simples, analfabeto, instintivo, irracional, enraizado na tradição e no solo da religião, sem nenhum sentido de individualidade (o indivíduo se dispersava na comunidade).⁴⁸

É interessante que esses homens buscassem na alteridade de uma suposta cultura popular uma alternativa para as suas próprias frustrações civilizatórias. Não menos intrigante é a imagem idealizada que construíram do que, ironicamente, acreditavam ser o *natural*. Para eles, a nação justificava-se pela natureza humana – o que os eximia de buscar um argumento verdadeiro.

Visto isso, a cultura popular, como outros tantos temas da história, é um objeto que se confunde com a história do método que o analisa. O conceito proposto por Carlo Ginzburg não provém diretamente da tradição alemã; pelo contrário, ele é fruto de uma drástica ruptura. Se a história cultural é uma resposta para a falência do pensamento histórico moderno – como outrora pretendeu ser o nacionalismo para a Ilustração –, é necessário refletir sobre sua diferença fundamental. Cultura popular, para os folcloristas do fim do século XVIII e início do XIX, pressupunha uma raiz na natureza imutável do

⁴⁵ Ibidem, p.32.

⁴⁶ Ibidem, p.37.

⁴⁷ Ibidem, p.32 e 37.

⁴⁸ Ibidem, p.33.

homem, sujeita à corrupção da civilização ilustrada. Ao passo que, para Ginzburg, ela surge a partir dos usos e das articulações intelectuais feitas por indivíduos e grupos na escala do particular. A distinção não poderia ser mais precisa: o primeiro funda-se no *naturalismo* e o segundo na *autonomia*.

Essa descontinuidade marca não apenas uma diferença na história dos conceitos, mas a ruptura entre os próprios fundamentos da modernidade e da pós-modernidade. No século XVIII, tanto ilustrados franceses e britânicos quanto nacionalistas alemães buscaram na natureza as bases de seus argumentos filosóficos e políticos para instituir e regulamentar a sociedade. Entretanto, as inconsistências e contradições do processo de construção desse tipo de fundamento abriram espaço para as visões existencialistas e construtivistas pós-modernas, que ora chegam à pesquisa historiográfica no formato concebido pela história cultural. Desse modo, os resultados da modernidade como objeto da história confundem-se necessariamente com os pressupostos do seu próprio método de abordagem, articulando-se em uma eterna espiral hermenêutica. Os momentos de ruptura, portanto, são essenciais para que, no longo prazo, essa espiral não se estagne em um círculo e o conhecimento não deixe de se incrementar. Das inflexões do século XIX e principalmente dos finais do XX, foi possível chegar às próprias noções de *ruptura* e de *autonomia do sujeito* no curso da história.

Também foi justamente a descoberta dessa autonomia que impulsionou a reformulação, não apenas do conceito de cultura popular, mas da própria noção de *cultura* no século XX:

Na era da chamada ‘descoberta do povo’, o termo ‘cultura’ tendia a referir-se à arte, literatura e música, e não seria incorreto descrever os folcloristas do século XIX como buscando equivalentes populares da música clássica, da arte acadêmica e assim por diante. Hoje, contudo, seguindo o exemplo dos antropólogos, os historiadores e outros usam o termo ‘cultura’ muito mais amplamente para referir-se a quase tudo que pode ser aprendido em uma dada sociedade – como comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante. Em outras palavras, a história da cultura inclui agora a história das ações ou noções subjacentes à vida cotidiana.⁴⁹

As ciências sociais contemporâneas, em vez de se aterem aos conceitos ou às “ideias-chave” que definiam tradicionalmente a cultura ou uma época, agora se ocupam

⁴⁹ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*, p.22.

das *práticas* humanas que as concretizam: “‘Práticas’ é um dos paradigmas da Nova História Cultural: a história das práticas religiosas e não da teologia, a história da fala e não da linguística, a história do experimento e não da teoria científica.”⁵⁰

Quando Chartier rejeita a pré-existência de classes sociais, ele se posiciona a favor de outro método de distinção sociocultural a partir das práticas, dos usos materiais, que se utiliza tanto das representações e pré-compreensões quanto da subjetividade e autonomia interpretativa dos grupos e indivíduos: a *apropriação*.

A apropriação tal como a entendemos visa uma história social dos usos e das interpretações, relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que o produzem. Dar assim atenção às condições e aos processos que, muito concretamente, sustentam as operações de construção do sentido (na relação de leitura mas também em muitas outras) é reconhecer, contra a antiga história intelectual, que nem as inteligências nem as ideias são desencarnadas e, contra os pensamentos do universal, que as categorias dadas como invariantes, quer sejam filosóficas ou fenomenológicas, devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas.⁵¹

O conceito de apropriação, que Chartier aprimora e toma de empréstimo do também historiador francês Michel de Certeau, tem a função de contrabalancear uma visão corrente na modernidade sobre as manifestações de pessoas comuns, ou “populares”. Para Chartier,

[...] é possível reduzir as inúmeras definições da cultura popular a dois grandes modelos de descrição e interpretação. O primeiro, no intuito de abolir toda forma de etnocentrismo cultural, concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irreduzível à da cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes. Temos, então, de um lado, uma cultura popular que constitui um mundo à parte, encerrado em si mesmo, independente, e, de outro, uma cultura popular inteiramente definida pela sua distância da legitimidade cultural da qual ela é privada.⁵²

As duas visões são aparentemente excludentes. A primeira compreende a autonomia cultural de forma irrestrita e a segunda amarra todo potencial criativo de uma

⁵⁰ Idem. *O que é História Cultural?*, p.78.

⁵¹ CHARTIER, Roger. “O mundo como representação”, p.68.

⁵² CHARTIER, Roger. “‘Cultura popular’: revisitando um conceito historiográfico”, p.179.

cultura. Esse é, portanto, o grande dilema das ciências sociais: liberdades e condicionamentos, sujeitos e contextos.

[...] o objeto fundamental de uma história ou de uma sociologia cultural compreendida como uma história da construção da significação reside na tensão que articula as capacidades inventivas dos indivíduos ou das comunidades com os constrangimentos, as normas e as convenções que limitam – mais ou menos poderosamente segundo sua posição nas relações de dominação – o que lhes é lícito pensar, enunciar, fazer.⁵³

No entanto, a *apropriação* garante a observância dos dois critérios. É preciso ter em vista que, no século XX, as produções em história social reafirmaram os mecanismos de exclusão e marginalização, sem dar ênfase às formas como as pessoas comuns eram capazes de burlar regras (implícitas ou explícitas), de modo a reverterem movimentos arbitrários de dominação. Mais precisamente, Michel de Certeau estava interessado em fazer um contraponto ao trabalho do grande pensador francês Michel Foucault. Para este último, novos mecanismos, articulados em uma complexa microfísica do poder, foram engendrados na modernidade no sentido de *disciplinar* os homens e mulheres e privá-los de toda a autonomia. A isso, Certeau faz uma objeção:

Se é verdade que por toda parte se estende e se precisa a rede de ‘vigilância’, mais urgente ainda é descobrir como é que uma sociedade inteira não se reduz a ela: que procedimentos populares (também “minúsculos” e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los; enfim, que ‘maneiras de fazer’ formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou ‘dominados’?), dos processos mudos que organizam a ordenação sociopolítica.⁵⁴

Os grupos tradicionalmente tidos como excluídos ou dominados não estão “entregues à passividade e à disciplina”.⁵⁵ Mulheres e homens inventam e ressignificam os materiais que lhe estão disponíveis para construir o seu mundo, não de forma abstrata como fazem os filósofos, mas trabalhando e pensando com coisas concretas, no fazer do dia-a-dia, inventando a própria vida cotidiana. *Invenção* porque a criatividade e a produção também transcorrem pela esfera do consumo, do ouvinte, do leitor. O outro lado da balança é reabilitado, portanto, com o deslocamento da ênfase de estudo nas

⁵³ CHARTIER, Roger. “‘Cultura popular’: revisitando um conceito historiográfico”, p.190.

⁵⁴ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano, a arte de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998, p.41.

⁵⁵ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano, a arte de fazer*, p.37.

artes, música, literatura, ideias em geral, para a sua recepção: o público. Muito distante de serem passivas aos enunciados, as pessoas comuns, nas suas vidas privadas, interagem com os conteúdos que lhe são impostos e elaboram, com autonomia e perspicácia, diversas *estratégias* e *táticas* que acabam por *fabricar* um componente novo, compatível e próprio da sua realidade. Ainda que o seu campo de ação seja restrito, “a cultura articula conflitos e volta e meia legítima, desloca ou controla a razão do mais forte”.⁵⁶ Certeau faz uma analogia bastante interessante com as artes normatizadas:

A ordem reinante [...] seria o equivalente daquilo que as regras de metro e rima eram antigamente para os poetas: um conjunto de imposições estimuladoras de invenção, uma regulamentação para facilitar as improvisações.⁵⁷

Dessa forma, ele reintegra o consumidor de livros, notícias e obras de arte à sua importância na reformulação do conteúdo ao qual está exposto, não como mero *voyeur* de uma “sociedade de espetáculo”,⁵⁸ mas como arquiteto do próprio mundo e agente da própria história.

Assim, é possível reunir algumas contribuições metodológicas à história cultural: a *descrição densa*, o *paradigma indiciário*, a *hermenêutica*, a *circularidade*, a *cultura popular*, a *compreensão responsiva ativa*, o *dialogismo*, a *polifonia* e, por fim, a *apropriação* e a *representação*. A união desses elementos, direta ou indiretamente, converge para um novo entendimento de *cultura*, que pode ser sintetizado pelas palavras de Roger Chartier:

A cultura não está acima ou ao lado das relações econômicas e sociais, e não existe prática que não se articule sobre as representações pelas quais os indivíduos constroem o sentido da sua existência – um sentido inscrito nas palavras, nos gestos, nos ritos. É por essa razão que os mecanismos que regulam o fundamento social, as estruturas que determinam as relações entre os indivíduos devem ser compreendidas como o resultado, sempre instável, sempre conflituoso, das relações instauradas entre as percepções opostas do mundo social. Não se pode, portanto, restringir apenas à sua finalidade material ou a seus efeitos as práticas que organizam as atividades econômicas e tecem os vínculos entre os indivíduos. Todas são ao mesmo tempo ‘culturais’, já que traduzem em atos as maneiras plurais como os

⁵⁶ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano, a arte de fazer*, p.45.

⁵⁷ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano, a arte de fazer*, p.50.

⁵⁸ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano, a arte de fazer*, p.49.

homens dão significado ao mundo que é o seu. Portanto, toda história, quer se diga econômica social ou religiosa, exige o estudo dos sistemas de representação e dos atos que eles geram. Por isso, ela é cultural.⁵⁹

As diversas culturas, portanto, “não são simples receptáculos para (ou resistências a) ideias forjadas em outro lugar.”⁶⁰ Elas criam suas autênticas representações a partir de suas compreensões e experiências. Reelaboram a realidade da mesma forma que um pintor, um músico, um filósofo. Representam, no entanto, por meio de contos, de símbolos e, principalmente, de *práticas* significativas, a sua realidade – o seu lugar no mundo. Apesar de todo arbítrio, o entendimento que fazem das ordens econômicas e dos constrangimentos sociais aos quais estão submetidos é único, assim como a resposta que elaboram em forma de ação. Ao historiador, portanto, cabe perseguir, por meios dos indícios, dos rastros genealógicos, marcados por rupturas, cravados nas fontes como cartas, bilhetes, livros, peças teatrais e, até mesmo, tratados filosóficos, um lapso do pensamento perdido. Ele permite conhecer os verdadeiros conflitos do passado, as “lutas de representação” que, por fim, engendraram o mundo moderno.

⁵⁹ CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Unesp, p.18.

⁶⁰ CHARTIER, Roger. *Origens culturais da Revolução Francesa*. São Paulo: Unesp, 2009, p.29.

1.2 Costumes e transformações

A sociedade ocidental que chegou ao século XIX culminou um processo de rupturas e continuidades que se prolongou pelos três séculos anteriores. É a este período, quando se esboçou o conjunto de valores e práticas comportamentais que ainda hoje, no século XXI, são capazes de balizar a vida, o pensamento e as paixões, que se refere o termo *modernidade*. Nas palavras do historiador francês Philippe Ariès, o século XIX definiu um ponto de chegada capaz de separar e delimitar o espaço público do privado e com este a emergência do *indivíduo*:

A sociedade se tornou uma vasta população anônima na qual as pessoas já não se conhecem. O trabalho, o lazer e o convívio com a família são doravante atividades separadas em compartimentos estanques. O homem procura proteger-se dos olhares dos outros e para isso lança mão de dois recursos: o direito de escolher mais livremente (ou pensar que assim escolhe) sua condição, seu estilo de vida; e o recolhimento junto à família, transformada em refúgio, centro de espaço privado.⁶¹

Esse retrato moderno da sociedade ocidental, se desmembrado, revela um processo complexo de construção da vida *civilizada* e desmantelamento do mundo tradicional. Considerando que ambos só podem ser conhecidos mutuamente, pois são faces do mesmo processo, é preciso reconstruir o universo social anterior à modernidade, recolhendo os indícios de sua persistência, até seu desaparecimento definitivo no século XIX. Por alteridade, é possível delimitar o início da modernização:

O ponto de partida será o fim da Idade Média. Aí encontramos um indivíduo enquadrado em solidariedades coletivas feudais e comunitárias, no interior de um sistema que funciona mais ou menos assim: as solidariedades da comunidade senhorial, as solidariedades entre linhagens, os vínculos de vassalagem encerram o indivíduo ou a família num mundo que não é privado nem público no sentido que conferimos a esses termos, ou no sentido que sob outras formas lhe foi dado na época moderna.⁶²

⁶¹ ARIÈS, Philippe. “Por uma história da vida privada”. In: ARIÈS, Philippe & CHARTIER, Roger (org.). *História da vida privada 3: do renascimento ao século das Luzes*. Rio de Janeiro: Companhia de bolso, 2009, p.10.

⁶² Idem, *Ibidem*, p. 9.

Um mundo de solidariedades e valores coletivos deu lugar a outro de privacidade e individualidade. Observando o camponês e as mudanças abruptas sofridas pelo seu universo, talvez seja possível reabilitar o pensamento popular perante as novas propostas advindas da indústria e da cultura letrada, mudanças circunstanciais que exigiram respostas coletivas e criativas – sem as quais não se compreenderá o fenômeno humano anterior ao processo de modernização.

Até final do século XVIII, a maioria das pessoas despedia-se da vida no mesmo lugar onde nascera, sem jamais ter conhecido outras terras.⁶³ Os horizontes não eram limitados apenas geograficamente, pois os planejamentos de colheita, de reprodução e de longevidade eram igualmente restritos. Viver tinha um sentido diferente do concebido na modernidade. Geralmente, seguia-se o ritmo da natureza. Era a temperatura, o clima e os ventos que indicavam o momento certo de plantar e de colher. Não havia muitas possibilidades de um trabalhador comum prever o futuro. Como diz o historiador britânico Edward Thompson:

Essas pessoas não planejam sua ‘carreira’, nem sua família; não veem sua vida como uma forma definida diante de si, não economizam os altos ganhos de algumas semanas para fazer poupança, nem planejam a compra de uma choupana, e nunca tiram férias. [...] Assim, as oportunidades são aproveitadas à medida que surgem, com pouca reflexão sobre as consequências [...].⁶⁴

Para penetrar no mundo tradicional, portanto, exige-se conhecer as suas próprias categorias, o seu modo de pensar e de reagir às circunstâncias, sem os estereótipos a ele conferidos pela era moderna. Da mesma forma, julgar se a Revolução Industrial foi benéfica ou prejudicial aos trabalhadores rurais e urbanos, caso dependa dos padrões modernos de qualidade do consumo, é claramente circular. É preciso confrontar as necessidades próprias dos agricultores e artesãos que sofreram os efeitos dessa revolução. Compreendê-las é o caminho possível para fazer algum juízo do impacto causado na vida pela indústria.⁶⁵

O historiador alemão Reinhart Koselleck faz uma distinção entre duas categorias que considera adequada para tratar do tempo histórico, combinadas de maneira distinta

⁶³ HOBBSAWM, Eric. *A Era das Revoluções*, p.27.

⁶⁴ THOMPSON, Edward. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.21-22.

⁶⁵ HOBBSAWM, Eric. *Da revolução industrial inglesa ao imperialismo*. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1986, p.74-75.

no limiar da modernidade: a experiência e a expectativa. De modo geral, elas são, respectivamente, o passado e o futuro relevantes e transformadores para o presente, pois, “enriquecidas em seu conteúdo, elas dirigem as ações concretas no movimento social e político”.⁶⁶ A importância do espaço de experiência na condução da vida tradicional é um dos pontos que se pretende abordar nesta seção. Antes de uma noção de futuro vislumbrado, desejado e perseguido, as pessoas pautavam suas vidas no que aprendiam com o passado e nos ciclos da natureza.

Vale destacar que a ideia científica de natureza como causa última dos fenômenos não é a que contempla o seu significado e de suas cognatas para as famílias de camponeses até o século XVIII. O *natural* para esses homens e mulheres eram os movimentos do ambiente que acompanhavam as suas práticas cotidianas, ou vice-versa. O aprendizado a partir da repetição trazia uma noção de tempo e de ciclo deveras distante do concebido pelos modernos. Era por meio da experimentação no seio familiar desde a infância e no trabalho que se construía uma visão própria do mundo, como um fim em si mesmo.

A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia.⁶⁷

O futuro não era nada além de um passado que ainda não foi. A noção temporal de antes e depois escapava à vida tradicional. Isso influenciava também nas tomadas de decisão cotidianas e, principalmente, no ritmo de trabalho e nas relações familiares e afetivas – que, por sua vez, não se distinguiam.

Tem sentido se dizer que a experiência proveniente do passado é espacial, porque ela se aglomera para formar um todo em que muitos estratos de tempos anteriores estão simultaneamente presentes, sem que haja referência a um antes e depois. Não existe uma experiência cronologicamente mensurável – embora possa ser datada conforme aquilo que lhe deu origem –, porque a cada momento ela é composta de tudo o que se pode recordar da própria vida ou da vida de outros.⁶⁸

⁶⁶ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2015, p.308.

⁶⁷ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*, p.309-310.

⁶⁸ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*, p.311.

O conhecimento era adquirido no contato direto, na prática presente – ou passada quando transmitida de geração à geração. O entendimento que faziam da realidade não era mediado por nenhum tipo de raciocínio sistemático, pois ele provinha da experiência concreta e imediata, livre da necessidade de instrumentos de *abstração*.⁶⁹ Cabe agora refletir sobre como esse conjunto de experiências selecionadas pelas demandas do presente se configuravam em *costumes* que ordenavam o convívio e o sentido das ações. A falta da abstração e do raciocínio sistemático da forma como se conhece na modernidade, no entanto, não significa que não havia coerência na reivindicação dos costumes e que eles não fossem racionais à sua maneira.

Se o folclore do século XVIII, ao separar os resíduos culturais do seu contexto, perdeu o sentido do costume como contexto e *mentalité*, deixou igualmente de perceber a função racional de muitos costumes, nas rotinas do trabalho diário e semanal. [...] Se, de um lado, o ‘costume’ incorporava muitos dos sentidos que atribuímos hoje à ‘cultura’, de outro, apresentava muitas afinidades com o direito consuetudinário. Esse derivava dos costumes, dos usos habituais do país: usos que podiam ser reduzidos a regras e precedentes, que em certas circunstâncias eram codificados e podiam ter força de lei.⁷⁰

O costume era derivado da práxis, que, por sua vez, tornava-se fonte da lei.⁷¹ A identidade e a ordem dos homens e mulheres comuns do mundo tradicional, portanto, eram construídas a partir da prática cotidiana, abstando-se da necessidade de questionar sobre uma essência a priori que as definisse. O conjunto de suas ações, suas formas particulares de viver, não requeriam nenhum embasamento filosófico uma vez que a fé cristã já lhes oferecia respostas para toda sorte de angústias existenciais. Assim, o comportamento que se consolidava nas representações de costume já era por si só o fundamento necessário para sua jornada diária. Seus questionamentos não predominavam na ordem reflexiva, davam-se expressamente no campo do combate material, das lutas por seus direitos reivindicados pelo costume, também sujeito a invasões, variações e contrastes.

O costume agrário nunca foi fato. Era ambiência. Talvez seja mais bem compreendido com a ajuda do conceito de *habitus* de Bourdieu –

⁶⁹ GINZBURG, Carlo. “Sinais, raízes de um paradigma indiciário”, p.167.

⁷⁰ THOMPSON, Edward. *Costumes em comum*, p.15.

⁷¹ THOMPSON, Edward. *Costumes em comum*, p.86.

um ambiente vivido que inclui práticas, expectativas herdadas, regras que não só impunham limites aos usos como revelavam possibilidades, normas e sanções tanto da lei como das pressões da vizinhança. O perfil dos usos do direito comum vai se alterar de paróquia para paróquia segundo inúmeras variáveis: a economia da colheita e do gado, a extensão das terras de uso comum e das terras incultas, as pressões demográficas, os empregos na região, a presença vigilante ou a ausência dos proprietários de terra, o papel da Igreja, o funcionamento rigoroso ou negligente dos tribunais, a contiguidade da floresta, dos pântanos ou áreas de caça, o equilíbrio de grandes e pequenos proprietários de terra. No contexto desse *habitus*, todos os grupos procuravam maximizar suas vantagens. Cada um se aproveitada do costume do outro.⁷²

Como visto, a essência do costume também estava no conflito. Os camponeses reivindicavam o uso costumeiro das terras comuns enquanto os proprietários de terra queriam tomar posse delas alegando os seus direitos senhoriais. Assim, no caso inglês, “não havia florestas ou área de caça no país que não tivesse um episódio dramático de conflito sobre direito comum no século XVIII”.⁷³ Houve vezes em que os tribunais deram causa ganha aos trabalhadores e agricultores, pois a mentalidade tradicional, inclusive dos juízes, concebia o costume como um direito da coletividade. No mundo tradicional, sobretudo na Inglaterra, ao contrário do que se pode especular, havia um espaço entre os poderes do Estado e a gerência sobre a vida do povo que se deveria respeitar. Isso fica claro em uma passagem dos trabalhos de Thompson onde ele descreve uma ação paroquial, do ano de 1758, entrada por um homem do povo contra os interesses da família real inglesa. O caso consistia na reivindicação da retirada dos bloqueios a um parque real que antes fora de uso comum. O juiz acatou os argumentos da acusação e a entrada dos camponeses foi liberada. Não se restringiram, entretanto, às trilhas estipuladas e fizeram uso de todo o terreno. Inclusive idosos e crianças tiveram acesso especial garantido com o provimento de degraus menos espaçados que lhes facilitasse o acesso. O desfecho foi emblemático: “A princesa Amelia abandonou o posto de guarda do parque real num acesso de fúria. Essas questões também se incorporaram aos comentários de Londres: a mulher idosa livre tinha triunfado sobre a dama da realeza.”. No entanto, Thompson salienta:

Tais vitórias do cidadão humilde sobre os poderosos ou a realeza, foram certamente infrequentes. Mas uma ou duas delas foram bem longe, fornecendo legitimação popular à lei e endossando a retórica do

⁷² THOMPSON, Edward. *Costumes em comum*, p.90.

⁷³ THOMPSON, Edward. *Costumes em comum*, p.91.

constitucionalismo, fundamento da segurança da propriedade fundiária.⁷⁴

O costume tinha força de lei. Na impossibilidade de mudá-lo, a aristocracia e os proprietários de terra investiram em mudar a própria lei. Mas o que interessa por agora são os conflitos gerados pelos costumes que, longe de serem compartilhados entre universos sociais distintos, eram um palco para as reclamações e guerras simbólicas. Não havia também a menor necessidade de serem imutáveis. Os costumes não apenas variavam de acordo com a paróquia e localidade, como poderiam ser manipulados conforme as vontades e circunstâncias. Práticas recentes tinham a chance de serem incorporadas ao arsenal de costumes para que fossem legitimadas e asseguradas. O costume tornava-se assim um veículo para o dissenso, principalmente entre classes que reivindicavam interesses contraditórios.⁷⁵

Na maioria das vezes, os conflitos não eram resolvidos com argumentos em tribunais, mas por meio da força bruta. Os motins e as revoltas não eram incomuns no mundo tradicional. Entretanto, isso não os qualifica como movimentos desorganizados. Comumente o motim foi visto como uma “reação espasmódica da história popular”:

Segundo essa visão, dificilmente se pode tomar a gente comum como agente histórico antes da Revolução Francesa. Antes desse período, ela se intromete ocasional e espasmódicamente na cena histórica, em períodos de repentina perturbação social. Essas intromissões são antes compulsivas que conscientes ou autoativadas: não passam de reações aos estímulos econômicos. Basta mencionar uma colheita malograda ou uma tendência de baixa no mercado, e todos os requisitos da explicação histórica são satisfeitos.⁷⁶

Pelo contrário, Thompson defende que havia sentido nas movimentações populares. Muito distante de serem passivos ou simplesmente reativos aos estímulos, os camponeses e trabalhadores eram capazes de direcionar suas ações com objetivos bastante específicos, além de aprenderem com o próprio sucesso ou fracasso de suas investidas. Os motins não eram uma forma nascente de expressão social, na verdade, eles compunham uma face do próprio costume. Era assim que o mundo tradicional

⁷⁴ THOMPSON, Edward. *Costumes em comum*, p.98.

⁷⁵ THOMPSON, Edward. *Costumes em comum*, p.95.

⁷⁶ THOMPSON, Edward. *Costumes em comum*, p.150.

funcionava, não na simples passividade das ordens, mas imerso na dinâmica dos conflitos.

Thompson argumenta que essas ações populares buscavam sempre a legitimidade de direitos e costumes tradicionais. Essa crença era tão difundida nas multidões participantes dos motins que sua certeza coletiva enfraquecia até o seu medo à repressão. A plena noção do seu lugar no mundo impedia que fossem intimidados pela classe proprietária e aristocracia. Sentiam-se fortalecidos pela própria verdade, pois a sua convicção provinha das experiências concretas que sempre vivenciaram – para seu modo de pensar, era impossível haver dúvidas de que o justo estava do seu lado.

O motim da fome na Inglaterra do século XVIII era uma forma altamente complexa de ação popular direta, disciplinada e com objetivos claros. [...] É certamente verdade que os motins eram provocados pelo aumento dos preços, por maus procedimentos dos comerciantes ou pela fome. Mas essas queixas operavam dentro de um consenso popular a respeito do que eram práticas legítimas e ilegítimas na atividade do mercado, dos moleiros, dos que faziam o pão etc. Isso, por sua vez, tinha como fundamento uma visão consciente tradicional das normas e obrigações sociais, das funções econômicas peculiares a vários grupos na comunidade, as quais, consideradas em conjunto, podem dizer que constituem a economia moral dos pobres. O desrespeito a esses pressupostos morais, tanto quanto a privação real, era o motivo habitual para a ação direta.⁷⁷

Esse exemplo inicia um conflito novo no mundo tradicional. Com o aumento demográfico e a aglomeração populacional nas cidades, o mercado viveu clara expansão. A subsistência, que regeira majoritariamente o mundo feudal e o princípio da modernidade, começou a ceder lugar a uma economia monetarizada e à divisão social do trabalho. A economia integrou-se com a expansão das estradas, mesmo que precárias e incipientes. Agora era possível produzir em uma localidade e vender em outra, de modo que os mercadores estavam mais conscientes da manipulação dos preços a serem cobrados a partir da disposição de seus clientes a pagar – considerando a escassez de seus produtos.

Na visão dos compradores, não era concebível que, com a mesma quantidade de moeda, variasse a quantidade de mercadorias por ela demandadas. Para os modernos, é natural e conformista a lógica do mercado. Porém, para os homens e mulheres do mundo tradicional, não era justificável gastar “mais da metade do orçamento semanal da

⁷⁷ THOMPSON, Edward. *Costumes em comum*, p.152.

família” em pão, como acontecia em períodos de preços altos.⁷⁸ De fato, essa prática era uma afronta direta ao seu modo de viver. Vale lembrar, a título de curiosidade, que o preço do pão foi um dos fatores decisivos em 14 de julho de 1789 em Paris. Como lembra o historiador francês Albert Soboul:

O custo da vida popular foi gravemente afetado pela alta dos preços: com os cereais aumentando mais que todo o resto, foi o povo o mais duramente atingido. À véspera de 1789, a parte do pão no orçamento popular tinha alcançado 58% por motivo da alta geral; em 1789, atingiu 88%: restavam apenas 12% do rendimento para as demais despesas. A alta dos preços poupava as categorias sociais abastadas, sobrecarregava o povo.⁷⁹

Não é que os pobres não compreendessem o direito à liberdade do fazendeiro de vender o que bem quisesse. O seu argumento era pelo dever dos comerciantes de comparecer às feiras e praças de mercado com o produto necessário à população. Era uma obrigação social, *civil*, que estava em jogo antes de uma liberdade individual. Não era tolerável que se escondesse mercadorias à espera do preço mais vantajoso para o vendedor enquanto sua comunidade padecia da fome.⁸⁰ Nessa conjuntura concreta, a crença no livre mercado abstrato parece tão ilusória quanto absurda.

O que há de *natural* na lei de oferta e demanda? O fato de o modelo ser coerente na sua lógica interna não significa que encontre respaldo na realidade – ou em *qualquer* realidade. Para os vilarejos miseráveis do século XVIII, não haveria nada mais bárbaro do que um mercador que procura lucro em tempos de fome e desespero. Pode-se argumentar que ele estaria lutando pela própria sobrevivência, mas isso não é verdade quando se trata de comerciantes ricos. Esse sentimento comunitário e solidário entre iguais começou a ser fortemente minado com a individualização dos comerciantes. Era um novo modo de encarar a vida que se confrontava com os valores tradicionais, como a economia moral da multidão, hoje perdida para sempre:

Um sintoma da morte definitiva é termos sido capazes de aceitar por tanto tempo um ponto de vista ‘economicista’ dos motins de fome, como uma reação direta, espamódica, irracional à fome – um ponto de vista em si, produto de uma economia política que fez do salário o nexos das reciprocidades humanas. Mais generosa, mas também mais autorizada, era a opinião do xerife de Gloucestershire em 1766. As

⁷⁸ THOMPSON, Edward. *Costumes em comum*, p.155.

⁷⁹ SOBOUL, Albert. *A Revolução Francesa*. Rio de Janeiro: Difel, 2007, p.24.

⁸⁰ THOMPSON, Edward. *Costumes em comum*, p.158-159.

turbas daquele ano (escreveu) tinham cometido muitos atos de violência, ‘alguns de dissipação e desregramento; e, em outros casos, de coragem, prudência, justiça, além de demonstrarem perseverança em procurar aquilo que professam querer alcançar’.⁸¹

Essa nova postura decorrente da monetarização – e da formação dos mercados abstratos e dos preços nominais – promoveu drástica mudança na cultura das tradições. Não era mais possível contar com a certeza da experiência uma vez que novas estratégias e valores poderiam ser articulados em sentido contrário ou desfavorável aos que agiam, como sempre, no ritmo da vida tradicional. Novas necessidades, como a do lucro evidentemente, surgiam face aos valores do bem-estar coletivo.

A revolução Industrial e a concomitante revolução demográfica foram o pano de fundo da maior transformação da história, ao revolucionar as ‘necessidades’ e destruir a autoridade das expectativas baseadas nos costumes. É isso sobretudo o que estabelece a distinção entre o ‘pré-industrial’ ou ‘tradicional’ e o mundo moderno. As gerações sucessivas já não se colocam em posição de aprendizes umas das outras.⁸²

A individualidade, que agora aparecia como critério para tomadas de decisão, mudava drasticamente a certeza e a perspectiva de continuidade que regia o mundo social. Até então, os homens pré-modernos aprendiam seus ofícios pela observação e repetição, como aponta Reinhart Koselleck no seu estudo sobre a percepção do tempo na modernidade:

O mundo camponês, que em muitos lugares da Europa abrigava, há duzentos anos, até 80% das pessoas, vivia em consonância com os ciclos da natureza. Se abstrairmos a organização social, as oscilações de vendas, sobretudo dos produtos agrícolas no comércio de longa distância, e também as oscilações monetárias, a vida cotidiana permanecia marcada pelo que era oferecido pela natureza. A colheita boa ou má dependia do sol, do vento, e do clima, e as habilidades que precisavam ser aprendidas eram transmitidas de uma geração a outra. As inovações técnicas, que também existiam, impunham-se com tamanha lentidão que não provocavam nada capaz de promover uma ruptura na vida. As pessoas se adaptavam a elas sem que o arsenal de experiência anterior se modificasse.⁸³

⁸¹ THOMPSON, Edward. *Costumes em comum*, p.202.

⁸² THOMPSON, Edward. *Costumes em comum*, p.22-23.

⁸³ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*, p.314.

A vida sem rupturas, marcada pela continuidade, caracteriza-se na pré-modernidade pelos valores coletivos, correspondentes às necessidades perenes e portadores de soluções já conhecidas. A menor unidade social, antes do advento da individualidade, era a família, detentora desses valores norteadores da vida prática, mas ainda não isolada na privacidade moderna. A família tinha uma função coletiva antes de introspectiva, interagia com o ambiente e com os outros fora dela. Era, sobretudo, uma unidade de produção do seu próprio pão, mas também dos outros, como literalmente apresenta o historiador britânico Peter Laslett ao tratar de uma família londrina de 14 membros que produzia pães aos milhares em 1619:

Nesse tempo, a única palavra usada para descrever tal grupo de pessoas era 'família'. O homem à cabeça do grupo – empresário, patrão ou gerente – era então conhecido como chefe ou cabeça da família. Era pai de alguns dos seus membros e fazia de pai quanto aos restantes. Não havia nenhuma distinção nítida entre as suas funções domésticas e econômicas.⁸⁴

Fundiam-se, então, no mesmo núcleo familiar, três tipos de relações sociais: marido e mulher, pais e filhos e patrão e criado. De modo que, ao aprender a ser filho, também se aprendia a ser subordinado e ansiava-se por ser patrão. Não havia outra instância institucional que mediasse o nascimento e a função social futura e presente dos homens e mulheres pré-modernos. Essa ordem familiar conduzia à sua reprodução e, até mesmo seus defensores, assim como seus críticos no início da modernidade, criam na sua eternidade, na impossibilidade da sua alteração ou afetação por qualquer reforma. Ler a família do padeiro e compreender seu modo de pensar, com seu horizonte tão curto de expectativas, é como ver desvelar-se um palco de ações reveladoras de um roteiro “rigidamente regulado pelo sistema social, pela própria essência da cristandade”; cada peça em seu lugar, sem nenhuma outra combinação possível.⁸⁵ A modernidade, porém, chegou como um roteiro improvisado – carecida de um argumento e de um autor tão confiável quanto Deus.

A dissolução dessa família e seu desmembramento em sociedades distintas não foi um movimento premeditado ou conduzido por quem quer que seja. Entretanto, muitos foram os filósofos que procuraram compreendê-lo e proclamar tanto sua descoberta quanto o seu sentido. Laslett defende a necessidade de reforma que esse

⁸⁴ LASLETT, Peter. *O mundo que nós perdemos*. Lisboa: Edições Cosmos, 1975, p. 22-23.

⁸⁵ LASLETT, Peter. *O mundo que nós perdemos*, p. 25.

mundo carecia e que, sem as quais, para os modernos, seria impossível viver; ao passo que autores de tradição marxista denunciam a destruição do mundo tradicional pela atrocidade da indústria. Talvez valha aqui ler com Leopold von Ranke da forma como “realmente foi”, sem as interpretações apaixonadas da modernidade.

De fato, é preciso compreender a mudança como um conjunto fortuito de fatores que culminaram na combinação pouco provável do mundo moderno, perante tantas outras possibilidades. Aqui, destaca-se a *individualidade*, uma forma de pensar e agir construída a partir das novas circunstâncias materiais e psicológicas do homem, mas sem autores. Deixa-se para tratar depois dos filósofos que pretenderam compreendê-las e sintetizá-las à sua maneira. Descubra-se o objeto por trás daquele forjado pelos seus pensamentos; a essência das mudanças, revelada tão somente pelo padrão de comportamento dos homens do passado, suas ações, sua cultura.

Se o trabalho na indústria destruiu a relação familiar que regia o mundo tradicional, ele permitiu uma saída ao patriarcado, libertando os filhos e os servos a novas perspectivas de futuro. O custo dessa nova forma de trabalho, entretanto, foi uma progressiva desagregação da vida do trabalhador. Isto é, ao tornar as relações econômicas impessoais, o vínculo com o patrão se restringiu ao pagamento salarial. As condições de trabalho, que antes eram previsíveis e maleáveis a partir da aptidão de cada um, tornavam-se imprevisíveis e impostas, tanto pela indústria que emprega quanto pelo novo mercado de mão de obra, que absorve e descarta seguindo regras próprias. De modo geral, ao desagregar a produção família, ao cercar os campos e inviabilizar a economia de subsistência, os empresários tiveram a possibilidade de se individualizar e maximizar seus novos objetivos, ou seja, o lucro. Suas decisões não estavam mais sujeitas à satisfação da sua localidade, mas aos seus próprios interesses. O burguês-empresário garantia-se, ao custo da instabilidade dos trabalhadores, a estabilidade que antes era restrita à aristocracia, não pelo nascimento, mas pela possibilidade de tomar decisões ótimas e individuais. Em suma, como coloca o historiador Eric Hobsbawm, enquanto esse novo tipo social se individualizava e se tornava um “gentleman”,⁸⁶ os trabalhadores se massificavam:

Numa sociedade industrial, a mão-de-obra é em muitos aspectos diferente da que existe na sociedade pré-industrial. Em primeiro lugar,

⁸⁶ HOBBSAWM, Eric. *Da revolução Industrial Inglesa ao Imperialismo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986, p. 77.

é formada por uma maioria absoluta por ‘proletariados’, que não possuem qualquer fonte de renda digna de menção além do salário em dinheiro que recebem por seu trabalho. Já a mão-de-obra pré-industrial é formada em grande parte por famílias possuidoras de suas próprias propriedades agrícolas, oficinas artesanais etc., ou cujas rendas salariais suplementam – ou é suplementada por – algum acesso direto a meios de produção. Além disso, cumpre distinguir o proletário, cujo único vínculo com seu empregador está no recebimento de salário em dinheiro, do ‘servo’ ou dependente pré-industrial, que tem uma relação humana e social muito mais complexa com seu ‘amo’, relação essa que implica deveres recíprocos, ainda que muito desiguais.⁸⁷

O trabalho – que antes poderia ser saboreado com conversas e cronogramas variáveis, adaptáveis às melhores condições climáticas e psicológicas dos camponeses – agora era rigidamente regulado pelo relógio. Esse aparelho passou a habitar as praças públicas da Europa até descobrir que, nos bolsos dos patrões, era um sinal de prestígio e ascensão social. O tempo tornou-se também uma propriedade dos poderosos:

Em segundo lugar, o trabalho industrial – e principalmente o trabalho numa fábrica mecanizada – impõe uma regularidade, uma rotina de trabalho, - que dependem da variação das estações e do tempo, da multiplicidade de tarefas em ocupações não afetadas pela divisão racional do trabalho, pelos caprichos de outros seres humanos ou de animais, e até mesmo pelo desejo de se divertir em vez de trabalhar. As coisas se passavam assim mesmo no trabalho remunerado qualificado pré-industrial, como o dos artesãos jornaleiros, cujo gosto incorrigível de só começar a semana de trabalho na terça-feira (‘Santa Segunda-Feira’) levava seus patrões ao desespero. A indústria traz consigo a tirania do relógio, a máquina que regula o tempo, e a complexa e cuidadosamente prevista interação dos processos: a mensuração da vida não em estações (acerca de trabalho até a Festa de São Miguel, ou até a Quaresma) ou mesmo em semanas e dias, mas em minutos, e acima de tudo, uma *regularidade* mecanizada de trabalho que se choca não só com a tradição mas também com todas as inclinações de uma população ainda não condicionada para ela.⁸⁸

Como o dia passou a ser dominado pelo trabalho na indústria, as formas de aprendizado e trocas de pensamentos tradicionais foram dilaceradas. Não só o lazer ficou restrito ao que poderia ser pago nos dias livres, como a própria comunicação diária entre os trabalhadores foi prejudicada. Os tradicionais mercados – onde as pessoas se encontravam para comerciar e cambiar produtos à sua maneira – perderam progressivamente sua importância à medida que a indústria foi padronizando as formas

⁸⁷ HOBBSAWM, Eric. *Da revolução Industrial Inglesa ao Imperialismo*, p. 79.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 80.

de trabalho e produção. Aquela rotina familiar, praticada com os filhos e em grupo, também foi eternamente perdida. A pintura de Thomas Gainsborough, já embebido do saudosismo bucólico do século XVIII, retrata o ritmo cotidiano no campo, calmo e ditado unicamente pelos seus personagens. Suas atividades econômicas não parecem apartadas das demais atividades da vida. O quadro denota outro ritmo, outro tempo, outra existência:



Figura 1. Thomas Gainsborough. *Indo ao mercado*, (118 x 145 cm; 1770), *Kenwood House*, Londres.

Essas, portanto, foram algumas das mudanças pelas quais passaram os povos europeus rumo à era moderna. Um novo estilo de vida, novos valores e novos desafios foram o que homens e mulheres precisaram enfrentar para sobreviver em uma sociedade “contratual”, mas cujo contrato jamais foram convidados a assinar. Essas mudanças influenciaram não apenas as formas de trabalho, mas também as artes e o pensamento. É impossível compreender as manifestações intelectuais no século XVIII sem ter em mente o choque de realidades que as criou, dando ao fenômeno humano interpretações

tão diferentes, mas, ao mesmo tempo, pretensamente absolutas e incontestáveis. O historiador Edward Thompson sintetiza bem o desafio da história perante a necessidade de compreender a modernidade, questionando esses valores que até então foram oferecidos como verdades naturais:

Como o capitalismo (ou seja, o ‘mercado’) recriou a natureza humana e as necessidades humanas, a economia política e seus antagonistas revolucionários passaram a supor que esse homem econômico fosse eterno. Vivemos o fim de um século em que essa ideia precisa ser posta em dúvida. Nunca retornaremos à natureza humana pré-industrial; mas lembrar como eram seus códigos, expectativas e necessidades alternativas pode renovar nossa percepção da gama de possibilidades implícitas no ser humano.⁸⁹

A economia moral da multidão, a economia familiar, a transmissão oral de conteúdo, a aprendizagem pela observação e prática; toda a vida pré-moderna está perdida para sempre. Porém, sem o seu contraponto imediato, não é possível compreender a quem falavam e quais questões combatiam os homens e suas respectivas produções artísticas e intelectuais no século XVIII. Há sempre dois lados que se chocam para gerar a expressão humana, o impulso de produzir conteúdo para si mesmo e para a posteridade. Até aqui, apenas um deles foi revelado, o vitorioso, que ao fim do processo convenceu o Ocidente de que ao seu lado estavam o *progresso* e o próprio *futuro*. Cabe à história reabilitar outras interpretações dos fatos, das fontes e das artes. Eis o desafio.

⁸⁹ THOMPSON, Edward. *Costumes em comum*, p. 23.

1.3 Cultura escrita e transmissão oral

As transformações no mundo tradicional, apesar de redimensionadas e intensificadas por ela, não foram unicamente derivadas da Revolução Industrial. O crescimento das cidades no fim da Idade Média, a melhoria das estradas e a expansão da alfabetização já introduziam por si só elementos novos à cultura popular, minando suas plataformas tradicionais. O centro desenvolvia diferentes mecanismos de invadir a periferia.⁹⁰ De fato, a cultura tradicional, além da sua própria diversidade interna, convivia com outra no início da modernidade. Na maior parte da Europa, a estratificação social e cultural mostrava-se cada vez mais evidente. Enquanto uma minoria era capaz de ler e escrever em latim e algumas línguas vernáculas, havia uma grande massa analfabeta, que desenvolvia suas próprias linguagens culturais. A distância entre elas evidenciava-se pelos dois movimentos, que poderiam ignorar-se mutuamente. Esse tipo de análise levou o antropólogo social Robert Redfield a sugerir, nos anos 1930, que duas tradições culturais bem definidas compartilhavam algumas sociedades:

A grande tradição é cultivada em escolas ou templos; a pequena tradição opera sozinha e se mantém nas vidas dos iletrados, em suas comunidades aldeãs [...] s duas tradições são independentes. A grande tradição e a pequena tradição há muito tempo têm se afastado reciprocamente e continuam a fazê-lo [...] Os grandes épicos surgiram de contos tradicionais narrados por muita gente, e os épicos voltaram novamente ao campesinato para modificação e incorporação nas culturas locais.⁹¹

Trazendo essa análise para o início dos tempos modernos, a grande tradição incluiria a tradição clássica ensinada nas poucas escolas e universidades, a filosofia escolástica, a teologia medieval e alguns movimentos intelectuais voltados à minoria, como a Renascença, a Revolução Científica e o próprio Iluminismo. Peter Burke faz essa transposição indagando-se:

Subtraia-se tudo isso da cultura dos inícios da Europa moderna e o que restará? As canções e contos populares, imagens devotas e arcos de enxoval decoradas, farsas e peças de mistérios, folhetos e livros de baladas, e principalmente festividades, como as festas de santos e as

⁹⁰ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Rio de Janeiro: Companhia de bolso, 2010, p.42.

⁹¹ REDFIELD, Robert. Citado por: BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*, p.51.

grandes festas sazonais, o Natal, Ano-Novo, Carnaval, Primeiro de Maio e Solstício de Verão.⁹²

Ou seja, uma cultura tão rica quanto aquela, variada e pungente, povoava os campos e os perímetros urbanos, porém, com uma particularidade que precisaria ser modificada na teoria de Redfield. Segundo Peter Burke, no início da Europa moderna, as duas tradições não correspondiam a dois grupos sociais principais e bem definidos como “elite” e “povo comum”. Ele explica:

[...] A elite participava da pequena tradição, mas o povo comum não participava da grande tradição. Essa assimetria surgiu porque as duas tradições eram transmitidas de maneiras diferentes. A grande tradição era transmitida formalmente nos liceus e universidades. Era uma tradição fechada, no sentido em que as pessoas que não frequentavam essas instituições, que não eram abertas a todos, estavam excluídas. Num sentido totalmente literal, elas não falavam aquela linguagem. A pequena tradição, por outro lado, era transmitida informalmente. Estava aberta a todos, como a igreja, a taverna e a praça do mercado, onde ocorriam tantas apresentações.

Assim, a diferença crucial nos inícios da Europa moderna (quero argumentar) estava entre a maioria, para quem a cultura popular era a única cultura, e a minoria, que tinha acesso à grande tradição, mas que participava da pequena tradição enquanto uma segunda cultura. Essa minoria era anfíbia, bicultural e também bilíngue. Enquanto a maioria do povo falava apenas o seu dialeto regional e nada mais, a elite falava ou escrevia latim ou uma forma literária do vernáculo, e continuava a saber falar em dialeto, como segunda ou terceira língua. Para a elite, mas apenas para ela, as duas tradições tinham funções psicológicas diferentes: a grande tradição era séria, a pequena tradição era diversão.⁹³

Ele propõe essa intensa interação que apenas a elite mantinha com a cultura tradicional. Entretanto, esse modelo não permaneceu estável ao longo da modernidade. Além de ser falho em não contemplar a grande diversidade da “pequena tradição”, dando-lhe um nome inclusive pejorativo, sua principal inconstância foi o progressivo afastamento que o próprio Peter Burke tentou demonstrar da elite em relação à cultura popular durante os séculos XVII e XVIII. Essa primeira aproximação e o posterior afastamento são particularmente importantes para compreender algumas manifestações artísticas do século das Luzes, que se utilizaram de elementos da pequena tradição, alheios à elite contemporânea, e que, por isso, tiveram apenas uma interpretação parcial

⁹² BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*, p.51-52.

⁹³ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*, p.56.

na modernidade. O caso principal que se procurará demonstrar é o da última ópera de Mozart: *A flauta mágica* de 1791.⁹⁴

O mundo tradicional possuía mecanismos próprios de transmissão cultural, que aos poucos foram sendo perdidos pelas classes educadas nas escolas e universidades. Artesãos e camponeses envolviam-se nessa transmissão desde crianças, acompanhando seus pais nos exercícios de prática e observação. O historiador Peter Laslett, atendo-se ao século XVII inglês, demonstra como era central o uso da memória em uma cultura quase sem letras:

A sociedade em geral era forçada a confiar na sua memória oral para muitas coisas importantes, uma vez que escrever era um talento muito restrito: só um velho poderia dizer a um jovem que pretendesse arrendar um terreno se este se alagava; talvez só um homem com muitos e muitos anos numa ocupação fosse capaz de conhecer a fundo a arte de construir um moinho de certo tipo.⁹⁵

No entanto, a velhice não era comum. Poucos chegavam à idade avançada. A troca direta entre gerações talvez tenha sido menos frequente do que se imagina. Por outro lado, crianças havia por toda parte:

[...] brincando na rua e nos campos da aldeia quando eram muito pequenas; rondando pelos terrenos das quintas e atrapalhando os adultos até serem suficientemente crescidas para lhes darem trabalhos conformes ao seu tamanho; invadindo em bandos as igrejas; sempre agarradas às saias das mulheres em casa e onde quer que estivessem; e, sobretudo, apinhando-se à roda da lareira da choupana.⁹⁶

Essas conclusões de Laslett, especialmente sobre as crianças, não partem dos escassos textos escritos produzidos pelo período, mas principalmente da iconografia, os quadros repletos de crianças de colo e a correr. É moderna a noção de que os pequenos precisam de cuidados especiais para se desenvolver plenamente e sem traumas. As crianças no mundo tradicional eram tratadas quase como adultas, como descreve o historiador Robert Darnton:

Ninguém pensava nelas como criaturas inocentes, nem na própria infância como uma fase diferente da vida, claramente distinta da

⁹⁴ Ver Capítulo 3, seção 4.

⁹⁵ LASLETT, Peter. *O mundo que nós perdemos*, p.147

⁹⁶ LASLETT, Peter. *O mundo que nós perdemos*, p.154.

adolescência, da juventude e da fase adulta por estilos especiais de vestir e se comportar. As crianças trabalhavam junto com os pais quase imediatamente após começarem a caminhar, e ingressavam na força de trabalho adulta como lavradores, criadores e aprendizes, logo que chegavam à adolescência.⁹⁷

Isso fica mais evidente nos próprias pinturas produzidas na era moderna, como no quadro icônico de Pieter Bruegel de 1560 sobre jogos e atividades infantis flamengas:



Figura 2. Pieter Bruegel, *Jogos infantis*, (118 x 161 cm, 1560), *Kunsthistorisches Museum*, Viena.

As crianças são retratadas como adultos em menor escala, suas feições não denotam alegria e sempre acompanham os pais nas festas, tavernas e trabalho. Pouco se sabe sobre a educação dessas crianças no mundo pré-industrial. É difícil supor se os pais participavam da criação dos menores ou se essa era uma tarefa exclusiva das mães. No

⁹⁷ DARNTON, Robert. “Histórias que os camponeses contam”. In: *O grande massacre de gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p.47.

entanto, é natural imaginar que pelo menos os garotos “aprendiam como é que os homens se comportavam e como trabalhavam o torno mecânico, a plaina, o arado, o tear, observando os pais todos os dias”.⁹⁸ A conversa e a autoridade eram os poucos mecanismos existentes para conduzir os jovens à vida adulta. Laslett acaba por encontrar uma explicação coerente para a sociedade patriarcal:

O autoritarismo da vida social e da prática educacional tradicional torna-se um pouco mais fácil de entender quando se tem presente a juventude da maior parte das sociedades. Uma população muito elevada de corpos dependentes – alimentar bocas e arranjar roupas e combustível, chamar a si todas as energias para o árduo trabalho de criar os filhos – pesa sobre os membros ativos da sociedade, o que tem um significado crucial quando se chega aos primórdios do progresso técnico e econômico e, finalmente, da transformação industrial.⁹⁹

Já o pouco contato com as letras e a rica relação com os contos e as fábulas eram promovidos tradicionalmente nos colos das mães, assim como o conhecimento religioso.¹⁰⁰ As conversas perante a lareira, ou as apresentações maternais, tinham o efeito de transmitir valores e memórias. Todos cresciam com esse potencial veicular da cultura oral. Porém, alguns eram mais habilidosos do que outros para cantar ou contar histórias, assim como outros guardavam conhecimentos mais específicos em relação à medicina natural ou à ferraria por exemplo. Em geral, a cidade, ou a vila, vivia em comunhão com seus membros – o que não significa plena harmonia –, compartilhando suas práticas em franca solidariedade. Cada um, entretanto, deveria realizar por si só suas ferramentas e indumentárias, como os pastores que “faziam e tocavam suas próprias gaitas de foles”. Os homens eram responsáveis por fazer os móveis da casa, assim como as mulheres confeccionavam suas próprias roupas.¹⁰¹ Também havia os especialistas em divertimentos, como menestréis, atores itinerantes e cantores profissionais:

Esses cantores muitas vezes dispunham de uma série de ilustrações para as suas baladas e uma vareta para chamar atenção do público, sem mencionar os exemplares das próprias baladas, que vendiam depois das apresentações, pois além de artistas eram também mascates e ‘comerciantes de baladas’. Os charlatões também vendiam baladas. Em alemão, esses cantores também eram conhecidos como

⁹⁸ LASLETT, Peter. *O mundo que nós perdemos*, p.155

⁹⁹ LASLETT, Peter. *O mundo que nós perdemos*, p.157

¹⁰⁰ LASLETT, Peter. *O mundo que nós perdemos*, p.155

¹⁰¹ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*, p.130

Gassensänger ou *Marktsänger*; porque cantavam nas ruas ou praças de mercado, ou ainda como *Avisensänger* (cantores de notícias), quando se especializavam em canções sobre acontecimentos correntes. As mulheres às vezes faziam esse ofício; em Viena, existiam cinquenta *Liederweiber* ou ‘mulheres de canções’ em atividade em 1797.¹⁰²

Como visto, os recursos visuais e sonoros eram ricamente utilizados pela sociedade pré-industrial para transmissões culturais. Até o fim do século XVIII essas práticas ainda eram vivas e pungentes na Europa. No entanto, a lenta difusão da escrita foi capaz de abalar essas estruturas tradicionais, promovendo modificações e novos usos aos contos e às artes em geral produzidas pelo povo, tanto do campo quanto das cidades. O livro impresso corroborou o processo de comercialização e desagregação da cultura popular.

Em 1500, mais de 250 centros contavam com gráficas montadas e havia cerca de 40 mil edições impressas, totalizando aproximadamente 20 milhões de exemplares numa época em que a população da Europa compunha-se de pouco mais de 80 milhões. A produção de livros continuou a crescer entre 1500 e 1800. Na França, no século XVI, por exemplo, o máximo chegou a quase mil títulos (ou 1 milhão de exemplares) por ano; no século XVII. O máximo chegou a pouco mais de mil títulos; no século XVIII, houve um aumento constante, mas intenso, a um máximo de 4 mil títulos por ano.¹⁰³

Todavia, há controvérsias sobre a quantidade de indivíduos que de fato eram capazes de ler. Saber assinar o nome não corresponde necessariamente à capacidade de leitura fluente, mas há indícios de que ambas as práticas se relacionam. Com isso, é possível estimar que:

[...] uma considerável minoria do povo era efetivamente capaz de ler nos inícios da Europa moderna; que em 1800 seu número era maior do que em 1500; que os artesãos, de modo geral, eram muito mais alfabetizados do que os camponeses, os homens mais do que as mulheres, os protestantes mais do que os católicos, os europeus ocidentais mais do que os orientais.¹⁰⁴

A leitura fez parte do processo maior de individualização e privatização das condutas e dos pensamentos, ou seja, de um novo modo de ser em sociedade. Muitas

¹⁰² LASLETT, Peter. *O mundo que nós perdemos*, p.157.

¹⁰³ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*, p.331.

¹⁰⁴ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*, p.332.

das desigualdades, geográficas e sociais, foram criadas ou aprofundadas pela difusão inconstante da leitura pela Europa. No final do século XVII, nos locais onde a escrita já era bem difundida, como no Norte e Noroeste europeu, cerca de 60% a 70% dos homens podiam assinar o nome. Na França, ao norte da linha Saint-Malo-Genèbra, o número chegava a 71%; nos Países Baixos Austríacos, 61%; na Inglaterra, 60% e 65% na Escócia. Já para as mulheres, os índices apontam cerca de 40% de leitoras. Nos países periféricos é mais difícil estimar um percentual pela falta de dados e pesquisa, mas estima-se que a península ibérica e itálica tenham sido retardatárias no processo de alfabetização.¹⁰⁵ O historiador Roger Chartier aponta as consequências dessa desigualdade na difusão da escrita no processo de modernização:

Essas múltiplas diferenciações no acesso à escrita sem dúvida determinam grandes variações no processo de privatização que caracteriza os três séculos da era moderna. O desenvolvimento (desigual) da alfabetização o mostra de várias maneiras. Saber ler é primeiramente a condição obrigatória para o surgimento de novas práticas constitutivas da intimidade individual. A relação pessoal com o texto lido ou escrito libera das antigas mediações, subtrai aos controles do grupo, autoriza o recolhimento. Com isso, a conquista da leitura solitária possibilitou as novas devoções que modificam radicalmente as relações do homem com a divindade. Entretanto, saber ler e escrever permite também novos modelos de relação com os outros e os poderes. Sua difusão suscita sociabilidades inéditas e ao mesmo tempo serve de base para a construção do Estado moderno, que apoia na escrita sua nova maneira de proferir a justiça e dirigir a sociedade. Da maior ou menos familiaridade com a escrita depende, pois, uma maior ou menos emancipação com relação a formas tradicionais de existência que ligam estreitamente o indivíduo a sua comunidade, que imergem num coletivo próximo, que o tornam dependente de mediadores obrigatórios, intérpretes e leitores da Palavra divina ou das determinações do soberano.¹⁰⁶

Chartier descreve o lado positiva da alfabetização a partir da perspectiva das novas instituições e estratégias das quais ela é derivada. Em outras palavras, saber ler e escrever é uma vantagem que satisfaz as necessidades criadas pela própria sociedade letrada. Os camponeses e artesãos, que não tinham relação alguma com a escrita, passaram a ter que lidar com as letras para compreender as leis impostas pelo soberano, que antes observavam o direito consuetudinário, acessível aos súditos exclusivamente pela prática dos costumes. Do ponto de vista religioso, os fiéis letrados não estavam

¹⁰⁵ CHARTIER, Roger. "As práticas da escrita". In: ARIÈS, Philippe e DUBY, George (dir.). *História da vida privada, da Renascença ao século das Luzes*, p.120.

¹⁰⁶ Idem. *Ibidem*, p.119-120.

mais sujeitos à interpretação única dos pregadores e das instituições. Porém, esta também é uma questão forjada pela sua solução. O direito de contestar a posição do padre, do pastor ou da Igreja é um valor igualmente moderno, que por vezes trouxe perturbação, muito mais do que paz, aos europeus pré-industriais. De modo geral, o registro escrito das leis e dos entendimentos da Palavra bíblica serviu a interesses específicos de quem primeiro dominou e desenvolveu essa linguagem, ou seja, quem a princípio faria um uso estratégico dela em detrimento dos grupos menos favorecidos, agora chamados de “iletrados”.

O problema é ainda potencializado quando a cultura escrita se apropria de elementos da cultura popular. Não apenas colocou-se a barreira da escrita na interpretação da cultura, como se usurparam os mecanismos de transmissão e transformação dos conteúdos tradicionalmente populares. O povo, no entanto, elaborou estratégias para manter a difusão de histórias e canções, ainda que não fossem mais recitadas da memória e incrementadas com as nuances de cada orador sucessivo. As leituras em grupo tornaram-se uma prática cada vez mais comum, o que isentava a maioria dos membros de uma comunidade da necessidade de ler e escrever para se manter inserida na sua própria tradição cultural.

Sociabilidade do convívio, intimidade familiar e doméstica, isolamento individual: são as três esferas da vida do Ocidente em que o livro e suas leituras detêm uma posição primordial. A constatação não vale apenas para os que estão familiarizados com a escrita e que compõem as diversas elites das sociedades da era moderna. Nos meios populares também se pode encontrar uma mesma pluralidade do uso do impresso – com a diferença de que em tais meios os impressos nem sempre são livros. A leitura em voz alta feita por quem sabe ler para os que sabem menos bem ou nada constitui uma prática habitual, na cidade e no campo, por trabalho ou por lazer, ao acaso da rua ou entre companheiros de labuta. Os objetos de tais leituras são variados, indo dos *‘livres de pourtraicture’* – coletânea de modelos e padrões manejados nas oficinas do século XVI – aos cartazes afixados nos muros da cidade, dos textos religiosos (na Suábia, em fim do século XVIII, os camponeses se reúnem para ler juntos a Sagrada Escritura) aos livros de ampla circulação, como na França os títulos da *‘Biliotèque bleue’* [Biblioteca azul], lidos não nos serões familiares, em que não se lê, e sim nas assembleias dos que partilham a mesma existência.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Idem. Ibidem, p.154-155.

A palavra impressa, além de criar novas formas de controle, possibilitou novas redes de comunicação na vida popular desde o século XVI.¹⁰⁸ A leitura de ouvido não foi a única forma de apropriação da escrita praticada pelo povo, pois em uma sociedade de maioria analfabeta, a ressignificação do conteúdo lido é a primeira estratégia popular a ser considerada. Segundo a análise da historiadora americana Natalie Zemon Davis, não é possível revelar o perfil do leitor apenas a partir dos livros por ele lidos ou escutados; “é particularmente importante compreender que as pessoas não necessariamente concordam com os valores e ideias dos livros que leem”.¹⁰⁹ Além disso, o conjunto de livros aos quais os camponeses tinham acesso no início da modernidade era definido por muitas outras variáveis, por vezes à revelia de sua própria escolha. Estavam sujeitos, dentre outros fatores, ao custo, à disponibilidade e à versão em dialeto conhecido, pois a maioria dos livros era produzida por homens da grande tradição, letrados distantes da realidade camponesa. Apesar de todas essas dificuldades, Davis assegura a chegada das letras ao mundo rural francês do século XVI:

A instituição social importante nessa chegada foi a *veillée*, uma reunião da comunidade da aldeia ao cair da tarde, feita especialmente durante os meses de inverno, do dia de Todos os Santos até a Quarta-Feira de Cinzas. Aí, à luz de velas, consertavam-se as ferramentas, fiava-se, os solteiros namoravam, as pessoas cantavam e alguns homens e mulheres contavam histórias [...]. Aí, se algum dos homens fosse alfabetizado e tivesse livros, ele podia ler em voz alta.¹¹⁰

Resta questionar se essa leitura em voz alta de fato alterava em algum nível a dinâmica da aldeia. Segundo Davis, é preciso frisar que essa leitura era sempre uma *tradução*, uma vez que o leitor deveria adaptar o texto impresso em francês para o dialeto que a comunidade pudesse compreender.¹¹¹

Numa comunidade que ouvisse partes do Romance pela primeira vez, talvez novas relações fossem estabelecidas, a partir de velhos modos de ordenação da experiência baseados na cavalaria e na escolástica; novas metáforas eram aprendidas e imagens variadas sobre a mulher e o amor, acrescentadas ao estoque existente dos ouvintes.¹¹²

¹⁰⁸ DAVIS, Natalie. *Culturas do povo, sociedades e cultura no início da França moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p.157.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*, p.166.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*, p.167.

Há uma grande fenda entre o conteúdo proposto no impresso e aquele absorvida pelo leitor e seus ouvintes. No entanto, o que pode ser garantido, uma vez que se constata essa nova forma de comunicação, é que havia um elemento novo sendo inserido naquela cultura, de modo a instigar a única característica peculiar à humanidade, independentemente do que se entende por suas paixões: o pensamento. Novos temas e questionamentos juntavam-se ao universo conhecido pelos camponeses, associando-se a ele e gerando um produto singular, tão diferente dos primeiros quanto do segundo. A quem interessava instigar os camponeses iletrados a entrar em contato com as letras e fazer circular um tipo de pensamento discordante? Um gráfico de origem rural ou um editor de literatura popular não teriam essa iniciativa, pois compreenderiam a limitação da alfabetização de seus conterrâneos. Coube, portanto, aos pregadores protestantes, para quem os riscos do mercado editorial não importavam mais do que a salvação das almas, vender livros para a comunidade rural em larga escala. Eles promoviam inclusive grupos de leitura secretos em dias festivos ou à noite na casa de algum de seus membros. Mais uma vez, um interesse alheio ao que comumente se associa à modernidade, como o religioso, ajudou a promover um dos alicerces da individualização.¹¹³

A partir disso, com a abertura da venda de livros no meio rural, outros conteúdos puderam ser editados para esse público, como os famosos almanaques. Os livros passaram a tratar de medicina, agricultura e toda sorte de interesses que se voltavam não apenas aos camponeses, mas também aos senhores de terra. Era uma forma ainda insipiente de se difundir conhecimento, técnica e doutrina.¹¹⁴

O que podemos concluir então a respeito das consequências da palavra impressa para a comunidade camponesa no século XVI? Elas foram certamente limitadas. Algumas poucas linhas de comunicação se abriram entre professor e camponês – ou melhor, entre conjuntos de materiais culturais, como no caso de certa sabedoria tradicional que se foi uniformizada e disseminada por meio da impressão, talvez com uma pequena correção vinda do alto.¹¹⁵

Era necessário que os textos circulantes se relacionassem de alguma maneira com a vida dos camponeses. Por isso, foi possível que artesões, homens de ofício e mulheres também tivessem produzido algum conteúdo manuscrito para si mesmos, mas

¹¹³ DAVIS, Natalie. *Culturas do povo*, p.176.

¹¹⁴ DAVIS, Natalie. *Culturas do povo*, p.169-170.

¹¹⁵ DAVIS, Natalie. *Culturas do povo*, p.166.

que não ganharam visibilidade. Por outro lado, aquilo que era produzido pela Universidade, pelas doutrinas religiosas, e pela literatura dos poderosos só chegava ao povo em fragmentos, sempre apropriados e entendidos à sua maneira. O acesso ao livro físico já era uma barreira por si só. Muitas vezes o contato com o livro, até mesmo nas cidades, não estava associado a uma relação de posse, pois ele era compartilhado ou trocado – não apenas pelo seu alto valor físico e econômico, mas pela raridade e interesse:¹¹⁶

Os livros eram também compartilhados em grupos de leitura, que como no mundo rural, juntavam letrados e iletrados. O cenário, entretanto, não era a tradicional *veillée* de inverno, já que, fora dos ofícios de construção, muitos artesãos trabalhavam, até as oito ou dez horas da noite, à luz de velas se necessário, inverno e verão. Reuniões de familiares e de amigos para cantar, jogar cartas, contar histórias e talvez ler ocorriam mais provavelmente em ocasiões especiais, como os dias de festa. Alguns livros eram editados para ser lidos em voz alta ou consultados na loja, como os livros de padrões de desenho têxtil e a tradução francesa de *Pirotechnia*, de Borunguccio, um excelente manual sobre processos de metalurgia. E os pequenos livros de aritmética, impressos várias vezes e que ensinavam as quatro operações aos pequenos comerciantes, fosse ‘com a pena’, em números arábicos, fosse por meio de contagem de pedras (jetons), ‘para aqueles que não sabiam ler e escrever’, eram mais utilizados por aprendizes e adultos num ateliê do que pelos professores numa pequena escola. Uma *Aritmética simples* prometia ensinar em quinze dias tudo o que um homem de ofício precisava saber e continha versos mnemônicos, para ajudá-lo a aprender.¹¹⁷

A leitura certamente redimensionou o acesso a certos conhecimentos, estimulou o pensamento crítico e criou novas plataformas de circulação da própria sabedoria popular. Mais que isso, ela possibilitou desfazer monopólios tradicionais do conhecimento, abrindo o comércio de novos trabalhos criativos e informações. Entretanto, ao mesmo tempo em que ela corrigia alguns “erros populares”, como aqueles praticados pela medicina vulgar dos curandeiros,¹¹⁸ ela promovia um tipo de saber sem rosto. A autoridade das novas ideias – da interferência nos costumes proposta pelas letras impressas – criou um sistema que legitimava a si mesmo, superior às práticas do cotidiano e detentor de um tipo de *verdade* sem precedentes. Do ponto de vista moderno, essa mudança foi, sem dúvidas, uma vitória, mas, se observada de fora do sistema, ela pode revelar-se problemática por criar um padrão próprio de

¹¹⁶ DAVIS, Natalie. *Culturas do povo*, p.175-177.

¹¹⁷ DAVIS, Natalie. *Culturas do povo*, p.175-176.

¹¹⁸ DAVIS, Natalie. *Culturas do povo*, p.184.

legitimação, abrindo mão dos fiadores tradicionais da verdade: Deus e a experiência concreta.

Atentando-se a esse problema, já no século XVI, a Igreja tentou conter os estragos que a leitura difundida poderia causar na relação dos fiéis com a divindade e consequentemente com a sua moral e liturgia. Para isso, precisou lançar mão igualmente de novas estratégias. Não bastaria apenas negar o pensamento crítico, era necessário associar sua posição a imagens que a fixassem na mente dos fiéis, restringindo as variações de interpretação.

O que era necessário para manter a ortodoxia católica era um modo de controle mais adequado à palavra impressa do que uma forma arcaica de monopólio sacerdotal e mais efetiva do que a censura. Em 1542, um religioso franciscano que traduzia e comentava um *Livro de horas* para um círculo de nobres mostrou o caminho. Todos são recebidos para as pregações, não importa que não tenham conhecimentos, dizia o irmão Gilles – ver as palavras é necessariamente mais perigoso do que ouvi-las? A resposta era tornar seguro o texto despido, vestindo-o com uma exposição ortodoxa. Os jesuítas continuaram o trabalho ao fixar o sentido de um texto devocional, acompanhando-o de uma figura ou emblema religioso uniforme. Por volta de 1561, em Lyon, o jesuíta Possevino imprimia a sua custa livrinhos ortodoxos e os distribuía gratuitamente nas ruas. No final do século XVI, os católicos leigos tinham um conjunto crescente de literatura espiritual *na qual o olho era dirigido pela exposição e pela ilustração*.¹¹⁹

O apelo visual, que antes já era largamente utilizado pela cultura popular, foi apropriado como uma nova tecnologia das instituições religiosas para propagar a sua fé. Pretendia-se dar um sentido a eventuais interpretações críticas ao texto bíblico ou à própria liturgia. Com isso, a leitura criou um novo mecanismo de distinção social; entre aqueles que detinham um lugar de fala autorizado e toda a massa leiga de homens e mulheres que, como aventureiros, atreviam-se de alguma forma a transpor essa barreira. Um desses casos de transgressão foi o do moleiro Menocchio que, como tantos outros anônimos, morreu pela Inquisição por questionar o saber eclesiástico.¹²⁰ A Igreja Católica revelou-se, portanto, a primeira instituição a promover esse fosso entre dois mundos, mas logo acompanhada pelos protestantes e movimentos seculares de ciência e filosofia. Como apontou o historiador Roger Chartier, uma constante vigilância sobre as leituras do povo foi instaurada na modernidade:

¹¹⁹ DAVIS, Natalie. *Culturas do povo*, p.182. (Grifos da autora).

¹²⁰ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.

A cultura escrita das sociedades ocidentais teve, portanto, de conviver com a persistente ideia de que a disseminação do saber equivale a uma profanação. A difusão da capacidade de ler e escrever, a multiplicação dos objetos impressos afligem os clérigos, eclesiásticos e seculares, que pretendem monopolizar a produção ou a discussão do conhecimento. Uma primeira formulação dessa ambição é a do cristianismo, que faz dos clérigos os únicos intérpretes autorizados dos segredos de Deus, da natureza ou do Estado. Com a revolução científica do começo do século XVII, caem as proibições e os limites que antes se impunham ao trabalho do conhecimento, mas não se anula sua transmissão a uma restrita minoria – a *respublica litteratorum* –, a única capaz de conduzi-lo sem riscos para a religião, a lei ou a ordem. No momento em que as figuras de Ícaro e Prometeu se tornaram os emblemas de um conhecimento sem limites, lembra-se que ele deve continuar sendo a obra exclusiva dos novos clérigos – os intelectuais. Dois motivos, portanto, são fundamentais: o que atribui ao povo uma recusa da cultura escrita, vista como um instrumento de dominação que rasga o tecido da comunidade, e o que faz os letrados recusarem a apropriação vulgar do saber reservado e, portanto, das chaves que lhe dão acesso. Evidentemente, foi contrariando essas ideias que se realizou o ingresso das sociedades ocidentais na escrita.¹²¹

Ao mesmo tempo em que o discurso era controlado e ordenado por uma elite intelectual, as massas populares não se abstiveram de fazer da palavra escrita um elemento da sua própria cultura. Esses dois movimentos evidenciam-se em uma fonte do século XVIII, produzida durante a Revolução Francesa e analisada por Roger Chartier. Em 1794, o abade Grégoire apresentou à Convenção um relatório de sua pesquisa sobre “a necessidade e os meios de eliminar os *patois* e universalizar o uso da língua francesa”. Unificar o idioma foi uma das estratégias empregadas na modernidade para ordenar os discursos, tanto para fazer cumprir a lei em idioma oficial quanto para balizar o saber científico, literário e filosófico. Outros dois exemplos célebres e similares foram o do monarca José II na Áustria e do Marquês de Pombal em Portugal, que banuiu o uso da “língua geral” na colônia a favor da língua portuguesa.

No caso francês, o relatório de Grégoire baseava-se em uma série de perguntas que ele havia elaborado e enviado a seus correspondentes observadores do meio rural, colegas da Assembleia Nacional e da Sociedade dos Amigos da Constituição filiados ao Clube dos Jacobinos, de agosto de 1790 a janeiro de 1792. Dentre as diversas perguntas, três foram particularmente interessantes para uma história cultural da leitura no século

¹²¹ CHARTIER, Roger. “As práticas da escrita”. In: ARIÈS, Philippe e DUBY, George (dir.). *História da vida privada, da Renascença ao século das Luzes*. São Paulo: Companhia de bolso, 2009, p. 127-128.

XVIII: “35. Têm eles [os párcos e vigários] um sortimento de livros para emprestar aos paroquianos? 36. As pessoas do campo têm gosto pela leitura? 37. Que espécies de livros são mais comumente encontradas em suas casas?”. Apenas 43 respostas foram conservadas na biblioteca da Sociedade de *Port-Royal* e na *Bibliothèque Nationale*. Não apenas seu número é ínfimo para elaborar um perfil do leitor rural como a natureza social dos correspondentes só permite uma visão parcial e tendenciosa das práticas camponeses, pois eram burgueses e intelectuais, alguns ligados ao clero, aos órgãos do Estado e às profissões liberais, pertencentes em geral à República das Letras.¹²²

“Gosto pela leitura” é um termo que fazia parte do novo vocabulário do século XVIII, mas que para alguns letrados não fazia sentido quando direcionada às camadas populares, pois associavam o analfabetismo à total alienação em relação ao universo escrito. Outros, no entanto, enxergavam na leitura camponesa uma flama acesa pela atmosfera revolucionária, como no caso do abade Rochejean, que respondia em nome de Salins e região:

Por toda a parte o povo começa a ler; trata-se de manter o impulso dado. Nas classes mais ignorantes da sociedade, encontram-se homens dignos de instrução, que só pedem para instruir-se. Eu sei que o povo é muito apático, mas sei que é o menos a cada dia, e que há muitos homens ávidos de instrução para devolver mais ou menos lentamente ao povo esse gosto universal. (15 de março de 1791).¹²³

Aqui se vê o exagero ocasionado pela crença própria do correspondente de que o gosto pela leitura é uma tendência natural do homem e que, motivada pelo clima revolucionário, acelerava-se a cada dia. Entretanto, havia barreiras práticas a essa disseminação da leitura campestre ainda no século XVIII: a difícil circulação de livros e a falta de mestres-escola que estimulassem determinada leitura, como já era mais frequente nos Países Baixos e bem demonstrado na pintura de Gerrit Dou no século XVII. Nela, as crianças aprendem a ler em meio à escuridão, revelando-se a luz do conhecimento:

¹²² CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores*, p.236-238.

¹²³ ROCHEJEAN. Citado por: CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores*, p.239.



Figura 3. Gerrit Dou. *The Night School*, (1660-1665), *Rijksmuseum*, Amsterdã.

Para muitos dos correspondentes, a instrução era primordial para impulsionar a leitura e o gosto pelo conhecimento.

É como se o povo representado pelos correspondentes de Grégoire fosse, portanto, despertado para si mesmo pelo novo curso político. O amor da leitura e a avidez de instrução pertencem realmente à sua natureza, mas foram sufocados pela sujeição cultural e que foram mantidos. Os Amigos da Constituição de Auch proclamam isso: ‘Afirma-se com segurança que as pessoas do campo têm na alma o gosto pela leitura, e não há nada que desejem tanto quanto instruir-se’.¹²⁴

Enquanto alguns correspondentes se espantavam com a possibilidade de o povo ter gosto pela leitura, outra parcela naturalizava o hábito moderno da ler, como algo latente em todo homem. No entanto, uma terceira opinião era apresentada por correspondentes, como o abade Aubry, vigário de Bellevaux nas Ardenas: havia párocos

¹²⁴ CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores*, p.240.

e vigários que, a qualquer custo, impediam a disseminação da leitura popular, pois temiam que ela perturbasse a ordem social ou subvertesse o lugar dos homens e das mulheres. Grande parte dos poucos livros que circulavam no meio rural tratava da vida de santos e de textos bíblicos, o que representava uma ameaça à interpretação ortodoxa da fé cristã. Por isso, eles, que poderiam ser uma fonte de livros aos leigos, não emprestavam suas leituras, além de também lerem pouco para si mesmos. No decorrer da Revolução, entretanto, a posição do clero viu-se coagida a adequar-se. Agora, reformado e regenerado, ele ficou responsável pela educação patriótica, instrução e disseminação do Iluminismo. Deveria estimular a leitura para satisfazer as novas autoridades civis e a natureza oculta do povo, contanto que fosse por meio de livros que ensinassem e educassem a homens esclarecidos.

As leituras comuns das pessoas do campo são, portanto, desqualificadas por aqueles que relatam a Grégoire, porque, longe de instituir e ajudar, de informar e despertar, elas mantêm preconceitos e supertições ainda vivos.¹²⁵

Encorajar a leitura não significava encorajar o pensamento crítico ou a liberdade. Pelo contrário, as leituras tradicionais de contos e histórias fantásticas – como aquelas trazidas por comerciantes ambulantes, editadas pela Biblioteca Azul e mais comumente encontradas nas casas de camponeses – eram desqualificadas segundo o objetivo de educar e moldar o pensamento e os corações da pátria. Diziam os correspondentes que esse tipo de leitura poderia “embrutecer” os homens, de modo a preservar neles paixões viciosas e contrárias aos esclarecidos, aos costumes e ao “repouso público”. Restava perguntar: “como evitar que a corrupção pelo saber não substitua aquela trazida pela ignorância? Como fazer para que o livro seja fonte de exemplos imitáveis e não de depravações novas?”.¹²⁶ Essas indagações dizem muito sobre o objetivo dos correspondentes e da República das Letras, a qual grande parte deles pertencia. Preocupavam-se não simplesmente com a disseminação da leitura, mas com um tipo de leitura, ao passo que ignoravam ou desencorajavam a leitura praticada pelos próprios camponeses.

Agora, o outro lado. Como o historiador pode penetrar o universo mental dos camponeses e artesãos do mundo pré-industrial? A estratégia de reconstruir suas leituras

¹²⁵ CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores*, p.251.

¹²⁶ CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores*, p.252-253.

já mostrou sua fragilidade, como visto, desde o século XVIII. Os almanaques, os livros religiosos, assim como as produções literárias da elite letrada não seriam capazes de traçar um perfil do leitor rural e tampouco revelar sua forma de interpretar o mundo. Seria preciso, então, investigar os textos e pensamentos produzidos pelo próprio povo. O único resquício dessa produção que chega ao presente, a despeito das diversas apropriações por ele sofridas, são os contos populares – cuja genealogia remonta à Idade Média e ao início dos tempos modernos. Como coloca o historiador Robert Darnton,

[...] os contos populares são documentos históricos. Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais. Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram.¹²⁷

Diversas interpretações românticas e psicanalíticas foram dadas aos contos de fadas no sentido claro de imprimi-los uma marca de modernidade deveras anacrônica. Quando os irmãos Grimm invocaram as histórias fantásticas e mirabolantes transmitidas de geração à geração por via oral no interior dos povos germânicos para forjar uma natureza da nação, retiraram as obras coletivas de seu contexto original e as impregnaram de novos significados. Engessaram-nas em uma forma escrita com bordões introdutórios artificiais e acabaram por perder de vista os signos e sinais próprios dos oradores e sua audiência. As mudanças perpetradas pelos folcloristas e colecionadores do século XIX esconderam a linguagem do universo tradicional e estranho, não de forma acidental, mas na lúcida intenção de dissuadi-lo para construir em seu lugar – e com sua ajuda – o nacionalismo e a modernidade, ou seja, suas próprias representações.

No século XX, foi a vez da psicanálise apropriar-se dos contos de fadas, conferindo-lhes uma interpretação atemporal que revelaria a natureza psíquica do homem. Discorre Darnton sobre a análise de “Chapeuzinho Vermelho”, que na versão original não fazia menção a chapéus ou capas, feita pelo eminente psicanalista Erich Fromm:

Fromm interpreta o conto como um enigma referente ao inconsciente coletivo na sociedade primitiva e decifrou-o ‘sem dificuldades’,

¹²⁷ DARNTON, Robert. “Histórias que os camponeses contam: o significado de mamãe ganso”. In: *O grande massacre de gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p.26.

descodificando sua ‘linguagem simbólica’. A história diz respeito à confrontação de uma adolescente com a sexualidade adulta, explicou ele. Seu significado oculto aparece através de seu simbolismo – mas os símbolos que ele viu, em sua versão do texto, baseavam-se em aspectos que não existiam nas versões conhecidas dos camponeses, nos séculos XVII e XVIII. Assim, ele enfatiza o (inexistente) chapeuzinho vermelho como um símbolo da menstruação e a (inexistente) garrafa que levava a menina como símbolo da virgindade: daí a (inexistente) advertência da mãe, para que ela não se desviasse do caminho, entrando em regiões ermas, onde poderia quebrá-la. O lobo é o macho estuprador. E as duas (inexistentes) pedras colocadas na barriga do lobo, depois que o (inexistente) caçador retira a menina e sua avó, representam a esterilidade, a punição por infringir um tabu sexual. Assim, com uma misteriosa sensibilidade para detalhes que não apareciam no conto original, o psicanalista nos conduz para um universo mental que nunca existiu ou, pelo menos, que não existia antes do advento da psicanálise.¹²⁸

Ora, a psicanálise parece ser um bom exemplo de ciência moderna que tenta reconstruir os valores e sensibilidades do mundo tradicional para demonstrar que eles são compreendidos pela sua teoria, por isso ela se faz científica e atemporal. Isso fica mais evidente quando se percebe que Freud deu à sua ciência uma origem duplamente moderna, primeiro por estabelecer uma relação entre as perturbações mentais e os traumas causados pelo pensamento religioso.¹²⁹ Freud associou a necessidade de religião ao desamparo paterno sofrido pela criança e a não superação do apartamento entre si mesma e o mundo. Entretanto, a religiosidade como questionamento é um dos produtos e fatores da modernidade, alheio aos homens e mulheres do mundo tradicional, de modo que esse tipo de conflito não poderia estar impresso nos contos populares. Mais grave ainda é a questão da sexualidade, outro pilar do pensamento psicanalítico. “A sociedade civilizada viu-se obrigada a fechar os olhos para muitas transgressões que, segundo suas normas, deveria punir.” Ele continua: “O trabalho psicanalítico nos ensinou que são justamente essas frustrações da vida sexual que os indivíduos chamados de neuróticos não suportam”.¹³⁰ A neurose e demais doenças da mente, para Freud, são um produto do processo de repressão das condutas causado pela civilização. Assim, a análise de Fromm mostra-se não apenas anacrônica, mas incoerente com os postulados de Freud, uma vez que o conto referido não é produto da sociedade civilizada moderna.

¹²⁸ DARNTON, Robert. “Histórias que os camponeses contam”, p.23.

¹²⁹ FREUD, Sigmund. *O mal-estar da civilização*. Rio de Janeiro: Penguin e Cia das Letras, 2011, p.16.

¹³⁰ FREUD, Sigmund. *O mal-estar da civilização*, p.50-51.

Como bem esclarece Darnton, “os camponeses não precisavam de código secreto para falar sobre tabus”.¹³¹ Esse também é um valor da modernidade.

Após essa breve digressão, o que os contos significavam para aqueles que os transmitiam e escutavam? Essa é a questão que Robert Darnton procura responder em seus estudos sobre os populares contos da “Mamãe Ganso”, um conjunto de histórias publicado pelo escritor Charles Perrault em 1697.



Figura 4. Charles Perrault, Primeira versão dos contos da *Mamãe Ganso*, 1697.

Ele foi um dos que conseguiram recolher seu material diretamente da tradição oral popular. Como era comum à aristocracia, deixou seus filhos aos cuidados de uma mulher do povo que lhes contava histórias todas as noites. Perrault tomou suas notas, não perdendo a chance de acrescentar algumas passagens para agradar ao novo público dos salões.¹³² Voltando ao caso de “Chapeuzinho Vermelho”, um dos contos por ele

¹³¹ DARNTON, Robert. “Histórias que os camponeses contam”, p.27.

¹³² DARNTON, Robert. “Histórias que os camponeses contam”, p.24.

reunidos, a interpretação mais simples é também a mais plausível. A história possivelmente alertava as meninas para terem cuidado com os lobos.¹³³

Os pregadores medievais utilizavam elementos da tradição oral para ilustrar argumentos morais. Seus sermões transcritos em coleções de ‘Exempla’ dos séculos XII ao XV, referem-se às mesmas histórias que foram recolhidas nas cabanas dos camponeses, pelos folcloristas do século XIX. Apesar da obscuridade que cerca as origens dos romances de cavalaria, as canções de gesta e as *fabliaux*, parece que boa parte da literatura medieval bebeu da tradição oral popular, e não o contrário. A ‘Bela Adormecida’ apareceu num romance arturiano do século XIV e ‘Cinderela’ veio à tona em *Propos rustiques*, de Noel Du Fail, de 1547, livro que situou as origens dos contos nas tradições camponesas e mostrou como eles eram transmitidos; porque Du Fail fez a primeira descrição por escrito de uma importante instituição francesa, a *veillée*, reunião junto à lareira, à noitinha, quando os homens consertavam suas ferramentas e as mulheres costuravam, escutando as histórias que seriam registradas pelos folcloristas trezentos anos depois e que já duravam séculos. Pretendessem elas divertir os adultos ou assustar as crianças, como no caso de contos de advertência, como ‘Chapeuzinho Vermelho’, as histórias pertenciam sempre a um fundo de cultura popular, que os camponeses foram acumulando através dos séculos, com perdas notavelmente pequenas.¹³⁴

Os contos estavam intimamente relacionados à vida e mesmo suas metáforas não comportavam eufemismos. As histórias estavam repletas de brutalidades, assim como o mundo real ao redor dos ouvintes. Estupro, sodomia, incesto, canibalismo, nada escapava aos enredos dos contos populares.¹³⁵ Nem mesmo para as crianças a realidade carecia de ser suavizada. A ideia de que os contos de fadas devem ser didáticos e lidar com narrativas lúdicas e finais felizes é posterior ao século XVIII. Outra ideia construída pela modernidade – a partir do bucolismo, do nacionalismo e até mesmo do marxismo – é que as aldeias viviam em plena harmonia no período pré-industrial. Não apenas os agentes estatais traziam tensão com a cobrança de impostos, como outros conflitos tão graves ocorriam entre os próprios camponeses. Ódio e inveja não eram incomuns em uma época em que a sobrevivência era muito mais dura. Os contos lidavam, portanto, com a realidade humana sem filtros, tratavam de crianças órfãs, madrastas, longas jornadas de trabalho e brevidade da vida.¹³⁶

¹³³ DARNTON, Robert. “Histórias que os camponeses contam”, p.22.

¹³⁴ DARNTON, Robert. “Histórias que os camponeses contam”, p.31-32.

¹³⁵ DARNTON, Robert. “Histórias que os camponeses contam”, p.29.

¹³⁶ DARNTON, Robert. “Histórias que os camponeses contam”, p.43 e 47.

Charles Perrault escreveu seus contos em meados de 1690, período de maior crise demográfica do século XVII. Isso implicou uma grande quantidade de dramas reais presentes nos contos. A luta pela sobrevivência era a maior delas. Enquanto a fome assolava a Europa, as histórias reproduziam a realidade de camponeses que procuravam se alimentar e ultrapassar as dificuldades. Satisfazer os desejos estava longe de ser uma simples fantasia ou capricho. As jornadas dos protagonistas eram em geral pela vida, não pelo luxo.¹³⁷

Os rapazes partem em busca de fortuna e, muitas vezes, a obtêm, graças à ajuda de velhas horrorosas, que pedem um pedaço de pão e, na verdade, são fadas bondosas, disfarçadas. Apesar da intervenção sobrenatural, os heróis partem para um mundo real, em geral a fim de fugir à pobreza em casa e encontrar emprego e pastagens mais verdes. Nem sempre conquistam princesas.¹³⁸

Percebe-se aos poucos o substrato social por trás dos contos populares ao relacionar o texto ao seu contexto. Não é por acaso que versões de um mesmo conto podem variar drasticamente de uma tradição à outra. Na Itália, as histórias ganhavam um caráter mais burlesco; na Alemanha, eram recheadas de horror, crueldade e elementos sobrenaturais; na França, ainda que houvesse detalhes horríveis, os efeitos dos contos tendiam para o drama e, na Inglaterra, seus desfechos eram comumente humorísticos.¹³⁹ Apesar disso, todos os contos, pelos vastos meandros da Europa, parecem seguir uma estrutura similar.

Há muito já se percebeu que os contos folclóricos são combinações instáveis de elementos que têm uma existência semi-independente, vagueando ou passando de um conto para outro. [...] Por exemplo, há o tema do animal, pássaro ou peixe que ajuda o herói e muitas vezes tem o dom da linguagem; ou o tema dos testes feitos ao pretendente, que pode ser obrigado a domar cavalos selvagens, matar um dragão ou ir em busca do elixir da vida. Ou então, se nos concentrarmos em um conto popular, como *Cinderela*, descobriremos que ele pode ser decomposto em cinco motivos básicos, A, B, C, D, E, da seguinte maneira: A, a heroína é maltratada pelos seus; B, ela recebe auxílio sobrenatural; C, ela encontra o herói; D, ela passa por um teste de reconhecimento; E, ela se casa com o herói. Cada motivo aparece numa série de variantes: por exemplo D1, apenas uma moça consegue calçar a sandália; D2, apenas uma moça consegue pôr o anel; D3, apenas uma moça consegue arrancar a maçã. A versão da estória

¹³⁷ DARNTON, Robert. “Histórias que os camponeses contam”, p.49-54.

¹³⁸ DARNTON, Robert. “Histórias que os camponeses contam”, p.56.

¹³⁹ DARNTON, Robert. “Histórias que os camponeses contam”, p.69.

segundo os Grimm poderia ser abreviada como A1, B1, C1, D1, E. [...] Mais uma vez descobrimos que ‘textos diferentes são iguais’. Ou melhor, são transformações uns dos outros, diferentes permutações entre os mesmos elementos básicos.¹⁴⁰

A maneira como cada tradição formulava sua história estava relacionada às suas necessidades específicas e fornecem pistas de como seus membros encaravam o mundo e os problemas ao seu redor. No caso de Cinderela, o cenário é compreensível, pois com a alta mortalidade, o número de viúvas e madrastas era grande e o conflito entre seus filhos era possivelmente comum. Como lembra Darnton, uma boca a mais para alimentar poderia ser a diferença entre uma vida difícil e uma vida miserável. Os contos franceses parecem ser ainda mais realistas do que os alemães, embora ambos lidem com um universo intensamente humano, suas fragilidades e seus desafios.

Se é assim, será que poderíamos ser mais precisos, ao interpretar o que os contos talvez significassem para os narradores e sua plateia? Gostaria de apresentar duas proposições: os contos diziam aos camponeses como era o mundo; e ofereciam uma estratégia para enfrentá-lo.¹⁴¹

Os personagens sofrem os reveses do mundo, e poucas vezes são penalizados pelos seus próprios erros. “Chapeuzinho Vermelho” nada fez para sofrer o ataque tão cruel e malicioso do lobo. As circunstâncias estão dispostas para serem suportadas, pois não podem ser previstas ou explicadas. Cabe aos camponeses elaborar estratégias para superá-las. Afinal, os desastres naturais são ocasionais e a Peste Negra, por exemplo, não poderia ser remediada. Era preciso enfrentar os desafios da vida com alguns conhecimentos do passado, transpostos em lições morais e transmitidos pelos contos e histórias fantásticas. Na sua estrutura tradicional, o herói geralmente precisava passar por provações que mostrassem o seu merecimento para conquistar a princesa. Para isso, ele recebe ajuda de algum elemento mágico. No entanto, para obter êxito na sua jornada, precisava utilizar-se da própria esperteza. Em um mundo de vilões maliciosos, a virtude não era o instrumento que garantia a vitória, mas a habilidade em aproveitar a fragilidade do outro a seu favor.¹⁴² A ingenuidade e a estupidez faziam antítese à

¹⁴⁰ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*, p183-184.

¹⁴¹ DARNTON, Robert. “Histórias que os camponeses contam”, p.77-78.

¹⁴² DARNTON, Robert. “Histórias que os camponeses contam”, p.79-80.

esperteza dos velhos e vigaristas, podendo levar a verdadeiras tragédias e desastres. Os protagonistas precisavam ser astutos.

Esses personagens têm em comum não apenas a astúcia, mas também a fragilidade, e seus adversários se distinguem pela força, bem como pela estupidez. A velhacaria sempre joga o pequeno contra o grande, o pobre contra o rico, o desprovido contra o poderoso. Estruturando as histórias dessa maneira, e sem explicitar o comentário social, a tradição oral proporcionou aos camponeses uma estratégia para lidar com seus inimigos, nos tempos do Antigo Regime. Mais uma vez, é preciso enfatizar que nada havia de novo ou de incomum no tema dos fracos vencendo os fortes, pela esperteza¹⁴³

Os contos ressaltavam a potência interna de cada um dos ouvintes, fazendo-os acreditar que eram fortes para enfrentar seus próprios vilões. Essa compreensão se afasta consideravelmente da letargia que comumente é atribuída aos povos pré-industriais. Embora eles não fossem capazes de prever o futuro, tinham plena capacidade de arcar com os ônus do presente e eram treinados desde criança para isso. No entanto, toda essa carga de conteúdo e potencialidade foi perdida quando os românticos do século XIX propuseram-se engessar os contos em páginas de papel e letras impressas.

Essa distensão do sentido original dos contos não foi repentina. Ela se construiu durante todo o período moderno enquanto, como bem descreve Peter Burke, as elites procuraram afastar-se da cultura popular. Primeiro rejeitaram sua língua e suas festas e progressivamente todas as suas manifestações. O mundo civilizado, compreendido pelo clero, nobreza e burguesia, interiorizava uma cartilha moral de ordem e autocontrole que não condizia com as práticas populares. Palavras como “charlatões”, “saltimbancos” e “curandeiros” ganharam o vocabulário dos letrados, que passaram a menosprezar o saber do povo, apontando seus erros e inconformidades com o saber de homens inteligentes e cultos. No século XVII, o afastamento entre os dois universos de atividades era galopante. Dentre as críticas direcionadas aos populares estava a crença em profecias, cuja cultura fazia perpetuar a letargia do mundo tradicional. Desenvolver as Letras e as Ciências alheias a essa tradição foi uma estratégia fundamental para a modernidade.¹⁴⁴

¹⁴³ DARNTON, Robert. “Histórias que os camponeses contam”, p.82.

¹⁴⁴ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*, p.358-360.

Contudo, essa separação jamais foi completa, pelo menos não até o século XVIII. Autores e artistas da Europa clássica ainda haviam sido criados nessa atmosfera dúbia.

Enquanto a veillée perpetuava as tradições populares dentro da aldeia, criadas e amas-de-leite serviam de elo entre a cultura do povo e a cultura da elite. As duas culturas eram ligadas, mesmo no auge do Grand Siècle, quando pareciam ter menos em comum; porque as audiências de Racine e Lully haviam sugado o folclore junto com o leite.¹⁴⁵

Assim como a de Perrault e seus filhos, a criação de toda a aristocracia esteve repleta de canções populares e histórias fantásticas. O modo de pensar tradicional muito lentamente foi se dissociando de uma cultura letrada e moderna. Todavia, as sucessivas camadas de interpretação que cobriram as obras de arte nos últimos dois séculos deixaram pouco à mostra dessa tradição. Revelá-la é um passo importante para compreender as estratégias de construção da própria modernidade. A linguagem dos contos e o universo popular estavam presentes não apenas em obras chave, mas principalmente na vida dos artistas, que beberam e vivenciaram de uma cultura que seus sucessores se esforçaram para apagar.

¹⁴⁵ DARNTON, Robert. “Histórias que os camponeses contam”, p.90.

1.4 A busca pela *civilidade*

No Renascimento, a instrução mostrou-se ser a grande estratégia para a divulgação e consolidação de uma nova visão de mundo e vida em sociedade. Opondo-se ao tipo de educação medieval, que abarcava crianças oriundas de diversos contextos sociais (mas em proporções diminutas), o modelo humanista privilegiava os jovens de famílias nobres e abastadas. O objetivo primeiro, pois, era fornecer clérigos minimamente instruídos à Igreja. Conseguiram com isso promover uma aristocratização da cultura. Muito embora as classes mais baixas não tivessem acesso direto aos meios intelectuais, o humanismo livrava o conhecimento da clausura de pequenos círculos como era feito na tradição escolástica, pois ele teve o mérito de escolarizar quase universalmente a nobreza e a burguesia.¹⁴⁶ Acreditava-se que o ensino do Latim formaria “personalidades equilibradas” e que o “bem falar” implicaria o “bem pensar” – não o contrário.¹⁴⁷ Sobre a literatura, diz o historiador Jean Delumeau: “(...) ilustra o espírito. Aquele que se alimenta de bons autores e a quem as delicadas imagens de poesia tornam familiares será melhor e mais civilizado do que o infeliz aluno de pedantes escolásticos.”¹⁴⁸ Assim, a educação foi uma das maiores transformações do mundo moderno, pois aquela cultura que antes era transmitida pela tradição, agora seria mediada por uma nova instituição, aberta a questionamentos e sujeita à *interpretação*. Este termo, inclusive, é bastante preciso para definir um dos instrumentos pedagógicos prediletos dos humanistas: o teatro.

Ninguém melhor para ensinar Latim aos jovens da Renascença, sedentos por conhecimento, do que os próprios autores dramáticos da Roma antiga. Enquanto os escolares apreciadores da natureza buscavam Florença para desenvolver seus estudos, os ligados às humanidades, filosofia e retórica migravam para a antiga capital romana. Lá encontravam um universo em crescente ebulição, ainda que sob o olhar próximo da Igreja. A península itálica foi, sem dúvidas, o grande epicentro do humanismo e da cultura renascentista. Logo, o teatro foi saudado em Roma como exemplo da retórica erudita, adotado antes como fonte de estudo do que texto para encenação. Paralelo ao

¹⁴⁶ DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*. Lisboa: Edições 70, 2011, p.349-350.

¹⁴⁷ Talvez os humanistas estivessem demasiadamente influenciados pela filosofia de Aristóteles, que creditava à *linguagem* toda a singularidade humana.

¹⁴⁸ DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*, p.352.

universo lúdico das camadas populares, o humanismo desenvolvia o drama e refinava a linguagem.

Em 1486, financiada por um poderoso cardeal espanhol, era apresentada pelos humanistas romanos a peça *Hipólito*, de Sêneca, primeiro no fórum, depois para o Papa em pessoa. Inaugurava-se uma tendência onde o texto era recitado por um leitor erudito e, em segundo plano, transcorria-se a cena com atores mascarados, representada em forma de pantomima. O palco teve uma retomada bastante modesta. Contava com um metro e meio de altura, feito de madeira e com fortes efeitos de cor, seguindo, de modo geral, o modelo da Antiguidade. No entanto, o destaque não estava na imagem que se construía, mas no verbo recitado. Margot Berthold, historiadora do teatro, destaca: “Sêneca, Terêncio e Plauto eram dominantes, como mestres da linguagem latina e do discurso fluente, protótipos de um modo culto de vida como padrão de tudo o que o drama tinha a contribuir para a nova imagem do homem”.¹⁴⁹

No início do século XVI, a academia platônica de Pompônio Leto, também em Roma, era ponto de encontro dos jovens eruditos. Durante trinta anos, lá se ensinou retórica com experiências teatrais. O estudo do teatro logo se expandiu para as Universidades latinas e encenações foram executadas em teatros improvisados, pátios, praças públicas e palácios. O discurso dramático fazia parte de um claro projeto pedagógico cujo sentido era se opor a toda forma de pensamento e conduta medieval. O Renascimento em geral e o humanismo em específico buscaram renovar inteiramente, por meio dos comportamentos e da linguagem, a forma dos laços sociais.

Em 1530, era publicada uma obra que, assim como os espetáculos, também visava o ensino dos jovens e viria a ser amplamente divulgada e observada no século seguinte: o tratado *De civilitate morum puerilium* de Erasmo de Rotterdam. Para ele, o estudo dos textos clássicos tinha sempre o objetivo de absorver os ensinamentos morais neles contidos. Entretanto, a obra era muito mais ambiciosa. Erasmo trazia o conceito de *civilidade*, que viria a encontrar traduções nas principais línguas vernáculas, como *civilité* em francês, *civility* em inglês e *Zivilität* em alemão. A obra propõe a toda Europa letrada um código bem definido e, sobretudo, padronizado de condutas no sentido de consolidar um ideal de civilidade que se diferenciava em absoluto do mundo rudimentar que se acreditava ser o medieval. Com normas de etiqueta à mesa, atitudes desejáveis em relações às escatologias do corpo e demais comportamentos em

¹⁴⁹ BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*, São Paulo: Perspectiva, 2014, p.271.

sociedade, o ordenamento de Erasmo buscava dar uma *forma* àquele conteúdo humano que era novidade em sua época. É esclarecedora a passagem do historiador Roger Chartier sobre a obra:

Ao mesmo tempo tradução de comportamento já transformado e definição de um ideal novo, o livro de Erasmo indica bem as exigências de um tempo em que as regras tradicionais da vida cavaleiresca recuam progressivamente diante dos imperativos novos de uma vida social mais densa, de uma dependência mais cerrada dos homens na relação de uns com os outros.¹⁵⁰

Como se vê, o conjunto de regras propostas no livro não deriva de um sentimento particular do autor, mas do sentido de seu próprio tempo em direção a uma concepção nova de civilização. O sociólogo Norbert Elias, ao abordar o livro de Erasmo, percebe que muitas das suas anotações são comuns a outros textos do período. Ainda assim, Elias salienta:

Com toda certeza Erasmo não compilou simplesmente esse tratado à vista de outros livros. Tal como todos que refletem sobre essas questões, ele tinha diante dos olhos um código social especial. Este tratado é, na verdade, uma coletânea de observações feitas na vida e na sociedade. É, como disse alguém mais tarde, ‘um pouco do trabalho de todo mundo’. E, se nada mais, seu sucesso, sua rápida disseminação e seu emprego como manual educativo para meninos mostram até que ponto atendia a uma necessidade social e como registrava os modelos de comportamento para os quais estavam maduros os tempos e que a sociedade – ou mais exatamente a classe alta, em primeiro lugar – exigia.¹⁵¹

O texto de Erasmo registra em manual uma transformação já observada na sociedade, onde a nobreza deixava de ser uma classe de cavaleiros para se tornar uma de *cortesãos*. A princípio, a obra fora produzida para a educação de um jovem príncipe, mas aos poucos ganhou o gosto das elites e tornou-se uma fonte comum para educadores de toda a Europa, vindo a ser editada inúmeras vezes até o século XVIII. Mostrou-se, portanto, uma grande evidência de que o conteúdo moral dos textos e das expressões artísticas tinha o objetivo de moldar a mente e os corações do público. De fato, este não era um processo consciente, como mostra Norbert Elias em seus trabalhos, pois “pessoas isoladas no passado não planejaram essa mudança, essa ‘civilização’, pretendendo efetivá-la gradualmente através de medidas conscientes, ‘racionais’,

¹⁵⁰ CHARTIER, Roger. *Leituras e Leitores na França do Antigo Regime*, p.53.

¹⁵¹ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*, v.1, p.80.

deliberadas.”¹⁵². O processo civilizador consistia em um movimento coletivo que abarca toda a sociedade a partir da aproximação de seus indivíduos e do aumento da interdependência que eles mantêm entre si.

Quanto mais apertada se torna a teia de interdependência em que o indivíduo está emaranhado, como aumento da divisão de funções, maiores são os espaços sociais por onde se estende essa rede, integrando-se em unidades funcionais ou institucionais – mais ameaçada se torna a existência social do indivíduo que dá expressão a impulsos e emoções espontâneas, e maior a vantagem social daqueles capazes de moderar suas paixões; mais fortemente é cada indivíduo controlado, desde a tenra idade, para levar em conta os efeitos de suas próprias ações ou de outras pessoas sobre uma série inteira de elos na cadeia social. A moderação das emoções espontâneas, o controle dos sentimentos, a ampliação do espaço mental além do momento presente, levando em conta o passado e o futuro, o hábito de ligar os fatos em cadeias de causa e efeito – todos estes são distintos aspectos da mesma transformação de conduta, que necessariamente ocorre com a monopolização da violência física e a extensão das cadeias de ação e interdependência social. Ocorre uma mudança ‘civilizadora’ do comportamento.¹⁵³

Vê-se aí uma síntese proposta pela sociologia de Norbert Elias para o processo do qual irrompeu a modernidade. Desde a conscientização da fé até o autocontrole dos impulsos emocionais do homem, a civilização tomou a forma necessária para os desdobramentos que serão observados no século XVIII. Nesse contexto, os espetáculos não fogem do sentido pedagógico dado às artes pela aristocracia a seus próprios membros e avante. As regras propostas por Erasmo não se restringem a qualquer classe específica, mas se serve da noção humanista de que todos os homens são dotados das mesmas capacidades. Ele diz: “Ninguém escolhe seu país nem seu pai: todo mundo pode adquirir qualidades e bons costumes”.¹⁵⁴ Assim, a padronização das experiências, das condutas e dos sentimentos é uma das características do processo, que encontra na pedagogia seu catalisador natural. É possível perceber nessa postura do humanismo uma incipiente abstração das classes sociais, fato determinante nas transformações do pensamento ocidental e que, após um longo processo de rupturas, invasões e contrastes, culminaria na Ilustração.

¹⁵² ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*, v.2, p.193.

¹⁵³ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*, v.2, p.198.

¹⁵⁴ ERASMO. Citado por CHARTIER, Roger. *Leituras e leitoras na França do Antigo Regime*, p.54.

2 GENEALOGIA DO ILUMINISMO

2.1 A aceleração da história

O classicismo do século XVII talvez tenha sido o modelo mais bem acabado dos processos que moldaram a primeira modernidade. A fé era estabelecida pela Igreja, que persuadia os fieis a seguirem a doutrina cristã, legitimando a divisão social, cujas regras cortesãs eram regidas pela aristocracia. Em uma minuciosa cartilha moral internalizada nas mentes e nos corações de homens e mulheres, moldavam-se seus comportamentos e seus desejos em sociedade. O conhecimento também estava atrelado aos dois primeiros processos de cristianização e civilizatório. A escolástica garantia a ordem do saber e social, objetivada em Deus, fechada a questionamentos, pois perfeita e autoexplicativa.

Logo, esse longo processo de modernização não foi uma unidade. Na virada do século XVII para o XVIII, coube ao mundo clássico enfrentar as sucessivas contradições que se revelaram a partir do encontro entre os diversos processos de modernização que o originaram. Principalmente, uma progressiva privatização da vida, dos gostos e das aptidões lançava luz ao indivíduo, que se dissociava da coletividade e construía sobre si mesmo uma nova forma de conhecimento.

A privatização, que potencializava o individualismo, ia de encontro à religião cristã, pois despertava o pensamento crítico e outra ordem de saber. A Igreja, por sua vez, também perdia progressivamente os laços com a nobreza, que tomava para si, no processo de secularização, o domínio sobre a mente dos súditos e a política do Estado. Por fim, o *indivíduo* tendia a escapar do aprisionamento causado pela sociedade cortesã, civilizada pela aristocracia.

Os processos de privatização, civilização e cristianização encontraram, portanto, na virada do século, um ponto de inflexão, que mudou os sentidos da própria modernização. Somando às suas contradições internas, fatores externos também foram decisivos para fomentar, no período, um novo modo de encarar a vida, o mundo e a temporalidade. O historiador Reinhart Koselleck demonstra como as transformações conjunturais influenciaram a noção de *tempo*, que ganhou um sentido diferente no século XVIII. Ele deixaria de ser um cenário estático, onde a história acontece, para tornar-se, ele próprio, um personagem da história.

A história, então, passa a realizar-se não apenas no tempo, mas através do tempo. O tempo se dinamiza como uma força da própria história. Mas esta nova fórmula da experiência pressupõe também um novo conceito de história, a saber, a história como singular coletivo, que a partir de mais ou menos 1780 pôde ser concebida como história em si, sem um objeto a ela coordenado ou um sujeito pré-ordenado.¹⁵⁵

A história deixou de ser um retalho de fatos interessantes sobre contextos e personalidades específicas para tornar-se um emaranhado de espaços e personagens que se cruzam – associando os fatos e os homens ao seu tempo. Primeiramente, Koselleck percebe que, no século XVIII, os séculos já são vistos como unidades com sentido. Por exemplo, Voltaire escreveu *O século de Luís XIV*, concebendo o século XVII como uma unidade de significado. O próprio século XVIII, por sua vez, já era entendido como o século da razão.¹⁵⁶

Em segundo lugar, a descoberta de povos além-mar, extraeuropeus, trouxe a possibilidade de comparação, que antes era impensada, de homens que estavam em tempos diferentes. Assim, foi possível moldar um entendimento de *progresso* que classificava as sociedades a partir do padrão europeu e sua experiência histórica. Os homens da cristandade passaram a hierarquizar os povos da África, Américas e Índia em relação ao nível europeu de desenvolvimento, pois, ainda quem em uma mesma data, agora havia homens em tempos distintos.¹⁵⁷

Em terceiro, no século XVIII, surgiu a noção de que a narrativa histórica dependia sempre de escolhas feitas pelos autores de sua escrita. Isto é, os fatos, independentemente de serem incontestáveis, poderiam ser selecionados ou excluídos, dispostos de modo subjetivo para valorizar determinada conclusão. Descobria-se, portanto, a relatividade da história e o seu juízo. A Igreja Católica já mantinha essa prática para moldar o seu discurso, no entanto, agora, ela não era vista apenas com maus olhos, podendo ser praticada por qualquer autor disposto a defender uma posição.¹⁵⁸

Em quarto lugar, diz Koselleck, o tempo deixou de ser experimentado como o começo ou fim de uma época para ser uma transição eterna em direção a algo novo e inédito. Dessa forma, a filosofia da história tomou corpo, assumindo a diligência de

¹⁵⁵ KOSELLECK, Reinhart. “Modernidade”. In: *Futuro passado*, p. 282-283.

¹⁵⁶ KOSELLECK, Reinhart. “Modernidade”. In: *Futuro passado*, p. 283.

¹⁵⁷ KOSELLECK, Reinhart. “Modernidade”. In: *Futuro passado*, p. 284.

¹⁵⁸ KOSELLECK, Reinhart. “Modernidade”. In: *Futuro passado*, p. 286-287.

conceber as possibilidades do futuro e medir a rapidez com que o presente se diferenciava do passado.¹⁵⁹ O Estado, por sua vez, passou a ser o gestor desse prognóstico, abolindo as profecias que haviam garantido a hegemonia da Igreja no destino da civilização. Agora, o futuro poderia ser calculado, pois os homens não estavam mais à eterna espera do Apocalipse, que nunca chegou. Era preciso agir para construir o mundo a que se aspirava. Além disso, em quinto lugar, as conexões entre os povos e os Estados, comerciais e políticas, chegaram a tal proximidade que não era mais possível construir suas narrativas históricas apartadas, fora de um contexto global.¹⁶⁰

Por último abre-se o fosso entre a experiência anterior e a experiência do que há de vir, cresce a diferença entre passado e futuro, de modo que a época que se vive é experimentada como um tempo de ruptura e de transição, em que continuamente aparecem coisas novas e inesperadas. A novidade aumenta na esfera de significado do tempo, e mais ainda porque, já antes de surgir a técnica da comunicação e da informação a aceleração havia-se tornado uma experiência básica do tempo. Com isto – no terreno político e social – também o retardamento passou a ser uma noção histórica chave, tanto de conservadores, para deter a aceleração, quanto de progressistas, para a estimular. Mas ambas as posições se originam em uma história cuja nova dinâmica exige categorias temporais de movimento.¹⁶¹

Com essa nova noção de tempo histórico, o presente passou a experimentar cada vez menos a si mesmo, a favor de um futuro vislumbrado. A expectativa desse futuro, por sua vez, já modificava o presente, tornando-o um espaço acirrado de disputas ideológicas, no sentido de estimular ou deter a sua *aceleração*. A vida, que antes se pautava pela experiência, como visto no mundo tradicional, agora, voltava-se para o horizonte das expectativas, tornando o presente incerto e confiando-o ao novo conceito de “progresso”, que, segundo Koselleck, “é o primeiro conceito genuinamente histórico que apreendeu, em um conceito único, a diferença temporal entre experiência e expectativa”.¹⁶²

Tanto o progresso sociopolítico quanto o progresso técnico-científico modificam os ritmos e os prazos do mundo-da-vida graças à aceleração. Ao contrário do tempo da natureza, o progresso adquire uma qualidade genuinamente histórica. Bacon ainda se viu obrigado a

¹⁵⁹ KOSELLECK, Reinhart. “Modernidade”. In: *Futuro passado*, p. 288.

¹⁶⁰ KOSELLECK, Reinhart. “Modernidade”. In: *Futuro passado*, p. 290-291.

¹⁶¹ KOSELLECK, Reinhart. “Modernidade”. In: *Futuro passado*, p. 294.

¹⁶² KOSELLECK, Reinhart. “‘Espaço de experiência’ e ‘horizonte de expectativa’: duas categorias históricas”. In: *Futuro passado*, p. 320.

prever que as invenções iriam acelerar-se [...]. Por último, Adam Smith mostrou que o progresso da sociedade [...] surgia da economia de tempo resultante da divisão do trabalho na produção intelectual e material, e da invenção das máquinas.¹⁶³

A noção de progresso dava ao homem a capacidade de tomar as rédeas do seu próprio destino, mudando a realidade em direção ao futuro. Economicamente, a compreensão de que a riqueza poderia ser produzida ia de encontro ao mercantilismo, que acreditava nas relações comerciais como uma espécie de jogo de soma zero onde, para um ganhar, era preciso outro perder. A doutrina da *razão de Estado* seguia o mesmo princípio na política; por isso, foi progressivamente solapada pela diplomacia bilateral do século XVIII.

O mundo estava em transformação e as referências do universo clássico estavam sendo perdidas na aceleração dos fatos, das descobertas, das inovações. Novos conceitos foram se formando para compreender linguisticamente o movimento da política, da economia e da sociedade.

Por volta de 1800, as três formas aristotélicas de governo – monarquia, aristocracia, democracia –, que em suas formas puras, mistas ou decadentes ainda eram suficientes para organizar experiências políticas, se modificam no ponto de vista da filosofia da história. Os três tipos de organização são submetidos a uma alteração forçada – ‘despotismo ou república’ –, na qual os conceitos alternativos contêm um indicador temporal. Distanciando-se do despotismo do passado, o caminho histórico levaria à república do futuro. O antigo conceito político de *res publica* [coisa pública], que até então poderia envolver todas as formas de governo, adquire um caráter restrito de exclusividade, porém relacionado com o futuro. Esta mudança, aqui descrita de forma abreviada, desde muito tempo já havia sido encaminhada historicamente. O resultado se torna palpável na época da Revolução Francesa. O conceito utilizado historicamente ou teoricamente, de qualquer modo um conceito saturado de experiência, é convertido em um conceito de expectativa. [...] O republicanismo indicava o princípio do movimento histórico, e impulsioná-lo era um mandamento da ação política. Qualquer que seja a constituição hoje em vigor, o que importa, a longo prazo, é substituir a dominação do homem sobre o homem pela dominação das leis, isto é, tornar realidade a república.

O ‘republicanismo’ foi, portanto, um conceito de movimento, que no espaço da ação política permitiu realizar aquilo que o ‘progresso’ prometeu cumprir na história como um todo. O antigo conceito da ‘república’, que chamava atenção para uma situação, se transformava em *telos*, em objetivo, ao mesmo tempo que – com auxílio do sufixo

¹⁶³ KOSELLECK, Reinhart. “‘Espaço de experiência’ e ‘horizonte de expectativa’: duas categorias históricas”. In: *Futuro passado*, p. 321.

‘ismo’ – se temporalizava em um conceito de movimento. Servia para antecipar teoricamente o movimento histórico e influenciá-lo praticamente. A diferença temporal entre todas as formas de governo até então conhecidas e a futura constituição, por todos esperada e desejada, foi posta sob um conceito que influiu diretamente no conceito político.¹⁶⁴

Esse longo trecho elucidado como o novo tempo histórico abriu caminho para uma linguagem revolucionária, a partir da aceleração da história (progresso) e da política (republicanismo). No entanto, nem todos os viventes compreenderam o novo tempo no qual estavam imersos. Aqueles que puderam vislumbrar que a mudança transacional era inevitável procuraram assumir espaços onde pudessem participar dos prognósticos e da emergência do republicanismo. Ao passo que os conservadores acreditavam que todo o movimento republicano e revolucionário (especificamente na França no fim do século) fazia parte de uma conspiração, planejada e executada por um grupo de malfeitores, inimigos do Estado e de Deus, mas não como partícipes de um novo tempo. Isso fica explícito em um caso emblemático relatado pela historiadora britânica Dorinda Outram:

Possivelmente, o mais conhecido dos intérpretes conservadores do Iluminismo e seu impacto sobre a Revolução Francesa foi o abade Barruel (1741-1820), um antigo jesuíta, cuja obra *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme* de 1797 foi de grande relevância para determinar as atitudes do século XIX em relação ao iluminismo e sua influência na Revolução Francesa. Barruel publicou seu livro em uma atmosfera de instabilidade política que só findaria com a ascensão de Bonaparte ao poder em 1799. Como um ex-jesuíta, ele possuía boas razões pessoais para não simpatizar com os princípios iluministas, que haviam contribuído para a queda de sua ordem e seu consequente exílio na Rússia. Barruel acreditava que a Revolução na França, com todo o seu resultado de violência resultante e ataques contra a monarquia francesa e a Igreja Católica na França, havia sido causada por uma conspiração dos filósofos ilustrados, reunidos em organizações secretas como os Iluminati na Alemanha e as lojas Maçônicas que haviam se expandido por várias partes da Europa. Enquanto os escritores e filósofos do Iluminismo minavam os valores tradicionais dos quais o Estado e a sociedade dependiam, membros dos Iluminatis e das lojas maçônicas infiltravam-se no governo. Para Barruel, estava claro que a facção política revolucionária francesa, conhecida como os Jacobinos, durante o período em que dominaram o uso do terror na revolução, não passava de uma continuação dessa conspiração para destruir a sociedade civil. Assim, Barruel não enxergava a Revolução como uma forma radicalmente nova de política, ou uma dramática ruptura com o passado, como muitos dos próprios revolucionários pensavam, mas muito mais como o

¹⁶⁴ KOSELLECK, Reinhart. “‘Espaço de experiência’ e ‘horizonte de expectativa’: duas categorias históricas”. In: *Futuro passado*, p. 324-325.

desmascaramento de desenvolvimentos anteriores de longuíssimo prazo dentro do Iluminismo.¹⁶⁵

O abade Augusto Barruel ignorava o novo conceito de *revolução* – que não mais aludia ao retorno planetário ao ponto de início – como tampouco compreendia o novo tempo histórico de aceleração, que impulsionava a sociedade para a transformação, podendo ser estimulada ou breçada por ações políticas. No entanto, ele foi um dos expoentes que levantou, já no século XIX, a questão de filiação da Revolução Francesa ao ideário Iluminista, como se este tivesse planejado e executado um plano estratégico para destruição do mundo tal como o abade conhecia.

Desde então, essa linearidade entre o movimento das Luzes e a Revolução é questionada pela historiografia. O historiador francês Roger Chartier, em *Origens culturais da Revolução Francesa*, propõe revisar o tema à luz dos novos desenvolvimentos teórico-metodológicos da História Cultural.¹⁶⁶ Para isso, dialoga com uma obra do início do século XX, de título similar, mas significativamente distinta, do historiador também francês Daniel Mornet: *Origens intelectuais da Revolução Francesa*.

Chartier abre seu discurso com a pergunta: “Por que escrever um livro que já existe?”. Entretanto, ficam claras no nome que atribui ao seu primeiro capítulo as diferenças entre o seu trabalho e o de Mornet: “Iluminismo e Revolução; Revolução e Iluminismo”. Vale aqui uma primeira análise sintática, antes de historiográfica, do título. A conjunção “e”, comumente empregada para expressar uma *adição*, assume a forma de *conclusão*. “Iluminismo, logo, Revolução” revela a tese de Mornet, que percebe nas ideias ilustradas a origem dos movimentos revolucionários de 1789. Mais que isso, o autor elaborou três leis que teriam determinado a disseminação dessas ideias no século das Luzes. De cima para baixo, da alta filosofia, passando pela burguesia, pequena burguesia e povo, depois de Paris para a periferia e, em seguida, penetrando os diversos conflitos sociais, as ideias ilustradas teriam atingido a difusão universal em 1770. Em suma, “Mornet postula uma ligação necessária entre o Iluminismo e a Revolução”, pois se a mudança no pensamento não houvesse ocorrido anos antes, a Revolução não haveria se desdobrado da forma e na velocidade em que se desdobrou.

¹⁶⁵ OUTRAM, Dorinda. *The Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p.131. (Tradução minha).

¹⁶⁶ CHARTIER, Roger. *Origens culturais da Revolução Francesa*. São Paulo: Unesp, 2009.

Daniel Mornet pode parecer distante à historiografia contemporânea. Todavia, outros historiadores de grande repercussão aproximam-se de Mornet, principalmente quando percebem na Revolução Francesa uma unidade ideológica em torno da burguesia:

[...] um surpreendente consenso de ideias gerais entre um grupo social bastante coerente deu ao movimento revolucionário uma unidade efetiva. O grupo era a ‘burguesia’; suas ideias eram as do liberalismo clássico, conforme formuladas pelos ‘filósofos’ e ‘economistas’ e difundidas pela maçonaria e associações informais. *Até este ponto os ‘filósofos’ podem ser, com justiça, considerados responsáveis pela Revolução.* Ela teria ocorrido sem eles; mas eles provavelmente constituíram a diferença entre um simples colapso de um velho regime e a sua substituição rápida e efetiva por um novo.¹⁶⁷

Eric Hobsbawm é o autor do trecho destacado. Ele admite ao fim do parágrafo que a Revolução teria ocorrido independentemente dos filósofos. Afinal, não negaria sua tradição marxista e sua crença no colapso do modo de produção feudal como motor revolucionário. Entretanto, isso não ofusca sua afirmação anterior, onde diz que os filósofos podem ser considerados responsáveis pela Revolução. Apesar das diferenças infinitas entre os dois últimos autores, a noção de que um conjunto de ideias determinadas, surgidas e disseminadas pela França anos antes, teriam moldado e conduzido a Revolução é lugar comum na historiografia. É exatamente essa percepção que Chartier pretende abalar quando questiona a origem da Revolução nas ideias iluministas.

A historiadora britânica Dorinda Outram dá um passo à frente na questão ao constatar que, assim como o Iluminismo, a Revolução também não foi uma unidade.¹⁶⁸ Não haveria, portanto, uma linearidade a ser seguida, uma vez que as tendências da própria Ilustração eram múltiplas, assim como também foram as da Revolução. Um dos grandes nomes da historiografia sobre as Luzes, que deu larga contribuição ao seu entendimento, foi o historiador americano Peter Gay, que ainda acreditava que o Iluminismo era um movimento unitário, que seguia princípios comuns e que se dividia em três fases: a primeira seria a de Voltaire, a segunda de Diderot, D’Alembert e Rousseau e a última de Lessing e Kant. O filósofo Ernst Cassirer também dividiu o

¹⁶⁷ HOBSBAWM, Eric. *A Era das Revoluções, 1789 – 1848*. [1977] Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016, p.105-106. (Itálico meu).

¹⁶⁸ OUTRAM, Dorinda. *The Enlightenment*, p.136.

Iluminismo em fases que acompanhavam o tempo de vida dos filósofos. A visão de Gay foi esclarecedora por ser a primeira a incluir a Independência dos Estados Unidos no universo da Ilustração. Sua síntese sobre o Iluminismo predominou nos anos 1960.¹⁶⁹

Enquanto Gay e Cassirer limitavam geograficamente as Luzes ao universo francês e alemão, o historiador italiano Franco Venturi percebia a Ilustração também na Itália, Grécia, Bálcãs, Polônia, Hungria e, até mesmo, na Rússia. Sua principal preocupação era não construir nenhum tipo de sistema facilitador que acabasse por turvar o entendimento sobre as Luzes. Sobretudo, a tentativa de buscar as origens filosóficas do movimento impedia que se investigasse o mais fundamental para sua compreensão: a forma como, no século XVIII, aquelas ideias se materializaram e se desenvolveram no meio político, cultural e social.

Não é evidentemente às origens das ideias que devemos remontar, mas a sua função na história dos Setecentos. Os filósofos têm a tentação de navegar em direção à nascente. Os historiadores nos devem dizer como o rio abriu seu caminho, em meio a quais obstáculos e dificuldades.¹⁷⁰

Os grandes modelos ajudaram, por muito tempo, a compreender a história, mas, já na década de 1970, eles eram fortemente questionados como método para se apreender o Iluminismo. O sociólogo Norbert Elias demonstra, por exemplo, como alguns pensamentos sistemáticos turvam o entendimento das manifestações artísticas e culturais, como a música, quando privilegiam apenas o aspecto econômico e a ele subordinam toda a sociedade:

[...] a forma pré-fabricada sobre a ascensão da burguesia em decorrência de uma necessidade interna do desenvolvimento social na segunda metade do século XVIII, derrotando uma nobreza feudal já solapada pela mudança econômica da Revolução Francesa, tende hoje em dia a ser aplicada de maneira tão mecânica e rotineira que se perde de vista o complexo curso dos acontecimentos reais.¹⁷¹

Não apenas o entendimento das artes fica fragilizado com esse tipo de análise como todo o movimento do Iluminismo perde o seu sentido. Como a visão de Hobsbawm já exemplificou, a corrente marxista costuma associar as Luzes à ideologia

¹⁶⁹ OUTRAM, Dorinda. *The Enlightenment*, p.3-4.

¹⁷⁰ VENTURI, Franco. *Utopia e reforma no Iluminismo*, p.29.

¹⁷¹ ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*, p.28.

da burguesia, entretanto, isso faz com que se perca de vista toda a diversidade e complexidade do movimento, que contava com a participação de indivíduos de diversas origens, com objetivos e interesses muitas vezes conflitantes entre si. Venturi objeta:

Estou pessoalmente convencido de que esta definição é um dos obstáculos mais graves no caminho que leva a uma compreensão mais aprofundada do século XVIII, e que é necessário remover essa hipótese de trabalho para progredir com mais facilidade e rapidez. Não há dúvida de que o Iluminismo, ou certos aspectos dele, tornaram-se em um certo momento instrumentos de defesa e de ataque na luta contra a sobrevivência do mundo feudal, senhorial, medieval na França, na Itália, na Espanha e alhures. Também é verdade que essa função não foi sempre nem em todo lugar a tarefa do Iluminismo. Cabe ao historiador descobrir como e quando e em que medida isto acontece; mas nunca aceitar esta definição como algo estabelecido previamente.¹⁷²

O marxismo considera apenas um processo para compreensão da história – em detrimento de todos os outros. O progressivo apartamento entre o trabalho e os meios de produção, ou seja, entre os trabalhadores e a classe proprietária, resumiria toda a história da humanidade. A partir dessa contradição fundamental (quem produz não é o possuidor das mercadorias), os marxistas derivam todos os problemas enfrentados pela história, apontando, por fim, uma solução: tal contradição chegará a um limite máximo que não haverá alternativa senão o retorno da comunhão entre os trabalhadores e os meios de produção no futuro, a saber: e revolução comunista e a ditadura do proletariado. A visão marxista, portanto, está embebida de modernidade, primeiramente por crer em um *telos* para a história, um futuro a se perseguir a partir da nova temporalidade. Segundo, como se verá, ele se baseia no princípio de que existe uma natureza humana imutável e a-histórica, da qual se depreende a ideia de que o homem nasceu para trabalhar e que essa habilidade define sua existência enquanto espécie e ser social. Tanto a centralidade do futuro quanto a natureza humana são produtos, respectivamente, da temporalidade e da epistemologia desenvolvidas na modernidade. Desse modo, é deveras problemático aplicar suas próprias conclusões para compreender o mundo moderno sem obter um argumento circular.

Afastando-se dessa análise, portanto, na década de 1970, Venturi pregou que era preciso rastrear o percurso das ideias, não no sentido de conhecer sua origem, mas de entender os caminhos da sua transformação e sua função naquele universo, ligando as

¹⁷² VENTURI, Franco. *Utopia e reforma no Iluminismo*, p.41-42.

ideias aos fatos concretos. Sua investigação começa a partir do lema de Immanuel Kant, que comumente resume para os historiadores o que foi o Iluminismo. Em dezembro de 1783, o pastor Johann Friedrich Zollner lançou a pergunta “O que é o Esclarecimento?” no jornal *Berlinische Monatsschrift*. Kant contribuiu, em 1784, respondendo que o Esclarecimento era a saída do homem da sua menoridade, passando a refletir por si próprio, sem ajuda de tutores. Em uma expressão: *Sapere aude* (ouse saber).

Essas palavras são tiradas do poeta romano Horácio. No entanto, qual é a relação entre a Antiguidade Clássica e o Iluminismo? É possível associar toda a filosofia do século XVIII à antiguidade pagã? Venturi questiona, portanto, qual é o significado dessa presença.¹⁷³ Quando contraposto à concepção cristã e teológica, o lema perdeu progressivamente o sentido empregado por Horácio; não mais o de ser virtuoso, mas livrar-se da tutela de outrem. Acompanhando a trajetória da expressão, Venturi percebe como o seu sentido foi preenchido e repreenchido pela realidade que dele se utilizou para descrever-se e expressar-se.

Quando Kant publicou o seu artigo, em 1784, o mote já se tornara recorrente. [...] Mas o itinerário não fora de todo casual. *Sapere aude* não foi um puro e simples hieróglifo que serviu para estampar realidades que nada tinham em comum e que só por acaso acabaram por se juntar. Na realidade, de Grotius a Gassendi, de Manteuffel a Konarski, de Shaftesbury a Kant e Von Moser, uma lógica histórica não esteve ausente. Era a lógica que levava do racionalismo ao liberalismo do século XVII, da originária difusão da maçonaria na Europa dos anos 20 e 30, à obra dos déspotas esclarecidos na Polônia e na Áustria na segunda metade do Setecentos, às reflexões filosóficas de Kant, ao afloramento das paixões políticas no final do século. Uma lógica histórica que o mote *Sapere aude* havia acompanhado, mas não certamente criado, nem profundamente modificado. Como justamente dizia Kant: ‘era este o mote do Iluminismo’. Nem mais, nem menos. Nosso pequeno teste não terá sido, assim, inútil. Seguindo suas vicissitudes, reencontramos alguns dos momentos essenciais do movimento das Luzes, e também medimos, diria, a distância que separa a realidade do século XVIII do mundo clássico (do epicurismo antigo, da poesia de Horácio). Um sonho dos filósofos, um consolo aos que se sentem sempre mais envolvidos na batalha das Luzes, um lamento por um mundo perdido e uma máscara para defender ideias muito ousadas e perigosas, *Sapere aude*, o mote de Horácio, mesmo que sem serventia, na realidade, para nos fazer compreender a lógica interna do Iluminismo, revela-nos aqui e ali a emergência e a mudança das ideias e dos estados de espírito.¹⁷⁴

¹⁷³ VENTURI, Franco. *Utopia e reforma no Iluminismo*, p.33.

¹⁷⁴ VENTURI, Franco. *Utopia e reforma no Iluminismo*, p.38-39.

Para compreender os novos usos que homens e mulheres deram às ideias e aos conceitos no século XVIII, a busca não poderia limitar-se aos textos filosóficos. A filosofia comumente procura por sistemas que relacionam pensamentos em tempos históricos diferentes e desarticulados. A historiografia que emergiu na década de 1970 sobre as Luzes procurou traçar o caminho do pensamento, marcando suas invasões, nuances e contradições, pois o seu sentido original pouco tem a oferecer uma vez que os conceitos e as ideias são preenchidos pelas necessidades e questões do presente.

Assim, o Iluminismo passou a ser investigado por meio da transmissão de pensamentos por novas mídias contemporâneas, sobretudo, periféricas. Já no início do século, Daniel Mornet foi procurar nos diversos registros de bibliotecas de Paris o que os franceses liam no período pré-revolucionário. Interessante, porém ingênuo. Mornet se deparou com um problema que ele mesmo criara. Entre mais de 20 mil fichas, por ele analisadas, de coleções de bibliotecas, apenas uma única aparição de *O Contrato Social* de Rousseau, a “bíblia” da Revolução Francesa. Para tentar solucionar essa questão, o historiador americano Robert Darnton foi mais além ao transpor uma barreira que Daniel Mornet não considerara: a censura.¹⁷⁵ Não eram os registros oficiais que guardavam as evidências de leituras dos parisienses, pois quaisquer obras de desagrado à monarquia eram deles ocultadas facilmente. Darnton vai procurar nos arquivos pessoais, nos diários, bilhetes, inquéritos policiais os registros dessas leituras, tendo muito mais sucesso do que Mornet nessa missão. Assim, por meio dos arquivos pessoais e leituras urbanas, o Iluminismo passou a ser investigado pela história cultural. Darnton foi um dos principais historiadores nessa empreitada; postulou que a maioria dos livros lidos pelos círculos ilustrados não era produzido por grandes mentes, mas por escritores profissionais hoje esquecidos. Procurou em seus trabalhos revelar os imbricados mercados e as estratégias de venda do impresso que revolucionaram a comunicação no século XVIII.

Se o Iluminismo não seguia um sentido único – e suas principais ideias, quando tomadas de outros tempos históricos, eram expressamente ressignificadas – o mesmo entendimento pode ser transposto para a Revolução. Ela fez uso das ideias do Iluminismo sem se comprometer com seu sentido original. Roger Chartier chega a uma excelente conclusão nesse sentido, aprofundando radicalmente a questão: não teria sido

¹⁷⁵ DARNTON, Robert. *Edição e Sedição: o universo da literatura clandestina no século XVIII*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

o Iluminismo inventado pela Revolução? Os revolucionários, na ânsia de legitimar a sua tomada do poder, não teriam buscado no passado algumas figuras que garantissem paternidade aos seus feitos? A procura por “justificativas” para a mudança de legitimidade, da divina para outra de caráter representativo, teria, na proposta de Chartier, moldado um conceito de Ilustração em torno de autores com pensamentos afins aos considerados no momento da Revolução.

O que Chartier pretende destacar é que, ao adotar a visão de Mornet, os historiadores estariam “sustentando como historicamente estabelecida uma filiação que foi proclamada ideologicamente” pelos próprios revolucionários. Tal construção ideológica fica mais evidente na análise de Bronislaw Baczko, que chama atenção para os rituais, cerimônias e comemorações praticadas nos primeiros anos da Revolução. Em 11 de julho de 1791, o corpo de Voltaire foi exumado e transferido para o Panteão, antiga igreja de Santa Geneveva em Paris. Três anos depois, os restos mortais de Rousseau teriam o mesmo fim e passariam a repousar ao lado de um dos seus maiores adversários intelectuais.¹⁷⁶ É possível, para os conhecedores das obras de Voltaire e Rousseau, supor que a prática de suas ideias levasse ao mesmo processo histórico? Como coloca a historiadora Dorinda Outram:

Enquanto os revolucionários aludiam com frequência, eles mesmos, a Voltaire e a Rousseau, seu próprio pensamento comumente seguia em direções que teriam horrorizado aqueles cujos nomes usavam para legitimar suas ações.¹⁷⁷

Ou teriam, então, os revolucionários feito o caminho contrário, buscado ideias a partir de suas práticas e encontrado nesses filósofos sua paternidade, ainda que ignorassem a integridade de suas obras? Isso talvez possa explicar a busca de uma representatividade a princípio tão incongruente.

Roger Chartier consegue ser mais profundo; o iluminismo relaciona-se com a Revolução não por lhe oferecer *ideias*, como pretendia Mornet com sua história intelectual, mas por criar insumos para diversas *apropriações*. Como diz Chartier, “a noção de origens culturais assume que as instituições culturais não são simples

¹⁷⁶ BACZKO, Bronislaw. “Iluminismo”. In: FURET, François e OZOUF, Mona. *Dicionário crítico da Revolução Francesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p.754.

¹⁷⁷ OUTRAM, Dorinda. *The Enlightenment*, p.136. (Tradução minha).

receptáculos para (...) ideias forjadas em outros lugares”.¹⁷⁸ Assim, o que importa de fato não são as ideias bem acabadas dos filósofos, mas as diversas apropriações que foram feitas delas, ou de parte delas. Dispensam-se os revolucionários, então, de conhecerem as obras de Rousseau e Voltaire mais a fundo, pois não foram elas que os trouxeram até ali, e não foi a elas exatamente que se filiaram, mas talvez a um imaginário que eles tinham delas. O que os encaminhou à Revolução foi uma infinidade de apropriações, de tendências díspares, por eles sintetizadas naqueles dois túmulos, agora consolidados em uma *representação* construída por eles da sua própria realidade. É essa a diferença de interpretação trazida por Chartier em nome da história cultural.

Assim, qual seria a necessidade – e eficácia – de se buscar as “origens” e “causas” de ideias e eventos históricos? Chartier destaca duas condições que não deveriam ser satisfeitas por esse tipo de pesquisa. A primeira é o arbitrário processo que, dentre todas as ideias, conjunturas e possibilidades, seleciona aquelas que corroboram o resultado já conhecido. A segunda, uma reconstrução retrospectiva que reorganiza eventos e pensamentos, tirando-os de uma realidade heterogênea e descontínua para inseri-los numa narrativa. Essa, por sua vez, acaba por atribuir um *sentido* à história, que antecipa, nas ações e ideias do passado, o futuro ainda porvir.

Para validar suas colocações, Chartier evoca dois argumentos de autoridade: Foucault e Nietzsche. O primeiro afirma que a história linear, ao ignorar a originalidade dos eventos, enxergando-os como resultados de algo previsto antes do seu acontecimento, inviabiliza a noção de “descontinuidade radical” e “mudança abrupta” na história. Mais que isso, o historiador adepto dessa prática acabaria por excluir da sua análise os diversos discursos e práticas presentes no passado, que poderiam ser até mesmo discordantes entre si. Para Foucault, qualquer análise “genealógica” ou “arqueológica” do passado deveria, pelo menos, escapar dos métodos tradicionalmente utilizados que pressupõem “totalidade, continuidade e causalidade”. Já para Nietzsche, a história teleológica teria o objetivo de reduzir eventos singulares a uma continuidade simplesmente idealizada pelo historiador.¹⁷⁹

Em resumo, Chartier compreende os argumentos dos filósofos, mas nega que a história linear, trabalhada aos moldes de Mornet, deva ser totalmente abandonada. Ele

¹⁷⁸ CHARTIER, Roger. *Origens culturais da Revolução Francesa*, p.29.

¹⁷⁹ CHARTIER, Roger. *Origens culturais da Revolução Francesa*, p.27-28.

alerta que uma história que não contém continuidades, ganchos explicativos, correlações inteligíveis, é um simples compêndio de eventos à eterna espera de uma hipótese que os organize. O que deve ser evitado são os “sinais premonitórios”, voltar-se para o passado procurando um ponto de chegada que ofusque as outras diversas possibilidades. Assim, vale uma breve citação, feita outrora por Marc Bloch, de um provérbio árabe: “Os homens se parecem mais com sua época do que com seus pais”.¹⁸⁰

Como Chartier compreendeu, a *ruptura* é peça fundamental no entendimento da história de Michel Foucault, atrelando-se intimamente às ideias de *construção* e *Genealogia*. Talvez a principal contribuição de Foucault para a história tenha sido a negação contundente do progresso teleológico, da linearidade contínua. Trazia luz, portanto, às rupturas e descontinuidades advindas dos acontecimentos únicos e sucessivos.

Foucault acreditava que a história das mentalidades, praticada nos anos 1960/70, já valorizava os acontecimentos quando investigava a escala micro-histórica. Examinando séries de documentos cotidianos, descobriam-se novas camadas da cultura, superficiais ou profundas. A nova história colocava o acontecimento do dia-a-dia na pauta dos historiadores, e as relações microfísicas do poder poderiam, então, ser por ela reveladas.¹⁸¹ No entanto, a longa duração também trazia problemas ao valorizar as continuidades imperceptíveis que permeavam as mentes humanas. Foucault, por sua vez, historicizou a própria consciência do homem, como objeto e medida do conhecimento. Assim, sua proposta metodológica para afastar a sombra de qualquer linearidade infundada é a *Genealogia*.

Para Foucault, as palavras não guardam seu sentido, assim como os desejos não guardam sua direção e tampouco as ideias guardam sua lógica. Todas as concepções estão sujeitas a rupturas, lutas, invasões e disfarces. A linearidade é uma impossibilidade, pois, a cada passo, a história se reconfigura e o homem se reinventa. O homem, ele próprio, foi uma invenção de determinado passo da história. A genealogia, por sua vez, ao contrário de buscar as origens, persegue as rupturas, reconstrói o objeto juntando os cacos da sua desconstrução. Para isso ela “exige a minúcia do saber, um grande número de materiais acumulados, exige paciência”. Foucault percebe a história como um exercício de rastreamento, cujas fontes jamais mostrarão um início, mas terão

¹⁸⁰ BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*, p.60.

¹⁸¹ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola. 24ª Edição, p. 52,53.

marcado o curso das imprevisibilidades que, por fim, são capazes de explicar no que a humanidade ocidental se transformou.¹⁸² Por não ser simples, a genealogia exige “uma certa obstinação na erudição”.¹⁸³ E é isso que se procura agora produzir; uma genealogia do Iluminismo, tentando compreender os caminhos que possibilitaram o seu discurso e a sua fonte de verdade na razão humana, tão contingente para Foucault.

¹⁸² FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 3ª Edição, 2015, p. 55.

¹⁸³ *Ibidem*, p.56.

2.2 O uso público da razão

O mundo moderno não seria tão singular se ele de fato houvesse renascido de algum outro que o precedera. O termo *Renascimento* é a forma conceitual de uma posição estritamente política, pois seus divulgadores buscavam afirmar as rupturas que promoviam em relação ao universo feudal que, para eles, havia levado-os à guerra, à fome e à peste. Desse modo, dariam vida novamente à arte, à literatura, ao pensamento, à crítica, à filosofia e, principalmente, à *civilidade*. Como se o período de mil anos que os separavam do Império Romano carecesse de vida e humanidade, os renascentistas proclamavam a distância que estavam do que julgavam ser bárbaro e gótico; uma renovação absoluta da consciência humana. Contudo, embora a Renascença houvesse trazido mudanças importantes e significativas, para os iluministas que a sucederiam na empreitada do conhecimento, ela havia sido princípio modesto dos clarões da razão, que levariam ainda dois séculos para irradiar.¹⁸⁴ O Renascimento marca, sim, uma época em que a Europa tirou os olhos de si mesma em direção a um horizonte que não imaginava existir. Desse choque com a realidade, imensa e incontrolável, buscou promover o domínio e a superioridade da cultura ocidental perante toda sorte de civilizações que a circundavam.¹⁸⁵

O século XIV chegou ao limite dos infortúnios: fome, epidemias, guerras entre monarquias, crescimento exponencial da mortalidade, queda na aquisição de metais preciosos e avanço dos turcos no Oriente. Era preciso coragem e astúcia para reverter o colapso de uma sociedade cujas estruturas haviam perdurado por quase um milênio. A resposta foi, antes de uma inovação generalizada no modo de pensar e agir, uma afirmação dos poderes estabelecidos, acompanhada de profunda reflexão e rejuvenescimento do próprio cristianismo. A Renascença possibilitou as adequações materiais e mentais necessárias para que a Europa experimentasse o progresso tecnológico, a expansão marítima, a recuperação demográfica e o sentido da sua civilização – marcas do século XIII ao XVII.¹⁸⁶

As cidades, com suas administrações próprias e comércio cada vez mais vivo, formavam uma frente de resistência ao poder feudal. Apesar disso, a nobreza não

¹⁸⁴ FALCON, Francisco José Calazans; RODRIGUES, Antonio Edmilson M.. *Tempos Modernos: Ensaios de História Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p.24.

¹⁸⁵ DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*. Lisboa: Edições 70, 2011, p.10.

¹⁸⁶ DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*, p.11.

deixou de ser a classe dominante, mostrando-se mais condescendente com a figura do Príncipe. A monarquia centralizada foi para ela uma estratégia de permanência no poder, uma vez que as crescentes revoltas camponesas contra a servidão traziam previsões sombrias para sua estabilidade. Como coloca o historiador Perry Anderson, “Os estados monárquicos da Renascença foram em primeiro lugar e acima de tudo instrumentos modernizados para a manutenção do domínio da nobreza sobre as massas rurais.”¹⁸⁷ Desfaz-se, assim, a tese de que o absolutismo monárquico atuava como equilíbrio entre os mercadores ricos e a nobreza, pois ele era, antes de tudo, uma configuração política de uma disputa interna da classe dos nobres. Estes contavam ainda com uma dilatação crescente, pois aquela burguesia em ascensão – mais ávida por lucro do que nos períodos precedentes – pleiteava não uma posição nova sobre a sociedade, mas os postos tradicionais de poder dentro da própria aristocracia. Assim, fortaleciam-se as três ordens, ou estados. Os burgueses, seguindo a nobreza, voltavam as costas para o camponês, corroborando o aviltamento do trabalho manual e contentando-se em representar sozinhos o terceiro estado. O Renascimento viu crescer, portanto, a distância entre ricos e pobres. E esse movimento de aproximações e acomodações das elites possibilitou também a calcificação dos parâmetros estéticos e da imposição dos gostos aristocráticos à cultura ocidental.¹⁸⁸

Entretanto, o conservadorismo das instituições e das tradições escolásticas não foi capaz de frear as forças de mudança. A primeira delas ocorreria na mente dos fieis. Preocupados antes com a salvação do que com os questionamentos dogmáticos, agora se voltavam para a vida terrena. A temática da morte do corpo, grande descoberta por conta das calamidades do período,¹⁸⁹ possibilitou ao indivíduo refletir sobre si mesmo e o valor do mundo material, refutando as obrigações coletivas e os constrangimentos da tradição. A arte viu surgir nos quadros as particularidades das feições, uma incipiente descoberta da personalidade em face ao anonimato medieval. O ostensivo fanatismo religioso, com demonstrações públicas de devoção em crescente extravagância, viria a ser confrontado com a intimidade da fé refletida. Animadores populares, beatos, padres e pastores, que levavam as populações mais suscetíveis ao frenesi, agora seriam substituídos por uma pedagogia acalmada, psicológica e interiorizada. Com tantas

¹⁸⁷ ANDERSON, Perry. *Linhagens do Estado Absolutista*, p.20.

¹⁸⁸ DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*, p.262-264; LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*, p.129.

¹⁸⁹ LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*, 1984, v.2, p.131.

calamidades, as massas tornaram-se mais vulneráveis àquele tipo de pregação, alimentando os seus sentimentos de culpa e a necessidade de confissões e salvação. É possível que tal conjuntura tenha aberto espaço para o aumento da venda de indulgência e demais abusos da fé cristã.

Mais grave, então, do que o apelo sensorial às manifestações religiosas, a cristandade viu-se corrompida pela promiscuidade do clero. Este, por perder de vista seus próprios princípios cristãos, precisava recuperar os fundamentos da moralidade que pregava. Os luteranos, por sua vez, foram os primeiros a se dar conta da necessidade de uma nova estratégia que retornasse a valorizar os cultos e os dogmas. Assim, os reformadores da cristandade procuraram, a partir do século XVI, restaurar a teologia e repassá-la aos membros do próprio clero, aos pregadores e aos fiéis, de modo que a moral fosse uma decorrência natural da Revelação e não mais a depravação que havia levado ao caos do descrédito e à arrasadora cisão Protestante.¹⁹⁰

O Concílio de Trento previu os seminários para os padres e a catequese para os leigos. Não apenas o corpo clerical teria uma formação mais sólida, como seus espectadores também seriam capazes de julgar o conteúdo de suas pregações e suas condutas particulares. Nas palavras de Jean Delumeau: “o povo cristão começava a surgir como juiz da hierarquia e dos pastores”.¹⁹¹ Esse princípio de autonomia perante as doutrinas bíblicas também estimulava formas mais diversificadas de devoção pessoal, como o misticismo, que acabava por possibilitar uma emancipação da fé individual daquelas próprias doutrinas cristãs. Esse processo levou, por fim, a duas importantes inovações indissociáveis: “a promoção dos laicos dentro da igreja e a definição de uma espiritualidade individualista”.¹⁹²

Eis um dos pontos-chave para a compreensão da modernidade. O silêncio no qual se calou a interiorização da religião, por incentivo da própria Igreja, criou um espaço privada de reflexão. Todavia, o conteúdo a ser refletido – notoriamente o moral – não caberia mais ao crivo único do clero, mas ao de cada indivíduo em particular. A consciência cristã, forjada por meio dos instrumentos pedagógicos escolásticos, como a catequese e os seminários, trouxe o mundo para dentro da mente do fiel, que por sua vez foi capacitado a refletir sobre a própria moral. A cristianização, portanto, é precursora

¹⁹⁰ DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*, p.124.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² *Ibidem*.

da descristianização, pois seu movimento permitiu a autonomia reflexiva do homem, livrando-o da heteronomia das leis divinas. A consciência cristã foi o passo decisivo para a secularização da sociedade.¹⁹³ Embora Jean Delumeau saliente que “a laicização e a humanização da religião não constituíram, nos séculos XV e XVI, uma descristianização”,¹⁹⁴ acrescenta-se que foram, sim, uma primeira ruptura que possibilitou posteriormente, no Ocidente, a formação de um mundo laico, capaz de existir alheio aos dogmas e às tradições, sob a Lei exclusivamente humana.

Esse processo de conscientização cristã foi potencializado ainda por outra e maior inovação do Renascimento: a imprensa. Na França, vinte e três versões da Bíblia em idioma local foram publicadas; na Alemanha, vinte e duas. Agora, os letrados tinham contato direto com a divindade. O que antes era reservado a uma parcela muito diminuta da elite, o “livro-joia”, ricamente ilustrado e confeccionado manualmente por copistas, passou a ser comercializado com valores muito mais acessíveis, tornando-se “livro-utilidade” – menos nobres no formato, porém revolucionariamente velozes na circulação de conteúdos.¹⁹⁵ A imprensa de Gutemberg, inventada em 1455, nos primeiros anos de sua existência, estava a serviço de ideologias e sensibilidades tradicionais, pois publicava primordialmente a Bíblia e livros de devoção. Só a longo prazo seus efeitos seriam percebidos no redimensionamento do acesso ao conhecimento. Mesmo o público não letrado viu declinar, por conta dela, formas de ensino que se utilizavam da imagem, que antes seriam mais facilmente compreendidas.¹⁹⁶

Entretanto, a imprensa, aos poucos, propagaria a maior vertente filosófica do Renascimento: o humanismo, uma visão do ser humano dotado de liberdade e de capacidades ilimitadas na compreensão e transformação do mundo – natural e político – de acordo com seus interesses e que formou a base do individualismo moderno. Os humanistas do século XV atribuíram à valorização do homem um conceito dinâmico, individual e social, abrindo caminho para a ideia de *humanidade*, eterna, genérica e homogênea, sendo essa a essência da visão de mundo do Renascimento. Apreciavam, a princípio, os *studia humanitatis*, que era o empenho na ampliação da educação baseada nos textos clássicos da Antiguidade. A partir dessa cartilha, suscitou-se a crítica generalizada à sociedade: à cultura, à literatura, à história. A crítica foi, portanto, “uma

¹⁹³ GAUCHET, Marcel. *The disenchantment of the world: a political history of religion*. Princeton University Press, 1999.

¹⁹⁴ DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*, p.14.

¹⁹⁵ DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*, p. 173-176.

¹⁹⁶ LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*, p.132.

das características mais notáveis do movimento humanista”. Preocupavam-se, assim, com o imediato mundo concreto dos seres humanos, suas lutas cotidianas – entre si e contra a natureza.¹⁹⁷

Perseguidos de todas as formas, alguns humanistas abrigaram-se no seio da própria Igreja. Juntar-se aos poderosos era uma forma de sobrevivência, a exemplo do mecenato – no caso de artistas como Leonardo Da Vinci e Michelangelo. Esses artistas e pensadores pretendiam que a amplitude do humanismo fosse universal, pois valorizavam o que de divino havia em cada homem – e em todos. Assim, não foi um movimento homogêneo, repartindo-se em diversas correntes. Uma vez que se exaltava o indivíduo, naturalmente a diferença de opiniões era uma de suas características basilares. Em linhas gerais, livrar-se das antigas autoridades e preconceitos era o objetivo permanente do humanismo, fazendo-se crer apenas naquilo que fosse observável diretamente pelo próprio homem. Segundo o historiador Nicolau Sevcenko, “a avidez por conhecimento se torna tão intensa como a avidez do poder e do lucro” e o autor ainda destaca que “as três passam a estar intimamente ligadas à nossa sociedade”.¹⁹⁸ O Renascimento gesta, dessa forma, a reflexão histórica e social e a ciência política. E a partir dessas novas posturas, são elaboradas diversas “utopias” que idealizam a sociedade nas suas formas harmônicas e racionais. Esses projetos sociais demonstram o desejo de racionalizar o Estado e abolir as atrocidades bélicas, abrindo caminhos para o desenvolvimento pleno da humanidade.¹⁹⁹

Os humanistas passaram a valorizar tanto a ação do homem quanto a sua própria educação. Embora o retorno à Antiguidade fosse uma estratégia central, as sensibilidades eram novas. Os antigos nada tinham a ver com as invenções e descobertas do período: como o papel, a pólvora, a bússola, a imprensa. Tais inovações, por si só, possibilitaram os questionamentos e a visão holística que os humanistas elaboravam do mundo ao seu redor. O deslocamento do eixo comercial do Mediterrâneo para as margens setentrionais do Atlântico expandiu o mundo a proporções jamais vistas pelos europeus. A busca de recursos alternativos levou as esquadras lusitanas à aventura dos oceanos. O comércio com as Índias acirrou a corrida marítima e a Europa dominou as Américas. Leonardo Da Vinci chegou a registrar que “o homem é o modelo do

¹⁹⁷ SEVCENKO, Nicolau. *O renascimento*. São Paulo: Atual; Campinas: Editora da Unicamp, 1984.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p.19.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p.21.

mundo”,²⁰⁰ e como o mundo não era mais o mesmo, o homem também não haveria de ser. Era preciso descobri-lo em toda sua potencialidade – tão poderosa – e, mais ainda, desvendar esse universo que nascia por meio de profundos estudos e nova produção de conhecimento. Como sintetizou o historiador francês Jacques Le Goff: “Mais do que um regresso à Antiguidade (...) foi uma forma de pensar e de sentir que era realmente nova”.²⁰¹

Outro aspecto fundamental da modernidade, além das inovações na forma de pensar e agir, foi a progressiva centralidade ocupada pelo Estado Monárquico. O historiador alemão Reinhart Koselleck analisa como se formou a legitimidade tradicional em torno dele e, mais especificamente, do príncipe soberano. Utilizando como fonte a filosofia hobbesiana, o historiador aborda as guerras religiosas do século XVI e XVII como propulsoras da necessidade de fortalecimento do Estado. As diferenças de crenças (convicções ou consciência) dos súditos, que haviam levado às guerras civis pela Europa, ficariam reservadas à moral privada, enquanto toda a responsabilidade política recairia sobre um único indivíduo: o soberano. A “lei natural”, que previa a busca do poder pelo homem, também pressupunha a paz para que se preservasse a vida. Assim, para Hobbes, a legitimidade do Estado monárquico residia justamente na manutenção da paz, sendo essa sua “suprema obrigação moral”, pois era a única instância capaz de garantir a lei natural.²⁰² Estavam estabelecidas as diretrizes para uma “moral religiosa privada”, própria dos súditos e uma “moral política pública”, monopólio do soberano. A partir de então, Koselleck aponta como, ao longo do século XVIII, a ação política da burguesia, dos filósofos e da sociedade civil passou a extrapolar essa dicotomia, primeiro sem criar conflitos diretos com a monarquia, mas, em seguida, na França, querendo sua derrocada.

Aqui, vale retomar outro ponto abordado por Reinhart Koselleck. Ao evocar John Locke, o autor sustenta que a consciência do súdito, ao mesmo tempo em que se reconhece como cidadão, rompe o âmbito privado e se torna pública.²⁰³ Todavia, nem os filósofos, nem a burguesia poderiam deliberar sobre a “lei moral civil” ou a “lei da opinião pública” nascente. A crença dos filósofos era que apenas a literatura, a arte e a dramaturgia teriam essa capacidade, pois mostrariam a moral que se deveria perseguir

²⁰⁰ LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*, p.133.

²⁰¹ LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*, p.132.

²⁰² KOSELLECK, Reinhart. . *Crítica e crise*, Rio de Janeiro EdUERJ, 1999, p. 30-32.

²⁰³ *Ibidem*, p.50-54.

para atingir o progresso e o aperfeiçoamento da civilização. O teatro, a literatura e as artes em geral ditariam “a medida da virtude e do vício”, do “elogio e da censura” – instrumentos públicos de coerção moral e, por isso, de autoridade política. E o que era “virtude”, por conseguinte, o Estado não era capaz de definir. Nesse exato espaço, portanto, formações sociais, como a Maçonaria e a própria República das Letras, buscaram responder ao absolutismo. Não por menos, para Koselleck, “o Absolutismo condiciona a gênese do Iluminismo e o Iluminismo condiciona a gênese da Revolução Francesa”.²⁰⁴

Tomando por base essa última afirmação do historiador alemão, pode-se compreender como ele entende a forma que os revolucionários franceses de 1789 encontraram para construir sua legitimidade: “Como é peculiar à crítica racional não reconhecer a autonomia dos domínios que a critica, seja a religião ou a política, ela precisou procurar um apoio que a remeteu para o amanhã, em cujo nome pode negligenciar o hoje com a consciência tranquila.” Em outras palavras, Koselleck diz que o *futuro* foi o grande “fiador” da Revolução e a *utopia* teria garantido sua legitimidade.²⁰⁵ “Aparentemente, o hiato que subsistia entre a posição moral e o poder a que se aspirava foi coberto pela filosofia da história”,²⁰⁶ pois ao dotar o homem da capacidade de assumir as rédeas do destino, a ética do progresso dava à sociedade civil o que não tinha no foro interior moral: o poder político dentro do Estado. Contudo, para validar o argumento de Koselleck, os revolucionários haveriam de ter buscado nos filósofos da Ilustração apenas as ideias ligadas ao futuro como espelho do progresso, da virtude dos homens e da “civilização” a que eles próprios se propunham.

Essas ideias, infinitamente apropriadas até chegar à forma em que conceberam a Revolução, marcaram uma conturbada trajetória, desde o mundo intelectual dominada pela escolástica, até o pensamento empírico das Luzes. Em outras palavras, foi preciso um longo processo de *dessacralização* do conhecimento para que ele se desdobrasse em ação política dentro do Estado. Enquanto no século XVII as universidades limitavam-se aos ensinamentos da Igreja, coube às academias emergentes desenvolverem um conhecimento impessoal, institucionalizado e profissional. Tal ambiente possibilitava que todos – “professores, experimentadores, artesãos, curiosos e diletantes” – tivessem acesso às resoluções acadêmicas e, principalmente, que pudessem ser membros das

²⁰⁴ KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise*, Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p. 12-13.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 15.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 114.

sociedades científicas.²⁰⁷ A valorização da igualdade das inteligências foi, portanto, uma característica fundamental da Revolução Científica. O entusiasmo coletivo pelo conhecimento expandiu, inclusive, para mulheres e crianças as publicações literárias em diversas línguas vernáculas. Isso significava que era intrínseca ao homem a capacidade compreensiva e a prática da ciência. Essa ideia, por sua vez, ia de encontro com a magia-hermética, cujo domínio era restrito à erudição.²⁰⁸

Todas essas mudanças institucionais do conhecimento – o surgimento de pesquisadores profissionais e a sistematização da ciência – possibilitaram, juntamente com a formação de um corpo letrado envolvido cada vez mais na crítica política, econômica e social, o fenômeno da Ilustração. É preciso ainda destacar como a “comunidade do saber” se espalhou pela Europa, integrando, por exemplo, Estocolmo a cidades como Hamburgo, Amsterdã, Londres, Varsóvia e Viena por meio do intercâmbio de desenvolvimentos na filosofia natural. A disseminação da educação de ciências sociais para os futuros governantes e burocratas também se tornou uma prática comum já no final do século XVII, pois a ética do progresso pregava a racionalização como maneira de maximizar os objetivos do Estado – assim como dos indivíduos. Para exemplificar, Cristina da Suécia morrera em Roma em 1689 e aproximadamente 250 russos, incluindo o próprio czar Pedro, foram estudar na Inglaterra, França e Itália já em 1697.²⁰⁹ Esse movimento de viagens e trocas culturais contribuiu para a formação de diversas associações de intelectuais e também novas universidades onde se pudesse desenvolver um conhecimento cada vez mais universal e, conseqüentemente, mais crítico da realidade.

A indústria da informação também multiplicou a impressão de cartas, folhetos e jornais. Em geral, eram tão curtos os textos quanto eram amplos os seus alcances. Pierre Bayle, sensível à mudança de comportamento, construiu seu dicionário histórico e crítico em 1697. Era um verdadeiro guia para o pensamento que ganharia a Europa com grande sucesso no século XVIII. Apesar de ser um religioso, não um cético, Bayle era veementemente contra o misticismo e enxertou sua obra com exemplos de lógica em autêntica erudição. Enquanto, no século XVII, Luís XIV servia-se de historiadores para combater o efeito das críticas, no século seguinte, o dicionário de Bayle penetrava,

²⁰⁷ ROSSI, Paolo. “O cientista”. In: VILLARI, Rosario (Direção). *O homem barroco*. Lisboa: Presença, 1995.

²⁰⁸ *Ibidem*, p.239.

²⁰⁹ BURKE, Peter. *Uma História Social do Conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2003, v.1, p.58; HAZARD, Paul. *Crise da consciência europeia*, p.25.

inclusive, os palácios da Europa. Catarina da Rússia dedicou dois anos à leitura integral da obra. Não foi à toa que Voltaire o apelidou de “apóstolo da razão”, pois Bayle levou a palavra crítica aos maiores nomes da Ilustração. De certa maneira, os ilustrados franceses foram herdeiros diretos do estilo crítico de Bayle. A princípio, tais pensadores atuavam em um meio distinto, onde a crítica se restringia aos salões e leitores de jornais. No entanto, a opinião pública logo se libertaria dos ambientes elitizados e se expandiria numa nova concepção coletiva de mundo e sociedade.²¹⁰ Dos enciclopedistas aos déspotas esclarecidos, dos murmurinhos urbanos à revolução, o Iluminismo mostrava sua diversidade de pensamento e de ação.

Como parte desse processo, Franco Venturi mostra como o pensamento inglês, principalmente a *commonwealth*, promoveu grande influência no Iluminismo continental por meio da filosofia, do deísmo, panteísmo e até mesmo da Maçonaria.²¹¹

Os deístas negavam todos os dogmas.²¹² Para eles, o maior inimigo da fé não era a descrença, mas a superstição. Qualquer conhecimento *a priori* lhes parecia negativo e por isso era necessária a comprovação pela razão. Entretanto, ao abstrair as diferentes religiões e exaltar um Deus natural – presente, inclusive, no próprio homem –, admitiam a tese de que havia uma *natureza humana*, boa em sua essência e passível de ser conhecida. Os católicos e protestantes não podiam aceitar essa percepção, pois ela negava inevitavelmente o pecado original e a decadência da humanidade. Contra os cristãos, John Toland publica em 1696 a sua obra *Christianity not Mysterious*, defendendo o fim do misticismo e o ingresso no sistema intelectualista. O livro teve grande repercussão para além das ilhas britânicas. Toland acabaria por propor a criação de uma associação de homens livre-pensantes, onde fosse respeitada toda diversidade e cujos membros se tratassem como irmãos. Em 1717, a primeira loja maçônica seria aberta em Londres e, em 1725, um grupo de imigrantes ingleses fundaria a primeira loja de Paris – por onde se espalharia rapidamente.²¹³ Agora, diferentemente dos primeiros modernos, os pensadores poderiam livrar-se da religião ao mesmo tempo em que mantinham sua fé em Deus. O próprio Voltaire argumentará que todas as religiões do mundo tiveram momentos de revelação e, antes deles, os homens encontravam-se em profunda ignorância em relação ao divino. Nada garantiria, portanto, que uma nova

²¹⁰ FONTANA, Josep. *A história dos homens*. Bauru: Edusc, 2004.

²¹¹ VENTURI, Franco. *Utopia e Reforma no Iluminismo*. Bauru: Edusc, 2003, p.122.

²¹² HAZARD, Paul. *Crise da consciência europeia*, p.258-266; CASSIRER, Ernst. *Filosofia do iluminismo*, p. 220-245.

²¹³ CHARTIER, Roger. *Origens culturais da Revolução Francesa*, p.238.

revelação não seria feita no futuro. Por isso, as religiões caracterizam-se sempre por um início e um fim, ao passo que Deus é eterno. Era preciso, então, encontrar a divindade para além da historicidade das religiões, ou seja, na eternidade da *religião natural*.²¹⁴

Dessa forma, tais ideias do século XVII ganharam um caráter cosmopolita e se enraizaram no continente. Franco Venturi ainda destaca que, após a guerra de sucessão espanhola (1702-14), a Europa mostrou-se favorável à disseminação das propostas republicanas, da liberdade religiosa e política e do uso da razão.²¹⁵ Finalmente, após a morte do todo poderoso Luís XIV em 1715, a França tornou-se palco do pensamento deísta e centro da tolerância religiosa.

Destarte, pode-se inferir que, se a diversidade de crenças não era mais promotora da guerra civil, o Estado monárquico perdia progressivamente o principal pilar hobbesiano de sua legitimidade. Não por caso, foi nesse contexto que se destacou o jovem Voltaire.²¹⁶ Aos 11 anos já dominava o mundo dos salões com rimas críticas e de fácil acesso intelectual. Por esse motivo, foi levado à Bastilha, onde passou 18 meses de sua vida. Revigorado, Voltaire retornou à prática literária. Em 1718, publicou seu primeiro grande sucesso: a tragédia *Édipo*, quando se tornou uma celebridade instantânea. Sua figura mundana, a partir de então, pode ser vista como uma personificação do Iluminismo, pois inaugurava um novo tipo social: o filósofo engajado.

Observando a sociedade inglesa e seus direitos adquiridos pelas revoluções do século XVII, Voltaire escreveu *Cartas Filosóficas* que, em 1734, causaria grande comoção devido às críticas severas que fazia às injustiças. Ele acreditava, sobretudo, no poder transformador do conhecimento e era um entusiasta absoluto da tolerância, pois compreendia que o equilíbrio entre as Igrejas representaria a secularização do Estado. Entretanto, as críticas sociais de Voltaire não eram tão ameaçadoras ao estado das coisas, possibilitando inclusive que fosse convidado por Frederico II da Prússia para auxiliá-lo no seu projeto reformador.

Chama-se atenção para a percepção bastante particular que Voltaire tinha do ofício dos letrados. Era contra a prática da autoria como profissão liberal e, mais especificamente, contra o seu mecenato privado. Sustentava que apenas a tutela de um

²¹⁴ CASSIRER, Ernst. *A Filosofia do Iluminismo*. Campinas: Editora Unicamp, 1992.

²¹⁵ VENTURI, Franco. *Utopia e Reforma no Iluminismo*. Bauru: Edusc, 2003, p.122.

²¹⁶ DARNTON, Robert & DUHAMEL, Olivier. *Democracia*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.22-31.

príncipe poderia preservar o letrado da vergonha do clientelismo, pois o escritor não ficaria à mercê dos pedidos dos livreiros e do público. De certa maneira, o autor independente perderia a liberdade de criação tão cara ao homem do Iluminismo. O letrado ideal para Voltaire, portanto, era aquele que estaria sob a proteção de um soberano, alheio à coerção do mercado editorial. Para ele, era como se a tutela de um nobre garantisse o reconhecimento dos autênticos estudiosos.²¹⁷ Até mesmo na França, os escritores ganharam algum prestígio social apoiados pela própria aristocracia. A corte concedia cargos e pensões àqueles que fizessem alguma apologia, mesmo que velada, ao regime estabelecido.²¹⁸ A conquista de espaço no mundo das letras por meio de puro talento ainda era uma utopia. Para conseguir apresentar peças de teatro pela *Comédie Française*, publicar livros e artigos ou pleitear um assento em uma academia de ciência era preciso recorrer aos antigos sistemas de privilégio e proteção.²¹⁹ A visão de Voltaire, aparentemente reacionária, era na verdade bastante realista.

Ironicamente, Voltaire deixaria, anos mais tarde, a proteção de Frederico II, percebendo a insuficiência de suas reformas. Acusou-o solenemente de ser o último de sua raça, enquanto ele, Voltaire, seria o primeiro da sua. Isto é, percebeu as contradições de ser um déspota esclarecido face ao esclarecimento genuíno do filósofo que nele próprio se apresentava.

Para além das monarquias esclarecidas, o historiador Franco Venturi ainda percebe na dicotomia entre as Repúblicas continentais e as monarquias absolutistas do setecentos a energia propulsora dos questionamentos sobre a função do Estado e a participação dos indivíduos no exercício do poder.²²⁰ As Repúblicas contemporâneas, por sua vez, não se mostravam uma alternativa ao despotismo já que elas próprias contavam com governos de patriciados, famílias oligárquicas, estruturadas de maneira a impossibilitar qualquer tentativa de reformulação. Contudo, elas mantinham vivas, ainda que no campo das mentalidades, a tradição republicana, tão cara aos opositores do absolutismo expansionista de Luís XIV.²²¹

²¹⁷ CHARTIER, Roger. "O Homem de Letras". In: VOVELLE, Michel (direção). *O Homem do Iluminismo*. Lisboa: Editora Presença, 1997, p. 120-2.

²¹⁸ DARNTON, Robert. *Boemia literária e revolução*, p.25.

²¹⁹ DARNTON, Robert. *Boemia literária e revolução*, p.32.

²²⁰ VENTURI, Franco. "Reis e repúblicas nos séculos XVII e XVIII". In: *Utopia e reforma no Iluminismo*, Bauru: EDUSC, 2003.

²²¹ *Ibidem*, p.59.

O imobilismo das repúblicas e a antiga ânsia do Rei Sol em ampliar o despotismo atingiram um equilíbrio conservador no ano de 1748 com o fim da guerra de sucessão austríaca. O consenso político e econômico levou a sucessivas revoltas populares e instigou a reflexão dos letrados. A Áustria, imperada por Maria Teresa, prosseguiu suas reformas, afastando das ruas as insatisfações sociais. A Holanda, por seu turno, reinterou, durante o conflito, a tolerância à diversidade religiosa, o que colaborou para reforçá-la como um centro político, filosófico e científico do mundo inteiro.²²² Ainda nessa conjuntura, Montesquieu analisou a coexistência das monarquias e repúblicas e concluiu que o princípio republicano mais fundamental era a *virtude* e que eram os corpos constituídos que evitavam a queda dos governos no despotismo. Por outro lado, a democracia direta dos antigos era anacrônica, pois o governo baseado na virtude só caberia em sociedades de extensão limitada. Em seu tempo, era necessário um monarca que defendesse a nação das ofensivas externas. Montesquieu tinha como exemplo as Revoluções Inglesas do século XVII, mas a falta de virtude havia levado ao fracasso do projeto republicano. Com essas inspirações, construiu uma “física social” do espírito das leis para embasar cientificamente o estudo da sociedade e da política.²²³ Na posição de aristocrata, Montesquieu não pretendia mudar a sociedade em que vivia; seu objetivo era estimular a crítica racional e por isso passou a vida a se perguntar se existiam leis gerais para todas as sociedades apesar de suas diferenças culturais.

Não obstante toda essa nova postura moral, o homem das letras no século XVIII não necessariamente era um inovador de ideias. O filósofo Ernst Cassirer ainda destaca:

[...] a Época das luzes permaneceu, no tocante ao conteúdo de seu pensamento, muito dependente dos séculos precedentes. Apropriou-se da herança desses séculos e ordenou, examinou, sistematizou, desenvolveu e esclareceu muito mais do que, na verdade, contribuiu com ideias originais e sua demonstração.²²⁴

Cassirer compreende o Iluminismo não como uma produção sucessiva de axiomas e dogmas desconexos, mas como um exercício contínuo de duvidar e

²²² Ibidem, p.60.

²²³ FONTANA, Josep. *A história dos homens*. Bauru: Edusc, 2004, p.121.

²²⁴ CASSIRER, Ernst. *A Filosofia do Iluminismo*. Campinas: Editora Unicamp, 1992, p.7.

averiguar, derrubar e construir.²²⁵ É essa retomada do *Sapere Aude* que deu uma impressão de unidade ao entendimento sobre o movimento, não sendo ele próprio uma ideia original de Kant, mas uma releitura de Horácio.²²⁶ A originalidade do Iluminismo está, portanto, menos no conteúdo de suas ideias do que na maneira de abordá-las, de conduzir os debates e, principalmente, de agir perante si mesmo e o mundo. Para o historiador Robert Darnton, o que diferenciava os filósofos do século XVIII dos seus antecessores era o fato de possuírem um projeto e se comprometerem com sua causa.

O philosophe era um novo tipo social, que hoje conhecemos como o intelectual. Ele pretendia colocar suas ideias em uso, persuadir, propagar e transformar o mundo ao redor. É certo que pensadores anteriores também haviam nutrido a esperança de mudar o mundo. Os radicais religiosos e os humanistas do século XVI eram devotados a causas. Mas os filósofos representavam uma nova força na história, homens de letras agindo em conjunto e com autonomia considerável para impor um programa. Eles desenvolveram uma identidade coletiva, forjada pelo compromisso comum em face dos riscos comuns. Foram marcados como um grupo pelos perseguidores, apenas o bastante para dar dramaticidade à sua ousadia, mas não o suficiente para impedi-los de prosseguir na empresa. Desenvolveram um forte sentido de ‘nós’ contra ‘eles’: homens de espírito contra fanáticos, *honnêtes hommes* contra os privilegiados exclusivos, criaturas da luz contra os demônios das trevas.²²⁷

Mais do que a qualidade da produção literária desses homens, o que contava para seus pares era a participação ativa que mantinham na sociedade dos letrados. Os encontros nos salões, assim como o exercício da boa conversa e discussões, eram características fundamentais daquela gente de espírito que dava materialidade às Luzes. Nas palavras de Roger Chartier: “a condição de homem de letras é incompatível com o retiro, a solidão, o afastamento da capital da república das letras”.²²⁸ Os salões e grupos literários geralmente eram organizados por mulheres, talvez pela aptidão que tinham para os debates mais sensíveis ou para a própria organização de eventos. Nesses espaços, pessoas privadas passaram a fazer um uso público da sua razão. A estética e a literatura já não respondiam mais à autoridade do Estado e obedeciam a organizações

²²⁵ Ibidem, p.9.

²²⁶ VENTURI, Franco. *Utopia e Reforma no Iluminismo*. Bauru: Edusc, 2003, p.39.

²²⁷ DARNTON, Robert. *Os dentes falsos de George Washington*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2005, p.19.

²²⁸ CHARTIER, Roger. “O Homem de Letras”. In: VOVELLE, Michel (direção). *O Homem do Iluminismo*. Lisboa: Editora Presença, 1997, p.129.

próprias daquelas pessoas intelectualizadas ligadas às letras e ao debate.²²⁹ Muitos desses encontros eram promovidos semanalmente para reunir personalidades notórias de Paris. Os salões daquela cidade despertariam grande inveja às demais cidades ilustradas da Europa. Era na arte da conversa que se concentrava o fim daqueles encontros. Neles, era preciso saber colocar suas ideias, respeitando as normas sociais para que sua fala não fosse pedante, tampouco frívolo. Na analogia de Chartier, “o salão é como um concerto em que um hábil ‘mestre de música’ sabe harmonizar as partes defendidas por cada um”.²³⁰

Michel Foucault chama atenção para a forma como a “vontade de verdade, assim como outros sistemas de exclusão, apoia-se sobre um suporte institucional”.²³¹ Pois para participar da produção do saber, é preciso observar algumas regras e práticas determinadas. A divisão epistemológica em disciplinas, ou em salões e debates articulados, é um princípio capaz de controlar o discurso.

Sendo assim, nem todos tinham acesso às instituições e às posições mais prestigiosas do aparelho cultural monárquico. Seria necessário, então, criar outras formas de sociedade em que se pudesse discutir, ou simplesmente expressar, as aspirações dos letrados à margem da aristocracia e alta burguesia – lembrando que toda essa estrutura elitista comportava uma parte deveras restrita do mundo letrado europeu. O primeiro exemplo para essa alternativa foram os cafés parisienses, inspirados nos *coffee-houses* de Londres. Esses locais, mais livres por definição, contavam com uma sociedade exclusivamente masculina, disposta a agregar sem nenhuma exigência específica as mentes eufóricas e pensantes das províncias que chegavam a Paris. A proliferação de museus e de liceus também correspondeu à outra forma de ampliar os espaços de debates.²³²

O historiador americano Robert Darnton destaca que todas as eras foram “eras da informação”, cada uma a sua maneira. A Paris do século XVIII não era menos ávida por notícias do que a atual sociedade digital. As informações apenas corriam por *mídias* diferentes naquele contexto.²³³ Se o homem contemporâneo busca saber o que se passa

²²⁹ CHARTIER, Roger. *Origens culturais da Revolução Francesa*, p.228.

²³⁰ CHARTIER, Roger. “O Homem de Letras”, p.135.

²³¹ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo. Edições Loyola. 24ª Edição, 2014, p.16.

²³² CHARTIER, Roger. “O Homem de Letras”, p.140-141.

²³³ DARNTON, Robert. *Os dentes falsos de George Washington*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2005, p.40.

nas esferas do poder ou os principais acontecimentos de sua cidade, facilmente encontra-os no seu *smartphone* ou *tablet* sem sair de casa. No século XVIII, demandava-se um pouco mais de trabalho. Era preciso postar-se na rua ou deslocar-se a alguns centros de troca de informação que corriam na forma de panfletos, livros, bilhetes ou, na maioria das vezes, por meio da oralidade, a exemplo de canções e poemas politizados. Sendo assim, as notícias estavam recheadas de subjetividade e variações das mais diversas. Os “mexericos” tornavam-se com frequência assuntos de Estado. Afinal, não era fácil distinguir fatos de boatos uma vez que toda forma pública de expressão sofria intensa coerção das autoridades. Vasculhando os arquivos da Bastilha, Darnton encontrou grande número de relatos sobre prisioneiros acusados de “conversas insolentes” sobre figuras públicas, principalmente o rei.²³⁴

“Como sempre, a vida sexual da realeza fornecia a matéria-prima dos fuxicos”. O que tinha de tabu, a sexualidade também tinha de interessante aos olhos dos frequentadores de tabernas e cafés. A capacidade governista do soberano era cotidianamente confundida com seu desempenho sexual, sendo essa uma autêntica forma de as pessoas comuns manipularem os símbolos no Antigo Regime. Na impossibilidade de fazer acusações diretas à tirania, acusava-se a virilidade e a fidelidade conjugal do rei por meio de cantigas e outras sutilezas.

Em suma, a desmistificação da sacralidade do monarca era a principal forma de expressão crítica política praticada pelos populares urbanos. Desse modo, foi com Luís XV que os laços morais do rei cortaram-se com seu povo. Desde 1744, o monarca não faria anúncios prévios de suas visitas a Paris. O Absolutismo só frequentaria às escondidas o maior centro de efervescência de ideias da Europa.

O submundo literário, aquele excluído dos círculos de leituras e debates promovidos pela alta burguesia e pela própria aristocracia, foi o que Robert Darnton chamou de *Baixo iluminismo*.²³⁵ Desses climas de opinião sem autoridade exterior que lhes moldasse, suscitava um espírito questionador nada conivente com o poder estabelecido – como a República das Letras e os próprios enciclopedistas ainda pareciam ser. É nesse exato espaço, portanto, que os ilustrados da primeira metade do século dão lugar a um novo tipo social, que rompe drasticamente com o mundo sofisticado dos salões, da argumentação e do modo pacifista de se fazer política no

²³⁴ Ibidem, p.57.

²³⁵ DARNTON, Robert. *Boemia literária e revolução*.

Antigo Regime: o revolucionário. De uma ruptura, portanto – e não continuidade –, figuras como Diderot, d’Alembert e Voltaire tornam-se, no final do século, Marat, Danton e Robespierre. Os textos curtos e atípicos que esses homens produziam corriam Paris e deixavam poucos rastros de autoria. Tratavam de minar a moral do rei, do clero e até do exército. Seus libelos carregavam a amargura da exclusão do mundo dos salões e faziam surgir na miséria conjunta em que se encontravam alguma consciência de classe.

Uma grande dificuldade para a polícia censora do Antigo Regime era justamente investigar a origem desses textos e expressões transgressoras, pois consistiam muitas vezes de obras coletivas. Elas confundiam as ideias dos letrados com as opiniões das camadas urbanas. Quase nunca um material era assinado, podendo ser infinita a busca por autoria. Assim, era árduo tanto para a nobreza estabelecida quanto para os filósofos domarem a “opinião pública”. A coerção estatal não era mais capaz de amordaçar a efervescência das ruas, assim como a razão pura não angariava adeptos por si mesma.

Segundo o político e intelectual francês Alexis de Tocqueville, que escreveu em meio aos acontecimentos tumultuados do século XIX, a Revolução que se construiu em 1789 conciliava tanto a ideia de ruptura abrupta quanto o resultado de um longo processo, que há muito se iniciara. Apesar das diversas crises que levaram à Revolução já serem gestadas há bastante tempo, para Tocqueville, sua deflagração, além de abrupta, foi inesperada. Ela ocorreria de qualquer forma, mas havia outras possibilidades para seu desdobramento. Sua análise baseia-se nos efeitos políticos e sociais da tentativa, por parte da monarquia de Luís XVI, ao contrário do que haviam feito seus antecessores, de concentrar o poder em suas mãos, expulsando da gestão pública aqueles que de fato tinham aptidão para a política. Assim, criava-se um corpo de letrados articulados que acabava por arbitrar a opinião pública, exercendo a política sem deter o poder oficial, ao passo que o poder real, funcionários do rei, privava-se cada vez mais de sua autoridade. As elites econômicas, à medida que eram expulsas dos negócios públicos, voltavam-se contra eles e adentravam o mundo idealizado pelos letrados. Ao mesmo tempo, a crescente literatura criava um espaço cada vez mais abrangente de “liberdade pública”.²³⁶

Tocqueville observa que os nobres e burgueses ainda eram muito parecidos nos costumes. O processo civilizador na França havia chegado para todos, de modo a

²³⁶ CHARTIER, Roger. *Origens culturais da Revolução Francesa*, p.35-41.

homogeneizá-los nas vestimentas, etiquetas e gostos. No entanto, por trás de toda semelhança, ainda persistia um antagonismo de interesses, oriundo da sociedade de estamentos da qual vieram. Para Tocqueville, também era clara a distinção entre Ilustração e ideologia da burguesia, afinal, muitos nobres também se envolveram com os grupos de pensamento e leitura. Outra de suas lições foi a notória percepção dos reflexos na esfera do poder dessas transformações culturais, como elas influenciaram e foram influenciadas pela forma com que se exercia o poder na França no século XVIII. Enfim, Tocqueville foi um dos primeiros a trazer luz à diferença fundamental entre o que os agentes históricos pensam estar fazendo e o que eles fizeram de fato – o significado de suas ações.

Sobre como essa *inteligência* civil e a República das Letras influenciaram no processo de Revolução, a historiadora francesa Mona Ozouf dedicou-se a examinar os vários sentidos da expressão “opinião pública”, tanto durante a monarquia quanto no parlamento e nas práticas literárias ilustradas. Ozouf mostra que a opinião pública tornou-se um “tribunal” substituto da antiga autoridade monárquica.²³⁷ Agora, no entanto, era um tribunal impessoal, que não pertencia a uma classe ou grupo específico, indomável nas formas de sua expressão e também no seu conteúdo. Interessante observação da autora encontra-se nas semelhanças que ela aponta entre a autoridade monárquica anterior e o lugar que a opinião pública adquire, aderindo muitas das suas características arbitrárias, como o julgamento prévio e a ausência da razão – que ironicamente lhe havia aberto espaço no Antigo Regime. De qualquer modo, o surgimento de um espaço público de opinião é umas das mais importantes expressões da transformação em que incorria a cultura política no século XVIII.

Dessa forma, o projeto de Voltaire de “organizar a opinião pública a um grupo cada vez mais compacto de *philosophes*” não condizia com os caminhos tomados pelo conhecimento e pela reflexão em Paris em meados do Setecentos.²³⁸ A pretensão das altas esferas da sociedade de disseminar a luz como os raios do sol – de cima para baixo – mostrava-se cada vez mais distante da realidade. O Iluminismo gestava não somente o reformismo por meio do Estado, como pretendia Turgot no conselho do rei, mas

²³⁷ OZOUF, Mona. “L’opinion publique”. In: BAKER, Keith (coord). *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture.*, Chicago: University of Chicago Press, 1987.

²³⁸ VENTURI, Franco. *Utopia e Reforma no Iluminismo.* Bauru: Edusc, 2003, p.167.

também as contestações populares que viriam a abalar definitivamente as estruturas do *Ancien Régime*.²³⁹

²³⁹ KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise*, p.121.

2.3 A formação do conhecimento

Outro personagem do século, Denis Diderot, amplificaria com seu ambicioso projeto o alcance das Luzes. A princípio, a *Encyclopédie* seria uma simples tradução da *Cyclopaedia* de Ephraim Chabers, mas o projeto tomou proporções extraordinárias. Passou a ser uma organização de todo o conjunto do saber existente, já que a produção científica em diversas áreas mostrava-se cada vez mais consolidada. Seria um esforço de sintetizar os estudos mais atualizados e estimular o seu progresso. Não uma mera descrição da realidade, mas, sobretudo, seria um dicionário crítico do mundo que contaria ao todo com 17 volumes de 1751 a 1766.

No *Discurso preliminar da Enciclopedia*, Jean Le Rond d'Alembert, seu segundo organizador, expôs as bases do raciocínio ilustrado. O pensamento deixava de ir dos axiomas para os fenômenos e passava a fazer o percurso contrário, ao gosto da tradição newtoniana. Distinguiu-se o *esprit de système*, que no século anterior acreditava em grandes sistemas filosóficos, do *esprit systématique*, que criticava sistematicamente todo o saber estabelecido. Diz d'Alembert:

É evidente, portanto, que as noções puramente intelectuais do vício e da virtude, o princípio e a necessidade das leis, a espiritualidade da alma, a existência de Deus e nossos deveres para com ele, numa palavra, as verdades de que temos a mais pronta e indispensável necessidade, são fruto das primeiras ideias refletidas ocasionadas por nossas sensações.²⁴⁰

O objetivo de Diderot com o empreendimento não era publicar verdades consagradas, mas, sobretudo, estimular a curiosidade e aguçar os sentidos dos homens de espírito. Ainda coube a ele e a d'Alembert a escolha dos colaboradores, arrecadação de recursos materiais para realização da Enciclopedia e o enfrentamento político e religioso por conta das críticas presentes na obra.²⁴¹ Crises sérias foram por eles enfrentadas, principalmente em 1752 e 1758 quando a Enciclopedia foi intensamente perseguida pelos jesuítas, condenada pelo parlamento de Paris e pelo Conselho do rei. Em 1759 foi parar no *Index* e seus leitores foram excomungados pelo papa. Entretanto,

²⁴⁰ D'ALEMBERT, Jean La Rond. *Discurso preliminar da Enciclopedia*. Org: PIMENTA, Pedro Paulo e SOUZA, Maria das graças. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p.59.

²⁴¹ FALCON, Francisco. *Iluminismo*. Rio de Janeiro: Ática, 1994, p.82.

a repressão resultou em autêntica publicidade. A obra alcançaria a venda extraordinária de 25.000 exemplares de 1751 a 1782. Ao total, representavam em torno de 900.000 volumes espalhados pela Europa, quase a metade deles comercializados apenas na França.²⁴² Sem sombra de dúvidas, foi o maior êxito editorial desde a invenção da imprensa. Nesse período, Diderot e d'Alembert já haviam percebido que conhecimento era poder. Mapear o universo do saber, tal como eles pretendiam, e dar a ele um ordenamento próprio dos filósofos e alheio à Igreja e ao Estado tornava o empreendimento perigoso e sujeito a críticas ferozes e poderosas.²⁴³

Assim, o longo processo que levou à formulação da enciclopédia não foi linear, pois sofreu diversas rupturas. O progresso do conhecimento só tomou essa forma acelerada na virada do século XVII para o XVIII. E muito antes do projeto da Enciclopédia, enfrentou diversos opositores, representantes da ordem do mundo clássico, sendo Jacques Bossuet um dos mais combativos.

Bossuet foi uma figura capital para a história intelectual do Antigo Regime, não somente por defender veementemente o absolutismo monárquico e a doutrina do direito divino dos reis, mas por sustentar uma visão característica da tradição no que se referia à própria *história*. Para ele, todo o conhecimento histórico da humanidade organizava-se de acordo com os relatos bíblicos.²⁴⁴ E qualquer tentativa de reformular a *cronologia* – ou o conhecimento em si mesmo – advinha da essência do pecado original. Não cabia ao homem decidir o que era o bem e o mal na história, tampouco subverter a ordem imposta por Deus, o que seria a consequência imediata dessa decisão. A ânsia pela descoberta não era, portanto, no seu ponto de vista, uma característica natural do homem, mas uma influência diabólica que se dera no instante da queda de Adão e Eva.²⁴⁵

O que Bossuet procurava, assim como grande parte dos homens de sua época, era a perenidade. O espírito clássico não necessitava de inovações de nenhum gênero. Bastava para os artistas reproduzirem as obras primas do passado que obteriam o enorme apreço e sucesso. Da mesma forma, viajar para conhecer novos horizontes não era uma necessidade, muito menos uma ambição. O próprio Racine contrariava-se

²⁴² Para uma análise aprofundada sobre a trajetória da Enciclopédia, ver: DARNTON, Robert. *O Iluminismo como negócio*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

²⁴³ DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos*, p.270.

²⁴⁴ HAZARD, Paul. *Crise da consciência europeia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2015, p.54.

²⁴⁵ HAMPSON, Norman. *O Iluminismo*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1968, p.29.

quando deveria acompanhar o rei em expedições. Molière nunca foi conhecer pessoalmente alguns locais onde se passavam suas tramas. E até Bossuet, defensor fervoroso da fé católica, jamais pôs os pés em Roma. Como disse o historiador Paul Hazard: “Os grandes clássico são estáveis.”. Eles não necessitavam de nenhuma provação, tampouco de experimentações mundanas.²⁴⁶

Ao longo do século XVII, os relatos de viajantes ordinários, como marinheiros e comerciantes, suscitaram, em alguns espíritos rejuvenescidos, a flama da dúvida. A simples existência do império chinês desconstruía quase que integralmente a narrativa do Antigo Testamento. Como teria havido o dilúvio nas Américas se lá foram descobertos homens e grandes civilizações? O islamismo, vítima de contínua campanha cristã contra sua moralidade, julgando-o incivilizado e decaído, mostrava-se ser, aos olhos dos viajantes, uma cultura rica e pensante. Na Pérsia, era permitida a liberdade de crenças, enquanto na Europa ainda se enfrentava a verdadeira barbárie da guerra dos 30 anos. Surgia, então, a ideia de “relatividade universal”. Os povos não teriam motivos para serem julgados, mas sim respeitados pelo que eram, pois toda a superioridade ocidental havia sido posta em xeque pelos relatos da experiência. Cristo só teria nascido 4 mil anos depois da criação do mundo segundo a Bíblia, mas isso seria impossível de acordo com os cálculos mínimos feitos a partir da antiguidade oriental que acabava de ser descoberta. O passado até então conhecido não era mais confiável. Os eruditos que escreviam a história foram chamados de charlatões. Era o momento de se voltar para o presente, já que nele se poderia conhecer alguma *verdade*.²⁴⁷

Em outras palavras, se toda a fundação bíblica do conhecimento era questionada, restava aos filósofos investir em expedições e em novos métodos para explicar a humanidade. A universalização da visão de mundo do Iluminismo não tem outra origem senão nessa necessidade de abarcar as civilizações alheias no mesmo processo humano e histórico. O século XVII viu, assim, a urgência de explicar toda sorte de fenômenos a partir de suas evidências observáveis – e não apenas na fé ou na tradição. Não era mais necessário também buscar a Antiguidade Clássica para refutar as crenças do presente, pois a refutação era feita involuntariamente pelos próprios fatos.

Nessa batalha entre Antigos e Modernos, entre uma visão tradicionalista do mundo e aquela que acreditava no mundo ainda a se descobrir, estava em jogo uma

²⁴⁶ HAZARD, Paul. *Crise da consciência europeia*, p.23.

²⁴⁷ HAZARD, Paul. *Crise da consciência europeia*, p.27-60.

nova fundação da sociedade. Acompanhando o pensamento de Paul Hazard, após lançarem essa crise na consciência clássica, num verdadeiro trabalho de “demolição”, era

[...] preciso edificar uma filosofia que renunciasse aos sonhos metafísicos, sempre enganadores, para estudar as aparências que nossas frágeis mãos podem alcançar e que bastariam para nos satisfazer; era preciso construir uma política sem direito divino, uma religião sem mistério, uma moral sem dogmas.²⁴⁸

Precisava-se, portanto, de novos fundamentos para o conhecimento e para a própria ordem social. Se era o homem quem os procurava, talvez já estivesse nele mesmo a fundação. É dessa premissa que se desenvolve a primeira grande corrente científica epistemológica que abalaria os pilares do conhecimento tradicional e lançaria as bases para a maneira moderna de pensar. Coube ao racionalismo cartesiano buscar a autonomia intelectual do homem e permitir o governo pela *razão*. A estratégia de René Descartes, como dos primeiros racionalistas, foi aplicar à filosofia o modo de investigação dos matemáticos consolidados nos *Elementos* de Euclides. Isto é, aplicar rigorosamente os métodos axiomáticos e a partir deles provar teoremas, verdades derivadas. O racionalismo é o projeto de encontrar as primeiras verdades, axiomas, e, por meio do método dedutivo, derivar outras mais.²⁴⁹

Para Descartes, o intelecto humano possui determinadas estruturas dotadas de “conteúdos” anteriores à experiência sensível. Seu método baseia-se na dedução e na intuição, cabendo a esta última captar verdades autoevidentes, por conta da sua clareza e distinção. Daí o *cogito*: “penso, logo, existo” é o primeiro axioma, pois essa afirmação é indubitável para aquele que a profere. Descartes ainda vai além e diz que o espírito é mais suscetível ao conhecimento do que a matéria, pois há fundamentos naturais para se questionar os sentidos, mas não haveria justificativas para duvidar da razão.²⁵⁰ O ponto alto da teoria cartesiana, portanto, é a divisão que ele faz das ideias: adventícias, factícias e inatas. As ideias inatas seriam aquelas colocadas por Deus nos homens e que comporiam o entendimento humano antes das experiências. Desse modo, Descartes declara a separação da mente e do corpo, pois a mente e, conseqüentemente a ciência,

²⁴⁸ HAZARD, Paul. *Crise da consciência europeia*, p.15.

²⁴⁹ Sobre o progresso da epistemologia na modernidade, ver: DUTRA, Luiz Henrique de Araújo. *Introdução à Epistemologia*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

²⁵⁰ *Ibidem*, p.91.

está sujeita exclusivamente à lógica.²⁵¹ Em outras palavras, o racionalismo anuncia que estão no próprio homem as repostas que ele procura no mundo – e sobre o mundo. O debate sobre Descartes, então, é preâmbulo necessário para as discussões filosóficas do Iluminismo, que busca o governo pela razão e a autonomia do sujeito por meio do conhecimento.

Ao longo do século, uma mudança de sensibilidade foi essencial para o desenvolvimento da ciência moderna. A visão pregada pela Igreja de Deus como criador da natureza deu lugar a uma nova percepção: Deus como sua própria expressão. Dessa forma, lançava-se a base para a hipótese de que Ele havia criado o universo justamente para o homem conhecê-lo.²⁵² Mais que isso, a razão seria o instrumento humano decodificador da *verdade* divina. Os usos do raciocínio ainda garantiriam à humanidade uma participação mais ativa na própria essência de Deus.²⁵³ Daí a necessidade dos primeiros modernos de estabelecer, por meio dos seus métodos, verdades eternas.

Por esse motivo, inclusive, não se deve entender a Revolução Científica do século XVII como uma superação da magia. É preciso ressaltar a forte relevância que a tradição mágica e hermética ainda tinha para os primeiros homens da ciência moderna.²⁵⁴ Como para Francis Bacon, a ciência fornecia ao homem o poder da consciência e o domínio sobre a natureza que ele havia perdido após o pecado original. O conhecimento traria de volta a soberania e o poder que a humanidade possuía no início da criação. Ainda assim, Bacon defendia a distinção entre ciência e teologia, separando as opções de valores como pertencentes inteiramente ao domínio da ética e da religião.²⁵⁵

Até mesmo Sir Isaac Newton interessava-se demasiadamente por alquimia, lia e reunia diversos textos alquimistas, dedicando a eles grande parte do tempo de seus estudos.²⁵⁶ No entanto, seu nome entrou para a história pelas contribuições que deu ao problema central da metodologia filosófica. Nas suas *Regulae Philosophandi*, Newton não começa por definir princípios axiomáticos abstratos dos quais derivaria outras verdades, seguindo um raciocínio sistemático. Seu método parte da análise, da

²⁵¹ Ibidem, p.95.

²⁵² HAWTHORN, Geoffrey. *Iluminismo e Desespero: uma História da Sociologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

²⁵³ CASSIRER, Ernst. *A filosofia do Iluminismo*, p.32.

²⁵⁴ ROSSI, Paolo. “O Cientista”. In: VILLARI, Rosario (Direção). *O Homem Barroco*. Lisboa: Editora Presença, 1995.

²⁵⁵ Ibidem, p. 234-5.

²⁵⁶ Ibidem, p.235.

observação atenta de experiências concretas. A proposta newtoniana é, portanto, o simétrico oposto do pensamento de Descartes. Os *fenômenos* são o ponto de partida e os *princípios* são o que o homem procura desvendar.²⁵⁷ Suas ideias repercutiriam intensamente nos grupos letrados da Europa, sendo fundamental para o pensamento ilustrado do século XVIII. A lei da gravidade, por ele revelada, parecia a mais perfeita obra do gênio humano. Nas palavras do historiador Norman Hampson:

[...] a bela simplicidade de uma lei que parecia explicar a operação de toda a espécie de movimentos terrestres e celestes constituía um exemplo triunfante das possibilidades do novo saber. A razão humana, funcionando através de uma observação cuidadosa e verificando as suas conclusões por ulteriores observações ou experiência, podia pela primeira vez na história da humanidade revelar o mecanismo do mundo natural, no qual o homem vivera durante tanto tempo como se fosse uma criança receosa e extasiada. A natureza, em vez de ser uma mera coleção de fenômenos, uma amalgama de influências ocultas ou a tela em que uma Prudência imperscrutável pintava os seus símbolos misteriosos, passava a ser vista como um sistema de forças inteligíveis. Deus era um matemático cujos cálculos, embora infinitos na sua complexidade sutil, eram acessíveis à inteligência humana. O que era desconhecido poderia eventualmente ser descoberto.²⁵⁸

Com esse insuperável desempenho no conhecimento sobre a natureza, houve uma busca incessante entre os intelectuais europeus, a partir do século XVII, para descobrir quem seria o Newton das ciências sociais. Não foram poucos os candidatos. Um dos mais influentes deles para a formação do mundo moderno foi sem dúvidas John Lock. Seu *Segundo tratado sobre o governo civil* de 1690 já era capaz de justificar de maneira consistente a teoria contratualista em torno da monarquia, um pacto limitado e revogável entre os governantes e os governados, a exemplo do que havia ocorrido na Inglaterra em 1688. No seu *Ensaio sobre o entendimento humano* parecia ter descoberto a lei natural que regia o pensamento humano, com a qual se justificaria a tolerância religiosa, a igualdade do potencial dos homens e a crença de que a sociedade poderia melhorar a moral de seus membros e promover a felicidade coletiva.²⁵⁹

John Locke inicia suas aventuras epistemológicas junto ao médico Thomas Sydenham. Preocupado com o diagnóstico de enfermidades, Sydenham desenvolveu um método que tentaria determinar as espécies de doenças de acordo com seu prognóstico –

²⁵⁷ CASSIRER, Ernst. *A filosofia do Iluminismo*, p.25.

²⁵⁸ HAMPSON, Norman. *O Iluminismo*, p.37-38.

²⁵⁹ HAMPSON, Norman. *O Iluminismo*, p.38-40.

seu curso, sua história. Isto é, desconsideraria qualquer conhecimento *a priori* sobre a doença e a desvendaria por meio de seus sintomas diretamente observáveis.²⁶⁰ Essa proposta epistemológica remonta ao empirismo de Francis Bacon, que critica toda a metafísica e a ciência aristotélica.

Para isso, Locke precisou refutar o princípio cartesiano de ideias inatas, que, para ele, diziam respeito inteiramente à metafísica. Em síntese, o conhecimento se reduzia apenas aos fenômenos observáveis,²⁶¹ pois o homem disporia de mecanismos mentais capazes de *adquirir* ideias, por meio das sensações, e recombina-las com a reflexão, mas jamais possuir conteúdos antes das experiências concretas. As ideias seriam um produto direto das experimentações sensíveis e os valores morais surgiriam da lembrança dessas sensações. Enquanto Descartes cria no *fundacionismo* – existência de axiomas verdadeiros –, Locke possibilitava o trânsito para o *falibilismo* de David Hume – crença na qual o conhecimento é incerto e as causas últimas são vedadas ao entendimento humano. Ainda assim, tanto Locke quanto Bacon e Newton procuraram traçar todo seu pensamento dentro da fé cristã à procura de um conhecimento verdadeiro que revelasse a centelha divina. No século seguinte, o empirismo de Bacon e Locke influenciaria diretamente as investidas epistemológicas de Hume que, diferentemente dos dois primeiros, desdobrar-se-ia no ceticismo. Hume acompanhava a própria ideia de *razão* que, no século XVIII, reivindicou um sentido muito mais modesto. Para o filósofo Ernst Cassirer:

[...] deixou de ser a soma de ‘ideias inatas’, anteriores a toda experiência, que nos revela a essência absoluta das coisas. A razão define-se muito menos como uma *possessão* do que como uma forma de *aquisição*. [...] não a tem em conta de um conteúdo determinado de conhecimentos, de princípios, de verdades, preferindo considerá-la uma *energia* uma força que só pode ser plenamente percebida em sua ação e em seus efeitos.²⁶²

Enquanto para Locke ideia é tudo aquilo que está presente no entendimento, para Hume, as ideias são cópias das impressões. Os sentimentos adquiridos com as

²⁶⁰ Para um aprofundamento da filosofia na época das luzes, ver: CHÂTELET, François. *História da Filosofia: o Iluminismo*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1982.

²⁶¹ DUCHESNEAU, François. John Locke. In: CHÂTELET, François. *História da Filosofia: o Iluminismo*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1982, p.22.

²⁶² CASSIRER, Ernst. *A Filosofia do Iluminismo*. Campinas: Editora Unicamp, 1992, p.32. (Grifos do autor).

experiências de fato geram percepções, já as lembranças desses sentimentos dão origem às ideias. São três as maneiras de combinações de ideias que ele define: semelhança, contiguidade e causa e efeito. A última seria produto da relação entre coisas de existência real, ou seja, questões de fato.

Para Hume, é por meio da relação de causa e efeito que o homem adquire crenças em relação à natureza que *não* são respaldadas pela lógica. Um exemplo disso é a observação do nascer do Sol. A experiência induz que o Sol nascerá no dia seguinte, pois o Sol nasceu em todos os dias precedentes. No entanto, faltaria uma premissa que a ciência não pode definir: a garantia de que o futuro sempre repetirá o passado. É na fé que o homem tem na causalidade que se baseia todo o seu conhecimento. Nas palavras de Will Dudley,

[...] nós acreditamos que o futuro se parecerá com o passado porque no passado o futuro se pareceu com o passado. Mas tentar justificar a prática da inferência indutiva com base na inferência indutiva é claramente circular.²⁶³

Essas observações, ou experiências sensíveis, possibilitam a formação de *hábitos* ou costumes que facilitam a vida cotidiana, mas não produzem um conhecimento indubitável sobre os fenômenos. Mais que isso, Hume conclui que as ações humanas são ditadas por relações de causa e efeito, sendo o homem inteiramente guiado por paixões e a razão seria apenas um meio para atingi-las. Nessa perspectiva, o conceito de liberdade seria uma mera incongruência cognitiva. O problema da indução de Hume, portanto, coloca em cheque todo o projeto Iluminista, pois se o comportamento do homem é baseado na relação causal entre desejos instintivos e ações para satisfazê-los e o conhecimento humano é inteiramente respaldado pela fé, inviabiliza-se a autonomia do sujeito e o governo pela razão.

É com a intenção de desconstruir o determinismo e o ceticismo de Hume que Immanuel Kant publica em 1781, 8 anos antes da Revolução Francesa, a sua *Crítica da razão pura*. Seu alvo é a causalidade, base estrutural do pensamento de Hume. Para isso, Kant pretende responder a três perguntas: O que posso conhecer? O que devo fazer? O que posso esperar? Assim, ele anuncia que só é possível o conhecimento das aparências e nega a possibilidade de se conhecer as coisas em si. A partir do *cogito*

²⁶³ DUDLEY, Will. *Idealismo alemão*. Petrópolis: Vozes, 2013, p.21.

cartesiano, Kant cria na compreensão direta apenas da existência do próprio espírito, sendo todos os outros fenômenos conhecidos apenas por meio das representações mentais feitas deles pelo homem. Kant abole, portanto, a dicotomia entre a análise *a priori* (de Descartes) e a experiência concreta (de Bacon a Hume), demonstrando que o conhecimento é atingido com a aplicação de ambos simultaneamente sobre fenômenos observáveis. Já a metafísica ficaria alheia ao processo de conhecimento, pois só levaria os estudiosos a debates inconclusos.

É precisamente a afirmação de que o conhecimento se limita às idealizações, formulações cognitivas, que refuta o determinismo de Hume. Se o homem é capaz de seguir obrigações morais, isso se deve à sua verdadeira liberdade, pois a moralidade obriga o indivíduo cotidianamente a abdicar de seus instintos e a realizar seus deveres guiados inteiramente pela lei racional, que por sua vez é a fonte genuína da moralidade, possível apenas se pressuposto o livre arbítrio. Dessa forma, os deveres do homem são suscetíveis ao conhecimento e por isso transcendem o determinismo dogmático de David Hume, que cria na fé na causalidade como fonte única do conhecimento. O fundamento da moral para Kant é um *imperativo categórico*, pois não dependeria de uma heteronomia e por isso teria um fim em si mesmo. Ele dizia: “Aja sempre de modo a tratar a humanidade, seja em sua própria pessoa ou na de outrem, como um fim, e não como um meio”.²⁶⁴

Para Kant, mais importante que a busca da felicidade – deveras efêmera –, é a perseguição dos deveres, construídos social e racionalmente. Um dos maiores valores de Kant é a sua afirmação de que o homem é capaz de idealizar e cumprir sua própria moralidade, mais precisamente, em sociedade. Não por acaso, é Kant que formula o conceito de Esclarecimento que tenta sintetizar de maneira mais contundente todo o movimento da Ilustração. Em seu famoso artigo para um jornal de Berlim, o *Berlinische Monatschrift*, em 1784, declara que o Esclarecimento constitui-se em um processo no qual o indivíduo atinge sua autonomia intelectual, livrando-se dos dogmas e dos tutores, ousando saber.

Esclarecimento é a saída do Homem da sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo. O homem é o próprio culpado dessa menoridade se a causa dela não se encontra na falta de entendimento, mas

²⁶⁴ KANT, Immanuel. Citado por: MACINTYRE, Alasdair. *Depois da virtude*. Bauru: Edusc, 2001, p.89.

na falta de decisão e coragem de servir-se de si mesmo sem a direção de outrem. *Sapere aude!* Tem coragem de fazer uso do teu próprio entendimento, tal é o lema do Esclarecimento.²⁶⁵

O debate público de ideias e soluções é a proposta feita por Kant para a resolução dos conflitos sociais, sendo mais efetivo do que o ato revolucionário. Entretanto, até a conclusão kantiana, a Europa debulhou-se em teorias, panfletos e propostas, pois, como para Kant e para a Revolução Francesa, a motivação primordial era “a insistência do iluminismo em substituir a aceitação pré-moderna da justificada autoridade com a demanda moderna por uma justificativa racional e a liberdade”.²⁶⁶ E isso só era possível porque o traço de dúvida deixado pela tradição no mundo clássico foi dando espaço para a sociedade civil e para a ciência, que recuperava a própria confiança que o homem poderia ter em si mesmo. De maneira original e verdadeiramente revolucionária, a consciência conquistada pela humanidade tornava-a, pela primeira vez na era cristã, senhora do seu próprio destino.²⁶⁷

²⁶⁵ KANT, Immanuel. *Resposta à pergunta: o que é o Esclarecimento?* 1784, Várias edições.

²⁶⁶ DUDLEY, Will. *Idealismo alemão*. Petrópolis: Vozes, 2013, p.15.

²⁶⁷ HAMPSON, Norman. *O Iluminismo*, p.35-36.

2.4 Um fundamento para a moral

No pensamento de Michel Foucault, “Antes do fim do século XVIII, o homem não existia.”.²⁶⁸ E quando surgiu, ao pensar sobre si mesmo, o homem não apenas se tornou objeto do conhecimento, como também o seu próprio sujeito. Para justificar as aspirações políticas diversas que o domínio das ciências naturais trouxera ao homem, esboçaram-se as ciências humanas e sociais. Seus fundamentos estavam no próprio *cogito*. A verdade das ideias, ainda que obstaculizadas pelo empirismo no século XVIII, continha-se no sujeito, pois fora forjada pelo próprio homem sob o véu da impessoalidade científica. O homem inventou a si mesmo como objeto da verdade e seu portador.

Assim, para defender a individualidade de cada homem, era preciso identificar o que os unia enquanto espécie. Sobretudo, a *epistémê* moderna precisava justificar a ordem social, uma vez que o fundamento da verdade não estava mais na objetividade divina, mas, sim, na subjetividade humana. É nesse ponto que o debate sobre as formas de governo, derivadas das análises sobre o direito natural, ganhou poder político no Antigo Regime, primeiro enquanto discurso, e, no fim do século, como ação efetiva.

No mundo ocidental hodierno, inclusive, o homem define-se primeiramente pelos seus direitos inalienáveis. Todo indivíduo possui um valor intrínseco que lhe garante vida e liberdade. O que, então, fundamenta esse valor senão a percepção que cada um tem de si mesmo como ser pensante e existente, ou seja, o *cogito*? Em suma, na modernidade, precisa-se justificar racionalmente o próprio valor e a ordem social.

No início do século XVII, Hugo Grotius procurou um novo método que fundamentasse o conhecimento jurídico por sua própria natureza, independentemente da visão escolástica. Apoiou-se na estratégia de Galileu – reconhecendo nele um dos maiores gênios de sua época –, que provou suas teorias físicas por si mesmas, independentemente da revelação divina.²⁶⁹ Para Grotius, o direito não dependeria das experiências, e muito menos de Deus, mas, sim, de definições derivadas unicamente da lógica racional. Ele ainda argumenta contra o direito divino hegemônico em sua época. Hobbes defendia que apenas a monarquia absolutista poderia coagir, com o uso da

²⁶⁸ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2016, p.425.

²⁶⁹ CASSIRER, Ernst. *Filosofia do Iluminismo*, p.325.

força, os instintos selvagens do homem. Grotius, por sua vez, era veemente contra a ideia de “Deus mortal” de Hobbes e dizia que a própria guerra, que na visão de Hobbes era a fonte do poder do príncipe soberano, acabaria por violar todos os direitos, inclusive os divinos. Em tempos de guerra, toda a instituição social é subjugada, e o único que sobrevive em qualquer circunstância é o Direito Natural. Paul Hazard explica bem essa passagem:

[...] a guerra, as violências e a desordem não reprimidas pela lei de Deus, mas toleradas e até justificadas por impenetráveis desígnios, todos esses males que sofremos talvez possam ser abrandados e abolidos por uma lei humana. E é assim que se passa, desculpando-se por tanta audácia, da ordem da providência à da humanidade.²⁷⁰

Assim, Grotius criou uma tradição no pensamento europeu, onde se começou a conceber a ordem social sem o subterfúgio da guerra. Inclusive os ilustrados do século XVIII beberam desse “apriorismo” do direito proposto por Grotius. Acreditavam na existência de padrões obrigatórios, absolutos, universais e imutáveis do direito natural. Aparece aí uma das contradições do pensamento iluminado. Como conciliar a necessidade de se obter conhecimento por meio das sensações e a existência de leis naturais eternas sobre a essência humana? Voltaire tentou responder como um racionalista ético, defensor da razão moral e dos perseguidos, deixando de lado o seu caráter empirista e cético. Na verdade, ele ignorou a contradição.

Com Foucault, é possível compreender como a necessidade de construir uma verdade sobre a natureza humana se sobrepôs às próprias formulações metodológicas por eles impostas para se alcançar o conhecimento – o empirismo por meio das sensações. Voltaire ainda sustentará que John Locke, ao se opor à existência de ideias inatas de Descartes, não foi capaz de provar que também não existem regras morais universais.²⁷¹ De fato, por mais que Voltaire relativizasse vários assuntos para sua época, seria deveras anacrônico esperar que ele aceitasse que o conhecimento, nas ciências sociais, é produto da criação humana de acordo com as demandas circunstanciais do grupo detentor dos instrumentos que controlam o discurso. Pois era emergencial, no século XVIII, a qualquer preço – ou método –, encontrar um denominador comum das individualidades humanas; alguma substância que

²⁷⁰ HAZARD, Paul. *A crise da consciência europeia*, p.276.

²⁷¹ *Ibidem*.

invariavelmente unisse os homens, que não pudesse ser relativizada ou historicizada, mas que também não fosse divina. Em suma, os filósofos precisavam justificar racionalmente a moralidade e a união dos homens em sociedade, não por Deus, mas por meio de outra essência eterna e secular: a natural.

Seguindo a cartilha do século, para Diderot, a natureza moral é inabalável, assim como a ideia de justiça que dela deriva. Da mesma forma que Voltaire, embora ambos sustentem uma visão de mundo dinâmica e móvel, a moralidade mostra-se um ponto fixo no seu pensamento. Diderot será mais incisivo, entretanto, na tentativa de chegar ao resultado pretendido da moral por meio do método empírico e não do apriorismo racionalista de Grotius. Seu desafio foi trazer para o universo das experiências os fundamentos da moralidade. Cassirer explica:

Não é o comando abstrato da razão que dirige e une os homens; um vínculo mais verdadeiro e mais sólido reside na identidade de suas inclinações, de seus instintos, de suas necessidades sensíveis. [...] Toda moral, toda religião que abandona esse ponto de apoio, que rejeita e abandona os naturais impulsos sensíveis da conduta, não passa de um mero castelo de cartas. [...] Uma moral que se declare inimiga da natureza está desde logo condenada à impotência.²⁷²

Desse modo, Diderot chega a uma conclusão simplesmente utilitária. Seu moralismo transforma-se em pragmatismo na medida em que assume ser impossível manter uma ordem que não seja de acordo com a natureza humana. E essa natureza, por sua vez, não atende ao conceito abstrato de *bom*, como cria Grotius, mas aos desejos e às paixões humanas. Em *O sobrinho de Rameau*, obra que não foi publicada na época de sua produção, Diderot faz uma proposição: na França moderna, todos procuram realizar seus desejos tendo em vista um futuro distante. Assim, a moral conservadora resultante é sempre aquela que se baseia inteiramente nas paixões dos homens e nunca contrárias a elas.

Contudo, Diderot chega a um dilema nesta obra. Reconhece-se que no homem existem virtudes e vícios, e ambos compõem a sua natureza. Sendo assim, seria necessário outro critério para definir quais das paixões devem ser observadas para orientar as ações e quais devem ser contidas, reprimidas ou reeducadas. Essa

²⁷² CASSIRER, Ernst. *Filosofia do Iluminismo*, p.330.

contradição mostra a falência do seu primeiro critério de fundamentação da moral. Os desejos por si só não definem a moralidade.²⁷³

Esse é um dos motivos pelos quais o filósofo Alasdair MacIntyre sustenta que o projeto iluminista fracassara no seu desafio filosófico principal:

O projeto de oferecer uma justificativa racional da moralidade fracassa decisivamente; e, daquele ponto em diante, a moralidade da nossa cultura predecessora – e, por conseguinte, da nossa própria cultura – carecia de fundamentos lógicos ou justificativas públicas e compartilhadas. Num mundo de racionalidade secular, a religião não poderia mais servir de pano de fundo em comum e de alicerce para o discurso e a ação moral; e o fracasso da Filosofia em oferecer o que a religião não podia mais fornecer foi causa importante para que a Filosofia perdesse seu papel cultural fundamental e se tornasse uma disciplina periférica, estritamente acadêmica.²⁷⁴

A constatação desse filósofo do século XX é assustadora, mas ela não foi compreendida, tampouco com o mesmo ceticismo, pelos filósofos do século XVIII. Eles não arrefeceram na busca pelos fundamentos seculares da moral, inclusive porque não possuíam alternativa. A filosofia era um instrumento político dentro de um jogo de poder, onde a *verdade* servia a certos interesses determinados.

Até este ponto da análise, os espetáculos e a filosofia podem ser considerados como elementos de uma mesma produção intelectual dentro de uma *epistémê* específica, que pretendia legitimar uma realidade em curso. A evolução dos conceitos em torno da natureza humana, com destaque para o direito natural, trouxe, assim, um novo fôlego para esse embate pela *verdade* também no âmbito das formas de governo.

A disputa entre o mundo moderno e o mundo clássico, no meio da qual o drama burguês aparece como indício, consiste, em última análise, na substituição da lei divina como garantia da ordem social pela sua autorregulação secular. Entretanto, com a perda progressiva de legitimidade da sociedade estamental, a instituição dos homens em sociedade também perdeu o seu fundamento. Era preciso recuperar, por meio da razão, os alicerces lógicos que mantinham os homens agregados – e como essa união deveria ser regulada. A noção de natureza humana e a sua repartição em individualidades foi o primeiro passo para pensar a instituição de uma sociedade secularizada. E, como

²⁷³ MACINTYRE, Alasdair. *Depois da virtude*. Bauru: Edusc, 2001, p.92-93.

²⁷⁴ MACINTYRE, Alasdair. *Depois da virtude*, p.96.

observa o historiador francês Pierre Rosanvallon: “Essa análise da natureza se quer científica para dar um fundamento sólido e indiscutível à sociedade.”²⁷⁵

Helvétius compreendia que a moral deveria seguir as paixões, pois, fazendo analogia com a obra copernicana, a física dependia inteiramente dos movimentos. O homem era feito de paixões e o filósofo deveria observá-las, e não contrariá-las, para entender a instituição e regulação da sociedade. Desde o século XVI já era mais ou menos comum a noção de que as paixões são o ponto de partida para a resolução do dilema. Pierre Rosanvallon defende a tese de que o *Leviatã* de Thomas Hobbes utiliza as paixões como uma resposta política para a questão, enquanto *A Riqueza das Nações* de Adam Smith utiliza uma solução econômica. E será o mercado, esfera econômica, que terá êxito na empreitada, tendo em vista a ineficiência das teorias do pacto social.

Não foi por acaso que o pensamento econômico moderno nasceu no âmago da filosofia moral. Em vez das fórmulas matemáticas que hoje dominam os manuais, a economia surgiu em autêntica prosa, na busca de alicerces morais para a ordem social. Apesar de não ter sido derivada de leis da física, ela o fora de leis de outra natureza: a humana. O liberalismo smithiano justifica-se a partir de características naturais e eternas do ser humano. Sua resposta clássica para o crescimento da riqueza das nações, que ora davam um sentido programado à sociedade, é o trabalho produtivo, possibilitado pela divisão do trabalho, que aumenta o produto em escalas jamais vistas.

Essa divisão do trabalho, da qual derivam tantas vantagens, não é em sua origem, o efeito de uma sabedoria humana qualquer, que preveria e visaria esta riqueza geral à qual dá origem. Ela é a consequência necessária, embora muito lenta e gradual, de uma certa tendência ou *propensão existente na natureza humana* que não tem em vista essa utilidade externa, ou seja: a propensão a intercambiar, permutar ou trocar uma coisa pela outra.²⁷⁶

Para dar fé à sua tese, Smith lança mão do argumento de que um dos fundamentos que ora instituem e organizam a sociedade é a propensão natural do homem à troca, abstendo-se da necessidade de *contratos* que ratifiquem a ordem natural por ela imposta. Em síntese, a natureza também ocupa aqui o lugar divino na função de forjar uma objetividade do conhecimento, inclusive sobre a sociedade.

²⁷⁵ ROSANVALLON, Pierre. *O liberalismo econômico*. Bauru: Edusc, 2002, p.23.

²⁷⁶ SMITH, Adam. *A riqueza das nações*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, v. 1, p. 49. (Itálicos meus).

No entanto, ela já vinha há muito sendo pleiteada para esse papel, mas em caminhos tortuosos e descontínuos. Como em Hobbes, o estado de natureza é um estado negativo de guerra e o *contrato* apresenta-se como alternativa para obtenção da paz. A paixão, ou característica natural do homem, que sustenta a instituição da sociedade, portanto, é simplesmente o *medo* e a luta pela sobrevivência. Esse é o primeiro *pacto de união*, mas no mesmo momento assume-se outro, o *pacto de submissão*, onde os indivíduos abrem mão de seus direitos a favor do príncipe soberano, que lhes garante a segurança.

John Locke, por sua vez, opõe-se virulentamente ao pacto de submissão. A ideia de “deus mortal” de Hobbes é abominada por ele, pois se o soberano estiver acima da lei, como um Deus, ele próprio estará em permanente estado de natureza, tornando-se um perigo para seus súditos e para a humanidade. Seu apontamento acaba por laicizar radicalmente a filosofia política. Não apenas irá formular a teoria da monarquia constitucional como será o precursor do individualismo democrático. Mais que isso, ele define a propriedade privada como uma extensão do indivíduo, pois ela é, para ele, um produto do seu trabalho. Assim, Locke emancipa totalmente o indivíduo da sociedade, garantindo-lhe todos os atributos para a sua autonomia. O pacto social, nessa circunstância, surge de uma livre associação com vistas à garantia da propriedade privada, dos frutos do livre trabalho e da própria individualidade.²⁷⁷

Nesse ponto, é preciso frisar mais uma vez a coincidência das necessidades materiais e a produção intelectual. As ideias não parecem progredir alheias às transformações e aspirações de determinados grupos sociais. De fato, as questões, em geral, não são animadas por meros prazeres intelectuais; elas surgem de demandas reais e específicas. Porém, também vale chamar a atenção para a forma como as hipóteses já nascem confirmadas por seus teóricos. Em vez de assumirem seus possíveis equívocos, eles revêem seus métodos e seus dados, mas não comprometem os seus objetivos.

O grande dissenso do século talvez tenha sido Jean-Jacques Rousseau. Sua teoria para o *Contrato social* investigava se havia uma ordem civil e se era possível uma legislação legítima e segura sem desconsiderar os homens como eles realmente são e as possibilidades das leis. Enquanto para Hobbes a soberania se originava no povo, mas era alienada com o soberano, em Rousseau ela permanece emanada do povo para sempre, sem jamais ser delegada. Assim, Rousseau não só critica o despotismo como

²⁷⁷ ROSANVALLON, Pierre. *O liberalismo econômico*, p.33-34.

também procura refutar a ideia de que a natureza humana levaria à desordem da guerra de todos contra todos.

Para Rousseau, o estado de natureza é caracterizado pela solidão, bucolismo, autonomia e liberdade. As necessidades do homem nessas circunstâncias são modestas e por isso suas paixões são inofensivas. Mais do que refutar o estado de natureza de Hobbes, ele atribui todas as suas características negativas à sociedade civil constituída. É uma inversão absoluta dos conceitos. A sociedade civil para Rousseau surge como um mal necessário para que o indivíduo preserve alguma coisa da sua liberdade ameaçada no estado de natureza; é esse interesse em comum o único que deve ser observado pelo governo.²⁷⁸ Nesse sentido, Rousseau seguia uma tendência do século XVIII: ocupou-se da *regulação* da sociedade pela política, revelando uma economia das paixões, por conta dos seus objetivos práticos e passando a problemática da sua *instituição* para um segundo plano, pois ela se desenvolvera em um campo deveras abstrato e de pouca utilidade.

Como dito anteriormente, Helvétius captou bem a necessidade de se fundamentar a regulação da sociedade pelas paixões, mais precisamente, pelo *interesse*, que ele deriva do *amor por si*. Para ele, apenas a legislação será capaz de fazer convergir os diferentes interesses dos indivíduos. Um sistema de penas e recompensas poderia regular os interesses, algo que não se conseguiria naturalmente. A política, portanto, confunde-se com a legislação. Na esteira desse pensamento, Jeremy Bentham dirá que a função do governo é promover mais utilidade, ou maior felicidade, aplicando penas e recompensas a seus indivíduos.

Para Pierre Rosanvallon, no entanto, é apenas o mercado que, na segunda metade do século XVIII, vai conseguir realizar o sonho iluminista de instituir e regular a sociedade de maneira secular. Na busca de satisfazer seus vícios privados, os agentes econômicos os tornariam virtudes públicas. Cada um perseguindo suas paixões, sem ter de contê-las de nenhuma forma alheia a si mesmo, é o ápice da secularização alcançada pela modernidade.

Feita essa análise sobre as teorias do contrato social, da regulação da sociedade e do direito natural, vale agora refletir sobre a realidade concreta que reivindicava esse arcabouço intelectual. Como dito no início da seção, o *homem* como objeto do

²⁷⁸ ROSANVALLON, Pierre. *O liberalismo econômico*, p.36-38.

conhecimento foi uma criação específica da segunda metade do século XVIII e, com isso, ele também se tornou sujeito do seu próprio conhecimento. Mais do que nas formas anteriores de produção do saber, agora o aparato intelectual estava inteiramente comprometido com os interesses particulares do homem. Quando um cientista natural lidava com o estudo das plantas, elas não se importariam com quaisquer que fossem os resultados da pesquisa do cientista. No entanto, tratando-se do homem como estudioso do próprio homem, o conhecimento passou a ter consequências objetivas bastante interessadas. Michel Foucault tentou, nos seus estudos, desvendar que *realidade* foi aquela que, no século XVIII, ergueu um edifício tão complexo de ideia à procura de legitimar a si própria.

Para além das teorias do contrato social e do liberalismo, a individualização dos homens possuía um sentido objetivo não contemplado diretamente pelos discursos ideológicos, embora corroborado por eles.

Muitas vezes se afirma que o modelo de uma sociedade que teria indivíduos como elementos constituintes é tomada às formas jurídicas abstratas do contrato e da troca. À sociedade comercial se teria representado como uma associação contratual de sujeitos jurídicos isolados. Talvez. A teoria política dos séculos XVII e XVIII parece com efeito obedecer a essa esquema. Mas não se deve esquecer que existiu na mesma época uma técnica para constituir efetivamente os indivíduos como elementos correlatos de um poder e de um saber. O indivíduo é sem dúvida o átomo fictício de uma representação ‘ideológica’ da sociedade; mas é também uma realidade fabricada por essa tecnologia específica de poder que se chama a ‘*disciplina*’. Temos que deixar de descrever sempre os efeitos de poder em termos negativos: ele ‘exclui’, ‘reprime’, ‘recalca’, ‘censura’, ‘abstrai’, ‘mascara’, ‘esconde’. Na verdade o poder produz; ele produz realidade; produz campos de objetos e rituais de verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção.²⁷⁹

Foucault propõe que o sentido da modernidade foi forjado por uma nova tecnologia do poder: a disciplina. O aparato intelectual produzido pelos filósofos legitimaria de maneira velada as estratégias de individualização das massas, a fim de dar a elas uma ordem programada. Em suas palavras, a “formação de saber e majoração de poder se reforçam regularmente segundo um processo circular”.²⁸⁰ O homem individualizado incorpora à própria consciência uma estrutura de autocensura positiva;

²⁷⁹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, p. 185.

²⁸⁰ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, p. 211.

suas crenças, seus valores e principalmente sua conduta fazem fluir, com uma naturalidade artificializada, o exercício do poder. Os filósofos e ilustrados também estariam sujeitos a essa tecnologia, pois o poder não é dedito por uma instância superior e tampouco por eles próprios. Acaba por exercer-se de maneira autônoma ao se disfarçar de realidade ou *natureza*.

A disciplina vale-se primeiramente de diversas estratégias de distribuição do espaço. As fábricas, as prisões, os manicômios, as escolas – e aqui é possível incluir os teatros – são exemplos de arquiteturas hierárquicas e funcionais.

São espaços que realizam a fixação e permitem a circulação; recortam segmentos individuais e estabelecem ligações operatórias; marcam lugares e indicam valores; garantem a obediência dos indivíduos, mas também uma melhor economia do tempo e dos gestos. [...] A primeira operação da disciplina é então a constituição de ‘quadros vivos’ que transformam as multidões confusas, inúteis ou perigosas em multiplicidades organizadas.²⁸¹

O resultando, portanto, é dividir as massas para dar a elas uma finalidade útil. Uma microfísica do poder atua nesses ambientes para que seus componentes sintam-se cumprindo seus papéis, enquanto os priva de qualquer forma de expressão em grupo, ou pré-política. Assim, a mesma individualização que iguala os homens em utilidade é a que dificulta o seu reconhecimento em classes. “A multidão, massa compacta, local de múltiplas trocas, individualidades que se fundem, efeito coletivo, é abolida em proveito de uma coleção de individualidades separadas.”²⁸²

Isolando os homens em celas, cabines, salas ou fileiras, a disciplina os desarticula, enfraquecendo suas forças de ação coletivas. Para isso, ela precisa induzir “um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder”²⁸³. Os detentos, os alunos, os trabalhadores acabam por encontrarem-se “presos numa situação de poder de que eles mesmos são os portadores”.²⁸⁴ Pois, ao crerem que suas funções são da ordem natural, censuram a si próprios para cumpri-las.

²⁸¹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, p. 142-143.

²⁸² FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, p. 190.

²⁸³ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, p. 191.

²⁸⁴ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, p. 191.

Dessa forma, cabe aos intelectuais observarem essa realidade e transpô-la para a teoria, não de maneira consciente do poder que se exerce sobre eles, mas acreditando que o que buscam é a *verdade*, ou o *natural*.

O liberalismo e a economia política clássica, ao postularem que todo valor vem do trabalho e assumirem que há na humanidade uma propensão natural à troca, condicionam o homem a trabalhar, como se seu corpo existisse naturalmente para fazê-lo. Foucault completa: “O corpo, tornando-se alvo de novos mecanismos do poder, oferece-se a novas formas de saber.”²⁸⁵ Esse saber, por sua vez, ao mesmo tempo em que procura organizar e multiplicar as riquezas, também o faz com os homens. Gerindo-os e produzindo-os das formas que lhes convém, “as disciplinas substituem o velho princípio ‘retirada-violência’, que regia a economia do poder pelo princípio ‘suavidade-produção-lucro’”.²⁸⁶ Em síntese:

Se a decolagem econômica do Ocidente começou com os processos que permitiram a acumulação do capital, pode-se dizer, talvez, que os métodos para gerir a acumulação dos homens permitiram uma decolagem política em relação a formas de poder tradicionais, rituais, dispendiosas, violentas e que, logo caídas em desuso, foram substituídas por uma tecnologia minuciosa e calculada de sujeição.²⁸⁷

Esse arcabouço teórico não se limitou à esfera econômica. Como visto anteriormente, um ordenamento jurídico foi moldado na modernidade para perpetrar o estado das coisas, guardando os direitos individuais e a liberdade.

Historicamente, o processo pelo qual a burguesia se tornou no decorrer do século XVIII a classe politicamente dominante, abrigou-se atrás da instalação de um quadro jurídico explícito, codificado, formalmente igualitário, e através da organização de um regime de tipo parlamentar e representativo. Mas o desenvolvimento e a generalização dos dispositivos disciplinares constituíram a outra vertente, obscura, desse processo. A forma jurídica geral que garantia um sistema de direitos em princípio igualitários era sustentada por esses mecanismos miúdos, cotidianos e físicos, por todos esses sistemas de micropoderes essencialmente inigualitários e assimétricos que constituem as disciplinas. E se, de uma maneira forma, o regime representativo permite que direta ou indiretamente, com ou sem revezamento, a vontade de todos forme a instância fundamental da

²⁸⁵ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, p. 149.

²⁸⁶ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, p. 207.

²⁸⁷ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, p. 208.

soberania, as disciplinas dão, na base, garantia da submissão das forças e dos corpos. As disciplinas reais e corporais constituíram o subsolo das liberdades formais e jurídicas. O contrato podia muito bem ser imaginado como fundamento ideal do direito e do poder político; o panoptismo constituía o processo técnico, universalmente difundido, da coerção. Não parou de elaborar em profundidade as estruturas jurídicas da sociedade, para fazer funcionar os mecanismos efetivos do poder ao encontro dos quadros formais de que este dispunha. As ‘Luzes’ que descobriram as liberdades inventaram também as disciplinas.²⁸⁸

Esse longo trecho sintetiza a relação entre a produção do conhecimento ilustrado e a realidade que ela legitimava. Entretanto, não se pretende com isso julgar os filósofos e letrados como promotores de uma sociedade desigual e maquiavélica, que elaboravam suas teorias na intenção de dominar e desarticular os pobres e oprimidos. Pelo contrário, o objetivo aqui é mostrar como as crenças – religiosas, científicas ou culturais – podem servir a interesses ou mecanismos desconhecidos. Assim, o controle da sociedade, sua instituição e sua regulação estão, ou deveriam estar, abertos a questionamentos, críticas e contrapontos.

O individualismo metodológico e o atomismo social, que vigoram ainda hoje na ciência e na política, precisam constantemente refletir sobre os efeitos de suas verdades. Muito embora seus defensores creiam que sejam positivas, elas podem ter “sua matriz técnica na minúcia tateante e maldosa das disciplinas”.²⁸⁹ Na busca de solucionar o problema do absolutismo e da tirania, a modernidade criou contradições metodológicas e verdades que, se levadas às últimas consequências, não se sustentam ou, na pior das hipóteses, provocam catástrofes autointeressadas, como o Nazismo e demais totalitarismos.

Os espetáculos da Ilustração estão inseridos nesse discurso que se cria para legitimar as disciplinas. No formato: sinais para início da sessão, fileiras de poltronas demarcadas e plateia silenciosa. No conteúdo: o indivíduo como solução possível, a natureza como seu fundamento.

²⁸⁸ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, p. 209.

²⁸⁹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, p. 212.

3 O DRAMA DAS PAIXÕES

3.1 As fundações do teatro clássico

O teatro, antes de ser um *instrumento* civilizador, é um *indício* da civilização moderna. No Renascimento, ele adquiriu uma linguagem nova, muito distante tanto do que se fazia nos palcos populares da Idade Média quanto nos da Antiguidade. A dramaturgia deveria estar na pena dos homens de intelecto e de cultura, prontos a transpor para a cena seu vocabulário renovado, sua concepção de mundo e de comportamentos adequados. A crítica que se servia dos espetáculos para ser veiculada contava inclusive com a condescendência do Papa e da aristocracia, tamanho era o seu prestígio no quebra-cabeça moral que se montava no início dos tempos modernos. Leão X, entre 1518 e 1521, encorajava autores de comédia a irem à Roma apresentar suas obras, ainda que fosse para ver sua própria corte clerical ser abertamente criticada.²⁹⁰ Maquiavel defendia que o príncipe deveria manter seu povo entretido com festas e mostras teatrais. Leonardo Da Vinci participava na ornamentação de cenários, construção de figurinos e organização de peças na corte de Milão.²⁹¹ Até mesmo Giordano Bruno, em 1582, utilizou-se do espaço privilegiado do teatro para lançar críticas aos alquimistas medievais. E ninguém menos do que Martinho Lutero compreendeu a potencialidade do teatro de representar beneficentemente, no seu ponto de vista, as estruturas sociais.

Comédias encenadas não deveriam ser proibidas, mas, em consideração aos rapazes da escola, permitidas e toleradas. Em primeiro lugar, porque é boa prática, para eles, da língua latina; em segundo lugar, porque nas comédias há pessoas criadas, descritas e representadas com arte, de modo a instruir o povo e recordar a cada um sua situação e ofício, lembrando o que é adequado para um servo, um mestre, um jovem ou um velho, e o que ele deve fazer. Na verdade, tornam claro e evidente como num espelho a posição, ocupação e os deveres de todos os dignitários e como cada qual se deve comportar e conduzir sua vida pública em sua posição social.²⁹²

²⁹⁰ BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2016, p.276-278.

²⁹¹ BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*, p.292.

²⁹² LUTERO, Martinho. “Tischreden”, citado por: BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*, p.300.

O drama escolar é a expressão máxima dessa nova pedagogia, utilizada tanto por católicos quanto por protestantes. Nesse tipo de espetáculo, as palavras eram privilegiadas em detrimento das imagens visuais. O elemento primeiro a ser observado era a retórica em Latim e, posteriormente, em línguas nacionais. Por isso, a estrutura dos espetáculos deveria respeitar regras minuciosas.

A partir dos séculos XIII e XIV, depois de quase mil anos de ostracismo, começou a circular pela Europa a *Poética* de Aristóteles. Como um manual para as verdadeiras obras teatrais, ela foi adotada pelos principais dramaturgos do continente. Só em 1498, Giorgio Valla publicou sua tradução da obra em Veneza. Embora a filosofia escolástica aristotélica tenha encontrado na Renascença suas críticas mais severas, a *Poética* emergiu como intrigante autoridade nos assuntos teatrais, disseminando-se em diversas edições. Uma das mais influentes foi a do texto grego original, em 1508, publicada por Aldus Manutius também em Veneza. Sessenta e três anos depois, no entanto, mais conhecidas do que a obra original tornavam-se as observações do teórico italiano Lodovico Castelvetro. Ele sintetizou o pensamento de Aristóteles na teoria das *Três Unidades* (de tempo, lugar e ação). O especialista Kenneth McLeish salienta o engano que a obra pode ter causado nos seus leitores, levando-os a confundir a interpretação da Castelvetro com as ideias próprias de Aristóteles.

Ela foi tomada como prescritiva por teóricos do drama e pelos dramaturgos que modelavam suas obras sobre o que eles tomavam como prática da Grécia antiga. A teoria estabelece, em essência, que uma peça deve ter lugar num único período consecutivo de tempo numa única locação e deve lidar com um grupo unificado de pessoas tomando parte numa única sequência de ação.²⁹³

O engessamento dessa proposta certamente não condizia com os pensamentos de Aristóteles, que via no teatro um universo de possibilidades. A unidade de lugar, inclusive, foi uma invenção arbitrária de Castelvetro e as duas outras uma simples questão de lógica e conveniência na visão de Aristóteles, não de restrição e prescrição. Todavia, a influência dessa apropriação foi profunda no século que se sucedeu.

Enquanto em Itália e França observavam-se as regras do teatro clássico e os versos alexandrinos, outra tradição era criada nas ilhas britânicas. O gênio de William Shakespeare (1564-1615) libertava-se das clausuras dogmáticas e investia no livre emprego de tempo e lugar, assim como em versos livres e brancos. Suas cenas eram

²⁹³ MCLEISH, Kenneth. *Aristóteles: a Poética de Aristóteles*. São Paulo: Unesp, 2000, p.51-52.

dinâmicas e os cenários transformavam-se junto do humor dos personagens, que passeavam da tragédia à comédia em perfeita harmonia. Margot Bethold sintetiza bem seu brilhantismo: “Ele resolveu na ação o que a tragédia francesa do renascimento acumulava em imponentes solos declamatórios.”²⁹⁴ Não foi à toa que sua obra seria recebida com olhares tortos pelos clássicos franceses do século XVII e tardiamente, inclusive, por Voltaire.

O que começou como estudo de textos clássicos, tornou-se, ao longo do século XVI, a representação corporal e a organização detalhada da cena. Os temas humanistas foram todos expressos no palco, das falas ao cenário. Este último deixou de ser um pano de fundo para se adequar ao grande tema da arte renascentista: a perspectiva. O cuidado do cálculo ganhava os palcos e as movimentações cênicas dos atores. De fato, a acuidade do texto foi dando espaço ao esplendor dos ornamentos e dos figurinos. Uma cultura sofisticada ganhava a cena na Europa. De certa forma, o teatro tentava renovar o homem assim como este tentava renovar o seu próprio tempo. A liberdade de expressão cênica deparou-se com questões fundamentais, como a tolerância religiosa e as diferenças sociais. O cristianismo reencontrou-se consigo mesmo, buscando raízes na caridade; as artes plásticas recuperavam a busca do belo da Antiguidade e os fenômenos da natureza agora eram quantificados. Jean Delumeau resume a fórmula do Renascimento: “Matemática, beleza e caridade, estas são as três condições do sucesso da ação humana.”²⁹⁵

Na passagem para a cultura do Barroco, majoritariamente desenvolvida entre os séculos XVI e XVII, a vida social foi regida pela hierarquia e disciplina, garantindo-se a ordem pela submissão à autoridade e aos dogmas. A reafirmação da sociedade de estamentos vista no Renascimento reconfigurou-se no poder monárquico e encontrou seu esplendor no século XVII em figuras tão expressivas quanto Luís XIV e o cardeal de Richelieu. Em torno desta centralidade monárquica, emergia uma cultura sofisticada, capaz de retroalimentar as raízes da tradição em todas as esferas: do conhecimento à administração do Estado, dos autos de fé aos espetáculos teatrais. A rigidez dos traços renascentistas, assim como a exatidão de seus cálculos afetivos, dava lugar ao apelo emocional e à hipérbole catártica do Barroco. O absolutismo buscou nas cenas a sua afirmação soberana; a Igreja reformada invocou os sentidos para enlaçar seus fieis,

²⁹⁴ BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*, p.274.

²⁹⁵ DELUMEAU, Jean. *A civilização do Renascimento*, p.416.

senão pela alma, pelas emoções. Era o momento de ascensão dos espetáculos, onde atingiriam a glória perdida dos tempos antigos. A ópera teve, então, seu nascedouro. Aliada às palavras rimadas e às representações pedagógicas, surgiu a música no teatro – este espaço que se tornaria o lugar mais importante dos principais palácios da Europa.

Os jesuítas buscaram desenvolver, desde a fundação de sua ordem por Inácio de Loyola em 1540, os efeitos cênicos que amplificariam a mensagem transmitida. O que seria pregado no altar das igrejas ou em enfadonhas ladainhas agora era muito mais ressonante nas representações teatrais. Os quadros e as esculturas pedagógicas davam espaço também aos personagens bíblicos interpretados, às lendas e histórias dos santos narradas no palco. A encenação viu, nas mãos da Igreja, um grande enriquecimento estético, com fortes efeitos de luz e som. Não por acaso, a escola da *Sociedade de Jesus* gestou os maiores nomes do teatro, como Corneille, Molière, Le Sage e, até mesmo, Voltaire. O teatro jesuíta consagrou seu laço com a corte de Paris por conta do apreço que lá se tinha pela ópera e pelo balé.²⁹⁶

Em 1628, na França, o cardeal de Richelieu investiu na criação da *Sociedade dos 5 autores*, designada para investigar e experimentar as regras teóricas do teatro, principalmente aquelas atribuídas a Aristóteles na *Poética*. Um jovem advogado chamado Pierre Corneille debruçou-se sobre a questão ao mesmo tempo em que produziu alguns dos maiores sucessos teatrais de seu tempo. Arriscou, na montagem de *Le Cid*, um personagem jovem, heroico, que lidaria com sentimentos intensos e espírito de luta. O estilo de Corneille acompanhava o teatro barroco italiano e incorporava a ele os versos alexandrinos, a rigidez e o ritmo de estrofes eloquentes. Ele estava traçando as linhas da *Tragédie Classique*, que expressava emoções fortes, porém em escala medida e gradual. A sua linguagem poética, no entanto, sofreu inúmeras críticas, pois flexibilizava aquelas normas aristotélicas. Sobretudo, era acusado de corromper a moralidade e a verossimilhança. Foi então condenado pela Academia Francesa, embora viesse a ser admitido por ela como membro efetivo em 1647.

Corneille voltou-se toda a vida para a *Poética* de Aristóteles, tentando encontrar ali uma interpretação que justificasse o valor de suas próprias obras. Em 1650, deparou-se com um problema teórico gerado pelas leituras do filósofo grego correntes em seu tempo. Ao tentar legitimar o gênero da *Comédie héroïque*, que propunha dar a tipos sociais comuns trajetórias dramáticas genuínas, apesar de bem humoradas, viu-se

²⁹⁶ BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*, p.338-344.

obrigado a criticar a interpretação majoritária da obra de Aristóteles que entendia que a distinção dos gêneros deveria ser feita unicamente a partir da posição social de seus protagonistas. Sendo assim, o teatro clássico francês não apenas privava personagens burgueses e plebeus do protagonismo das tragédias, como impedia que reis e nobres fossem temas das comédias. A proposta de Corneille, então, mostrava-se perigosa para a divisão estrita dos gêneros teatrais, que não deveriam ser violados, pois correspondiam, em última instância, à verossimilhança da sociedade de estamentos. O experiente autor defendeu-se dos seus acusadores: “É só pela consideração das ações, sem nenhuma atenção aos personagens, que se deve determinar de qual espécie é um poema dramático.”²⁹⁷ A classe social dos personagens, portanto, não importaria para a definição do gênero do espetáculo. Mais que isso, quanto maior fosse a identificação dos espectadores com os personagens, mais bem compreendida seria a obra pelo seu público.

Se sua luta fosse política e não apenas restrita à estética teatral, Corneille poderia ter levado mais adiante sua crítica à rigidez dos gêneros. Descobriu sem se dar conta um dos pilares de sustentação que havia alçado o espetáculo ao mais alto ícone cultural de sua época. Eles retratavam como um espelho a ordem social que a aristocracia buscava manter – representada nas tragédias em sentimentos nobres e distante das comédias, que humilhavam com risadas os plebeus e, inclusive, os burgueses.

Não há como precisar o motivo, mas dez anos depois, Corneille publicou em três volumes seus comentários sobre a *Poética* com uma ideia deveras distinta sobre a divisão dos gêneros. Ele invocou o capítulo 13 da obra de Aristóteles: “Temos piedade daqueles que vemos sofrer uma desgraça que não merecem, e tememos que nos aconteça uma similar, quando vemos sofrerem-na nossos semelhantes.”²⁹⁸ Ora, os reis sofrem nas tragédias para que os príncipes espectadores aprendam com eles. Este será, portanto, o primeiro argumento que, no século XVIII, abrirá as portas ao drama burguês, no sentido de tirar os príncipes e reis do protagonismo das tragédias e em seu lugar colocar outros tipos sociais que verdadeiramente se assemelhassem a um público diverso. Entretanto, Corneille objeta: “(...) reis são homens como os espectadores, e em seu infortúnio são dilacerados por paixões de que os espectadores também são

²⁹⁷ CORNEILLE, Pierre. Citado por: SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.86.

²⁹⁸ ARISTÓTELES. Citado por: SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*, p. 88.

suscetíveis”.²⁹⁹ Neste exato ponto, Corneille abandona seu questionamento de anos anteriores, quando defendia que o efeito da tragédia dependia da identidade da condição social do herói e do espectador:

O espectador pode conceber com facilidade que, se um rei, por se entregar demasiado à ambição, ao amor, ao ódio, à vingança cai em um infortúnio tão grande que desperta a piedade, com mais forte razão ele, que não é senão um homem comum, deve dar freio a tais paixões, por medo que elas o abismem num infortúnio igual.³⁰⁰

Corneille parece inverter agora o argumento. Não apenas deixa de se fazer necessária a representação de tipos comuns nas tragédias, como os príncipes e nobres são tomados como exemplos ideais para que haja a compreensão pedagógica das ações. Ainda assim, o teórico do teatro Peter Szondi defende que Corneille é um precursor do drama burguês do século seguinte, justamente por trazer à cena heróis mais amáveis e humanizados, com a sentimentalidade que será necessária na nova identificação com o público. Ele diz:

É decisivo para nós que o novo ponto de vista de Corneille, o de 1660 só aparentemente o distancia das pressuposições do drama burguês que está por vir. Certamente ele renuncia ao postulado da pertença à mesma condição social. Mas ele pôde fazê-lo porque, além das diferenças sociais, ele admite uma identidade de outra espécie, que vincula o rei ao homem, visto que também ele é homem.³⁰¹

Embora essa não seja uma opinião corrente de sua época, Corneille percebe a centelha humana que vive em seus personagens independentemente da ordem social a qual pertençam. Esse argumento permite-o superar as críticas e continuar a elaborar seus personagens, abstraindo suas classes e valorizando sua humanidade. Szondi continua:

A coroa conferiria grandeza à ação, e o nome, sendo um nome histórico, asseguraria – como Aristóteles já afirmara – a verossimilhança da ação: o que aconteceu é possível. Em contrapartida, Corneille fala do rei como homem, para ele a coroa e o cetro não são meros meios de representação a serviço do estilo idealizante, de que Aristóteles já tratara nas passagens que posteriormente foram mal interpretadas, no sentido da cláusula dos estados, mas, ao contrário, trata-se do novo modo de representação que ele (Corneille) tem em mente e que mostra no rei também o

²⁹⁹ CORNEILLE, Pierre. Citado por: SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*, p. 89.

³⁰⁰ CORNEILLE, Pierre. Citado por: SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*, p. 90.

³⁰¹ SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*, p. 90.

homem, garantindo assim, para além dos limites da condição, o temor e a piedade também na plateia burguesa.³⁰²

Pode-se concluir desta questão, por fim, que a grandeza das tragédias não está na natureza social dos heróis, mas na verossimilhança dos sentimentos que a animam. Essas emoções, por sua vez, deveriam ser contidas pela *civilidade* própria das relações entre os grandes homens e da conduta dos príncipes representados. Roger Chartier chama atenção para outra questão das obras de Corneille: “(...) a civilidade corneilliana não indica forçosamente a ‘verdade’ dos sentimentos. Polidez devida aos príncipes pelos príncipes, ela pode ser muitas vezes uma aparência ou uma máscara que se disfarça e engana.”³⁰³ Ou seja, a essência da tragédia de Corneille estava na verdade dos sentimentos que se buscava representar. Entretanto, esses sentimentos não correspondiam necessariamente ao que se praticava na realidade. A civilidade presente nas obras de Corneille, como nas de outros autores do século XVII, era uma aparência enganosa, moralista, com a qual se encobriam os verdadeiros sentimentos, nada nobres da própria aristocracia.

A questão trazida por Chartier certamente não se restringe aos espetáculos. Ao longo do século XVII, as regras de *civilidade* de Erasmo, que poderiam ser universais a qualquer homem que se preocupasse com a própria educação, encontraram outros autores que a distinguiram a partir das classes de cada um.³⁰⁴ A civilidade deveria fundamentar os códigos de conduta que diferenciavam a mesma essência cristã em comportamentos convenientes de acordo com as diversas ordens: príncipes, clérigos, magistrados, guerreiros, mercadores, artesãos, ou camponeses. Esta era uma maneira de restringir à aristocracia uma posição de prestígio nos comportamentos sociais, mas trazia um problema de ordem moral reconhecido pelos contemporâneos. As condutas prescritas não correspondiam às práticas da nobreza, tendo em vista a diversidade de interesses e corrupções que acabavam por serem encobertas pela própria civilidade. Corneille não representava, portanto, a verdade dos sentimentos, mas a máscara deles. Apartava-se o *ser* do *parecer*. A civilidade ocupou-se apenas da segunda e deixou de ser uma representação legítima de classe para tornar-se simples expressão de hipocrisia. Sua observação não teria outro fundamento senão no costume “e não porque seja

³⁰² SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*, p. 91-92.

³⁰³ CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*, p.59.

³⁰⁴ CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*, p.58.

razoável ou justo”.³⁰⁵ O realismo teria que esperar ainda um século para chegar aos palcos pela pena de Diderot.

De modo geral, Corneille manteve-se fiel às técnicas do teatro barroco. Junto ao jovem Jean Racine, seu principal rival, desenvolveu os versos alexandrinos de maneira primorosa. Corneille já era um veterano quando Racine estreou na cena francesa em 1664 com a peça *La Thébáide*. Suas obras eram financiadas pela aristocracia ou por particulares, criando o hábito nada conveniente de se receber no próprio palco os acentos de quem pudesse melhor pagar. Apenas Voltaire poria fim a essa prática.

Racine ganhou prestígio público e foi aceito na Academia Francesa. Em pouco tempo, a *Tragédie Classique* havia alçado o teatro parisiense à referência para toda aristocracia europeia. O sucesso era tão vibrante que até o empresário e também dramaturgo Molière decidiu arriscar sua pena no gênero; no entanto, seu talento era verdadeiramente para comédia. Tamanho o reconhecimento por seu trabalho que o rei Luís XIV cedeu a Molière e a toda sua companhia o teatro do *Palais Royal*. Lá, desenvolveu-se a imponente comédia francesa. Junto de Lully, lançaram as bases para a *Comédie-Ballet*, que se utilizava das artes cênicas, da música e da dança, ao gosto da corte francesa. Molière teve como referências a *Commedia dell'arte* e a comédia italiana, mas construiu o seu próprio estilo, com personagens mais solidamente constituídos, que não dependiam apenas do improvisado, além de um forte contorno literário.³⁰⁶

Além dos eminentes dramaturgos, o teatro francês teve um grande e poderoso aliado que, ainda com 15 anos, muito antes de atribuírem-lhe este título, interpretara “rei sol” em uma montagem coordenada pelo próprio cardeal de Richelieu: Luís XIV. O maior símbolo do absolutismo monárquico orgulhava-se bastante por ser patrono do teatro, a ponto de criar, em 1680, a *Comédie Française*. Abrigada no *Hôtel Guénégaud*, a companhia tinha a missão de buscar uma encenação que beirasse a perfeição, apresentando espetáculos de tragédia no inverno e de comédia no verão.

Entretanto, o teatro não contava apenas com personalidades ilustres a seu favor. Ele também colecionou inimigos ferozes, como os jansenistas e o barulhento teólogo Jacques Bossuet. A crítica deste último objetivava constatar a radical incompatibilidade entre a essência do teatro e os verdadeiros valores do cristianismo. O teatro cumpriria a

³⁰⁵ CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*, p.63.

³⁰⁶ BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*, p.345-347.

função simetricamente contrária à da Igreja; estimular os instintos mais primitivos do homem, ou seja, o próprio pecado, enquanto o cristão deveria buscar a salvação pela redenção. Ele diz: “O primeiro princípio sobre o qual agem os poetas trágicos e cômicos é o de que se deve interessar o espectador”.³⁰⁷ Para Bossuet, era impossível haver um engrandecimento moral por meio dos espetáculos uma vez que, para garantir o seu sucesso, os autores deveriam oferecer ao público nada além do que suas próprias paixões familiares. Mesmo quando tratava de assuntos cristãos, como o *casamento*, o teatro abordava-o como mera estratégia para saciar secretos interesses sociais e corporais do homem. Nunca o sentido último das ações estaria na submissão a Deus ou ao sacramento em si mesmo. O filósofo Bento Prado Júnior interpreta a crítica de Bossuet:

Pode-se dizer que a cena amplifica a carne ao tornar a alma mais sensível; não se trata, aqui, do conteúdo moral do espetáculo, o interesse despertado pela cena é a oportunidade, para o espectador, de retomar insensivelmente a inclinação à qual a sua natureza decaída o convida.³⁰⁸

Independentemente do conteúdo dos espetáculos, Bossuet defendia que eles eram intrinsecamente maléficos, pois apresentavam as vicissitudes humanas de maneira prazerosa, atrativa, fazendo seus espectadores identificarem-se passivamente com uma conduta errante. Sua crítica só encontraria algum paralelo em Rousseau no século seguinte, ressaltando suas diversas diferenças.

³⁰⁷ BOSSUET, Jacques. Citado por: PRADO JR., Bento. *A retórica de Rousseau*, p.269.

³⁰⁸ PRADO JR., Bento. *A retórica de Rousseau*, p.265.

3.2 A controvérsia dos espetáculos

Sem invocar as leis do Estado, mas também sem possuir um poder político executivo próprio, a sociedade civil moderna desenvolveu-se na alternância constante entre crítica intelectual e censura moral.³⁰⁹

A breve síntese de Reinhart Koselleck mostra como a razão filosófica e a “consciência privada” conquistaram o espaço público no Antigo Regime. Por meio do elogio e da censura, a moral dos súditos ganhou caráter normativo e político numa época em que cabia apenas ao soberano deter as responsabilidades políticas dentro do Estado. O autor ainda aponta a crítica da arte e da literatura como uma das primeiras formas de se articular o conflito entre antigos e modernos, rumo a uma nova concepção de sociedade, a partir das novas visões sobre o passado e o futuro.³¹⁰ Tal estratégia deu à sociedade civil um campo autônomo de atuação, onde ela própria seria capaz de estabelecer os seus parâmetros e suas *verdades*.

O teatro foi parte fundamental desse processo em que incorreu a sociedade do século XVIII, tornando-se um dos principais meios de divulgação do conhecimento que se produzia pelo homem – e em relação a ele –, além de se constituir numa escola dos padrões éticos derivados dessa nova epistemologia.³¹¹ Os dois espetáculos da autoria de Denis Diderot, *O filho natural* e *O pai de família*, traziam para o palco, pela primeira vez, o realismo. Representavam mimeticamente a vida privada em um espaço notoriamente público. No lugar dos nobres e das grandes dilemas morais, entravam os burgueses e suas ações cotidianas. Em vez de retóricas eloquentes, falas curtas e sentimentalistas. A humanidade descobria-se ao mesmo tempo em que Diderot a transcrevia para a cena.

O drama burguês do século XVIII, ou a Comédia Séria, tomava como protagonista não o burguês propriamente dito, mas o *homem* na sua epistemologia moderna. Aquela natureza humana, que fora tão investigada no século anterior, só agora possuía uma forma capaz de ser explorada como instrumento político, sintetizando um arcabouço teórico que legitimasse as transformações sociais em curso. Essa natureza do homem, como vista anteriormente, fez-se objeto do conhecimento humano em diversas

³⁰⁹ KOSSELECK, Reinhart. . *Crítica e crise*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p. 53.

³¹⁰ Ibidem, p. 14.

³¹¹ BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*, p.381.

vertentes, mas principalmente nos domínios da religião e do direito natural. Vale lembrar que a noção de natureza no século XVIII englobava não apenas a matéria, mas também o espírito.³¹²

Antes de um código de normas éticas, a proposta do teatro burguês do século XVIII foi reproduzir no palco as mudanças já em curso na sociedade. Se por meio do elogio e da crítica ele coagiu de alguma forma seus espectadores a agir de maneiras determinadas, tais maneiras já se encontravam anteriormente nas fontes dos espetáculos, ou seja, na própria realidade. Diderot e demais dramaturgos do século compreenderam essa necessidade de criar uma identidade entre o público e a representação. Enquanto nos tempos de Corneille era a humanidade dos nobres e monarcas que produzia essa identificação, agora era a própria burguesia que queria ser vista no palco. Na verdade, queria ver sem ser vista, pois as cenas retratavam momentos privados, que antes jamais seriam expostos em cena. O espectador, assim, é um intruso, que observa a cena em silêncio e profunda introspecção. A identificação ocorre de modo direto e singelo nas expressões dos personagens, que agora gesticulam mais e sentem mais, o que antes se limitava apenas a um discurso longo e quase impessoal. A personalidade domina a cena no século XVIII. Os salões, aqueles onde se discutia arte, filosofia e política, compõem agora o quadro de muitos espetáculos; os servos tomam chá com seus patrões e moças declaram seus sentimentos aos homens por quem são apaixonadas.³¹³ Parece que a hipocrisia deu lugar ao esclarecimento literal; uma luz foi posta sobre as relações sociais. A partir da exposição da virtude e da vergonha, é o espectador que escolhe consigo mesmo quem o representa. Uma censura interna toma conta das consciências, não mais apenas dos comportamentos à mesa; agora o homem reflete sobre a própria moral espelhada. E talvez não haja mais segredos que escapem do julgamento público, ali no palco e com holofotes. Por esse mesmo motivo, a individualidade foi ganhando apreço profundo. Era preciso defender a legitimidade do que se fazia na esfera privada para que uma autoridade obscura e exterior não lhe impusesse restrições injustificadas. O homem era juiz de si mesmo em todas as esferas.

No entanto, o debate sobre a propaganda moral nos teatros do século XVIII foi tema de importante controvérsia entre os filósofos e contemporâneos no âmbito da crítica artística e literária. Voltaire, que possuía um teatro em sua própria residência,

³¹² CASSIRER, Ernst. *Filosofia do Iluminismo*, p.325.

³¹³ Essas são algumas das características notórias de *O filho natural*, drama de Diderot de 1757.

acreditava no espetáculo engajado, que imitava as ações elevadas, como uma verdadeira escola da virtude, pois o conhecimento da natureza humana, expresso nas obras teatrais, levaria ao progresso da “civilização”. Rousseau, por sua vez, opunha-se veementemente a essa visão, concluindo que os espetáculos corroboram as paixões presentes no espectador, podendo apenas estimulá-las. Esse embate ficou personificado na *Lettre à d’Alembert sur les Spectacles* (1758) – carta escrita por Rousseau condenando a instalação de um teatro em Genebra e marcando seu rompimento definitivo com os enciclopedistas. Para Robert Darnton, no entanto, Rousseau via no teatro uma posição profundamente política, que faria com que a República de Genebra fosse corrompida pela cultura sofisticada de Paris. Por trás dessa cultura, Rousseau enxergava todo o sistema político do Antigo Regime “e condenava os sacerdotes do palco – Voltaire, Diderot e d’Alembert – como agentes da corrupção política”.³¹⁴

Assim, a fim de buscar indícios do rompimento promovido pelo Iluminismo da dicotomia entre a “moral pública” e “moral privada”, vale a pena analisar esse verbete da *Enciclopedia*, publicado no seu sétimo volume, em 1757. Parece ser revelador, tanto da ação política pretendida pelos filósofos quanto da leitura que por eles era feita das Repúblicas e do protestantismo na Europa. Apontando a crítica artística e literária como marcas desse processo, o verbete *Genebra*, escrito por Jean Le Rond d’Alembert, é um excelente reflexo do surgimento de uma opulenta “opinião pública” e da vontade dos filósofos em conduzi-la às suas ideias de “progresso” e “civilização”.

O texto teve repercussões bastante apaixonadas, pois tratava tanto da função política da fé protestante quanto da função que os espetáculos poderiam desempenhar naquela sociedade, uma vez que eram proibidos. O que estava posto no debate era a capacidade dos espetáculos – e dos comediantes em específico – de corromper as virtudes do público, com suas imagens e práticas libertinas. Para d’Alembert, assim como Diderot, os espetáculos tinham uma função civilizatória, que levaria o “progresso” às mentes e aos corações dos seus espectadores. Já Rousseau acreditava que os espetáculos poderiam, no máximo, estimular as paixões e os vícios do público, nunca aperfeiçoá-los. Apesar de a passagem do texto de d’Alembert que se refere ao teatro ser breve, ela revela pontos de vista interessantes do autor:

³¹⁴ DARNTON, Robert. *Os dentes falsos de George Washington*, Rio de Janeiro: Companhia das Letras 2003, p.136.

Não se toleram comédias em Genebra; não que se desaprovem os espetáculos em si mesmos; mas temem-se, dizem, o gosto pelos efeitos, pela dissipação e pela libertinagem que as companhias de comediantes espalham pela juventude. No entanto, não seria possível remediar esse inconveniente com leis severas e bem executadas sobre a conduta dos comediantes? Com isso, Genebra teria espetáculos e bons costumes, e gozaria das vantagens de ambas; as representações teatrais educariam o gosto dos cidadãos e lhes dariam uma finura de tato, uma delicadeza de sentimento muito difícil de adquirir sem esse auxílio; a literatura lucraria com isso sem que a libertinagem fizesse progressos, e Genebra reuniria a sabedoria de Lacedemônia à polidez de Atenas.³¹⁵

Duas questões chamam atenção nesse trecho para a investigação. A primeira é a total liberdade que d’Alembert sente em prescrever uma legislação para Genebra sobre os espetáculos. De fato, nas Repúblicas, as decisões eram colegiadas, mas ainda assim não estavam abertas às vontades populares – e tampouco às diligências de um filósofo estrangeiro. Franco Venturi, ao se referir às Repúblicas modernas, mostra como “sua existência pode parecer, às vezes, tão obscura e formal quanto a das formas políticas do Estado absolutista”.³¹⁶ Isso se deve ao fato de os corpos constituídos republicanos contarem muitas vezes com famílias patrícias e oligárquicas que podiam tornar as reformas tão inviáveis quanto nos Estados monárquicos. Embora as distinções morais entre “política pública” e “religião privada” serem apontadas por Koselleck como características do Estado monárquico, a exclusão da “opinião pública” à esfera privada também poderia ser observada nas Repúblicas, uma vez que nem todos tinham direito de voz, muito menos de voto. Entretanto, Venturi ainda acrescenta que, apesar disso, elas tiveram o mérito de manter viva a tradição republicana na Europa, o que se confere no pensamento de d’Alembert.³¹⁷ Na verdade, o exemplo concreto de Genebra funcionou para o filósofo como uma metonímia para toda a Europa. A segunda questão levantada pelo trecho, assumidamente abstrata, é a genuína incapacidade do Estado de deliberar sobre a moral dos indivíduos. D’Alembert atribui aos espetáculos, portanto, maior proficiência nesse quesito, ditando as medidas dos vícios e das virtudes.

Superando essa questão, o verbete é uma peça elogiosa, com forte grau de ironia. D’Alembert inicia-o descrevendo a geografia e a organização social de Genebra. Fala da biblioteca pública e do hábito de leitura adquirido por parte da população. Não há

³¹⁵ D’ALEMBERT, Jean Le Rond. *Genebra*. In ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D’Alembert*. Trad: Roberto Leal Ferreira. 2ª Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2015, p.180.

³¹⁶ VENTURI, Franco. *Utopia e Reforma no Iluminismo*. Bauru: Edusc, 2003, p.58.

³¹⁷ Idem, p.122.

dúvidas de que aquela República é um exemplo a ser seguido – mas que exigia alguns ajustes pontuais, como a questão dos espetáculos de comédia. Elogiar era uma estratégia para a crítica.

Contudo, outro assunto tratado no verbete fez um inesperado e gigantesco alarde. Sobre a religião, o enciclopedista diz: “O clero de Genebra tem costumes exemplares (...). Muitos não acreditam na divindade de Jesus Cristo, de que Calvino, seu chefe, era um defensor tão zeloso, e pela qual mandou matar Servet.”³¹⁸ D’Alembert ainda continua:

Para resumir, muitos pastores de Genebra têm como única religião um socianismo perfeito, rejeitando tudo o que chamamos ‘mistérios’ e imaginando que o primeiro princípio de uma verdadeira religião é não propor à crença nada que se choque com a razão: assim, quando interrogados sobre a *necessidade* da revelação, este dogma tão essencial ao cristianismo, muitos deles a substituem pelo termo ‘utilidade’, que lhes parece mais suave; nisso, se não são ortodoxos, são pelo menos consequentes com seus princípios. *Vide* o verbete SOCIANISMO.

Um clero que pensa assim deve ser tolerado, e de fato o é o bastante para não ser visto com bons olhos pelos ministros das outras igrejas reformadas. Podemos dizer também, [...], que há poucos países onde os teólogos e eclesiásticos sejam mais inimigos da superstição. [...] o respeito por Jesus Cristo e pelas Escrituras é talvez a única coisa que distingue de um mero deísmo o cristianismo de Genebra.³¹⁹

Essa breve passagem, que não cobre duas páginas do verbete, causou a maior tempestade enfrentada pela Enciclopédia no ano de 1757. Logo após sua publicação, já causaria comentários negativos dos dois lados da fronteira. Os franceses acharam-no exageradamente elogioso; os genebrinos revoltaram-se por serem classificados quase como deístas. O que assombrava os pastores de Genebra era a possibilidade de serem vistos como heréticos, apesar de d’Alembert dizer apenas que eles se aproximavam mais da razão do que da fé. No entanto, o filósofo pareceu subestimar a força do cristianismo naquela República. A *revelação* mostrou-se não ser uma simples questão de *utilidade*. Assim, os pastores exigiram sua retratação, mas d’Alembert, encorajado

³¹⁸ D’ALEMBERT, Jean Le Rond. “Genebra”. In ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a d’Alembert*. Trad: Roberto Leal Ferreira. 2ª Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2015, p.184.

³¹⁹ Idem, *Ibidem*, p.185-186.

por Voltaire, recusou-se. De toda essa desavença, então, o resultado foi que, em primeiro de janeiro de 1758, d'Alembert anunciaria sua despedida da Enciclopédia.³²⁰

A crítica de Rousseau ao verbete também foi arrasadora. Para ele, autointitulado “cidadão de Genebra”, defensor daquela República e de suas tradições, a instalação de um teatro representaria a corrupção pela cultura, que ele enxergava em toda a produção artística, filosófica e literária de seu tempo. Para compreender sua posição sobre os espetáculos, é necessário perceber o seu apartamento do mundo dos letrados, fundamentada em sua primeira grande tese, que ganhou ampla repercussão, levando-o à fama. Em 1749, a Academia de Dijon propôs um prêmio para aquele que melhor respondesse se o progresso das artes e das ciências havia corrompido ou purificado os costumes. Rousseau responde e vence, então, defendendo que a cultura corrompe – e aquela do Antigo Regime corromperia ainda mais. Ele próprio era uma vítima da cultura e do desenvolvimento dos gostos, dos mecanismos e das estratégias de exclusão aristocráticas. Diz Robert Darnton:

[...] Rousseau viu que a moral era um código cultural, regras não escritas de conduta, conhecimento e gosto que mantinham a sociedade coesa. Não se podia passar sem ela, pois o homem despido da cultura era um ser bruto hobbesiano, desprovido de existência ética. Mas o homem supercivilizado, o *homme du monde* que dividia seu tempo entre a ópera e o Cabaret La Selle, era ainda pior. Ao civilizar a si próprio, ele chegara ao reconhecimento da civilização pelo que era, um processo de corrupção.³²¹

Os espetáculos eram, para ele, um instrumento dessa corrupção. Ao tirar o homem das suas tradições – como aquelas, políticas, que ele defendia em Genebra – a cultura lhe pervertia, pois lhe impunha códigos a seguir, perpetrando, nos homens, paixões adormecidas e estimulando-as. No entanto, o teatro não era mal por si mesmo para Rousseau, ele poderia ter alguma função em uma sociedade já corrompida como a de Paris. Ao deparar-se com a proposta de d'Alembert, Rousseau enxergava por detrás dela “Voltaire, que estava morando nas proximidades de Genebra; por trás de Voltaire,

³²⁰ BADINTER, Elisabeth. *As paixões intelectuais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, v.2, p.232-235.

³²¹ DARNTON, Robert. *Os dentes falsos de George Washington*, p.132.

viu Diderot e todos os outros enciclopedistas; por trás deles, o mundo da cultura sofisticada parisiense; e por trás disso, o sistema político do Antigo Regime”.³²²

Ele começa sua carta questionando apenas o alto dispêndio que um teatro causaria, mas logo avança para a real utilidade dos espetáculos:

Lançando um primeiro olhar sobre essas instituições, vejo inicialmente que um espetáculo é um entretenimento; e se é verdade que o homem precisa de entretenimento, V. Sa. há de convir pelo menos que eles só são pertinentes enquanto necessários, e que toda diversão inútil é um mal, para um ser cuja vida é tão curta e cujo tempo é tão precioso. A condição do homem tem seus prazeres, que derivam de sua natureza, e nascem dos trabalhos, dos relacionamentos, das necessidades; e esses prazeres, tanto mais doces quanto mais sã é a alma de quem os frui, tornam aquele que deles gozar pouco sensível a todos os outros prazeres.³²³

Logo se vê que os espetáculos corrompem os gostos. Ao entregar-se a um entretenimento passivo, o homem perderia o interesse por outros prazeres mais elevados. Ele continua:

Perguntar se os espetáculos são bons ou maus em si mesmos é fazer uma pergunta vaga demais; é examinar uma relação antes de ter determinado os termos. Os espetáculos são feitos para o povo, e só por seus efeitos sobre ele podemos determinar suas qualidades absolutas. Pode haver espetáculos de uma infinidade de espécies; de um povo a outro, há uma prodigiosa diversidade de costumes, de temperamentos e de caracteres. O homem é uno, admito; mas o homem modificado pelas religiões, pelos governos, pelas leis, pelos costumes, pelos preconceitos e pelos climas torna-se tão diferente de si mesmo que agora já não devemos procurar o que é bom para os homens em geral e sim o que é bom para eles em tal tempo e em tal lugar [...].³²⁴

Rousseau não classifica o espetáculo *a priori*. Ele precisaria ser julgado no contexto em que é empregado. A grande controvérsia reside no seu conteúdo. Mais que isso, Rousseau corrobora a visão do século de que o homem possui uma natureza, mas que, por sua vez, é modificada pelo meio. A partir dessas novas necessidades humanas, criadas pela religião, pelos costumes, pelos preconceitos, é que se define o tipo de

³²² DARNTON, Robert. *Os dentes falsos de George Washington*, p.135-136.

³²³ ROUSSEAU, Jean-Jacque. *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*. Campinas: Editora Unicamp, 2009, p.44.

³²⁴ ROUSSEAU, Jean-Jacque. *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*, p.45-46.

espetáculos – ou demais necessidades de outra ordem – que a seu povo deve ser oferecido. Nesse sentido, o grande temor de Rousseau são os valores, os gostos e as condutas morais que se promoveria nos espetáculos de Genebra. Não pode se perder de vista que, para Rousseau, a tradição é a verdadeira fonte das virtudes, não podendo, portanto, ser estimuladas pelos espetáculos. Caberia a eles promover as virtudes já existentes ou, na pior e mais natural das hipóteses, corrompê-las.

O teatro, em geral, é um quadro das paixões humanas, cujo original está em nossos corações: mas se o pintor não se preocupa em adular essas paixões, os espectadores logo iriam embora e não mais quereriam ver-se sob uma luz que os levaria a se desprezarem a si mesmos. Pois, se ele dá cores detestáveis a algumas delas, isso ocorre somente com aquelas que não são gerais e que são naturalmente odiadas. Assim, o autor não faz com isso mais do que acompanhar o sentimento do público; e essas paixões desprezadas são sempre usadas para ressaltar outras, se não mais legítimas, pelo menos mais ao gosto dos espectadores. Só a razão não tem valor algum no palco. Um homem sem paixões, ou que sempre as dominasse, não seria capaz de interessar a ninguém no palco; e já se observou que um estoico na tragédia seria um personagem insuportável; na comédia, ele provocaria o riso, no melhor dos casos.³²⁵

Ou seja, se a função social dos espetáculos fosse educar e apontar ao povo os vícios de suas condutas, eles perderiam o seu caráter fundamental: ser fonte de entretenimento. Na visão de Rousseau, ninguém desperdiçaria seu tempo para ser insultado. O espectador espera sempre encontrar nos espetáculos a exaltação de suas paixões, como algo prazeroso e potencializado. Rousseau conclui, portanto, que “não se atribui ao teatro o poder de modificar os sentimentos nem os costumes, que ele só pode obedecer e embelezar”.³²⁶

Todos esses posicionamentos de Rousseau iam de encontro às novas formulações teóricas desenvolvidas por Denis Diderot sobre a *poesia dramática*. No mesmo ano da *Carta a d'Alembert*, Diderot escreveu seu *Discurso sobre a poesia dramática*, a ser publicada na revista *Correspondência Literária, Filosófica e Crítica*, editada por Melchior Grimm (1723-1807), a quem Diderot dedicou o seu texto. Nele, defende com toda veemência a emergência da *Comédia Séria*, que o teórico do teatro Peter Szondi viria a chamar de *drama burguês* no século XX. Diz Diderot:

³²⁵ ROUSSEAU, Jean-Jacque. *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*, p.46-47.

³²⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacque. *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*, p.47.

Eis, portanto, o sistema dramático em toda sua extensão. A comédia jocosa, que tem por objeto o ridículo e o vício, a comédia séria, que tem por objeto a virtude e os deveres do homem. A tragédia que teria por objeto nossas desgraças domésticas e a tragédia que tem por objeto as catástrofes públicas e as desgraças dos grandes homens.

Mas quem nos pintará com vigor os deveres do homem? Quais serão as qualidades do poeta a se propor essa tarefa? Que ele seja filósofo, que tenha mergulhado em si mesmo, vendo desse modo a natureza humana, que se instrua profundamente sobre os estados em que se divide a sociedade, conhecendo-lhes bem as funções e o peso, os inconvenientes e as vantagens.³²⁷

A *comédia séria* seria uma das principais instâncias de educação pública. Ela ditaria “a virtude e os deveres do homem”. Entretanto, onde está o fundamento dessa virtude? Qual seu lastro? Quem a garante? Diderot segue, portanto, seu moralismo utilitarista. Ao autor, caberia observar as funções sociais e reproduzi-las da melhor forma no palco. Em última análise, a opinião do filósofo é o fundamento da moral que se procura disseminar pela comédia séria, nada objetivo. “Ao escrever, sempre se deve ter em vista a virtude e as pessoas virtuosas.”³²⁸ Parte-se, portanto, de exemplos empíricos, não de princípios. Diderot é mais específico ou tratar do *drama moral*:

Às vezes tenho pensado que as mais importantes questões de moral podem ser debatidas no teatro, e sem prejudicar o ritmo violento e rápido da ação dramática.

De que se trataria, com efeito? De dispor o poema de modo que as coisas acontecessem naturalmente, como ocorre com a abdicação do imperador em *Cina*. É assim que o poeta debateria a questão do suicídio, da honra, do duelo, da fortuna, das dignidades e muitas outras, e nossos poemas ganhariam uma gravidade que não possuem. Se tal cena for necessária, se resultar do fundo, se for anunciada e o espectador a desejar, este lhe dará toda a atenção, comovendo-se muito mais do que com essas pequenas sentenças alambicadas que compõem nossas obras modernas.

Não quero sair do teatro levando palavras, mas impressões. Raramente se enganará quem declarar obra medíocre um drama de que serão citados muitos pensamentos soltos. Poeta excelente é aquele cujo efeito permanece muito tempo em nós.³²⁹

³²⁷ DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.39-40.

³²⁸ DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*, p.43.

³²⁹ DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*, p.46-47.

A cena deveria abordar as situações cotidianas e condicionar o enredo às soluções virtuosas, vislumbradas pelo “autor-filósofo”. Mais que isso, a vida cotidiana deveria ser abordada com naturalidade no palco, eliminando a barreira que separava a ficção da realidade. As impressões da cena deveriam ficar grafadas nos sentimentos do público, pois, a apreensão da virtude seria derivada da memória desses sentimentos, adquiridos passivamente nas poltronas do teatro. A eloquência retórica do teatro clássico deveria ser abolida. Nenhum interesse haveria na exposição de ideias que não se fixassem nos espectadores pelos sentimentos. As cenas deveriam ser impactantes, valorizar a ação e trazer o público para dentro delas.

Essa cartilha foi amplamente difundida na segunda metade do século XVIII. Os espetáculos, tanto o teatro quanto a ópera, receberiam um grande destaque na emergência do novo entendimento do homem. Agora, toda aquela natureza humana que se formulou na trajetória do conhecimento, possuía um espaço para se legitimar perante o entendimento geral. Anos depois, o próprio Melchior Grimm, editor da revista que recebeu o discurso de Diderot, defenderia a renovação também da ópera, no sentido de valorizar sua dramaturgia. As falas e os personagens deveriam adquirir rapidez e dinâmica adequadas à música e o libreto deveria ser “enérgico, natural e fácil”. Suas ideias foram expostas no verbete *Poema lírico* da Enciclopedia:

Após ter [...] nomeado o tema e criado a situação, após tê-la preparado, o poeta passa a fornecer apenas as massas que ele abandona ao gênio do compositor; cabe a este dar-lhe toda a expressão e desenvolver toda a fineza de detalhes às quais elas são suscetíveis. [...] O poeta jamais deve temer dar a seu músico uma tarefa dura demais. Como a rapidez é uma característica inseparável da música, e uma das principais causas de seus prodigiosos efeitos, a marcha do poema lírico deve ser sempre rápida. [...] Existe mesmo uma diferença entre poeta lírico e o poema trágico pois, à medida que este se torna eloquente e verborrágico, o outro deve se tornar preciso e avarento com as palavras, porque a eloquência dos momentos apaixonados pertence inteiramente ao músico.³³⁰

Grimm lançava as bases para a ópera dramática, que dava uma função cênica à música, aprimorando os sentidos e as emoções. Grande entusiasta das suas observações foi o eminente compositor Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), que conhecia

³³⁰ GRIMM, Melchior. *Poema lírico*. Citado por: STAROBINSKI, Jean. *As encantatrizes*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p.135.

Grimm, tendo ficado hospedado em sua casa em duas oportunidades quando esteve em Paris; uma na infância com os pais e outra em 1778.

Uma das mais eminentes obras dentro do gênero codificado por Diderot foi *As bodas de Fígaro* (1784) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799). Com um protagonista burguês e um enredo cotidiano, tratando da vida nada nobre de um homem comum, a peça ganhou o gosto do público, sendo diversas vezes perseguida e proibida pela censura. Ela fazia ainda uma provocativa denúncia do antigo direito feudal (*droit de seigneur*).³³¹ Em 1786, Lorenzo da Ponte faria uma adaptação da peça para ser musicada por Mozart, seguindo as melhores diligências do *Poema lírico*.

Assim, o drama burguês ganhou os teatros da Europa. A vitrine dos vícios e das virtudes, produtos da natureza humana, permaneceu acesa até a Revolução. Todavia, é problemático subordinar toda a expressão cultural do século a esse movimento. Pelo contrário, grande parte das produções artísticas ainda encorajava o velho mundo cortesão. A arte passou por um longo processo de transformação, repleto de rupturas e tendências díspares desde o Renascimento até a Ilustração. O artista surgiu, deixando o mundo artesão para desenvolver a sua arte individualizada. As Igrejas e os Estados apropriaram-se da pintura, da música, do teatro como instrumentos do seu poder, mas também sofreram os efeitos dessa apropriação. Por fim, para ir além da teoria sobre os espetáculos e compreender como o *artista burguês* emergiu do mundo clássico, é preciso investigar o seu próprio drama.

³³¹ PORTER, Roy. *The Enlightenment*. New York: Palgrave, 2001, p.60.

3.3 O artista burguês

Os mercados eram um espaço privilegiado para as manifestações artísticas da cultura popular, principalmente por aglomerar um grande número de pessoas da mesma classe, com as mesmas experiências e pré-compreensões do mundo. Um simples sermão, se bem exaltado, poderia evoluir para a encenação pública da vida dos santos.³³² Os contadores de histórias, muito facilmente, poderiam se tornar intérpretes personificados dos seus heróis. Alguns com notável talento passaram a fazer disso profissão, visto o grande apreço que a dramaturgia gozava entre o público. Esses artistas que vendiam entretenimento, como atores, músicos, latoeiros ambulantes e mascates, não se restringiam à sua localidade, podendo viajar de feira em feira, aldeia em aldeia, sozinhos ou em trupes. Peter Burke atribui a eles certa unidade na cultura popular e tradições indo-europeias arcaicas, pois não respeitavam as barreiras políticas e levavam o mesmo tipo de arte e conhecimento por toda a Europa central. Ele fornece ainda o exemplo de um apresentador de teatro de bonecos chamado J.H. Hilverding, que esteve em Praga em 1698, em Dantzing em 1699, em Estocolmo em 1700, em Nuremberg em 1701 e na Basileia em 1702.³³³

A arte popular, no processo de modernização, sofreu muitas vezes a mácula de ser confundida com a mendicância. Uma vez que a arte não tinha o caráter de produto comercial, os artistas ambulantes contavam com a caridade alheia, em troca de algum divertimento. Mendigos e artistas poderiam andar juntos nessa empreitada. Em 1572, magistrados ingleses interpretaram essa vertente da cultura tradicional como uma afronta às virtudes da ordem e do trabalho útil. Esse pensamento moralista ficou impresso na lei de “contenção dos vagabundos”, que previa punição aos artistas ambulantes – como menestréis, malabaristas, pequenos mascates – que praticassem suas atividades sem autorização prévia de dois juízes de paz.³³⁴

Além de político, havia um interesse religioso por trás desse tipo de proibições. A arte popular sempre foi um veículo de informação, conhecimento e conteúdo, de modo que representava uma ameaça ao saber eclesiástico. Comumente os saberes da Igreja e os ensinamentos dos padres são compreendidos como “estabelecidos” na Idade

³³² BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*, p.186.

³³³ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*, p.138.

³³⁴ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*, p.142.

Média e princípios do período moderno. Todavia, é preciso considerar a intensidade da cultura popular, das crenças pagãs, que nunca deixaram de povoar a Europa. Mais que isso, a palavra do pregador concorria de igual por igual com qualquer artista talentoso que tivesse algo interessante a dizer. É isso que revela uma passagem do eminente ilustrado Denis Diderot, no século XVIII, ao descrever a cidade de Veneza:

[...] numa única praça você pode ver, de um lado, um palco com *montimbachi* encenando farsas engraçadas mas medonhamente indecentes e, de outro, um outro palco com padres encenando farsas de natureza diversa e gritando: ‘Não deem atenção àqueles miseráveis, cavalheiros; o Pulcinello que vocês estão seguindo é um pobre bobo; eis aqui (mostrando o crucifixo) o verdadeiro Pulcinello’.³³⁵

Protestantes fanáticos e católicos fervorosos disputavam o público com artistas em feiras e espaços apinhados de gente por toda a Europa. No entanto, o conflito direto não era sempre necessário. Em um mesmo ambiente, poderia ocorrer uma diversidade imensa de manifestações, sem a ingerência das Igrejas ou dos magistrados. Um dos grandes exemplos dessa diversidade, bem como de registro dos inícios dos tempos modernos, é a obra pictórica de Peeter Baltens de 1570, encontrada no museu nacional de Amsterdã:

³³⁵ DIDEROT, Denis. Carta a Sophie Volland, Paris, 5 de setembro de 1762. Citado por: BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*, p.144-145.



Figura 5. Peeter Baltens. *A flemish kermis with a performance of the farce “Een cluyte van Plaeyerwater”*, (112 x 157 cm, 1570), *Rijksmuseum*, Amsterdã.

Nela, vê-se centralizada a encenação de uma farsa, que desperta considerável curiosidade do público. Ao mesmo tempo, tangencia-a uma procissão religiosa, que, por sua vez, não angaria mais seguidores do que a encenação artística. Compartilhando o mesmo espaço e sem aparente conflito, as duas tradições estão circundadas pela realidade da vida tradicional. No início da procissão, é possível observar um pedinte miserável que implora por ajuda. As crianças também povoam a cena, acompanhando seus pais na bebedeira, no trabalho e nas negociações, sempre representadas como adultos em menor escala. Há muita música, dança e diversão. O mundo tradicional não está mergulhado na monotonia das tarefas domésticas, assim como não está controlado por nenhuma instância superior, estatal ou religiosa. Comumente, mistura-se trabalho com prazer e entretenimento. E, além disso, há muitos grupos de conversa e troca de pensamento. Ao fundo, vê-se um pregador, ou informante, que junta pessoas próximas a uma árvore. O comércio também é próspero nas barracas. As paredes, logo à frente,

estão repletas de cartazes. Alguns passantes são capazes de lê-los – ou, pelo menos, têm despertada a curiosidade.

O que se pode propor a partir da leitura do quadro de Baltens sobre a construção da modernidade? A princípio, que ela não foi uma simples laicização dos valores e costumes cristãos. O cristianismo não domou o mundo tradicional, assim como a modernidade também não foi capaz de suprimi-lo por inteiro até o século XVIII. Tantas manifestações artísticas, valores e costumes foram capazes de se perpetuar no tempo, de modo a não sucumbirem à padronização dos costumes tentada pela religião e, posteriormente, imposta pelo processo de individualização e seus diversos instrumentos moralizantes. Descobrir esses pontos de sobrevivência e influência no mundo moderno parece ser a porta para desnaturalizá-lo, desvelando a sua própria construção.

Se for observado no quadro de Baltens, atrás do pano no palco, um dos artistas aparece lendo o texto que será interpretado. Normalmente, era mais fácil mudar o público, viajando para novas localidades, do que mudar o repertório das apresentações.³³⁶ A cultura escrita, entretanto, pôde promover essa mutação. Novos dramas puderam proliferar e não mais se prender ao improvisado, ainda que algumas fórmulas e estilos tivessem persistido por toda a modernidade. Grande parte dos atores especializava-se no arco dramático de um só personagem, como aqueles que compunham a *commedia dell'arte* italiana, propagados por toda a Europa. Esses esteriótipos – do bobo, do apaixonado, da mocinha indecisa e tantos outros – forneceram matéria para infinitas apropriações, mas que sempre mantinham sua marca, fórmula de sucesso e carisma. A presença desse traço da cultura tradicional nos meios aristocráticos ainda no século XVIII é bem marcada pela obra de Jean-Antoine Watteau:

³³⁶ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*, p.138.



Figura 6. Jean-Antoine Watteau. *O amor no teatro italiano*, (37 x 48 cm, 1719), Museu estatal de Berlim.

A obra mostra como a improvisação e os personagens populares sobreviveram na Paris do século XVIII por meio dos artistas ambulantes e dos registros de pintores. Todavia, algumas mudanças foram perpetradas. Com o fim das feiras, esses artistas viram o fim de uma das suas principais plataformas de atuação. Na agitação das cidades, precisaram encontrar novas estratégias de sobrevivência, uma vez que não poderiam mais contar com a benevolência e cotidiano dos camponeses e feirantes. Como resultado de um avassalador processo de monetarização e comercialização da vida, os artistas viram-se necessitados de comerciar a sua arte, que tomou a forma de trabalho como o dos ferreiros, tecelões e maquinistas. No entanto, a principal alavanca para a sobrevivência da arte no mundo moderno não foi a sua retumbante oferta vinda do mundo tradicional, mas o surgimento de uma nova e poderosa demanda.

No século XVIII inglês, os homens de negócio começaram a ver na arte um bom investimento, de modo a criar um mercado de “comercialização do lazer”.³³⁷ Porém, desde o Renascimento, os usos da arte começaram a sofrer diversas mutações. Enquanto a arte se tornava um negócio, o artista concomitantemente se individualizava e as obras afastavam-se do seu caráter coletivo para assumir a marca de um único homem – ou homem único.³³⁸ Não era mais a tradição que falava por trás dos oradores e seus personagens, mas a sua única e exclusiva iniciativa, ou seja, o seu *talento*. Essa marca de individualidade foi mais uma barreira para o reconhecimento da presença da cultura popular na arte erudita que se apossou do ocidente no período moderno.

No Renascimento, o termo “artista” ainda não existia, porém a novidade que imperou a partir da experiência italiana foi uma crescente valorização do trabalho dos peritos, dos especializados – aqueles que dominavam a técnica. Ao mesmo tempo, desenvolvia-se a personalidade dos traços, dos estilos e, por fim, dos nomes. Juntamente aos letrados, que estudavam o alfabeto, a paleografia, a lexicologia e a eloquência, a cultura material também ganhou o seu espaço – notoriamente por meio da representação objetiva da realidade, expressa no grande tema das pinturas: a perspectiva.³³⁹ Essa valorização do ofício fez com que os praticantes das artes visuais mais requisitados passassem a assinar seus nomes nas obras que compunham. Sobre esse culto nascente à personalidade, o historiador francês André Chastel faz instigantes considerações:

[...] se os pintores começaram a pôr sua assinatura nas obras – o que se pode confirmar a partir dos retábulos – isso não é olhado com bons olhos por todos, sobretudo pelos clérigos, pelos intelectuais, que consideram tal fato como uma manifestação de orgulho tanto mais condenável quanto expõe o nome do artista à atenção do público nos santuários, assegurando-lhes uma notoriedade que os escritores só alcançarão excepcionalmente. Essas pessoas ‘ávidas de glória’ são, por outro lado, de origem humilde, *parvi artifices*, e desprovidos de cultura literária, a única em que pode basear-se a verdadeira glória.³⁴⁰

As observações de Chastel são reveladoras. Primeiramente, vê-se que os artistas causavam um incômodo social entre os estabelecidos, pois não ocupavam um espaço de distinção ocasionado pelo nascimento. O reconhecimento e a glória provinham de

³³⁷ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*, p.329.

³³⁸ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*, p.201.

³³⁹ CHASTEL, André. “O artista”, In: GARIN, Eugenio (dir.). *O homem do Renascimento*, Lisboa: Editora Presença, 1991, p.171.

³⁴⁰ CHASTEL, André. “O artista”, p.188.

habilidades novas e incomuns aos homens realmente criados para brilhar. No caso da nobreza, as letras, a administração e o clero eram os caminhos comuns para se conseguir algum destaque. O artista visual muda essa lógica e causa desconforto, muitas vezes por ter origens vulgares, ser alheio às letras e, principalmente, por sua arte confrontar lugares tradicionais de fala.

Em segundo, a valorização do sujeito ameaçava a objetividade do mundo estabelecido. Não foi por acaso que a arte desenvolvida no Renascimento buscou representar a realidade por meio de traços idealizados e perfeccionistas. Enquanto a obra pictórica e a escultura fossem um espelho do mundo, o lugar dos artistas seria apenas uma ameaça velada para o clero e a nobreza. Todavia, se a arte descambasse para a completa subjetividade, toda a ordem seria incerta e ameaçada.

Reconhecendo esse potencial subversivo da perspectiva artística, a Igreja buscou domá-la como pôde. Os Papas Nicolau V e Pio II iniciaram os esforços para transformar a arte moderna em arte da Igreja.³⁴¹ Mobilizar os artistas era a principal estratégia para exercer essa ingerência sobre o elemento novo e irreversível, além de auxiliar na empresa de difusão da fé, impulsionada pelas reformas religiosas do século XVI. Essa técnica criou, então, um padrão entre os poderosos, que passaram a investir em artistas que os retratassem e expressassem o seu lugar na sociedade. A demanda por peças e números de pura exclusividade marca uma nova forma de distinção social pelo gosto. Não bastaria apenas o nascimento para impor-se socialmente, era preciso saber escolher entre os melhores pintores, músicos e atores, além de reunir meios de mobilizá-los e sustentá-los. Porém, alguns artistas alcançaram tão alto reconhecimento que não se limitaram às paredes das Igrejas ou castelos. O controle da arte passou a ser tarefa cada vez mais turbulenta, apesar de intentada até os limites da modernidade, como descreve o historiador Peter Gay:

Por muitos séculos, artistas – escultores, pintores, poetas, dramaturgos, arquitetos, compositores e atores – foram servos dos poderosos. Os historiadores chamam atenção apenas para um punhado de exceções. No início do século XVI, quando o Papa Júlio II ordenou que Michelangelo permanecesse em Roma, o artista pôde desafiar seu senhor e deixar a cidade sem sofrer quaisquer consequências, pois de algum modo ele parecia mais do que humano para seus contemporâneos. No século seguinte, os pintores da idade de ouro holandesa eram artesãos autônomos que com frequência lidavam diretamente com os clientes. Mas a grande maioria dos artistas devia a

³⁴¹ CHASTEL, André. “O artista”, p.181.

subsistência a um mecenas que encomendava uma comédia ou uma serenata, e sustentava os servos talentosos de modo a poder, em troca, deleitar-se com humildes dedicatórias. Muitos poetas e compositores viviam nas propriedades dos protetores, sublinhando a dependência. Casas reais, clãs aristocráticos, patrícios ricos e dignitários do clero financiavam a alta cultura e definiam-lhe o tom. E, em geral, conseguiam o que queriam.³⁴²

O século XVII viu consolidar o estatuto do artista pleiteado desde o Renascimento e seu papel social não sofreu transformações significativas ao ponto de mudar as suas funções de promover e civilizar o poder. Porém, novas possibilidades seriam vislumbradas pelos artistas de relacionarem-se com quem pudesse pagar por suas obras; uma incipiente abertura entre eles e o mercado.³⁴³ Mas ainda levariam anos para que, de fato, pudessem ganhar autonomia e viver do seu próprio trabalho como profissionais liberais.

A atmosfera barroca possibilitou aos artistas um estouro de criatividade e sentimentos, experimentados desde o Renascimento por grandes gênios, mas agora irradiados por toda a sociedade. A arte que chega ao século das Luzes é diversificada, com origens múltiplas, e os artistas não eram guiados por uma “unidade de inspiração luminosa”, como questiona o historiador francês Daniel Arasse:

Não só os diversos artistas, segundo os lugares e os momentos, são animados por tendências diferentes e efetuam escolhas artísticas, filosóficas ou políticas diversas, como é no íntimo do próprio artista que se podem confrontar as instâncias mais contraditórias entre a Luz e as Trevas, entre Paixão e Razão. É este choque que confere à arte do Iluminismo e sua energia mais forte, que a razão se afadiga a dominar a bestialidade obscura e a Luz a fazer recuar a Sombra, ainda que na sua resistência à própria revelação, as figuras da Noite se vejam detentoras de uma vitalidade fascinante e irreversível, como se nelas residissem as fontes profundas da vida.³⁴⁴

O artista do Iluminismo tem consciência do seu papel social e da missão da sua arte, mas não está preso a uma antítese única entre a Luz e as Trevas. Quando procura a razão e a sobriedade, elas se revelam de maneiras diversas, utilizando-se de fontes populares, folclóricas e também religiosas, pois não seguem uma cartilha. Por vezes é a

³⁴² GAY, Peter. *Mozart*, Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999, p.51-52.

³⁴³ CARERI, Giovanni. “O artista”, In: VILLARI, Rosario (dir.). *O homem barroco*, Lisboa: Editora Presença, 1994, p.269.

³⁴⁴ ARASSE, Daniel. “O artista”, In: VOVELLE, Michel (dir.). *O homem do Iluminismo*, Lisboa: Editora Presença, 1997, p.187.

obscuridade, a noite e os mistérios dos sentimentos que despertam a atenção do artista. Dessa dicotomia, ele retira sua força e reconhece o seu lugar no mundo. Se o artista é capaz de opor as duas forças contrárias do universo, possui também algum poder sobre ele e algum lugar a ocupar na sociedade. Essa oposição entre Luzes e Sombras está grafada em diversas obras do Iluminismo, não no sentido de laicizar a metáfora cristã, mas no de atribuir seus próprios significados à Noite e ao Dia, como exemplifica a obra *Íncubo* (ou *O Pesadelo*) de Johann Heinrich Füssli de 1781:



Figura 7. Johann Heinrich Füssli. *Íncubo* (1781), *Institute of Art*, Detroit.

Quando a obra foi apresentada na *Royal Academy* em 1793, chocou seu público, pois não acompanhava a tradição reconhecida à época.³⁴⁵ Füssli utilizou-se da cultura popular, do folclore e da superstição, a princípio, para criticar as Trevas, mas tornando dúbia a sua definição, pois, nas palavras de Jean Starobinski: “o prazer singular que

³⁴⁵ ARASSE, Daniel. “O artista”, In: VOVELLE, Michel (dir.). *O homem do Iluminismo*. Lisboa: Editora Presença, 1997, p.185.

experimentamos com essa cena de terror faz de nós, furtivamente, os cúmplices do mal”.³⁴⁶ Íncubo, na mitologia antiga, é um espírito que se apossa sexualmente das mulheres à noite, figura sobrevivente no domínio popular europeu. Logo, vê-se que a oposição de Noite versus Claridade é mais antiga do que a oposição criada pelo cristianismo e menos maniqueísta do que aquela que geralmente se atribui ao Esclarecimento.

Sucedem que o Século das Luzes é também o do Sentimento, e esta sensibilidade delicada pode virar-se catastroficamente e desencadear paixões e pulsões obscuras. O encaixe dialético entre a Claridade e as Trevas encontra-se no âmago da inspiração artística do Iluminismo. Por isso mesmo também, o Íncubo de Füssli é significativo, já que a sua primeira versão, realizada à margem de qualquer encomenda, obedecerá provavelmente a motivações tanto pessoais como profundamente ‘tenebrosas’. Como que em segredo, Füssli pintou na parte de trás da tela o retrato de uma jovem. Tratar-se-á possivelmente da sobrinha de Lavater, Anna Landholt, por quem Füssli se apaixonara perdidamente e desesperadamente em Zurique, em 1778. Concebido, por conseguinte, *recto-verso*, o *Íncubo* tem todo o aspecto de um sortilégio lançado de longe à amante inacessível: o pintor pretende obsidiar as noites daquela que possui apenas em sonhos [...]. Portanto, ainda que no avesso de um quadro, as figuras da jovem, do monstro e da égua são inspiradas em modelos da Antiguidade e do Renascimento, se bem que Füssli recorra a uma ‘invenção’, já baseada naquilo a que chamará em 1801, numa conferência na Royal Academy, a ‘sensata adoção das figuras na arte’; o verso da tela revela que ela já está investida de uma função quase mágica, que indica até que ponto a intimidade subjetiva do artista do Iluminismo pode abrigar paixões pouco iluminadas.³⁴⁷

A análise de Daniel Arasse revela que nem sempre os artistas – e os sentimentos – estavam comprometidos com um dos lados dessa antítese. O apreço pelo Esclarecimento foi uma construção intelectual e interpretativa. Por trás dela, havia uma gama de manifestações artísticas que diversificavam os sentidos da civilização e da sensibilidade moderna. O próprio conceito de *gênio* no século XVIII carrega essa percepção:

[...] no artigo ‘Gênio (filosofia e literatura)’ da *Encyclopédie*, vem referido que o gênio se encontra ligado a uma determinada forma de sensibilidade, que é própria de um certo tipo de indivíduos e não de um talento do qual cada homem poderia ser naturalmente dotado: ‘o

³⁴⁶ STAROBINSKI, Jean. *1789: os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das letras, 1988, p.91.

³⁴⁷ ARASSE, Daniel. “O artista”, In: VOVELLE, Michel (dir.). *O homem do Iluminismo*. Lisboa: Editora Presença, 1997, p.186-187.

homem de *gênio* [...] possui um modo de ver, de sentir, de pensar, que lhe é característico.’ Assim, a razão já não é a qualidade essencial do gênio artístico; a criação torna-se o fruto de uma sensibilidade e de uma imaginação sobre a qual não impera a Razão. ³⁴⁸

Na impossibilidade de encontrar um fundamento secular para a genialidade, atribuíram-na a uma característica inerente a alguns homens especiais. Mais que isso, a definição de gênio do século XVIII celebra a irracionalidade que este compartilhava com as Luzes. Esse tipo de dualidade, elemento de muitas culturas, foi cooptado pelos filósofos do esclarecimento de modo a construir uma sociedade virtuosa, seguidora de determinada moral. As interpretações posteriores das obras ilustradas foram impregnadas desse sentido civilizador, ainda que, no decorrer do século, era comum a variedade de perspectivas, a multiplicidade de programas e o império dos sentimentos. Porém, não eram esses significados que o poder e a epistemologia moderna queriam empregar à cultura do século XVIII. Pretendia-se dar a ela a coesão dos exemplos didáticos, a valorização de determinado saber ilustrado e a divulgação da sua moral baseada nos novos fundamentos seculares.

Assim, as encomendas oficiais encorajaram de forma sistemática os programas exemplares e didáticos, os temas morais e virtuosos, em suma, as obras “iluminadas” e a vertente mais otimista do Iluminismo. Podemos perguntar-nos também se o êxito destes grandes temas ‘diurnos’ não será uma consequência direta dos interesses convergentes dos intelectuais e do poder político. Nos últimos trinta anos do século, a cultura do Estado parece ser uma alavanca essencial de produção artística iluminada mais ambiciosa. ³⁴⁹

A vitória das Luzes sobre as Trevas é uma construção forçosa, um projeto que se crê executado. Coube aos poderosos, da pena ou da espada, impor essa vitória. As encomendas dos governantes e a sua consequente proteção aos artistas derivam dessa necessidade de produzir conteúdo com um sentido pré-determinado.

Com efeito, em toda a Europa, o século XVIII é o século do ‘despotismo iluminado’. Este último faz o que se pode chamar (com um certo anacronismo) uma verdadeira ‘política cultural’, baseada na ideia, difundida pelos homens das letras, de que a grandeza de um reino não se exprime tanto na glória dos seus atos militares, mas antes na qualidade e quantidade de gênios ativos no seu seio. ³⁵⁰

³⁴⁸ ARASSE, Daniel. “O artista”, p.193.

³⁴⁹ ARASSE, Daniel. “O artista”, p.199.

³⁵⁰ ARASSE, Daniel. “O artista”, p.193.

É com este último impulso, portanto, que os artistas no século XVIII ainda se mantiveram acorrentados às diligências desses poderosos. O caso mais notório de subserviência do artista talvez seja o dos músicos, cuja arte ganhou uma dimensão jamais vista antes do século das Luzes. Apesar de terem um lugar garantido na sociedade, ainda que modesto, sua criação era limitada por um gosto estabelecido. Suas composições deveriam satisfazer as cortes e a aristocracia, como descreve o historiador Henry Raynor:

Todos esses compositores escreviam por encomenda, a maior parte da obra deles era ‘música de circunstância’. Quando perguntaram a Haydn por que não escreveu quintetos, simplesmente respondeu: ‘Ninguém encomendou nenhum’. Se acontecia de o compositor ser um *Kapellmeister*, escrevia o que era necessário – missa, ópera, sinfonia, uma sequência de danças e tudo o mais que fosse preciso. Às vezes, se as suas condições de empregado permitiam, enviava um feixe de obras a um provável patrão na esperança de ser recompensado com dinheiro em vez de receber um relógio de ouro ou uma caixa de rapé.³⁵¹

O compositor da corte não passava de um criado, que deveria obedecer aos desejos do patrão, poucas vezes gozando de algum favoritismo. Um *Kapellmeister* tinha posição um pouco mais elevada, pois era o principal responsável pelas cerimônias religiosas – músicas de capela – e artísticas do rei, além de manter a disciplina de seus subordinados, a manutenção dos instrumentos e aparência impecável do conjunto. Todas essas atribuições tornavam-no um cargo cobiçado pelos músicos desde o Renascimento.³⁵²

A música esteve, por muito tempo, atrelada à religião, não apenas católica, mas também protestante. Como na Alemanha central, onde a música clássica começou a tomar sua forma grandiosa, em um ambiente luterano, nasceu Johan Sebastian Bach. Migrando de reino em reino à procura de melhores oportunidades e prestígio, foi em Weimar, contratado por uma pequena corte, que desenvolveu suas peças de devoção. De 1708 a 1717, lá ocupou o cargo de organista da corte e *Konzertmeister*, onde a maioria

³⁵¹ RAYNOR, Henry. *História social da música*, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p.336.

³⁵² RAYNOR, Henry. *História social da música*, p.337.

de suas composições foi destinada à Igreja.³⁵³ O historiador Pierre Chaunu descreve o seu cume no tema religioso:

Fevereiro de 1723, última etapa: Leipzig. Ali ocupa o cargo de *cantor* da Thomasschule, a escola de Leipzig, que vagara por morte do titular em Junho de 1722. Mais do que nunca regresso a Deus e ai seu serviço nessa parte da Saxônia em união dinástica com a Polônia, onde a evangelização luterana mais conservou o tesouro da tradição litúrgica da cristandade medieval. É aqui, num evangelismo tanto mais autêntico quanto mais catolicizante na forma, que Bach aceita plenamente a sua vocação de músico de Deus.³⁵⁴

Em suma, deixou para a posteridade, apenas entre 1723-1750, “175 cantadas religiosas, 20 cantadas profanas, 7 motetes, 4 missas breves e uma missa solene, 2 Sanctus, um Christe, áreas e lieder, as 2 paixões e 2 oratórios”.³⁵⁵ Na Europa de fala alemã, até metade do século, a música manteve-se subordinada à religião, mas, à medida que as necessidades – e os gostos – sociais foram se transformando, a música litúrgica passou a ser apenas um subproduto das funções dos músicos, bem como do *Kapellmeister*.³⁵⁶

Na Inglaterra de meados do século XVIII, Händel já fazia fortuna com um público pagante. Mesmo sendo de língua alemã, foi bem recebido pelo público londrino e lá permaneceu de 1710 a 1759. Manteve-se próximo dos poderosos, mas sem precisar deles para o seu sustento. A independência financeira – e riqueza – que conquistou ainda era uma exceção na Europa.³⁵⁷ Muitos tinham o sonho de seguir carreira como Händel, mas poucos a oportunidade.

Outro caso eminente de músico que se libertou foi o de Joseph Haydn, mas por um caminho longo e tortuoso. Iniciou sua vida como músico preso à corte de Eszterhaza, onde serviu a três príncipes sucessivos e chegou a gozar de certo favoritismo entre 1770 a 1780. Entretanto, no momento de sua contratação, em 1761, o príncipe Paul Anton Esterházy, poderoso e rico nos domínios de Maria Teresa, impôs-lhe regras bastante restritas – e injustas.³⁵⁸ O cargo era de vice-diretor musical e o contrato tratava não apenas de suas atribuições, mas também de seu traje e de sua

³⁵³ RAYNOR, Henry. *História social da música*, p.352.

³⁵⁴ CHAUNU, Pierre. *A civilização da Europa das Luzes*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, v.2, p.101.

³⁵⁵ Idem. *Ibidem*.

³⁵⁶ RAYNOR, Henry. *História social da música*, p.351.

³⁵⁷ BLANNING, Tim. *O triunfo da música*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2011, p.38.

³⁵⁸ RAYNOR, Henry. *História social da música*, p.337.

conduta. A quarta cláusula determinava, por fim, que Haydn tornar-se-ia um servo do príncipe:

O referido *vice-Kapellmeister* estará sob permanente obrigação de compor peças musicais que Sua Alteza Sereníssima e Principesca venha a ordenar, e a não comunicar tais composições novas a ninguém, nem permitir que sejam copiadas, conservando-as para uso exclusivo de Sua Alteza; nem deverá compor para nenhuma outra pessoa sem o conhecimento e generosa permissão de Sua Alteza.³⁵⁹

Haydn não teria direito a nenhum prestígio pessoal que não fosse concedido pelo príncipe. O contrato previa ainda que o músico só poderia pedir demissão com seis meses de antecedência, mas apenas o patrão decidiria se ela seria aceita. Ao passo que, o príncipe poderia demiti-lo a qualquer tempo.³⁶⁰ O brilhante compositor aceitou as condições de sua contratação, pois as alternativas não eram mais convidativas. Porém, marcou em sua obra a angústia de ser um servo apesar de toda a sua magnificência. Como descreve o historiador britânico Tim Blanning, uma das peças de Haydn mais comoventes, já produzida sob a égide do príncipe Nicholas Esterházy, é a Sinfonia número 45 – ou *Sinfonia do adeus*:

Quando o quarto movimento, marcado *presto*, parece estar chegando ao fim, o que é na verdade um quinto movimento, marcado *adágio*, começa. Enquanto a alegre melodia com orquestração simples segue seu curso, instruções na partitura mandam que um músico após o outro cesse de tocar (embora só depois de chamar a atenção para sua aptidão com uma passagem como solista), apague sua vela e deixe o aposento. Após uns cem compassos, apenas Haydn e o segundo músico mais importante permaneceram para encerrar tranquilamente a obra.³⁶¹

Qual é a mensagem que Haydn quis passar ao príncipe com essa composição? Notoriamente, quis chamar atenção para a importância do músico – e não simplesmente da música. Cada um, que após um solo se ausentaria, deveria mostrar o vazio que deixava no conjunto, a falta que faria. No século XVIII, os artistas foram os primeiros a perceber que as belas obras se exercem em conjunto. Mais que isso, todos são fundamentais para a composição da melodia, mesmo que divergentes. Assim, a lição de Haydn foi não tanto de democracia, mas de humildade.

³⁵⁹ Citado por: BLANNING, Tim. *O triunfo da música*, p.30.

³⁶⁰ RAYNOR, Henry. *História social da música*, p.337.

³⁶¹ BLANNING, Tim. *O triunfo da música*, p.31.

No início da década de 1770, Haydn compôs as magníficas sinfonias *Sturm und Drang*. Nelas, o compositor experimentou força, vigor e liberdade harmônica. Permitiu-se aventurar-se por caminhos desconhecidos, tempestuosos e exageradamente sentimentais. Provavelmente, essas sinfonias representaram um risco ao gosto estabelecido. O príncipe ordenou que seu período de experimentação cessasse.³⁶² Um novo estilo representaria uma perda de parâmetros – aqueles ditados pelo príncipe. Talvez a negação não fosse pelo viés sentimentalista que seria amplamente desenvolvido no Romantismo, mas apenas por propor um novo estilo, cuja origem não estava nas mãos do monarca. Aos poucos, esse controle sobre a produção dos músicos perdeu espaço para a ampliação do mercado, que não obedecia outras regras senão da oferta e da demanda. Foi o que aconteceu com o próprio Haydn. Quando seu nome já era conhecido internacionalmente, recebeu a proposta de ir fazer carreira em Londres, de modo que os príncipes germânicos não tiveram mais forças para impedi-lo.

Empregado como mestre-de-capela e hospedado no palácio principal dos Esterházy, Haydn compôs sob ordens; estava proibido de aceitar encomendas de qualquer outra pessoa ou de publicar ele mesmo uma composição sem a autorização dos patronos. Em 1790, quando o chefe da família, Nikolas Esterházy, morreu, Haydn obteve permissão para morar em Viena e realizar turnês. Johann Peter Salomon, um empresário alemão e excelente violinista que residia na Inglaterra, aproveitou-se dessa abertura e convidou Haydn a visitar Londres. Haydn aceitou o convite com satisfação, realizou duas longas visitas à cidade entre 1791 e 1795, e lá compôs inúmeras das últimas e magníficas sinfonias. Contudo, após voltar a Viena, tornou a procurar os antigos patronos, mas assegurou condições de trabalho bem mais satisfatórias – seus deveres eram mínimos, e ele morou em Viena grande parte do ano –, embora tivesse permanecido, nominalmente, a serviço dos Esterházy até morrer, em 1809.³⁶³

Outros tantos não tiveram o mesmo destino. O caso mais dramático e angustiante talvez seja o de Wolfgang Amadeus Mozart. Um dos maiores nomes da música mundial não teve em vida o reconhecimento que a posterioridade lhe garantiria. Nasceu em 1756 no principado eclesiástico de Salzburg, parte do “Sacro Império Romano das Nações Germânicas”. Em sua breve vida, Mozart foi súdito de dois arcebispos, sendo o último deles Hieronymus von Colloredo, que subiu ao poder em 1772. Quando criança, havia sido permitido à família Mozart viajar pela Europa no intuito de apresentar os talentos do jovem menino, dos 5 aos 8 anos, ao lado de sua irmã

³⁶² RAYNOR, Henry. *História social da música*, p.359.

³⁶³ GAY, Peter. *Mozart*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999, p.53.

mais velha, às principais cortes e aristocracias, de modo que Mozart tivesse uma experiência única para uma criança do século XVIII. Fora recebido pela corte de Maria Teresa da Áustria, tendo sentado no colo da imperatriz e brincado com sua filha Maria Antonieta. Conheceu a família dos Bourbon no reinado de Luis XV em Versalhes e depois fora à Londres tocar para a família real de Jorge III no Palácio de Buckingham.

As glórias da infância não prenunciaram os tormentos da vida adulta. Fosse uma criatura musicalmente genial, a ordem social vigente não permitiria a Mozart viver dos frutos do seu talento com o sucesso que, no século seguinte, foi oferecido a Ludwig van Beethoven. Mozart representou o conflito entre padrões antigos e novos em ascensão – ideias, valores e posturas que muito lentamente foram transformando a sociedade do Antigo Regime. Como demonstra o sociólogo alemão Norbert Elias:

A vida de Mozart ilustra nitidamente a situação de grupos burgueses *outsiders* numa economia dominada pela aristocracia de corte, num tempo em que o equilíbrio de forças ainda era muito favorável ao *establishment* cortesão, mas não a ponto de suprimir todas as expressões de protesto, ainda que apenas na arena, politicamente menos perigosa, da cultura.³⁶⁴

A família de Mozart, para viver de sua música, precisava seguir rigorosos padrões de comportamento e *civilidade*, ditados exclusivamente pela aristocracia. Assim, Mozart cresceu como um *burguês de corte*, alguém que deveria seguir os costumes da nobreza sem a ela pertencer. Norbert Elias chama atenção para o fato de que, na perspectiva de Mozart, era quase impossível fugir dessa realidade social, uma vez que ele próprio carregava consigo alguns valores dessa nobreza, cujo comportamento para com ele, músico de *libré*, sem origens nobres, Mozart não suportava.

Mozart viveu a ambivalência fundamental do artista burguês na sociedade de corte, que pode ser resumida na seguinte dicotomia: identificação com a nobreza da corte e seu gosto; ressentimento pela humilhação que ela lhe impunha.³⁶⁵

Mozart foi treinado por seu pai para produzir e executar músicas tal como exigia o gosto cortesão, mas o pai não foi capaz de passar ao filho os padrões de

³⁶⁴ ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p.16.

³⁶⁵ ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*, p.24.

comportamento que se deveria seguir para ter uma vida confortável como funcionário da corte de Colloredo.³⁶⁶ Mozart não se contentava com a posição de serviçal, a disposição do arcebispo para compor músicas exclusivas, que não lhe trariam nenhum sucesso. Queria ser tratado como igual uma vez que, desde criança, reconhecia o valor de sua música, a ponto de crer ser ele mesmo superior a toda nobreza. Em setembro de 1777, em Munique, pleiteou abertamente um cargo na corte do príncipe eleitor, alegando que Salzburg não era lugar para os seus talentos, mas não teve sucesso, assim como em Viena, cidades italianas e Paris. A princípio, Mozart queria apenas um emprego que fosse bem remunerado, garantisse estabilidade, pudesse ser reconhecido pelo seu trabalho e não tivesse que lidar com um patrão tão intransigente como o arcebispo Colloredo – que passou a restringir rigorosamente as viagens de Mozart.³⁶⁷ Ele escreveu ao pai em 11 de setembro de 1778:

O que sinto de coração desgostar-me em Salzburg é que não se pode ter uma boa convivência com as pessoas, que a música não seja mais valorizada, e que o Arcebispo não acredite em pessoas competentes que tenham viajado. – Pois, eu afirmo que sem viajar (pelo menos, as pessoas ligadas às artes e ciências), não se é mais do que uma mísera criatura. Asseguro-lhe que, se o Arcebispo não me permitir fazer uma viagem a cada 2 anos, será impossível aceitar o emprego.³⁶⁸

Para que retornasse a Salzburg, o pai de Mozart implorou ao arcebispo que desse novamente um emprego ao filho, que viajara para Paris. No entanto, Mozart já estava embebido da realidade do século. A estrutura social que Salzburg lhe impunha era quase claustrofóbica. Viajar, ver o mundo, relacionar-se com pessoas diferentes, trocar opiniões e conhecimento; esse novo ambiente intelectual que Mozart viu florescer não condizia com um emprego de organista da corte de Salzburg. Mesmo assim, como as oportunidades em Paris não lhe eram oferecidas e tendo perdido sua mãe a vida durante aquela viagem, voltou para sua cidade natal, mais inconformado com a realidade como jamais esteve.³⁶⁹

Já em 1781, quando estava mais uma vez em Munique, foi convocado por Colloredo para acompanhá-lo em Viena, onde o arcebispo e seu cortejo estavam

³⁶⁶ ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*, p.22.

³⁶⁷ GAY, Peter. *Mozart*, Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999, p.55-56.

³⁶⁸ MOZART, Wolfgang Amadeus. Carta ao Pai, Paris, 11 de setembro de 1778. In: REINCH, Willi. *Cartas de Mozart*. Niterói: EdUFF, 2006, p.114.

³⁶⁹ SADIE, Stanley. *Mozart, Série The New Grove*. São Paulo: L&PM, 1988, p.59-60.

estabelecidos durante o período de comemoração da ascensão de José II, agora imperador único da Áustria e do Sacro Império. O biógrafo Stanley Sadie descreve como se deu o auge da insatisfação de Mozart e seu consequente desligamento definitivo da corte de Salzburg:

Mozart chegou a Viena no dia 16 de março e alojou-se com o séquito do arcebispo. Sua posição à mesa era abaixo da dos camareiros, mas acima da dos cozinheiros; recém-chegado de seus triunfos em Munique onde havia conversado com nobres em pé de igualdade, ele sentiu-se insultado e ressentido. Indignou-se também com a recusa do arcebispo de permitir-lhe ganhar dinheiro tocando em concertos. Suas cartas para casa nos três meses seguintes refletem não somente sua irritação crescente [...], mas também seu entusiasmo progressivo diante da possibilidade de ganhar sua própria vida em Viena. Na noite de uma festa oferecida pelo arcebispo [...], ele poderia, tivesse o arcebispo dado permissão, ter tocado perante o imperador e ganho o equivalente à metade de seu salário anual em Salzburg. A crise eclodiu no dia 9 de maio e, numa audiência tempestuosa com o arcebispo, que segundo Mozart despejou insultos indignos de seu cargo e de sua vocação, Mozart pediu sua dispensa. Esta lhe foi inicialmente recusada, mas em uma audiência com o administrador-mor, o conde Arco, no dia 9 de junho, ele foi finalmente e decisivamente desligado do serviço de Salzburg, ‘com um pontapé na bunda... por ordem de nosso digno príncipe arcebispo’, escreveu ele.³⁷⁰

Os dias na capital do império junto ao arcebispo Colloredo tornaram Viena parecida demais com Salzburg. Aos poucos, a euforia de estar em uma cidade que respirava música como política de Estado o encorajava a cortar de vez os laços com sua cidade natal. Foi o que ele conseguiu por fim, deixando seu pai atônico com a notícia. Para Leopold Mozart, não era concebível um músico viver sem a proteção de um patrão, de modo que seu filho realmente corria um grave risco de morrer socialmente por conta dessa decisão.³⁷¹

Apesar de todo esse inconformismo, é preciso ressaltar que a luta de Mozart foi bastante individual. Ele não aderiu a nenhuma causa política, pois seus questionamentos limitavam-se à sua vivência diária e particular. Mozart lidava, sobretudo, com um conflito interno, próprio do seu lugar social:³⁷²

³⁷⁰ SADIE, Stanley. *Mozart, Série The New Grove*, p.77-78.

³⁷¹ ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*, p.33.

³⁷² GAY, Peter. *Mozart*, Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999, p.55-56.

Como muitas pessoas na posição de outsider, Mozart sofria com as humilhações impostas pelos nobres da corte, e se irritava com elas. Mas, ao lado de tais reações hostis à classe mais alta, estavam presentes fortes sentimentos positivos: era precisamente seu reconhecimento que ele desejava, era precisamente por eles que queria ser visto e tratado como homem de igual valor, por suas realizações musicais. Tal ambivalência se expressou, por exemplo, em sua enérgica antipatia por quem lhe garantia um emprego na corte, e em seu desejo simultâneo de ganhar, como ‘artista autônomo’, os favores do público vienense, predominantemente composto de aristocratas da corte.³⁷³

Ao mesmo tempo em que não aceitava ser tratado como subalterno apesar do seu talento, Mozart carregava, entranhados em si mesmo, os valores daquela sociedade. Sua música foi inteiramente moldada pelos padrões do gosto cortesão. Era aos aristocratas que ele queria agradar quando compunha. Não havia um mercado diferente naquele universo social. Ainda que para a literatura estivesse sendo criada uma nova demanda, a música ainda era arte para quem poderia pagar. E quem paga o concerto escolhe a música. A arte ainda não havia se tornado uma primazia da oferta. Na música, era apenas a demanda que importava.

No que se refere à música, ainda se tinha como certo que o artista deveria seguir o gosto da audiência, socialmente superior. A estrutura de poder que dava à nobreza de corte precedência sobre todas as outras classes também determinava que tipo de música um artista burguês poderia tocar nos círculos cortesãos e até que ponto suas inovações poderiam ir. Mesmo como ‘artista autônomo’, Mozart estava preso a tal estrutura.³⁷⁴

O drama de Mozart é resumido por Norbert Elias como fruto desse dilema, tanto interno quanto social, onde os sentimentos de pertencimento são negados pelo meio em que se vive. Assim o sociólogo define a relação entre *outsiders* e estabelecidos:

Pessoas com a posição de *outsiders* em relação a certos grupos estabelecidos, mas que se sentem iguais ou mesmo superiores, por suas realizações pessoais ou, algumas vezes, até mesmo por sua riqueza, às vezes reagem rancorosamente às humilhações a que estão expostas; podem também estar plenamente conscientes dos defeitos do grupo estabelecido. Mas enquanto o poder do *establishment* permanecer intacto, tanto ele como seu padrão de comportamento e sentimento podem exercer uma atração muito forte sobre os outsiders. Muitas vezes o maior desejo destes é serem reconhecidos como iguais

³⁷³ ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*, p.38.

³⁷⁴ ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*, p.41.

por aqueles que os tratam, tão abertamente, como inferiores. A curiosa fixação dos desejos dos *outsiders* pelo reconhecimento e aceitação do *establishment* faz com que tal objetivo se transforme no foco de todos os seus atos e desejos, sua fonte de significado. Para eles, nenhuma outra estima, nenhum outro sucesso, têm tanto peso quanto a estima do círculo em que são vistos como *outsiders* inferiores, quanto o sucesso em seu *establishment* local. Precisamente este sucesso foi, afinal, negado a Mozart.³⁷⁵

Apesar de todo esse apreço pelos padrões culturais da aristocracia, Mozart também carregava em si sentimentos e comportamentos que muito o atrapalharam a galgar seu caminho nas cortes europeias. Era ele um *homme du monde*, de modo que não suportava bajulações, não dominava a diplomacia cotidiana e a arte da conversa, tão caras aos cortesãos do século XVIII. Em todos os sentidos, ele era um peixe fora d'água que produzia boa música para os ouvidos – e nada mais.

Como a arte das relações sociais praticadas e exigidas nos círculos dominantes era fundamentalmente estranha e até mesmo repugnante para Mozart, ele nunca se sentiu em casa no mundo cortesão, aristocrático. Claramente continuou um outsider, nutrindo em relação a tal mundo um antagonismo crescente e uma revolta que se manifestaram, por exemplo, na escolha da sensacional comédia parisiense de Beaumarchais, *As bodas de Fígaro*, como libreto de uma de suas óperas, ou no notavelmente anti-aristocrático *Don Giovanni*.³⁷⁶

Para a mentalidade aristocrática a qual Mozart servia, seu destino estava traçado desde a infância, tendo suas ações o tornado um pouco mais difícil do que poderia ter sido se tivesse permanecido na corte de Salzburg como um músico obediente. No entanto, o que sua experiência pode dizer sobre a trajetória do artista no mundo moderno? Sobretudo, ela explicita o momento limite em que o processo de *individualização* foi de encontro ao *civilizatório*. Isto é, a clausura dos padrões sociais de comportamento chegou a tal ponto que inibiu a manifestação mais plena do *indivíduo*: o artista. A arte praticada como um conjunto de normas bem executadas não satisfazia mais a homens como Haydn e Mozart; era preciso transcendê-la e ditar um novo padrão, não mais regido pela aristocracia. A ascensão do artista fez com que a arte progressivamente deixasse de ser apenas um espelho da sociedade para tornar-se um vislumbre do que ela poderia ser. Por isso, o historiador francês Pierre Chaunu reconhece em Mozart o apagar da própria época das Luzes:

³⁷⁵ ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*, p.39.

³⁷⁶ ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*, p.95.

Quando Mozart morre prematuramente em 5 de dezembro de 1791, numa semiclandestinidade que contrasta com os triunfos dos anos precedentes, a Europa das Luzes, numa trágica velada de armas, acaba de se dissolver juntamente com o mais brilhante e o último dos seus filhos.³⁷⁷

A figura de Mozart também representa um limite para a música e para a arte como um todo. Desde o Renascimento, passando pelo Barroco e finalmente chegando à música de Bach, a arte viu-se cooptada pelo processo de *cristianização*. Reconhecendo o seu potencial subversivo, as Igrejas procuraram manter a arte dos artesãos às suas ordens, assim como fizeram os sucessivos príncipes até o século XVIII. A música também viu desenvolver-se o processo de *secularização* quando alçada à arte sublime pela Igreja para então poder correr por suas próprias notas pelo mundo secular, primeiro como política de Estado, entretenimento privada e, por fim, no século XIX, em um circuito comercial próprio de apreciação artística e sociabilidade doméstica.

É preciso lembrar, entretanto, daquela arte popular – dos contadores de histórias, cantores ambulantes e menestréis – que sofreu implacavelmente todos esses processos, tentativas conscientes e inconscientes de domá-la, modificá-la e conduzi-la. Apesar de tudo, ela sobreviveu na Europa moderna, escondida em diversas obras que ficaram para a posteridade. E para *desnaturalizar* o individualismo, a civilização, o cristianismo – e a sua conseqüente secularização –, é mister revelar as interpretações tradicionais ocultadas pelo grande processo de modernização. Os próprios Haydn e Mozart utilizaram-se da música popular para construir suas melodias. Mais que isso, Mozart grafou na sua última ópera um resquício precioso da tradição que o mundo intelectual moderno fez questão de apagar: *A flauta mágica*.

³⁷⁷ CHAUNU, Pierre. *A civilização da Europa das Luzes*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, v.2, p. 104.

3.4 A flauta mágica: tradição e modernidade

Quando Mozart chegou a Viena, José II acabara de se tornar imperador único do Sacro Império, após a morte de sua mãe Maria Teresa. Assim como Catarina II da Rússia e Frederico II da Prússia, promoveu mudanças significativas no Estado, como descreve o historiador Bronislaw Baczko:

São soberanos absolutos que no entanto invocam as Luzes, ou certas Luzes, nas quais buscam ideias e recursos para modernizar seus respectivos Estados. Propõem-se assim a tornar mais eficiente o aparelho do Estado, reformar uma justiça arcaica, renovar e tornar mais forte o exército, aumentar os recursos fiscais e repartir de forma mais equânime os impostos, fazer avançar a instrução e estimular o desenvolvimento das artes, das ciências e do comércio. Inspiradas pelas ideias do Iluminismo, essas reformas implicavam o recurso a uma burocracia mais bem formada, assim como a supremacia do interesse do Estado sobre certos privilégios do clero e da nobreza. Onde, igualmente, as fortes resistências com que se deparavam tais reformas. Impostas de cima, elas se chocavam de frente com mentalidades e práticas tradicionais. José II dizia com efeito que se deve promover a felicidade dos povos inclusive contra a vontade deles e que da mesma forma como numa república domina o despotismo das leis, é preciso que numa monarquia reine o despotismo dos princípios.³⁷⁸

Nesse sentido, José II transformou a Áustria, começando pela nova relação que propunha entre governantes e governados. Já em 1765, Maria Teresa e José II utilizaram-se da fortuna do falecido Francisco Estêvão, seu, respectivamente, consorte e pai, para pagar dívidas do Estado e, assim, não ter que recorrer aos instrumentos fiscais tradicionais, como o aumento de impostos. Também doaram ao povo diversas propriedades e jardins de caça da família. Segundo o historiador Otto Biba, grandes inovações foram realmente postas em prática, não se limitando apenas ao discurso:

Em 1774, o ensino geral foi instituído; 1776, a tortura juntamente com procedimentos judiciais foi abolida, e todo o sistema judiciário foi reorganizado em 1781 e 1787. No ano de 1781, foi instituída a tolerância religiosa e aboliu-se a servidão na Boêmia, onde era mais

³⁷⁸ BACZKO, Bronislaw. “A eclosão das Luzes”. In: DARNTON, Robert e DUHAMEL, Olivier. *Democracia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001, p.32-33.

firmemente arraigada. Em 1783 estabeleceu-se, junto com a cerimônia de casamento eclesiástico, o chamado casamento civil [...]. Em 10 de fevereiro de 1789 – meio ano antes da Bastilha e do início da Revolução Francesa – instituiu-se uma nova lei de impostos, baseada nos princípios de igualdade e contrária ao antigo sistema feudal.³⁷⁹

Eram mudanças profundas, cujos resultados, apesar de muito prognosticados pelo imperador, eram verdadeiramente imprevisíveis. A tentativa de secularizar o Estado e acabar com certos privilégios da nobreza feudal, que brecavam o desenvolvimento da Áustria, produzia uma calorosa oposição ao regime. Ao passo que, embora trouxesse melhorias e alívios para as mãos calejadas da maioria dos súditos, isso não era revertido em apoio político ao monarca. Enquanto viva, sua mãe era mais apreciada pelo povo, tendo reconhecidamente mais carisma que o filho. Muitas vezes, os dois entravam em conflito em relação a determinadas reformas, mas uma delas era primordial para ambos: as eclesiásticas. O historiador Andrew Steptoe faz a análise:

A opulência e imensa riqueza da igreja, o grande número de monges e a frequência de dias santos impediam o desenvolvimento econômico. As práticas religiosas eram repletas de superstição e sentimentalismo [...]. Em 1713 Maria Teresa dissolveu a abastada Companhia de Jesus, restringiu o privilégio clerical e reduziu o poder independente da igreja católica. Após a morte da mãe, Jose seguiu adiante e, com o Toleranzedikt de 1781, pôs fim à discriminação contra luteranos, calvinistas e igrejas ortodoxas gregas. Coibiu-se também o fausto operístico dos cultos religiosos e, em 1786, José decretou que o canto em voz alta na igreja fosse substituído pela prece silenciosa. [...] As reformas educacionais foram colocadas em vigor tanto no nível primário quanto no secundário, estimuladas pelo fato de que na década de 1780 mais de 30% da população da Áustria tinha menos de 18 anos. Colocou-se também em andamento a legislação para proibir o trabalho infantil, instituir a assistência aos pobres, permitir o casamento civil e abolir a pena de morte.³⁸⁰

José II compreendia, assim como Voltaire, que a tolerância representava o caminho para secularização do Estado e, conseqüentemente, o fortalecimento do seu próprio poder. A interiorização da fé também foi captada por ele como um dos elementos que levariam a essa secularização. Tais leis foram acompanhadas, como confirmação, pela menor frequência de músicas sacras no repertório de Mozart em seus

³⁷⁹ BIBA, Otto. “Igreja e estado”. In: LANDON, Robbins (org.). *Mozart: um compêndio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996, p.73.

³⁸⁰ STEPTOE, Andrew. *Ilustração e revolução*. In: LANDON, R. *Mozart...*, p.79-80.

anos finais. No entanto, esse desestímulo restringia-se aos cantos de igreja, pois a música em geral e a Ópera em particular encontraram, nesse mesmo período, o esplendor em Viena. A cidade passou a atrair músicos de toda Europa e sua crescente demanda tornava sempre necessárias novas produções. Foi esse ambiente que possibilitou o florescimento de compositores célebres como Gluck e Mozart. O imperador Leopoldo I alçou a Áustria a esse patamar no século XVII, construindo seu teatro de ópera. Outros foram construídos pelos monarcas que o sucederam em meio a incêndios e reconstruções. Em 1761, no reinado de Maria Teresa, foi instituído o *Burgtheater*, o mais cobiçado teatro de Viena. José II utilizaria esse prédio monumental para promover o “teatro nacional”, um instrumento político para unificar os diversos povos do império.³⁸¹ A ópera pode então traçar sua trajetória na cidade, como descreve o historiador da música Henry Raynor:

Maria Teresa, que se tornou imperatriz em 1740, tinha uma passagem secreta do seu palácio ao Burgtheater, mas a administração da ópera estava a cargo de um sindicato de aristocratas que o geriam como empresa comercial. Metastasio, o grande mestre do libreto da *opera seria*, foi para Viena em 1730, tendo sido nomeado poeta da corte e lá permaneceu até falecer em 1782. A sua prolongada existência foi em si um obstáculo à mudança. Mas as inovações vieram naturalmente. Enquanto a aristocracia continuava dedicada à *opera seria*, o restante do público, força cada vez maior para manutenção da ópera, ia-se voltando paulatinamente mais para o caráter naturalista e menos extravagante da *opera buffa*.³⁸²

Mozart tinha seu lugar no gosto do público, que o moldava e era moldado por ele em torno da *opera buffa*, seu gênero favorito. Contudo, a experiência de Mozart na corte de Viena revela algumas contradições do seu “reformismo ilustrado”. Enquanto a arte era amplamente valorizada como instrumento de política de Estado, o artista era relegado à segunda categoria. Em 1771, o arquiduque Ferdinando escreveu para sua mãe Maria Teresa que gostaria de contratar o jovem Mozart para compor sua corte. A resposta da imperatriz foi categórica e chocante para os que esperariam uma visão ilustrada:

Você me perguntou se deveria contratar o jovem de Salzburgo para seu serviço. Não consigo conceber por que deveria, pois você não

³⁸¹ BRION, Marcel. *Viena nos tempos de Mozart e Schubert*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p.105.

³⁸² RAYNOR, Henry. *História social da música*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p.349.

precisa de um compositor ou de qualquer outra pessoa inútil. Mas, se acha que lhe dará prazer não me oporei. Só dou minha opinião porque não quero vê-lo perdendo tempo com gente que não serve pra nada. Porém, você deve evitar conceder a essas pessoas títulos honoríficos como se estivessem a seu serviço. Pois o próprio serviço cai em descrédito quando essas pessoas perambulam pelo mundo como pedintes.³⁸³

As portas para a corte dos Habsburgo não estavam abertas para Mozart, primeiro por sua origem e segundo pelo gosto musical, pois ainda preferiam a ópera séria. Isso mudou com a ascensão de José II. Apesar de não conceder nenhuma posição de destaque a Mozart na corte, o cenário aberto por Gluck trouxe maiores possibilidades às óperas mozarteanas. José II era, ao mesmo tempo, entusiasta e crítico da inovação. Incentivou o estilo nacional, a ópera e o *Singspiele* alemão.³⁸⁴ Numa época em que a cultura italiana dominava os palcos da Europa e o francês era alçado como idioma do continente, promover a língua alemã era uma grande ousadia.

Entretanto, todas as reformas de José II chegaram ao limite. Corroborando a tese do historiador italiano Franco Venturi, o reformismo ilustrado era uma utopia, pois destruía progressivamente os dispositivos tradicionais de controle do Antigo Regime; como os privilégios da nobreza e do clero, a prática da tortura, o uso da força e da repressão. Abrindo espaço para a ciência, as artes e a reflexão, o monarca acabaria por minar as bases de sustentação do seu próprio poder. José II demorou muito tempo para fazer essa reflexão – e talvez não tenha feito até julho de 1789, enquanto os círculos esclarecidos de Viena comemoravam os avanços políticos na França e sua irmã Maria Antonieta era levada como prisioneira ao Palácio das Tulherias em Paris. Andrew Steptoe descreve o apagar das Luzes na Áustria:

A parte final do reinado de José (que coincide com os derradeiros anos de Mozart) assistiu a uma série de impressionantes recuos políticos e ao início de uma sociedade repressiva, em que o livre pensamento era recebido com profunda suspeita. As razões para esse abrupto volte face originaram-se tanto dentro quanto fora do império. Internamente, muitas das reformas de José fizeram surgir uma resposta hostil da igreja oficial. As reformas territoriais ameaçaram a riqueza da nobreza. O prestígio do imperador com o povo em geral foi prejudicado pela legislação, como o imposto sobre o álcool que foi lançado em 1780 e revogado três anos depois, após oposição popular.

³⁸³ MARIA TERESA. Carta para o filho. Citada por: BLANNING, Tim. *O triunfo da música*, p.29.

³⁸⁴ RAYNOR, Henry. *História social da música*, p.350.

As guerras turcas de 1788-90 provocaram mais privações devido ao recrutamento e à tributação. A intelligentsia desiludiu-se com a falta de apoio às ciências e às artes, com exceção da música. A política liberal de censura voltou-se contra o imperador quando forças reacionárias começaram a usar panfletos para divulgar suas opiniões. A oposição às reformas levou à revolta nos Países Baixos austríacos e em regiões da Hungria.³⁸⁵

Com sua morte em 1790, seu irmão Leopoldo II assumiu o trono por um curto período. Apesar de também ser um reformador, o momento histórico e político foi catastrófico, tendo que acompanhar a retração das reformas e o avanço da reação. Em relação ao gosto operístico, Leopoldo era entusiasta da tradicional ópera séria. Para sua coroação, Mozart compôs sua última ópera no gênero, *A clemência de Tito*, mas não conquistou a simpatia do imperador e nunca mais voltaria aos tempos de admiração na corte, como havia despertado com *As bodas de Figaro* e *Don Giovanni*.

Foi nessa conjuntura de reação e retração das possibilidades ilustradas que Mozart enveredou para a maior inovação de sua vida enquanto artista. Não mais pleiteando posições na corte e o apreço da aristocracia, Mozart aceitou a proposta de um velho amigo de Salzburgo para compor uma ópera genuinamente alemã em um teatro popular da periferia vienense. Emmanuel Schickaneder era um homem que vivia de sua companhia de teatro itinerante, muito próxima daquela arte popular que sofreu os diferentes processos de modernização, mas sobreviveu em figuras que encaravam a “miséria alegre”, como diz o historiador Marcel Brion, de se fazer arte sem recursos em um mundo de privilégios e exclusões.

Essas companhias eram quase sempre compostas de excelentes elementos; os atores deveriam possuir uma grande quantidade de talentos, seu repertório compreendia o drama e a comédia, a ópera e a opereta, e até mesmo a farsa... e cada um deles deveria estar apto para exercer esses múltiplos “empregos”. Representavam uma nova peça a cada noite; era preciso cantar, dançar, recitar textos trágicos, dar e receber pauladas; Schickaneder era famoso pelo brio com que representava os papeis de galã, pai nobre, herói trágico e camponês burlesco.³⁸⁶

Em 12 de julho de 1789, Schickaneder inaugurou o *Theater auf der Wieden*, teatro que fora convidado a dirigir com a ópera-cômica *O tolo jardineiro das montanhas*

³⁸⁵ STEPTOE, Andrew. “Ilustração e revolução”, p.81.

³⁸⁶ BRION, Marcel. *Viena nos tempos de Mozart...*, p.99-100.

ou *Os dois Antons*, escrita por ele mesmo e musicada por outros dois membros da companhia.³⁸⁷ A obra foi um sucesso imediato, como todas as que se seguiram. Schikaneder havia descoberto a fórmula do gosto vienense, principalmente aquele que não era satisfeito pelo teatro aristocrático e literário: “uma mistura de música e magia”.³⁸⁸ Havia uma demanda por arte, música e encenação que cabia ao caráter burlesco de Schikaneder satisfazer. Por vezes, recebeu a crítica de produzir efeitos fáceis para um público pouco lapidado, mas, para essas contestações, ele tinha uma resposta. Robbins Landon oferece uma fonte interessante sobre o profissionalismo de Schikaneder, que ajuda a compreender sua relação com o público e a temática de suas obras:

Schikaneder era um autêntico homem de teatro, além de ser um inteligente empresário, sempre cuidadoso em não ludibriar o público. No prefácio de seu libreto *Der Spiegel Von Arkadien* (O Espelho de Arcádia), [...] disse o seguinte: ‘Escrevo para divertir o público e não desejo me apresentar como um intelectual. Sou um ator – diretor – e trabalho para a bilheteria; mas não tiro dinheiro do público ludibriando-o, pois o homem inteligente só se deixa enganar uma vez.’³⁸⁹

Seus trabalhos seguiam invariavelmente os desejos do público, não eram obras de artesão, mas também não eram de artista individualizado. Servia a um mercado, com técnica, mas criatividade. Isso não impedia de oferecer aos espectadores menos instruídos da periferia obras de grande circulação no seu tempo, como “Lessing, Shakespeare, Schiller, e até mesmo Semíramis de Voltaire”.³⁹⁰

Schikaneder inaugurou a ‘grande época’ do teatro vienense, pelo instinto seguro que possuía da expectativa do público. Interpretava belos textos literários: *Os bandidos*, *O barbeiro de Servilha*, *O rei Lear*, *Clavigo*, *Otelo*, *Hamlet*, *Minna von Barnhelm*, *Romeu e Julieta*, porém, dava um jeito para que essas peças fossem, sobretudo, um espetáculo, insistindo na encenação.³⁹¹

³⁸⁷ LANDON, H. C. Robbins. *1791, O último ano de Mozart*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.126.

³⁸⁸ BRION, Marcel. *Viena nos tempos de Mozart...*, p.99.

³⁸⁹ LANDON, H.C. Robbins. *1791: O último ano da vida de Mozart*, p.141.

³⁹⁰ BRION, Marcel. *Viena nos tempos de Mozart...*, p.99-100.

³⁹¹ BRION, Marcel. *Viena nos tempos de Mozart...*, p.101.

A tradição, portanto, não era sinônimo de alienação. O público do *Theater auf der Wieden* tinha acesso ao que de mais erudito havia na produção teatral europeia na atmosfera da Ilustração. No entanto, Schickaneder entraria para a história por ter a perspicácia de convidar Mozart para uma parceria em sua obra mais sublime: *A flauta mágica*. Segundo Nicholas Till, historiador e musicólogo britânico da Universidade de Sussex,

A flauta mágica é uma obra essencialmente vienense: mágica, popularmente sábia, espetacular e burlesca. No teatro popular no subúrbio de Viena (frequentado por todas as classes sociais), Mozart finalmente fundou a genuína arte germânica, enraizada na comunidade e na tradição, que ele sempre procurara [...].³⁹²

O enredo não era necessariamente simples: o príncipe Tamino é salvo de uma enorme serpente por três damas a serviço da Rainha da Noite. (Figura 8) A Rainha persuade o jovem príncipe a ir atrás de sua filha, a princesa Pamina, que havia sido aprisionada por Sarastro. Apaixonado apenas pela imagem de Pamina, o rapaz aceita o desafio e, para cumpri-lo, a Rainha lhe confere uma *flauta mágica* e uma coleção de sinos mágicos. (Figura 9) Papageno, o passarinho que por ali andava, acaba sendo convidado a partir com Tamino atrás da princesa. (Figura 10) Três meninos auxiliam-nos até o templo de Sarastro. Papageno e Tamino se separam e o passarinho é o primeiro a encontrar Pamina, que tenta escapar de Menostatos, um servo de Sarastro que a persegue. Papageno convence a princesa a ir com ele procurar por Tamino. Nesse meio tempo, Tamino descobre que a Rainha da Noite é a verdadeira vilã, não Sarastro, que é o chefe do Templo da Sabedoria. (Figura 11) Ele havia prendido a princesa para protegê-la da própria mãe. Sarastro concorda, então, em aceitar Tamino e Papageno para iniciarem-se no templo. Finalmente, provando sua virtude, atravessando a escuridão, o silêncio, através do fogo e da água, Tamino pode unir-se à Pamina. (Figura 12) Papageno encontra sua outra metade, Papagena. (Figura 13) A perversa Rainha da Noite havia sido derrotada pelas forças do bem; a Luz vence as trevas.³⁹³

³⁹² TILL, Nicholas. *Mozart and the Enlightenment*, London: W.W.Norton&Company, 1992, p.271. (Tradução minha).

³⁹³ HOLDEN, Amanda. "Lista de Obras". In: LANDON, Robbins, *Mozart...*, p.290.



Figura 8.



Figura 9.



Figura 10.



Figura 11.



Figura 12.



Figura 13.

Figuras 8, 9, 11, 12, 13. Josef & Peter Schaffer, 1795, *Historisches Museum der Stadt Wien*, Viena

Figura 10. O primeiro design de Papageno, *Bibliothèque Nationale, Département de la Musique*, Paris.

Essa foi a última ópera de Mozart a estrear, numa sexta-feira, 30 de setembro de 1791 no *Theater auf der Wieden* na periferia de Viena. Na descrição de Robbins Landon, no momento de sua estreia, “*A flauta mágica* já era o maior sucesso operístico de Mozart”.³⁹⁴ Essa afirmação é baseada nas próprias cartas do compositor e, principalmente, nos dados estatísticos sobre a frequência do público, que lotou várias sessões vienenses. Segundo Jacques Chailley, um dos maiores especialistas na obra, as três primeiras apresentações foram regidas pelo próprio Mozart devido ao grande sucesso:

³⁹⁴ LANDON, H. C. Robbins. 1791, *O último ano de Mozart*, p.148.

“Nenhum jornal de Viena, entretanto, mencionara isso: afinal, não se tratava de um teatro de subúrbio sem importância? Mais tarde, em 1793, um jornal de Viena chegará a dizer que a execução fora medíocre e a música massacrada”.³⁹⁵ Além dessa, outras críticas contemporâneas foram agrupadas pelo mozartiano uruguaio Lincoln Casas:

A crônica do *Musicalische Wochenblatt* de 30 de setembro de 1791 diz que ‘A *flauta mágica*, com música do *Kapellmeister* Mozart, foi representada com grandes gastos e luxos de cenografia e vestuário, mas não obteve a aclamação que se esperava devido a seu péssimo libreto’. (...) O conde Karl Zizendorf comentou, displicentemente: ‘A música e os cenários são bonitos, mas o enredo é uma bobagem incrível. Descomunal assistência’.³⁹⁶

As observações de Chailley e Casas criam uma contradição a se resolver. A crítica erudita contemporânea não se animara com o espetáculo, apesar de o público apreciá-lo repetidamente de corpo presente. O que desfaria, então, a contradição entre sessões lotadas e crítica negativa? A música era apreciada, mas o enredo fortemente contestado. Pode-se supor que a crítica não compreendia a estrutura do libreto por não ter a pré-compreensão necessária para completar o círculo hermenêutico proposto.

Jacques Chailley sustenta que *A flauta mágica* foi a primeira ópera maçônica e oferece muitos indícios nessa direção. Em suas palavras:

A fonte essencial, quase a única verdadeira, é antes de tudo o ritual maçônico, considerado não somente em seu texto, mas também na própria essência do seu simbolismo e das tradições iniciáticas que ele subentende.³⁹⁷

Essa é, portanto, a interpretação mais recorrente da ópera. Robbins Landon, um dos maiores biógrafos de Mozart, corrobora a colocação de Chailley: “É evidente que o ritual propriamente dito não era apresentado em cena, mas havia suficientes indícios, exibidos de forma oblíqua e fortemente ilustrados por numerologia, para não deixar dúvidas sobre seu conteúdo maçônico”.³⁹⁸ Analisando os arquivos policiais da Áustria sobre a maçonaria, Landon observa a existência de forças sociais que levaram os autores

³⁹⁵ CHARLLEY, Jacques. *A flauta mágica: ópera maçônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p.45-46.

³⁹⁶ CASAS, Lincoln Maiztegui. *Mozart por trás da máscara*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006, p.276-277.

³⁹⁷ CHARLLEY. *A flauta mágica: ópera maçônica*, p.41.

³⁹⁸ LANDON. *1991: O último ano da vida de Mozart*, 1988, p.134.

a construir esse tipo de espetáculo. As sociedades secretas corriam um sério perigo de extinção após a Revolução Francesa, tendo em vista o envolvimento de muitos maçons com os jacobinos. A polícia secreta austríaca suspeitava, inclusive, da articulação de um movimento semelhante na Áustria, o que posteriormente foi comprovado. Em 1794, as Lojas maçônicas fecharam voluntariamente, temerosas à repressão e, em 1795, o novo imperador proibiu definitivamente todas as sociedades secretas. Dessa forma, Landon acredita no posicionamento político dos autores da ópera, como se *A flauta mágica* oferecesse um impulso de resistência aos maçons. No entanto, a maçonaria na Áustria deixaria de existir três anos depois.³⁹⁹

As relações de Mozart com a maçonaria são pouco documentadas, pois sua esposa, Constanze, querendo promover a imagem do marido após sua morte, possivelmente desfez-se das cartas e bilhetes onde o compositor mencionava a sua filiação maçônica. Ainda assim, há registro em algumas atas de lojas visitadas por Mozart e seu pai. Schikaneder também era maçom e a hipótese de que ambos se uniram para colocar suas interpretações filosóficas no palco é perfeitamente plausível. Entretanto, esses elementos não eram explícitos e, sobretudo, o teatro de Schikaneder tinha um repertório a cumprir que não poderia ser relegado, sob a pena de perder seu público. Dessa forma, é preciso investigar as outras diversas fontes que serviram de insumos para as apropriações de Mozart e Schikaneder.

Acompanhado a essa interpretação maçônica da ópera, vem sempre o entendimento de que o libreto de *A flauta mágica* não faz sentido e que foi produzido de última hora e improvisado apenas para servir de cenário estático às ideias ilustradas e à música repleta de códigos iniciáticos. No desenrolar da história, descobre-se que a Rainha da Noite é a verdadeira vilã e que Sarastro é um sábio respeitável, como descreve Stanley Sadie:

Fica-se tentado a pensar que esta virada pode apenas representar uma mudança no plano feita por Schikaneder e Mozart; mas as ambiguidades morais que exigem explicação, se tal não ocorreu – o uso por Sarastro do maligno Monostatos, por exemplo, ou os presentes que a Rainha e suas Damas fazem da flauta e sinos benevolmente mágicos para Tamino e Papageno, ou o medo que Pamina sente de Sarastro –, não estão fora da linha das tradições do teatro popular vienense, nem das interpretações simbólicas da obra.⁴⁰⁰

³⁹⁹ Ibidem, p.135-138.

⁴⁰⁰ SADIE, Stanley. *Mozart*, p.158.

Para mentes maniqueístas, não é possível conceber a complexidade de personagens, as reviravoltas e incoerências que, por fim, são essenciais na construção de verossimilhança internamente da obra. O maniqueísmo, inclusive, vai de encontro ao *empirismo* pregado pelo pensamento ilustrado, pois os caracteres não poderiam, teoricamente, ser definidos *a priori*, fora das experiências concretas. Além dessas, há interpretações ainda mais ousadas e manipuladoras, que enxergam na ópera uma representação perfeita dos monarcas de sua época:

Muito se escreveu sobre a franco-maçonaria em *A flauta mágica* [...]. Foi sugerido que os personagens representavam pessoas envolvidas na história recente da franco-maçonaria – a Rainha da Noite seria Maria Teresa, Tamino seria José II, Sarastro o cientista Ignaz von Born ou o mártir maçônico italiano Cagliostro. É improvável que tais correspondências estivessem nas mentes dos autores, e elas parecem limitar a obra, pois aqui os personagens [...] são generalizados e simbólicos: por exemplo, Papageno e Papagena como filhos da natureza, Tamino e Pamina como seres ideais em busca de realização plena e, especialmente, união ideal.⁴⁰¹

Desta forma, defender que o enredo não faz sentido é não compreendê-lo na sua essência e forçá-lo a dizer o que ele não diz. A modernidade descobriu a complexidade do fenômeno humano, de modo que, para os próprios filósofos, a coerência nas condutas, a integridade moral, não era uma regra, podendo um mesmo homem ser virtuoso em alguns aspectos e viciosos nos demais. Da mesma forma, os personagens de *A flauta mágica* não cumprem uma posição maniqueísta, revelando-se os diversos contrastes no decorrer de seus respectivos arcos dramáticos. Em suma, mesmo que elementos maçônicos estivessem presentes na obra, eles não explicam a totalidade de sua concepção e, muito menos, outras interpretações possíveis e contemporâneas daquela ópera. De modo não intencional, o próprio Mozart revela que um de seus espectadores não foi capaz de compreender a possível mensagem ilustrada ali presente:

Havia hoje um camarote em que as pessoas expressavam intensamente sua aprovação, mas Ele, o Inimigo de todos, expressava intensamente os ‘Bayern’, de tal modo, que não pude ficar, senão teria que chamá-lo de burro. – Infelizmente eu tinha acabado de entrar quando o segundo

⁴⁰¹ SADIE, Stanley. *Mozart*, p.160.

ato começou, por conseguinte, na cena festiva. Ele zombava de tudo; a princípio, tive a paciência de querer que ele prestasse atenção em algumas falas; mas ele ria de tudo; para mim foi insuportável: eu o chamei de Papageno, e fui embora. – Mas não julgo que o grosseirão tenha entendido. Fui então a outro camarote onde se encontravam Flamm e sua esposa; inteiramente satisfeito, lá fiquei até o final.⁴⁰²

Papageno era um personagem popular, burlesco, que representava a falta de abstração e a grosseria dos não iniciados, tanto na maçonaria quanto na filosofia. De fato, a carta atesta que havia uma mensagem a ser compreendida e, possivelmente, é uma bela confirmação de que muitas ideias ilustradas foram inseridas na obra. Todavia, ela também revela que um homem comum relacionava-se com a ópera de modo a apreciá-la – mas partindo de uma pré-compreensão totalmente diferente para, enfim, compreendê-la à sua maneira. A obra lhe despertava o riso, não a reflexão filosófica. Ali estavam, para aquele espectador, referências hoje desconhecidas. Pode-se presumir que a maioria do público compartilhava dessa compreensão estranha sobre o enredo e seus personagens, pois não era ilustrada, tampouco maçônica. Agora, portanto, é fundamental investigar as demais fontes para composição da ópera.

Ela tem muitas fontes. Schikaneder aparentemente obteve seu enredo básico de *Lulu oder Die Zauberflöte*, de Liebeskind, publicado na coleção de contos de fadas de Wieland, *Dschinnistan* (1786-1789); esta fora uma fonte para outras óperas levadas no Freihaustheater e no concorrente Leopoldstädter-Theater, incluindo várias que Mozart conhecia, como a *Kaspar der Fogattist* de Müller e a *Der Steinder Weisen* de Schack, e que por isso mesmo podem ter fornecido ideias para Schikaneder e Mozart. Outra fonte para os elementos mágicos foi a peça *Megära*, de Philipp Hafner (1763). Muitos dos elementos rituais são derivados do romance de Jean Terrasson, *Sethos* (1731), que tem um cenário no antigo Egito, da franco-maçonaria contemporânea e possivelmente de outras obras teatrais da época. O todo pertence firmemente à tradição estabelecida do teatro popular vienense.⁴⁰³

Dessa forma, a ópera de Mozart não seria um caso excêntrico, mas a continuação de um repertório bastante comum iniciado com a chegada de Schikaneder ao *Theater auf der Wienden* em julho de 1789. Corroborando a visão de Sadie, o musicólogo americano David Buch, especialista no teatro mágico alemão do século XVIII, defende

⁴⁰² MOZART. Carta para Constanze, Viena, 8 e 9 de outubro de 1791. In: REICH, Willi. *Cartas de Mozart*. Niterói: EdUFF, 2006, p.371.

⁴⁰³ SADIE, Stanley. *Mozart*, p.157-158.

a centralidade dos contos e tradições populares entre as influências sofridas por Mozart e Schikaneder na elaboração da ópera:

As fontes do libreto respeitam uma prioridade hierárquica. No primeiro nível de influências, há fontes indiscutíveis, como os contos de fadas da coleção *Dschinnistan* e as óperas de conto de fadas que precederam *A flauta mágica* no *Theater auf der Wieden*. Schikaneder explorou um estoque de personagens e situações que ele frequentemente reciclava. [...] O segundo nível é ocupado por óperas mágicas e sobrenaturais das tradições alemã, francesa e italiana, obras que eram conhecidas por toda a Europa à época.⁴⁰⁴

Buch ainda acrescenta que a principal fonte para o espetáculo foi “a antiga prática do ocultismo e não especificamente a maçonaria”.⁴⁰⁵ Para ele, muitos dos aspectos atribuídos à maçonaria pelos estudiosos, como os rituais com fogo, água e ar e a cenografia egípcia (que remeteria às origens da maçonaria) são, na verdade, características das práticas *antigas do ocultismo* presentes nos contos populares.⁴⁰⁶ Um ano antes da estreia de *A flauta mágica*, Schikaneder produziu sua primeira ópera em larga escala inspirada em contos de fadas: *A Pedra Filosofal ou a Ilha Encantada*, também baseada em uma das histórias da coleção *Dschinnistan*, que manteria claras semelhanças com a ópera de Mozart.⁴⁰⁷

David Buch tenta mapear toda a produção operística vienense, relacionando-a com a europeia, para descobrir os estímulos e as referências que levaram Mozart e Schikaneder a compor um espetáculo moldado por um enredo de conto de fadas, repleto de elementos mágicos e lições morais. Defende, sobretudo, que a história e as personagens estão inseridas em uma longa tradição, bastante explorada pela companhia artística de Schikaneder. Mais que isso, Buch aponta que os contos populares estavam na órbita do pensamento esclarecido alemão. Indo além do enredo da ópera, ele buscou compreender as sensibilidades em torno da produção e publicação da própria coleção de contos editados por Christoph Martin Wieland (1733-1813) – que inspirou a maior parte das produções de Schikaneder antes e depois de *A flauta mágica*. Sobre a coleção *Dschinnistan*, ele diz:

⁴⁰⁴ BUCH, David. *Magic Flutes & Enchanted Forests*, Chicago: The University of Chicago Press, 2008, p.333. (Tradução minha).

⁴⁰⁵ Idem. “Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales”, *Acta Musicologica* 2, 2004, p.208. (Tradução é minha).

⁴⁰⁶ Ibidem.

⁴⁰⁷ Idem. “Der Stein der Weisen, Middleton”, *WI: A-R Editions* 2007, p.10.

O apreço por lendas folclóricas e contos de fadas por ilustrados como Herder e Wieland demonstrou uma nova atitude em relação à literatura ‘natural’ entre os literatos alemães. Sua fascinação pelo espírito pouco sofisticado da narrativa popular, expressada pelo uso agora comum do termo *Volk*, também foi uma reação contra as restrições da literatura alemã contemporânea, com forte dependência dos modelos da Antiguidade Clássica. [...] Encontrados em almanaques, coleções de lendas e capítulos do século XVII, essas histórias entraram na alta literatura alemã, começando com *Volkmärchen der Deutschen* (Gotha, 1782-87), de Johann Karl August Musäus, a primeira coleção moderna de conto de fadas da Alemanha. Musäus transformou o conto em um gênero do Esclarecimento, empregando alusões literárias, alegoria, história recente e humor, melhorando assim a qualidade literária, como os primeiros escritores franceses. Outras coleções de contos de fadas alemãs semelhantes surgiram no final da década, como o *Ammenmärchen* de Johann Ferdinand Roth, o *Dschinnistan* de Wieland (1786-89) e três outras coleções contemporâneas. *Dschinnistan* era um conjunto de dezenove histórias com prefácio e outras observações editoriais no início do terceiro volume. Wieland incluiu duas histórias escritas por August Jacob Liebeskind, seu enteado, e quatro histórias escritas por [...] Friedrich Hildebrand von Einsiedel [...]. Na verdade, Liebeskind é o autor do conto ‘Lulu, oder die Zauberflöte’, que Schikaneder usou como base para *A flauta mágica*. [...]

As fontes de Wieland incluíram *Le cabinet des fées* e as traduções de Galland e Perrault. Ele adaptou suas fontes livremente, seguindo o mesmo padrão de Musäus ao suplementar, deletar e reorganizar o material preexistente. Também como Musäus, ele destacou elementos moralistas e alegóricos relacionados ao Iluminismo, enfatizando a razão sobre a superstição e criticando o governo autoritário e opressivo. Os contos de fada aprimoravam o comportamento tanto dos adultos quanto das crianças; instruíam e divertiam a fim de melhorá-los e eliminar os maus hábitos. Wieland também observou que elementos incomuns poderiam ser introduzidos em um conto, incluindo características intelectuais, alegóricas, ingênuas e satíricas, juntamente com a filosofia esotérica, talvez uma alusão às referências herméticas no conto de fadas original de Wieland ‘Der Stein der Weisen’.⁴⁰⁸

David Buch acaba por revelar que, se *A flauta mágica* tinha o objetivo de colocar o público em contato com elementos da Ilustração, os contos de fadas que a originaram já faziam isso pelas mãos de grandes intelectuais germânicos como Christoph Wieland, seguindo as trincheiras abertas na França por Perrault. Wieland gozava de uma vasta reputação, chegando a ser vivamente apreciado por Leopold Mozart, pai do compositor. Em 1777, quando estava em Mannheim, Mozart escreveu ao pai relatando a oportunidade que havia tido de conhecer o eminente intelectual:

⁴⁰⁸ BUCH, David. *Magic Flutes & Enchanted Forests*, p.271-273. (Tradução minha).

Agora também fiquei conhecendo o Sr. Wieland. Porém, ele ainda não me conhece assim como eu o conheço, pois nunca tinha ouvido falar de mim. Não havia imaginado assim como ele é; na conversa, ele me parece um pouco forçado. Uma voz bem infantil. Um constante olhar vidrado, uma certa grosseria cultivada, e mesmo às vezes uma tola condescendência. Não me admira, no entanto, que ele (também quando em Weimar), comporte-se tranquilamente desse modo, desde que as pessoas aqui o veem como se ele tivesse descido do céu. Fica-se realmente incomodado na sua presença; não se diz nada, fica-se quieto; dá-se atenção a cada palavra. – Somente é lamentável que as pessoas tenham que ficar tanto tempo esperando, pois ele tem uma falha de dicção, por isso fala bem devagar, e não é capaz de dizer 6 palavras sem interromper. No mais, ele é como todos o conhecemos: uma excelente cabeça. – O seu rosto é mesmo feio, todo cheio de bexigas, e um nariz enorme. A estatura será, assim por alto, um pouco maior do que a do papai...⁴⁰⁹

Duas semanas depois, ele voltou a escrever ao pai:

O Sr. Wieland, depois de ter-me ouvido tocar por duas vezes, está completamente encantado. Na última vez, dirigiu-me todas as palavras de louvor, e disse: – É para mim uma grande felicidade ter encontrado o senhor aqui! – E apertou a minha mão.⁴¹⁰

É possível que houvesse algum exagero na descrição de Mozart sobre a relação cordial que teve com Wieland. No entanto, ela expressa uma sincera simpatia e admiração que Mozart nutriu pelo intelectual. Evidência maior desse apreço está na relação de livros encontrados dentre os pertences de Mozart logo após sua morte. Duas obras de Wieland são apontadas: o poema épico *Oberon* e o romance *Diogenes von Sinope*.⁴¹¹ O historiador John Stone analisa a coerência entre as obras do autor e a ópera de Mozart e Schikaneder:

No caso de *Die Zauberflöte*, dois dos projetos de Wieland encontram-se no plano de fundo: *Oberon* e a coleção de contos em prosa que foi publicado sob sua organização, *Dschinnistan*. A noção de uma ópera de contos de fadas não era, é caro, necessariamente dependente da contribuição de Wieland à literatura de conto de fadas, mas na verdade

⁴⁰⁹ MOZART, Wolfgang. Carta ao pai de 27 de dezembro de 1777, Mannheim. In: REICH, Willi. *Cartas de Mozart*, p.62-63.

⁴¹⁰ MOZART, Wolfgang. Carta ao pai de 10/11 de janeiro de 1778. In: REICH, Willi. *Cartas de Mozart*, p.63.

⁴¹¹ STONE, John. *A questão da leitura*. In: LANDON, Robbins. *Mozart: um compêndio*, p.168.

todo o gênero operístico popular estava sendo criado em Viena nessa época – e principalmente sob os auspícios da companhia de Schikaneder – baseado nessas obras. [...] A mistura de tom popular e elevado – o uso de material folclórico com sua encantadora utilização do fantástico a fim de, em última análise, servir à razão superior – está próxima ao intenso manifesto por Wieland no prefácio a *Dschinnistan*.⁴¹²

A comunhão, portanto, do conto popular com os princípios da razão não é uma invenção de *A flauta mágica* – sendo ela própria um produto conscientemente derivado dessa aproximação. Todavia, isso não retira a genialidade da sua criação. Pelo contrário, a ópera realiza um minucioso intercâmbio de elementos que, por fim, explicita, por meio do próprio enredo, que a forma de pensar tradicional, grafada nos contos populares, era uma alternativa à tirania – como sempre fora –, mas agora fundamentada pela Ilustração. O grande musicólogo Joseph Kerman faz um balanço geral dos objetivos da ópera, que ela alcança com pleno sucesso:

A flauta mágica é a menos problemática das óperas de Mozart; ninguém tem como deixar de entender, ou como interpretar mal sua mensagem humana. A visão mozartiana do destino é mais mística do que maniqueísta. Nos domínios de Sarastro, o pecado não recebe nem uma aura de fascínio, nem condenação; ele é simplesmente controlado, tão inevitavelmente, quanto o dia segue-se à noite [...]. A mentira é retribuída com um temporário cadeado nos lábios, a luxúria com uma surra, e trapaça tornando os rebeldes impotentes. A virtude é atingida através de uma elevação esotérica, porém democrática e hospitaleira, que Tamino, Pamina e até mesmo Papageno podem partilhar, de várias formas. Tamino, a princípio pronto a se apaixonar por imagens, confia na palavra da Rainha da Noite, tal como o faz a plateia. Ele aprende a duvidar, a buscar uma realidade mais elevada e a se submeter às aprovações. Pamina aprende o amor, o desespero e a libertação do despotismo paterno. Para ambos, um amor mais profundo é o último degrau e eles ficam juntos diante do Fogo e da Água. Pamina ajuda Tamino; não tenho como dizer qual terá sido a opinião dos supostamente misóginos franco-maçons, mas Mozart fez disso o centro de seu drama. Nele, Pamina é de longe a pessoa mais plena, e seu progresso, por meio da maior de todas as áreas de Mozart, ‘Ach, ich fühl’s’, é o mais enfaticamente articulado. [...] Através da irmandade, o homem atinge a Sabedoria, a Virtude e o Amor de Deus, e a irmandade não sofre restrições de sexo. Nem de inteligência; Papageno, que é em geral inconsciente e teimoso, pode ganhar a salvação também, se ele mantiver o espírito elevado e não mentir. Os deuses são tão humildes quanto os homens. Sarastro sofre

⁴¹² STONE, John. “A questão da leitura”. In: LANDON, Robbins. *Mozart: um compêndio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996, p.169.

mansamente com seus noviços e todos os Sacerdotes, Espíritos e Homens Armados são seus irmãos.⁴¹³

Desse modo, a ópera consegue dar um fundamento para a moral, que os ilustrados tiveram tanta dificuldade para atingir. A irmandade – o trabalho em grupo e a condescendência com o outro – é a resposta para se alcançar a sabedoria, o amor e a *virtude*. No entanto, todo esse percurso moral é traçado nas bases dos contos populares. Poucos elementos precisam ser cambiados para adaptar os valores ilustrados ao universo dos contos, sua maneira de raciocinar e compreender a realidade. O espectador leigo de *A flauta mágica* é instigado, como diria o historiador Robert Darnton, a “manipular os símbolos, em sua linguagem própria, com a mesma eficácia que os poetas” e, nesse caso, também como os maçons e os ilustrados do século.⁴¹⁴

Ainda para Darnton, “os contos diziam aos camponeses como era o mundo; e ofereciam uma estratégia pra enfrentá-lo”.⁴¹⁵ Nesse sentido, toda trajetória de Tamino em busca da virtude acompanha os passos dos personagens burlescos, de pessoas comuns. Isso fica explícito na passagem célebre onde Sarastro discute com os sacerdotes se Tamino conseguiria cumprir as tarefas de purificação e atingir a sabedoria:

ORADOR – Ó, Grande Sarastro, Tamino conseguirá superar
as duras provas que o aguardam?
perdoe, se tomo a liberdade
de manifestar minha dúvida!
Temo por ser jovem. É um príncipe!...

SARASTRO – Mais que isso! É um homem!⁴¹⁶

A mensagem vai muito além da dessacralização da nobreza. Mesmo sendo um príncipe, ele é capaz de enfrentar as circunstâncias, pois é um homem. Todos os homens possuem condição de enfrentar seus medos e as adversidades da vida. Além disso, ainda segundo a análise de Darnton sobre os contos de fadas, “é verdade que o herói, muitas vezes, ganha um auxiliar mágico através de uma boa ação, mas consegue a princesa

⁴¹³ KERMAN, Joseph. *A ópera como drama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p.133-134.

⁴¹⁴ DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos*, p. 135.

⁴¹⁵ DARNTON, Robert. “Histórias que os camponeses contam: o significado de mamãe ganso”. In: *O grande massacre de gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p.77-78.

⁴¹⁶ MOZART, Wolfgang. *A flauta mágica*. São Paulo: Editora da Folha, 2011, p.45.

usando a inteligência”.⁴¹⁷ Tamino recebe a flauta mágica, mas é apenas provando seus valores que conquista o direito de viver com Pamina, pois a inteligência aqui é o autoconhecimento. Mais que isso, para adentrar o templo, Tamino é avisado pelos três meninos que até ali o acompanham:

OS TRÊS GÊNIOS – Este caminho lhe conduzirá à meta,
mas você, ó jovem, terá de vencer como um adulto.
para isso, escute nosso ensinamento:
seja firme, paciente e discreto!

TAMINO – Ó nobres jovens, digam-me,
poderei salvar Pamina?

OS TRÊS GÊNIOS – Não nos cabe responder-lhe:
seja firme, paciente e discreto!
não se esqueça; em suma, seja um homem,
assim, jovem, vencerá como um adulto.⁴¹⁸

Ser adulto, alcançar a maioridade, livra-se das tutelas, pensar por si próprio com lucidez, serenidade e coerência. Eis aí, ainda que não referenciada, a definição de Immanuel Kant para o Esclarecimento. Nos contos de fadas, toda essa complexidade de conduta e autocensura era resumida pela necessidade de não ser estúpido, estar sempre à frente da velhacaria e conhecer os próprios limites, elaborando estratégias para superá-los. Mudaram-se os problemas, mas as estruturas dos contos ainda eram capazes de abarcá-los. Enfim, no século XVIII, as antíteses eram sempre confrontadas, quando não subvertidas, assim como nos contos:

A velhacaria sempre joga o pequeno contra o grande, o pobre contra o rico, o desprovido contra o poderoso. Estruturando as histórias dessa maneira, e sem explicitar o comentário social, a tradição oral proporcionou aos camponeses uma estratégia para lidar com seus inimigos, nos tempos do Antigo Regime.⁴¹⁹

O homem Tamino contra a poderosa Rainha da Noite. Se, desde os primórdios da modernidade, os opostos eram confrontados nos contos populares, agora, na atmosfera da Ilustração, a *Luz* confrontava as *Trevas*. A sabedoria popular não foi surpreendida pelo despotismo, nem pelas soluções ilustradas. *A flauta mágica*

⁴¹⁷ DARNTON, Robert. “Histórias que os camponeses contam: o significado de mamãe ganso”, p. 79-80.

⁴¹⁸ MOZART, Wolfgang. *A flauta mágica*. São Paulo: Editora da Folha, 2011, p.36.

⁴¹⁹ DARNTON, Robert. “Histórias que os camponeses contam: o significado de mamãe ganso”, p.82.

aproveitou-se dos próprios códigos populares para traçar uma estratégia contra a arbitrariedade, para alcançar a autocompreensão e, por fim, a moral secular, a duras penas perseguida pela filosofia do Iluminismo.

Assim, Mozart utilizou-se das duas arenas que conheceu durante a vida para resistir aos retrocessos do governo de Leopoldo II e todo o avanço conservador que fez cair suas encomendas e suas chances de viver com dignidade na sociedade cortesã. Juntou-se, portanto, aos ilustrados, aos maçons, aos poetas, aos viajados. Identificou-se com todos que aceitavam a possibilidade de viver pelo talento e de ser amado como um irmão. A irmandade é a grande lição de *A flauta mágica*, a ela acompanham a sabedoria e o amor. São irmãos tanto aqueles que vivem das letras, quanto os que trabalham juntos para conquistar seus objetivos. São irmãos os artistas que se desdobram para agradar o público, para sobreviver ou melhorar de vida. São irmãos os que pensam na comunidade antes de pensarem em si mesmos. São irmãos tanto os ilustrados que teorizam quanto e os pobres que praticam. Mozart uniu-se também à cultura dos homens comuns depois de ter passado uma vida inteira fazendo a música dos deuses. *A flauta mágica* realiza, enfim, os sonhos mais profundos do século de uma maneira que invejou Goethe e tantos outros. A cada sessão, o *homem* vence a Rainha da Noite. A cada sessão, a *Luz* vence as *Trevas*. A cada sessão até a próxima... E sempre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender que havia uma interpretação outra por trás daquela ilustrada sobre *A flauta mágica* revelou mais do que as idiossincrasias de um simples teatro no subúrbio de Viena no século XVIII. Esse pequeno indício do mundo tradicional desvelou todo um universo de significados e entendimentos que a modernidade paulatinamente obliterou, impondo sobre ele seus padrões e suas próprias *verdades*. O pensamento moderno, então, forjou uma compreensão a-histórica do homem – dotado de *paixões* e características *naturais* – que a simples revelação de um mundo tradicional e completamente alheio ao moderno já desmascara, decompondo a sua *construção*. O homem não nasceu para trabalhar, nem para enriquecer, ou muito menos para servir naturalmente a Deus. Todas essas resoluções modernas foram fruto de longas disputas, contradições e rupturas que, por fim, engendraram a complexidade do homem individualizado, civilizado, religioso e autônomo.

Entretanto, essa construção também não foi linear e tampouco esteve livre de conflitos filosóficos que, por não terem sido solucionados, fomentaram a instabilidade e o adiamento da sua concretização. Exemplo maior das dificuldades enfrentadas pela modernidade para se firmar perante o mundo clássico foi a fundamentação da nova moral embora todos os embates que promoveu. Primeiro, a modernidade avançou abruptamente, desde o século XV, sobre o a tradição das pessoas comuns, minando sua cultura, seus costumes, transformando suas relações interpessoais e trazendo novos valores e sensibilidades.

Com as descobertas oriundas das grandes navegações, a crítica à sociedade estabelecida e a aceleração da história na virada do século XVII para o XVIII, o pensamento moderno precisou criar alternativas que sustentassem filosoficamente a secularização do Estado, o avanço civil sobre a esfera pública e a autonomia do homem sobre o conhecimento. O debate inconcluso dos letrados revelou a falência da filosofia em fornecer um fundamento para a moral secular. Enquanto o mundo clássico mantinha a sua coesão intelectual e social fundamentada em Deus, a modernidade trazia para responsabilidade do homem a ordem social e a garantia do conhecimento. A subjetividade não era capaz de estabelecer um ordenamento que afastasse as convulsões sociais, a Revolução e a constante crise que assola o mundo secular.

Coube aos espetáculos, portanto, seguir as diretrizes improvisadas de um moralismo utilitarista para educar o público sob a nova moral moderna. O controle dos vícios e das virtudes daria aos filósofos um poder político dentro do Estado, ainda que seu fundamento estivesse deliberadamente na sua escolha, pois caberia a eles julgar os tipos ideias de condutas humanas a serem reproduzidos em suas obras teatrais.

Todavia, o mundo moderno que se fundava sobre outro, tradicional, não foi capaz de conter a sobrevivência deste, tanto nas artes visuais e sonoras quanto nas demais formas populares de transmissão da cultura. O Iluminismo tampouco encontrou um fundamento filosófico para a moral secular. O que torna *A flauta mágica* tão sublime é o fato de ela alcançar esse feito por um caminho completamente inusitado. Mozart e Schikaneder encontraram na moral presente nos contos de fadas, na cultura popular e, portanto, no mundo tradicional, o fundamento que os intelectuais da modernidade sempre almejavam: a *irmandade* e a *sabedoria*. A moral aparece na ópera como um imperativo categórico, tal como em Kant. Seu fundamento lhe é intrínseco. As formas do mundo escapam ao controle do homem, de modo que é preciso agir sempre seguindo determinada estrutura, aquela há muito definida pelos contos populares como estratégia para resolução de conflitos, sobrevivência e plenitude. A virtude em *A flauta mágica* não está a serviço dos objetivos utilitaristas do homem moderno. Pelo contrário, ela aparece como um elemento da *irmandade* que, longe de estimular sentimentos individuais, mas aproximando-se do mundo tradicional, encontra na comunhão o caminho para a Luz.

No entanto, as interpretações correntes sobre *A flauta mágica*, que endossam sua filiação maçônica e a conseqüente propaganda, perdem de vista toda essa relação simbiótica que a ópera e o *Theater auf der Wieden*, teatro onde foi realizada, mantinham com os contos populares. Elas tomam como verdadeiras as formulações da própria Ilustração sobre os espetáculos. Eric Hobsbawm sublimou esse caráter popular, pois sua visão estava embebida de modernidade. O pensamento moderno não foi construído para enxergar o que está por fora dele, tanto antes quanto depois. No caso do marxismo, se não segue a trajetória da luta de classes, o fato é irrelevante. No caso do Iluminismo, se não segue as paixões e os interesses, não pode ser a fonte da moral.

Por fim, coube a esta pesquisa *desnaturalizar* os processos que levaram à modernidade e desconstruir as suas verdades “autoevidentes”. Todavia, compreender a historicidade, tanto da fé quanto de algum tipo de conhecimento, não implica

necessariamente abrir mão deles. É perfeitamente possível ser cristão e estar ciente de que a sua fé foi produto de um momento histórico específico, que adotou práticas antropológicas anteriores e que a cristianização precisou ser imposta, uma vez que ninguém seria naturalmente cristão.⁴²⁰ Da mesma forma, age-se perante a modernidade e as ideias do Iluminismo. Não é por compreender a sua ofensiva contra o mundo tradicional, suas inconsistências internas e carência de um fundamento objetivo para a sua moral que devemos deixar de persegui-la, de seguir suas propostas e vislumbrar um futuro – mesmo que esse próprio futuro seja fruto de uma temporalidade específica. Sobretudo, compreender a construção da modernidade possibilita lançar luz exatamente sobre as suas inconsistências e contradições, ao invés de ignorá-las e deixar de evitar suas consequências nefastas – como a eugenia, a exclusão social, a concentração de renda e outras tantas mazelas que podem surgir da crise do mundo secular. Pelo contrário, dominar essa compreensão permite tomarmos as rédeas do nosso destino e direcionarmos essa construção – ainda que não tenha um fundamento objetivo e inquestionável – para o mundo que queremos.

⁴²⁰ NEVES, Guilherme Pereira das. *História, teoria e variações*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011, p.129.

FONTES

D'ALEMBERT, Jean La Rond. *Discurso preliminar da Enciclopedia*. Org: PIMENTA, Pedro Paulo e SOUZA, Maria das Graças. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

D'ALEMBERT, Jean Le Rond. “Genebra”. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a d'Alembert*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. 2ª Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DIDEROT, Denis. *O filho natural ou as provações da virtude: conversas sobre o filho natural*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DIDEROT, Denis. “O sobrinho de Rameau”. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, v.23.

KANT, Immanuel. *Resposta à pergunta: o que é o Esclarecimento?* 1784, Várias edições.

MOZART, Wolfgang. *A flauta mágica*. São Paulo: Editora da Folha, 2011.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Carta ao Pai, Paris, 11 de setembro de 1778*. In: REINCH, Willi. *Cartas de Mozart*. Niteroi: EdUFF, 2006.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. 2ª Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

SMITH, Adam. *A riqueza das nações*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Vol. 1.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBATE, Carolyn & PARKER, Roger. *Uma história da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDERSON, Perry. *Linhagens do Estado Absolutista*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- ARASSE, Daniel. “O artista”. In: VOVELLE, Michel (dir.). *O homem do Iluminismo*, Lisboa: Editora Presença, 1997.
- ARIÈS, Philippe. “Por uma história da vida privada”. In: ARIÈS, Philippe & CHARTIER, Roger (org.). *História da vida privada 3: do renascimento ao século das Luzes*, Rio de Janeiro: Companhia de bolso, 2009.
- _____. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1981.
- BACZKO, Bronislaw. “Iluminismo”. In: FURET, François e OZOUF, Mona. *Dicionário crítico da Revolução Francesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1988.
- _____. “A eclosão das Luzes”. In: DARNTON, Robert e DUHAMEL, Olivier. *Democracia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.
- BADINTER, Elisabeth. *As paixões intelectuais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, v.2.
- BAKER, Richard. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- BAUMAN, Thomas & McClymonds, Marita Petzoldt (Org.). *Opera and the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- BEALES, Derek. *Enlightenment and Reform in Eighteenth-Century Europe*. London: I.B. Tauris, 2005.
- BAKHITIN, Mikhail. “Os gêneros do discurso”. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BIBA, Otto. “Igreja e estado”. In: LANDON, Robbins (org.). *Mozart: um compêndio*, Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- BLANNING, Tim. *O triunfo da música*, Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2011.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOURDIEU, Pierre. “Você disse ‘popular?’”. *Revista Brasileira de Educação*, jan/fev/mar/abr, 1996, número 1.

BRION, Marcel. *Viena nos tempos de Mozart e Schubert*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BUCH, David. *Magic Flutes & Enchanted Forests*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

_____. “Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales”. *Acta Musicologica* 2, 2004.

_____. “Der Stein der Weisen”. Middleton: WI: A-R Editions, 2007.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. *Cultura popular na Idade Moderna*. Rio de Janeiro: Companhia de bolso, 2010.

_____. *Uma História Social do Conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2003, v.1.

_____. (Org.). *A escrita da história, novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.

CAIRNS, David. *Mozart and his Operas*. London: Penguin Books, 2007.

CARDOSO FARIA, Pedro Henrique Albuquerque. *O sopro para “A flauta mágica”:* *Iluminismo e Folclore na obra de Mozart*. Universidade Veiga de Almeida. Trabalho de Conclusão de Curso, 2015.

CARERI, Giovanni. “O artista”. In: VILLARI, Rosario (dir.). *O homem barroco*, Lisboa: Editora Presença, 1994.

CASAS, Lincoln Maiztegui. *Mozart por trás da máscara*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006.

CASSIRER, Ernst. *A Filosofia do Iluminismo*. Campinas: Editora Unicamp, 1992.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano, a arte de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHARLLEY, Jacques. *A flauta mágica: ópera maçônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. “O mundo como representação”. In: *A beira da falésia: a história entre as incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. “‘Cultura popular’: revisitando um conceito historiográfico”. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, volume 8, número 6, 1995.

_____. *História cultural: entre práticas e representações*. São Paulo: Difel, 2002.

_____. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Unesp, 2004.

_____. *Origens culturais da Revolução Francesa*. São Paulo: Unesp, 2009.

_____. “As práticas da escrita”. In: ARIÈS, Philippe e DUBY, George (dir.). *História da vida privada, da Renascença ao século das Luzes*. São Paulo: Companhia de bolso, 2009.

_____. “O Homem de Letras”. In: VOVELLE, Michel (direção). *O Homem do Iluminismo*. Lisboa: Editora Presença, 1997

CHASTEL, André. “O artista”, In: GARIN, Eugenio (dir.). *O homem do Renascimento*. Lisboa: Editora Presença, 1991.

CHÂTELET, François. *História da Filosofia: o Iluminismo*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1982.

CHAUNU, Pierre. *A civilização da Europa das Luzes*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. 2 volumes.

COHEN, Mitchell. *The Politics of Opera: a History from Monteverdi to Mozart*. New Jersey: Princeton University Press, 2017.

CORVISIER, André. *História Moderna*. São Paulo: Difel.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. São Paulo: Cia das letras, 1995.

_____. *O grande massacre de gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

_____. *Os dentes falsos de George Washington*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Edição e Sedição: o universo da literatura clandestina no século XVIII*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

_____. *O Iluminismo como negócio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. & DUHAMEL, Olivier. *Democracia*. Rio de Janeiro: Record, 2001

_____. *Boemia literária e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

DAVIS, Natalie. *Culturas do povo, sociedades e cultura no início da França moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*. Lisboa: Edições 70, 2011.

- DUDLEY, Will. *Idealismo alemão*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- DUTRA, Luiz Henrique de Araújo. *Introdução à Epistemologia*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. v.1 e 2.
- _____. *Mozart: sociologia de um gênio*, Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- FALCON, Francisco José Calazans & RODRIGUES, Antonio Edmilson M.. *Tempos Modernos: Ensaio de História Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- FARGE, Arlette. *Lugares para a história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- FALCON, Francisco. *Illuminismo*. Rio de Janeiro: Ática, 1994.
- FONTANA, Joseph. *A história dos homens*. Bauru: Edusc, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 3ª Edição, 2015.
- _____. *A ordem do discurso*. São Paulo. Edições Loyola. 24ª Edição, 2014.
- _____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- _____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar da civilização*. Rio de Janeiro: Penguin e Cia das Letras, 2011.
- GAUCHET, Marcel. *The disenchantment of the world: a political history of religion*. Princeton University Press, 1999.
- GAY, Peter. *The Enlightenment: the Rise of Modern Paganism*. New York: W. W. Norton & Company, 1977.
- _____. *The Enlightenment: the Science of Freedom*, New York: W. W. Norton & Company, 1977.
- _____. *Mozart*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999.
- GEERTZ, Clifford. “Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura”. In: *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.
- GINZBURG, Carlo. “Sinais, raízes de um paradigma indiciário”. In: *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *O queijo e os vermes*, São Paulo: Companhia de bolso, 2006.

GRANT, Denice Raymundo. *Die Zauberflöte and the Moral Law of Opposing Forces*. University of Washington. Tese de Doutorado, 2012.

GRAY, John. *Voltaire: Voltaire e o Iluminismo*. São Paulo: Unesp, 1999.

HAMPSON, Norman. *O Iluminismo*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1968.

HAWKING, Stephen. *O universo numa casca de noz*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

HAWTHORN, Geoffrey. *Iluminismo e Desespero: uma História da Sociologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

HAZARD, Paul. *Crise da consciência europeia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2014.

HOBBSAWM, Eric. *A era das Revoluções, 1789-1848*. [1977] Petrópolis: Paz e Terra, 2016.

_____. *Da revolução industrial inglesa ao imperialismo*. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1986.

HOLDEN, Amanda. “Lista de Obras”. In: LANDON, Robbins, *Mozart: um compêndio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

KENYON, Nicholas. *Mozart: vida, temas e obras*. Lisboa: Edições 70, 2005.

KERMAN, Joseph. *A ópera como drama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2015.

_____. *Crítica e crise*. Rio de Janeiro EdUERJ, 1999.

KRAMNICK, Isaac (Org.). *The Portable Enlightenment Reader*. London: Penguin Books, 1995.

LANDON, H. C. Robbins. 1791, *O último ano de Mozart*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *Mozart: um compêndio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

LASLETT, Peter. *O mundo que nós perdemos*. Lisboa: Edições Cosmos, 1975.

LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*, Lisboa: Estampa, 1984. Vol.2.

LEVER, Maurice. *Théâtre et Lumières: Les spectacles de Paris au XVIIIe siècle*. Paris: Fayard, 2001.

MACINTYRE, Alasdair. *Depois da virtude*. Bauru: Edusc, 2001.

MATTOS, Franklin de. “A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau”. *O que nos faz pensar?* Número 25, agosto de 2009.

- MCLEISH, Kenneth. *Aristóteles: a Poética de Aristóteles*. São Paulo: Unesp, 2000.
- NEVES, Guilherme Pereira das. *História, teoria e variações*. Rio de Janeiro: Contra Capa; Companhia das Índias, 2011.
- OUTRAM, Dorinda. *The Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- OZOUF, Mona. “L’opinion publique”. In: BAKER, Keith (coord). *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture.*, Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- PADOVER, Saul K. *The Revolutionary Emperor: Joseph II of Austria*. London: Eyre & Spottiswoode, 1967.
- PALMER, Richard E. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, 2015.
- PORTER, Roy. *The Enlightenment*. New York: Palgrave, 2001.
- PRADO JR., Bento. *A retórica de Rousseau*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- RAYNOR, Henry. *História social da música*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- ROSANVALLON, Pierre. *O liberalismo econômico: história da ideia de mercado*. Bauru: Edusc, 2002.
- ROSSI, Paolo. “O cientista”. In: VILLARI, Rosario (Direção). *O homem barroco*. Lisboa: Presença. 1995.
- RÜSEN, Jörn. “A história entre a modernidade e a pós-modernidade”. *História: questões e debates*, Ano 14, número 26/27, janeiro a dezembro de 1997.
- SADIE, Stanley. *Mozart, Série The New Grove*. São Paulo: L&PM, 1988.
- SEVCENKO, Nicolau. *O renascimento*. São Paulo: Atual; Campinas: Editora da Unicamp, 1984.
- SOBOUL, Albert. *A Revolução Francesa*. Rio de Janeiro: Difel, 2007.
- STAROBINSKI, Jean. *As encantatrizes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- _____. *1789: os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *A invenção da liberdade*. São Paulo: Unesp, 1994.
- STEPTOE, Andrew. “Ilustração e revolução”. In: LANDON, Robbins. *Mozart: um compêndio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

STONE, John. “A questão da leitura”. In: LANDON, Robbins. *Mozart: um compêndio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

TAYLOR, Charles. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

THOMPSON, Edward. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TILL, Nicholas. *Mozart and the Enlightenment*. London: W.W.Norton&Company, 1992.

TORRIANI, Tristan. *A construção estética e teórica de personagens no Iluminismo alemão: Lessing, Moses Mendelssohn, Mozart e Kant*. Universidade Estadual de Campinas. Tese de Doutorado, 2004.

VENTURI, Franco. *Utopia e Reforma no Iluminismo*. Bauru: Edusc, 2003.

_____. *The End of the Old Regime in Europe 1776-1789 I: The Great States of the West*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.

VEYNE, Paul. “Foucault revoluciona a história”. In: *Como se escreve a história*. Brasília: UnB, 1995.