

A SOCIEDADE COMO UM TEATRO: DA FICÇÃO À HISTÓRIA, NA FRANÇA, NO OCASO DO ANTIGO REGIME*

Luiz Carlos Villalta**

Resumo: Este artigo propõe-se a discutir o tema da sociedade como um teatro na França do Antigo Regime. Detém-se particularmente em *As relações perigosas*, romance epistolar de Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos (*1741-†1803), publicado em 1782, relacionando-o com o contexto de sua produção, de forma a refletir sobre como o mesmo representa a “sociedade de corte” francesa e as práticas libertinas às vésperas da Revolução Francesa.

Palavras-chaves: Libertinagem. Sociedade de corte. Romance

Este artigo propõe-se a discutir o tema da sociedade do Antigo Regime como um teatro, partindo de um romance, com seus protagonistas libertinos e outras personagens, todas elas pertencentes à aristocracia, na França, na segunda metade do século XVIII: *As relações perigosas*, romance epistolar do francês Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos (*1741-†1803), publicado em 1782.

* Este artigo é uma versão ampliada e bastante modificada de uma comunicação apresentada no Congresso Internacional da Abralic-2006, na UERJ, Rio de Janeiro, RJ, publicada nos Anais Eletrônicos do evento e disponível em: www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/abralic/textos.luiz_carlos_villalta.doc. Liga-se ao Projeto Temático *Caminhos do Romance no Brasil — séculos XVIII e XIX*, coordenado pela Profa. Márcia Abreu, financiado pela FAPESP e pelo CNPq, desenvolvido entre 2003 e 2007, e ao seu desdobramento, *Práticas e Leituras Libertinas*, desenvolvido desde 2008 em parceria com Márcia Abreu e financiado pelo CNPq. Agradeço à CAPES por ter me concedido, em 2005 e em 2008, bolsas de estágio pós-doutoral, permitindo-me realizar pesquisas em Portugal e na França. Sou imensamente grato aos pesquisadores que, nessas ocasiões, me supervisionaram: Maria Beatriz Nizza da Silva (2005), Rogério Fernandes (2008) e Roger Chartier (2008-9).

** UFMG

Neste artigo, um conceito ocupa um lugar-chave: o de representação. As representações sociais, num sentido mais geral, segundo Roger Chartier, são “esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado”.¹ Compreendem “classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais da percepção e da apreciação do real”, variando “consoante as classes sociais ou os meios intelectuais”, sendo “produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo”. Para entendê-las, é preciso procurar as relações que mantêm “com a posição de quem as utiliza” e que se considere que elas “produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas), que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas”.² Se as representações constituem esquemas mentais, por meio dos quais se apreende e se aprecia o mundo social, suas divisões e seu devir, e se elas se particularizam conforme os grupos que as elaboram, elas têm desdobramentos prático-estratégicos (do que pode inferir também uma correspondente materialidade, um conjunto de ações e práticas), inscrevendo-se em relações de poder e numa dada perspectiva sobre o que deve ser o futuro.

Sob o Antigo Regime mais particularmente, a noção de representação ocupava um lugar central e significava, por um lado, dar “a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado” e, por outro, a “exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou alguém”.³ Disso decorre, no primeiro sentido, ser a representação “um instrumento de conhecimento imediato que faz ver um objeto ausente através de sua substituição por uma ‘imagem’ capaz de o reconstituir em memória e de o figurar tal como ele é”⁴, e, no segundo, haver uma “distinção fundamental entre representação e representado, entre signo e significado”, distinção esta que “é pervertida pelas formas de teatralização da vida social do Antigo Regime. *Todas elas têm em vista fazer com que a identidade do ser não seja outra coisa senão a aparência de representação, isto é, que a coisa não exista a não ser no signo que a exhibe*” (itálicos meus)⁵. Logo, no Antigo Regime, as representações pressupunham uma necessária relação com um *público* (então recortado por clivagens de cunho estamental) e, ao mesmo tempo, uma distinção, quando não clara oposição, entre elas mesmas e o que era representado, uma diferença entre, de um lado, o que se aparentava e se encenava e, de outro, o que se era:

¹ CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1990, p. 17.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ *Ibid.*, p. 21, grifos meus.

ou melhor, *era-se o que se parecia ser*. As aparências e a reputação dos sujeitos sociais constituíam elemento essencial para a definição da posição dos mesmos na sociedade. Vigorava, então, um ideal de civilidade que dissimulava ou travestia a realidade íntima do sentimento dos indivíduos, estabelecendo uma tensão entre o parecer e o ser, conferindo mais importância ao visível⁶. Em livros e em pronunciamentos dos atores sociais do Antigo Regime, ao menos do século XVIII, foi comum denunciar essas formas de representação então existentes e sua distância em relação ao ser. Neste artigo, procurarei acompanhar parte dessas críticas, detendo-me especificamente no romance de Laclos.

Primeiro ato: no teatro, em Paris, encenando e desmascarando relações perigosas

O romance *As relações perigosas*, de Choderlos Laclos, foi escrito durante a estadia do autor na Ilha de Aix. Publicado em 1782, tornou-se sucesso de venda e um escândalo. Foram 2 mil exemplares vendidos em algumas horas, 16 reedições em um ano e, durante a vida do autor, 50 edições⁷. O seu título, por meio do substantivo *liaisons* (relações, ligações), demarca, como temas, costumes, laços sociais, cartas, e, por meio do adjetivo *dangereuses* (perigosas), estabelece uma preocupação moralizadora. Já seu subtítulo, “Cartas recolhidas em uma sociedade para a instrução de algumas outras”, sugere a adesão ao gênero epistolar polifônico (isto é, constituído por cartas de diversas personagens), então bastante em voga⁸, ao mesmo tempo em que indica um propósito edificante ou instrutivo em relação aos leitores. Essa forma epistolar do romance permitiu-lhe aproximar-se de uma prática de escrita que fazia parte do cotidiano de então, que motivara a produção de Secretários, manuais que ofereciam os modelos de carta para todas as circunstâncias e que eram copiados largamente⁹. Ao mesmo tempo, o caráter polifônico traz outras consequências, também em termos de possibilidades de leitura, tornando válidas para o romance de Laclos as observações feitas por Jean Starobinski acerca das *Cartas Persas* (1721), de Montesquieu: a estruturação em cartas redigidas por diferentes personagens cria uma ideia de aparente autonomia dos missivistas, instaura um regime de pluralidade de consci-

⁶ ARIÈS, Philippe. “Por uma História da Vida Privada”. In: Idem & CHARTIER, Roger. *História da Vida Privada: da Renascença ao Século das Luzes*. Trad. Hildegard Feist. 3ª imp. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 9. Veja também: REVEL, Jacques. Os usos de civilidade. In: ARIÈS, Philippe, CHARTIER, Roger. *História da vida privada: da Renascença ao século das Luzes*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 186-94.

⁷ MACHADO, Maristela Gonçalves Sousa. *Théâtre et libertinage dans Les Liaisons dangereuses de Laclos: du roman à l'écran*. Porto Alegre: UFRGS, 2005 [Tese de Doutorado em Letras]. p. 37.

⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁹ *Ibid.*, p. 15.

ências, de pontos de vista e de convicções; o leitor, porém, sente, por trás desta diversidade, um autor e a emergência de uma razão universal¹⁰.

Sobre Laclos, o autor, os juízos são díspares: enquanto Marcel Proust o considerou um homem honesto e o melhor dos maridos, Jacques Vier o tomou como um personagem desajeitado, cuja ambição o levava a usar de galanerias grotescas para se atirar à intimidade das mulheres¹¹. Ao que parece, ele era ambicioso, polemista e calculista, mas sério e rigoroso em sua conduta profissional. Sua família pertencia à pequena nobreza, e ele, para sobreviver, tornou-se oficial de artilharia. Ao longo de sua vida, serviu à monarquia absoluta e aos sucessivos governos da Revolução Francesa, indo da monarquia constitucional à República e desta até o consulado de Napoleão, o qual veio a proteger sua família depois de sua morte¹².

Na sua primeira edição, o romance *As relações perigosas* apresenta o nome do autor de forma abreviada, buscando mascarar-lo e sugerindo que ele foi apenas o organizador das cartas, argumento com o qual se conferiria maior autenticidade às mesmas; traz um lugar de edição falso, Amsterdã, o que sugere a preocupação em escapar da censura real; e, ainda, registra o nome correto do editor, Durande Neveu¹³. Traz como epígrafe palavras de Jean-Jacques Rousseau, extraídas do romance *Júlia ou a Nova Heloísa* (1761): “Eu vi os costumes do meu tempo, e eu publiquei essas cartas”¹⁴, o que reforça as informações contidas no título e no subtítulo, parecendo emprestar mais autenticidade às cartas e, ainda, inscrever a obra dentro da tradição rousseauista de denunciar os defeitos de uma educação que não prepara os jovens para viver numa sociedade corrupta¹⁵. Se isto se coaduna com os fins supostamente pedagógicos de seu subtítulo, cuja presença assinalai anteriormente, converge também com o interesse dos protagonistas do romance pela educação dos jovens. Mas, alto lá, os protagonistas desenvolvem uma pedagogia pela qual instruem os inocentes Danceny e Cécile, jovens nobres, e estabelecem com os mesmos uma relação de poder que lhes permite seduzi-los¹⁶; trata-se de uma pedagogia *libertina*, como se mostrará adiante.

Segundo Roger Vaillant, o romance de Laclos seria revolucionário, trazendo “uma descrição realista e crítica de uma aristocracia parisiense corrompida”¹⁷. Ao mesmo tem-

¹⁰ STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 87-88.

¹¹ MACHADO, Maristela Gonçalves Sousa. *Théâtre et libertinage dans Les Liaisons dangereuses de Laclos: du roman à l'écran*. p. 27.

¹² *Ibid.*, p. 27-8.

¹³ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴ No original: « J'ai vu les mœurs du mon temps, et j'ai publié ces lettres ».

¹⁵ *Ibid.*, p. 30-1.

¹⁶ *Ibid.*, p. 63-4.

¹⁷ VAILLANT. Apud. VIGUERIE, Jean de. *Histoire et dictionnaire du temps des Lumières (1715-1789)*. Paris: Robert Laffont, 1995. p. 1073.

po, o livro pode ser classificado como um romance erótico, como um quadro dos costumes da nobreza da capital francesa e como um romance do mal, de um mal que corrompe o coração dos inocentes¹⁸. Nele, os protagonistas são nobres de Paris, em fins do século XVIII, sob o Antigo Regime¹⁹: o Visconde de Valmont e a Marquesa de Merteuil, inescrupulosos, imorais, exímios conquistadores e mestres na destruição da honra alheia e, inversamente, dedicados e bem-sucedidos na arte de construir uma reputação, boa ou conveniente ao seu estado e sexo, enfim, experientes dissimuladores e simuladores, ao mesmo tempo em que são autênticos *libertinos*.

O caráter *libertino* do livro merece um exame mais cuidadoso. Na passagem do século XVIII para o século XIX, *libertino* era todo livre-pensador influenciado pelas novas ideias dos filósofos e enciclopedistas, que por suas leituras, ações e omissões, punha em xeque alguns dos dogmas cristãos, seja assumindo abertamente o deísmo ou o ateísmo, seja ridicularizando o ritual e a hierarquia eclesiástica²⁰. Libertino era também aquele que tinha um comportamento sexual depravado e, de modo mais evidente ao final do período, a pessoa que agia no sentido de subverter a ordem política, especialmente opondo-se aos monarcas absolutos²¹. Logo, o libertino poderia tanto ser o “livre-pensador”, como o “herege” ou o “monarcômaco”, ou reunir essas três condições, ou duas delas, sem que esta combinação, frise-se, fosse necessária²².

¹⁸ VIGUERIE, Jean de. *Histoire et dictionnaire du temps des Lumières (1715-1789)*, p. 482.

¹⁹ Mirabeau foi um dos primeiros a usar a expressão, um ano após a Revolução Francesa, em referência ao poder centralizado e à sociedade de privilégios derrubados por esse movimento revolucionário. Segundo Alexis de Tocqueville (1856), Antigo Regime é a ordem desaparecida com a Revolução Francesa, “identificável nas diversas regiões europeias” (SOUZA, Laura de Mello e. *O sol e a sombra: política e administração na América Portuguesa do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 48).

²⁰ Sobre o significado do termo, veja: SILVA, Antônio de Morais. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789, tomo 2. p. 21; MOTT, Luiz. *A Inquisição no Maranhão*. São Luiz: Edufma, 1995. p. 21; KOCHAKOWICZ, Leszek. “Libertino”. In: *Enciclopédia Einaudi: Mythos/ logos; Sagrado/ Profano*. Trad. José de Carvalho. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1987. p. 326-7.

²¹ O questionamento de um aspecto da ordem vinha muitas vezes associado ao de outro, embora isto não fosse uma regra geral. Mesclando irreligiosidade com desapego à moral, tem-se uma passagem do *Emílio*, de Jean-Jacques Rousseau, quando ele reproduz a narrativa feita pelo vigário saboiano sobre a trajetória de um jovem fugitivo libertino que ele acolhera. Nessa ocasião, o jovem já teria seu coração em boa parte corrompido: nele se observava que o “esquecimento da religião leva ao esquecimento dos deveres do homem”, tendo a incredulidade preparado o caminho para que tivesse “os costumes de um mendigo e a moral de um ateu” (ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou da Educação*. São Paulo: Martins Fontes, 1985, p. 350). Contra os “horrores da libertinagem”, entendida como desregramento moral, Rousseau, classificado como um libertino pelos defensores da ortodoxia católica, propunha que, a seu Emílio, se ensinassem as “leis da natureza”, o “mistério da geração” e, ainda, a doçura e a inviolabilidade do casamento, concebido assim como um remédio à concupiscência (Ibid., p. 444-445), numa surpreendente aproximação com o que faz São Paulo no Novo Testamento.

²² Pierre Bayle, importante pensador francês, em 1683, em *Pensées diverses sur la comète*, por exemplo, defendia a possibilidade de um ateu ser virtuoso. Além de negar que viver em sociedade e sob uma forma de governo fosse uma pré-condição para a conservação do homem, ele defendia a possibilidade de haver sociedade e governo sem que existisse religião. Enfim, para Bayle, a religião não era necessária (BAYLE, Pierre. *Pensées sur l'athéisme*. Paris: Éditions Desjonquères, 2004. p. 140-143).

Juliette, protagonista do romance *Histoire de Juliette* (c. 1797), do Marquês de Sade, dá uma definição lapidar para *libertinagem*, a qual é citada por Marc André Bernier em seu estudo sobre os romances libertinos franceses publicados entre 1734 e 1751: “A Libertinagem, diz ela [a personagem de Juliette], é uma perturbação dos sentidos que supõe a quebra total de todos os freios, o mais soberano desprezo por todos os preconceitos, a destruição de todo o culto, o mais profundo horror por toda espécie de moral: e todo o libertino que não chegue a este nível da filosofia não poderá ser jamais perfeitamente feliz”²³. Essa definição de libertinagem, que lhe atribuíra uma ruptura com todos os freios e preconceitos, a negação de toda religião e de toda moral, parece ajustar-se à conduta dos protagonistas do romance de Laclos. Isto porque circunscreve a amplitude da ruptura demarcada pelas personagens à religião e à moral, remetendo-a a uma *liberdade de espírito* que se combina a pensamentos e a comportamentos referentes àqueles dois domínios, isto é, ao mesmo tempo à moral e à religião. Pode-se ainda conjecturar que, no romance de Laclos, a contestação atinge, implícita e indiretamente, a ordem política, isto porque o quadro que ele traz da aristocracia, esteio e rival do poder monárquico, bem como o modo como ele o faz, estimularia o possível leitor a uma crítica que deslizaria para a ordem sociopolítica.

Se é certo que *As relações perigosas* focam a libertinagem, resta a dúvida se o romance seria um exemplar do gênero *libertino*, sobre cuja existência há uma longa discussão²⁴. Raymond Trousson considera que este gênero literário tem como sua primeira expressão *Les égarements du coeur et de l'esprit* [Os descaminhos do coração e do espírito], de 1736, e como última, justamente o romance de Laclos, *Les Liaisons dangereuses* [As relações perigosas], de 1782²⁵. Defende que o gênero tem como indispensável a combinação da liberdade de espírito e da depravação dos costumes ou exaltação da carne — dois elementos já citados como presentes na conduta das personagens do romance de Laclos — a uma linguagem que se pauta pela “elegância da expressão, pela delicadeza dos termos”, sem apelo à vulgaridade e à cruza²⁶.

Jean Goulemot não fala em “livros libertinos”, mas, sim, em “livros pornográficos”, rememorando as referências feitas por Jean-Jacques Rousseau àqueles livros que só

²³ “Le libertinage, dit-elle [a personagem de Juliette], est un égarement des sens qui suppose le brisement total de tous les freins, le plus souverain mépris pour tous les préjugés, le renversement total de tout culte, la plus profonde horreur pour toute espèce de morale; et tout libertin qui n'en sera pas à ce degré de philosophie [...] ne pourra jamais être parfaitement heureux”. Marquês de Sade. Apud. BERNIER, Marc André. *Libertinage et figures du savoir: Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2001. p. 30.

²⁴ MACHADO, Maristela Gonçalves Sousa. *Théâtre et libertinage dans Les Liaisons dangereuses de Laclos: du roman à l'écran*. p. 22-7.

²⁵ TROUSSON, Raymond. Romance e Libertinagem no Século XVIII na França. In: NOVAES, Adauto (org). *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 165.

²⁶ *Ibid.*, p. 167.

podem ser lidos com uma das mãos²⁷. Tais livros teriam como característica fundamental o objetivo de fomentar no leitor um efeito erótico, objetivo este que tem desdobramentos em termos de linguagem e de materialidade, envolvendo uma “estratégia de acompanhamento e de reduplicação que ele aciona pela ilustração, pela paginação e pela intertextualidade da evocação”; eles visariam “coagir seu leitor em busca do erótico”²⁸. Goulemot considera “pornográfico” sinônimo de “licencioso” e “erótico”²⁹, embora reconheça que a palavra “pornográfico” não existia na época. Mesmo admitindo que o termo “licencioso”, no século XVIII, podia remeter à ideia de libertinagem e que esta envolvia tanto a liberdade de espírito quanto a de costumes³⁰; mesmo compreendendo que no período em questão a filosofia materialista tirava “proveito da apologia dos prazeres ilegítimos da carne” e que, por conseguinte, um efeito corruptor unia a filosofia das Luzes e a literatura pornográfica, ambas fazendo da sedução uma arma, Goulemot limita a sua análise ao romance pornográfico e obsceno do século XVIII³¹. Todavia, flexibiliza esse recorte cronológico. Diz que, no reinado de Luís XIV, de 1650 a 1715 (portanto, em boa parte do século precedente), havia um “pouco ou nada de pornografia pública e reconhecida” e que, entre 1672 e 1694, foram editados alguns clássicos do gênero; o autor menciona como expressão da presença do romance erótico no século XVII as traduções e retraduições então feitas de Pietro Aretino, da passagem do século XV para o século XVI (1492-?)³². Isto lhe permite englobar um amplo conjunto de livros, indo da prosa ficcional de

²⁷ GOULEMOT, Jean. *Esses livros que se lêem com uma só mão*: leitura e livros pornográficos no século XVIII. Trad. de Maria Aparecida Corrêa. São Paulo: Discurso Editorial, 2000. p. 12. Rousseau conta que, na famosa loja de livros Tribu, em Genebra, na Suíça, ele encontrava toda a sorte de livros, bons e maus, para cuja obtenção, quando não dispunha de dinheiro, ele não se furtava a dar, em pagamento, camisas, gravatas etc. Com livros assim mal escolhidos, seu estado de humor ficava bastante alterado. Todavia, seu bom humor o preservou dos livros obscenos e licenciosos, não obstante a proprietária da livraria procurasse instigar-lhe o desejo de lê-los, fazendo certo ar de mistério a respeito deles. Por falta de apreço ou por vergonha, ele os recusou. Foi quando já tinha mais de 30 anos que ele pousou seus olhos sobre algum “desses livros perigosos nos quais uma dama bela, por causa do mundo, encontra incômodos, livros que se pode, segundo a mesma, ler somente com uma mão” (ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les confessions*. Paris: Gallimard, 2006, p. 73-4).

²⁸ GOULEMOT, Jean. *Esses livros que se lêem com uma só mão*: leitura e livros pornográficos no século XVIII, p. 13. Márcia Abreu faz uma análise muito meticulosa sobre as imagens presentes nos romances libertinos. Mostra, além disso, como a presença de tais imagens aumentava o temor que os defensores da ortodoxia, como Jean-Baptiste Massillon, célebre pregador francês do século XVIII, devotam àqueles livros (ABREU, Márcia. Sob o olhar de Príapo narrativas e imagens em romances licenciosos setecentistas. In: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela; PESAVENTO, Sandra Jatáhy. (Org.). *Imagens na História*. São Paulo: HUCITEC, 2008. p. 344-373).

²⁹ GOULEMOT, Jean. *Esses livros que se lêem com uma só mão*: leitura e livros pornográficos no século XVIII, p. 29.

³⁰ *Ibid.*, p. 22-3.

³¹ *Ibid.*, p. 29.

³² *Ibid.*, p. 32-3. Sobre Aretino, diz José Paulo Paes: “Sua extensa obra literária não lhe sobreviveu, com exceção de *I Raggionamenti*, o mais conhecido e possivelmente o melhor dos seus livros. Nele, através do diálogo de duas velhas cortesãs acerca da melhor profissão a dar à filha de uma delas, que mais adiante participa também da conversação para ser iniciada nos segredos do ofício de meretriz para ela escolhido pela mãe, Aretino pinta um

Pietro Aretino, renascentista italiano, aos romances franceses do século XVIII, como *Tereza Filósofa* (1748), ainda que se centre nos últimos.

Marc André Bernier, em seu estudo sobre os livros libertinos franceses publicados entre 1734 e 1751, diverge totalmente da perspectiva de Goulemot. Bernier discorda da denominação “pornográfica” empregada por Goulemot. Segundo Bernier, tal termo remeteria à realidade da cultura do século XX, que reúne filmes e textos de grande tiragem (portanto, à “cultura de massa”, expressão que ele não usa). Seu emprego pressuporia uma transhistoricidade do obsceno, uma vez que o fundamental nos livros ditos pornográficos seria fazer nascer “o desejo de gozo do seu leitor” e, por conseguinte, seria esperado um ato de leitura que viesse sempre a provocar o despertar do desejo com a mesma eficácia³³. Para Bernier, o romance libertino compreende uma discussão filosófica que se imbrica, direta e substancialmente, na narrativa de deleites sexuais, não se resumindo, porém, a eles e nem aos efeitos lúbricos que suscitam no leitor³⁴; trata-se, ademais, de obras que contêm críticas religiosas e políticas contundentes e o emprego de uma retórica³⁵ que consagra a eloquência e uma maneira viva, breve e curta de dizer,

retrato excepcionalmente vivo da sociedade italiana da Renascença, desvendando-lhe a intimidade com uma incontinência de linguagem e um grau de realismo ao qual não chegara Boccaccio, sem modelo evidente” (PAES, José Paulo. Introdução. In: ARETINO, Pietro. *Sonetos luxuriosos*. Tradução, ensaio crítico, notícia bibliográfica, notas de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Record, 1981, p. 14).

³³ BERNIER, Marc André. *Libertinage et figures du savoir*: Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751). p. 44. Em todo tempo, pornografia, desejo e interesse do leitor se responderiam de maneira a formar, em conjunto, a figura por excelência do ato de leitura (Ibid., p. 44).

³⁴ O próprio Goulemot reconhece a tagarelice dos romances libertinos do século XVIII, que não resistem a fazer um discurso (Ibid., loc. cit.), do que se depreende haver neles algo mais que suscitar o desejo nos leitores. Roger Chartier parece ir mesma direção que Bernier, defendendo a ideia de que os livros, ao final do Antigo Regime, seriam lidos de modos distintos por leitores diferentes, isto é, os livros não seriam totalmente aculturantes. Isto fica explícito na crítica que Chartier faz à perspectiva de Robert Darnton, o qual relaciona a Revolução Francesa à dessacralização da monarquia suscitada pelos chamados “livros filosóficos”, ampla categoria de impressos que compreenderia panfletos, libelos, romances libertinos etc. (sobre isto, dentre os muitos trabalhos do autor, veja, sobretudo: DARNTON, Robert. Os livros provocam revoluções? In: *Os best-sellers proibidos da França Revolucionária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 317-351). As estampas dos panfletos e dos libelos, segundo Chartier, não se gravariam nos espíritos dos leitores como se eles fossem ceras moles, pois a leitura não supõe necessariamente a adesão do leitor à crença. O impacto deste tipo de escrito seria epidérmico, não movendo as consciências e não se constituindo como impulso à ruptura política. A própria escritura dos “livros filosóficos”, misturando gêneros, motivos e registros, contribuiria para o estabelecimento de uma pluralidade de sentidos. A desafeição ao soberano, ademais, não teria sido necessariamente o resultado de uma operação intelectual: os livros não foram os produtores da dessacralização, do desinvestimento simbólico e afetivo da realeza, mas, pelo contrário, produtos dele (CHARTIER, Roger. *Les origines culturelles de la Révolution française*. Paris: Éditions du Seuil, 2008. p. 121-8).

³⁵ Conforme uma definição da época, a retórica é a “arte ou doutrina de orar com acerto” (*Delicioso jardim da Rhetorica, tripartido em elegantes estancias e adornado de toda a casta de Flores da Eloquência ao qual se ajuntão os Opusculos de modo de compor, e amplificar as sentenças e da airosa collocação e estrutura das partes da oração*. 2. ed. Lisboa: Officina de Manoel Coelho Amado, 1750. p. 1).

regida pelo propósito de instruir, divertir e mover (*figura ad docendum, ad delectandum et ad movendum*, isto é, “figura ou forma para ensinar, encantar e mover”)³⁶.

Em nome do combate conduzido contra o obscurantismo, “libertinagem de espírito” e “libertinagem de costumes” se aliam, desenvolvendo-se todo um trabalho crítico da razão que encontra no domínio do licencioso um lugar de experiência imaginária, a partir do qual se torna possível interrogar o conjunto dos conhecimentos humanos³⁷.

Tais romances, assim como os textos científicos e filosóficos do século XVIII, segundo o mesmo autor, obedecem a preceitos retóricos cujas origens remontam à Antiguidade, mais precisamente a Sêneca, também consagrados em tratados ou escritos da mesma natureza produzidos na Época Moderna³⁸. Gabriel Henri Gaillard, em *Essai de rhétorique française*, publicado em 1746, por exemplo, registra um princípio básico que parece ser contemplado pelos textos de prosa de ficção e filosóficos do século das Luzes: «Seja o que se queira instruir, seja o que se queira tocar, é preciso começar por agradar: esta é a grande mola que faz mover toda a máquina do espírito e do coração humano»³⁹.

Se no século XVIII, a preocupação com a difusão do saber filosófico e científico levou ao desenvolvimento de uma arte da eloquência⁴⁰, e isto se fez presente tanto em

³⁶ BERNIER, Marc André. *Libertinage et figures du savoir: Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*. p. 5. O padre português Teodoro de Almeida, *Recreação Filosófica (1758-1800)*, obra de divulgação científica, filosófica e teológica em 10 volumes, mais precisamente no seu volume X, publicado em 1800, referindo-se a livros por ele julgados libertinos e citando explicitamente uma obra poética de Voltaire (e não em prosa de ficção), sublinhava que, nos mesmos, havia uma combinação de eloquência, entusiasmo, galanterias e graça, em nome da mentira: “que os filósofos contrários à Religião mascaravam mentiras utilizando-se de discursos eloquentes, ‘galanterias de um gênio feliz, pinturas agradáveis, entusiasmo poético, com graças encantadoras e às vezes invectivas engraçadas’, como no ‘Poema de Mr. Voltaire sobre a Religião natural dedicado a El-Rei da Prússia’” (VIEIRA, Diogo Lúcio Pereira. *A física teológica e o projeto político-pedagógico do padre oratoriano Teodoro de Almeida, em ‘Recreação Filosófica’ (1751 - 1800)*. Belo Horizonte: FAFICH-UFMG, 2009 [Dissertação de Mestrado em História], sp.

³⁷ BERNIER, Marc André. *Libertinage et figures du savoir: Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, p. 2.

³⁸ Dentre os últimos, os principais seriam *Agréments du langage réduits à leurs principes*, de Étienne Simon de Gamaches; *Manière d’enseigner & d’étudier les belles-lettres*, de Charles Rollin; *Rhetorica*, manuscrito de Charles Porée; e *Essai de rhétorique française*, de Gabriel Henri Gaillard, além dos artigos sobre a eloquência de Louis Jouart de La Nauze e de Louis-Bertrand Castel (Ibid., p. 4).

³⁹ Ibid., p. 4-5.

⁴⁰ Segundo os *Preceitos de Rhetorica* (1830), de J. B. Luiz Crevier — ao que tudo indica, tradução de *Rhetorique Française*, de Jean-Baptiste-Louis Crevier (1693-1765), editada em francês pela primeira vez em 1765 (<http://www.larousse.fr/encyclopedie/article/Crevier,%20Jean-Baptiste-Louis/11000492>, acessado aos 28 de setembro de 2009) —, a eloquência é uma das quatro coisas de que depende a locução; esta última, por sua vez, é “uma exposição das cousas inventadas e postas por ordem, feita por palavras significantes e pensamentos aptos” (CREVIER, J. B. *Preceitos de Rhetorica tirados de Aristoteles, Cicero, e Quintiliano*. Nova edição correcta. Lisboa: Impressão Régia, 1830. p. 256). Na perspectiva do retor em questão, a eloquência associa-se à elegância, atributo aplicável ao discurso em que houver “pureza e clareza”. Para a pureza, seria necessário fugir “das

textos filosóficos como nos romances libertinos, nestes últimos, a eloquência desembocou em histórias licenciosas. Esses textos recorreram a diversas figuras de discurso⁴¹ para conjugar instrução, sedução e movimento, em afinidade com os próprios livros de retórica, os quais estabeleciam que a conquista das mentes e corações dos leitores exigia que se proporcionasse aos mesmos uma experiência de prazer. Os livros libertinos levavam esta regra ao seu limite. O interesse pela vivacidade dada por esta aliança entre figuras do discurso e saberes filosóficos remonta à Antiguidade, aos retóricos latinos, os quais indicaram o procedimento, mas não o teorizaram. Coube aos modernos, pois, desenvolver essa teoria da *sententiae* (sentença) — ditos breves, “essa ‘forma-sentido’ que o século XVIII chama indiferentemente de ‘proeminência brilhante’, ‘dito engenhoso’, ‘pensamento entimemático’ [isto é, baseado num silogismo em que falta ou está subentendida uma premissa] ou ‘argumento figurado’”⁴² — que recebeu denominações distintas. Esta arte de dizer desabrochou nos romances libertinos, exercendo grande influência sobre os textos das Luzes, de estilo voluntariamente militante e sedutor, sobretudo os de prosa de ficção.

Dentre os retores da Antiguidade, Sêneca, o pai, ocupou um lugar essencial, com seu livro *Sentenças, divisões e cores dos oradores e dos retores*. Ele conjugava abundância e brevidade, veemência e facilidade, introduzindo, assim como seu filho de mesmo nome, o uso

palavras desusadas, antigas, peregrinas, raras, sórdidas e inovadas”, havendo, em relação aos vocábulos antigos, de tomar os mais novos e, face às palavras novas, as mais antigas (Ibid., p. 256-7). A clareza da oração, por sua vez, dependeria do emprego “de palavras próprias e usadas” (Ibid., p. 257). Crevier expressa uma compreensão da retórica e, por conseguinte, da eloquência, bastante afinada com aquela que Marc Bernier observa nos romances libertinos — que valorizava a clareza e a brevidade para facilitar a compreensão do leitor. Por isso, Crevier se opõe ao que adjetiva “loquacidade”, aos que, “temendo explicar-se como é de costume, rodeiam todas as cousas”, julgando ser engenhosa aquela oração para cujo entendimento “é necessário engenho” (Ibid., p. 258).

⁴¹ Conforme o manual de retórica de Crevier, a *figura de Retórica* “é um certo modo de falar, que dá força, esplendor e graça, ou beleza, a um pensamento nu e simples” (Ibid., p. 277). Dentre as *figuras*, há aquelas que se chamam *Tropos*, em que há uma mudança no significado das palavras, produzindo-se com isto um segundo sentido, e existem outras, em que não se dá esta alteração, as quais “têm propriamente o nome de *figuras* ou *esquemas*” (Ibidem, p. 279-80 e p. 302). Dentre os *Tropos*, estão: a *metáfora* (que tem duas espécies, a *alegoria* e a *catacrese*, em que a transladação de sentido se faz por semelhança; no caso da última, de forma mais dura), a *metonímia* (“que é a posição de um nome no lugar de outro”, isto é, “a causa em lugar do seu efeito, ou o efeito em lugar da causa; a cousa sujeita pela dominante, ou pelo contrário”), a *sinédoque* (em que se toma, “ou o todo por alguma parte, ou alguma parte pelo todo”, sendo ela sempre, “ou de parte, ou de todo; ou de espécie, ou de gênero”), a *ironia* (pela qual “uma coisa se diz, mas outra se entende”) e a *antonomásia* (pela qual “se põe alguma diferente cousa em lugar do nome próprio”, como, por exemplo, “Cidade, em lugar de Roma”) — Ibid., p. 280-301. Os *Esquemas* e *Figuras de palavras* “não só consistem em modo de falar, mas [...] também dão às mesmas cousas assim graça como força” (Ibid., p. 303). Algumas dessas *figuras* “consistem em se tirar alguma voz, outras em se acrescentar; outras, na repetição da mesma voz e outras, na repetição de uma semelhante” (Ibid., p. 303). Envolvem a falta de palavras as seguintes figuras: *elipse* e *assíndeto*. Implicam o acréscimo: o *pleonasm*o, o *polissíndeto* e o *epíteto* (que serve de ornato a um nome) (Ibid., p. 303-7).

⁴² BERNIER, Marc André. *Libertinage et figures du savoir: Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*. p. 6.

do *stylus abruptus* ou “estilo cortado”, cuja prática era indissociável de um recurso às “figuras de espírito”, a ditos breves, cujo uso procedia de um *ingenium* (engenho). As figuras de espírito supracitadas não seriam um ornamento no texto, mas uma maneira de dizer, de modo furtivo e desviado-desinteressado, algo que, se fosse dito diretamente, feriria os ouvidos⁴³. Dentro dessa estratégia retórica, havia lugar para interrogações oratórias e para a justaposição de proposições e substantivos⁴⁴; ao mesmo tempo, ela servia a um propósito político e ético (então, conforme a doutrina do estoicismo), que se colocava a serviço da ação e da cidade. Sêneca, não sem razão, foi objeto de louvor, por exemplo, de Denis Diderot, em *Essai sur les règnes de Claude et Néron*. Diderot assimila a figura do grande pensador romano à de um filósofo das Luzes, fazendo uma apologia da maneira “precisa, viva, enérgica, concisa” com que ele escrevia⁴⁵. Essa retórica de Sêneca, ensinada nos colégios dos jesuítas desde o século XVII e que teve como seguidor Charles Porée — uma das grandes figuras do pensamento retórico daquele século e de quem Crébillon fils, um romancista libertino, foi discípulo —, serviu, enfim, no século XVIII, tanto “para a eficácia política e social do discurso filosófico”, quanto para “as saliências mais aventurosas e mais ardentes da prosa libertina”⁴⁶.

Bernier examina outro aspecto bastante interessante, também vinculado à retórica e referente aos *lugares oratórios*⁴⁷. Afirma que, nas Escolas, do renascimento aristotélico até

⁴³ Ibid., p. 84.

⁴⁴ Ibid., p. 85.

⁴⁵ Ibid., p. 89.

⁴⁶ Ibid., p. 89. Anotações feitas pelo próprio Porée, em correção à tradução, realizada pelo padre Brumoy, um de seus colegas, de um discurso latino pronunciado em 1727, ajudam a compreender melhor sua posição. A tradução feita por Brunoy é a que segue: “C'est un problème souvent proposé, jamais décidé, lequel est préférable par sa nature & sa forme, de l'État Monarchie ou du Républicain” [É um problema frequentemente proposto, jamais decidido, o que é preferível por sua natureza e sua forma, o Estado Monárquico ou o Republicano?]. Na correção feita por Porée, o texto ganha a seguinte forma: “Examiner quelle forme de gouvernement est préférable, ou la Monarchie ou la République, c'est renouveler un problème souvent discuté, jamais résolu” [Examinar qual a forma do governo é preferível, ou a Monarquia ou a República, é renovar um problema frequentemente discutido, jamais resolvido] (Ibid., p. 95). Segundo Bernier, ao suprimir o pronome relativo (“lequel”) em privilégio de uma proposição infinitiva (“examiner quelle forme”), apresentada de frente, Porée tende a aumentar a vivacidade de uma frase cujo curso se precipita, estreitando os efeitos de simetria fundados sobre a acumulação de antíteses que se confrontam. Este procedimento era familiar, na época, a maior parte dos retores. Um exemplo é Étienne Simon de Gamaches, em *Agréments du langage réduits à leurs principes*, de 1718 (Ibid., p. 95).

⁴⁷ O retor Jean-Baptiste-Louis Crevier, já citado, define os *lugares oratórios* a partir de seu entendimento do que seriam os *argumentos* da retórica. Para ele, o *argumento* é “um invento provável capaz de fazer fé, ou uma razão, com que provamos aquilo que foi proposto” (CREVIER, J. B. *Preceitos de Rhetorica tirados de Aristoteles, Cicero, e Quintiliano*. p. 17). Os lugares são as fontes do argumento, isto é, os lugares de onde eles seriam retirados. Segundo o mesmo retor, lugares e argumentos seriam usados indistintamente, ambos como uma razão para provar (Ibid., p. 17). O retor divide os lugares em: *comuns*, que conteriam “argumentos comuns nos três gêneros de causas” — correlacionadas com os três gêneros oratórios, a saber, o *demonstrativo*, o *deliberativo* e o *judicial* — e *particulares*, que trariam apenas argumentos próprios a um desses gêneros de causa (Ibid., p. 18 e 73). Os *lugares comuns*, por sua vez, dividir-se-iam em *intrínsecos* (que procedem de qualidades intrínsecas à coisa em exame) e *extrínsecos* (que têm procedência exterior à coisa) — Ibid., p. 18. Ele enumera dezesseis *lugares comuns intrínsecos*:

o século XVIII, havia um método que vinculava a persuasão à organização silogística dos argumentos tópicos, tudo conforme a Escolástica⁴⁸. Com a ascensão do pensamento cartesiano e, ao mesmo tempo, o desprezo ao pensamento de Aristóteles, essa retórica baseada nos lugares da oração e na organização silogística de tópicos perdeu lugar. Em substituição a esses últimos elementos, passou-se a empregar a evidência racional e, depois, no século XVIII, a evidência empírica. De um século a outro, assim, passou-se de Descartes a Newton, sendo representativos de cada um desses dois momentos, respectivamente, Bernard Fontenelle (1657-1757)⁴⁹ e, de certa forma, Charles Rollin, em *Manière d'enseigner et d'étudier les belles-lettres*⁵⁰. Os lugares oratórios, então, começaram a ser vistos como “termos de inflamar” cuja vocação era “afetar o espírito”, como dizia Pascal⁵¹. Ataques similares foram feitos pelos romances libertinos, críticos impiedosos dos silogismos, tidos como meios pelos quais se extorquia um consentimento tirânico e absolu-

definição, notação do nome, enumeração de partes, conjugados, gênero, espécie, causa, efeito, semelhança, dessemelhança, contrários, repugnantes, antecedentes, adjuntos, consequentes e comparação (Ibid., p. 18-9). O gênero exortativo (ou demonstrativo, ou epídítico) é aquele por meio do qual o orador louva ou vituperava (crítica). O gênero deliberativo é aquele por meio do qual se persuade ou dissuade. E, por fim, o gênero judicial é aquele por meio do qual se acusa ou se defende (*Delicioso jardim da Rhetórica, tripartido em elegantes estancias e adornado de toda a casta de Flores da Eloquência ao qual se ajuntão os Opusculos de modo de compor, e amplificar as sentenças e da airosa collocação e estrutura das partes da oração*. 2. ed. Lisboa: Oficina de Manoel Coelho Amado, 1750. p. 3).

⁴⁸ A tópica era um método de raciocínio assentado numa lógica da argumentação cuja ordem era a seguinte: primeiramente, a *proposição-problema*, etapa inicial em que se apresentava uma proposição que, ao mesmo tempo, se convertia em problema; depois, no momento dos *tópicos*, o dialético pesquisava os pontos de vista sob os quais podiam ser analisados os problemas; na etapa seguinte, dos *argumentos / razões*, aquele reunia os argumentos encontrados na pesquisa favoráveis a uma ou outra solução; depois, na *ponderação das razões*, o dialético avaliava as soluções; e, por fim, na última etapa, da *solução mais provável*, optava-se pela solução mais provável (XAVIER, Ângela Barreto. “*El Rei aonde pôde, e não aonde quer*”: razões da política no Portugal Seiscentista. Lisboa: Colibri, 1998. p. 84-7). A tópica ensinou a formulação de repertórios de mais diversa natureza (de tópicos jurídicos, históricos, gramaticais, literários e de imagens), impressos ou manuscritos, de onde os letrados retiravam pontos de vista e argumentos para construírem seus raciocínios. Com isso, a tópica, ao invés de estimular a flexibilidade do raciocínio, “fixava ‘opiniões’, que de tanto usadas e consideradas, se transformavam em dogmas inabaláveis”. Deixava, assim, de ser um ‘modo de discorrer sobre as coisas’, para ser um ‘modo de discorrer sobre os discursos’ (Ibid., p. 89-92).

⁴⁹ Bernard Fontenelle (1657-1757), no primeiro momento assinalado — quando o método cartesiano passou a ser utilizado em todo campo de saber, mesmo naqueles em que Descartes não considerava válido aplicá-lo, isto é, a política, a ética e a religião (BERNIER, Marc André. *Libertinage et figures du savoir*: Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751). p. 126) —, fala sobre a natureza comparando-a à ópera. Diz que os homens, como os espectadores, só conseguem perceber o espetáculo, mas não como se dá a sua montagem. Ao final, afirma que Descartes foi capaz de identificar as cordas que sustentam essa ópera-representação (Ibid., p. 124-5). Em toda essa elaboração de Fontenelle, os princípios da mecânica celeste participam da encaenação de um divertimento galante e mundano e, ao mesmo tempo, se enunciam sob a forma de um argumento figurado do qual é indissociável (Ibid., p. 125).

⁵⁰ No segundo momento, ao longo do século XVIII, a física cartesiana foi substituída pela física de Newton, traduzindo essa perspectiva mais sensualista. À época, um manuscrito filosófico clandestino, intitulado *Examen de la religion*, pregava a transposição de expressões de um gênero literário para outro. Ele defendia que se emprestassem às ciências expressões da conversação, retirando-se delas, por sua vez, expressões para a Moral, a Literatura e as “matérias ordinárias”, além de “expressões as mais ordinárias” (Ibid., p. 126).

⁵¹ Ibid., p. 97-8.

tamente contrário às luzes da razão, observação esta feita pelo Abade T***, personagem de *Lauriers ecclésiastiques* [Láureas eclesiásticas]⁵². O *argumento* tornou-se *figura*, ambos indissociáveis um do outro, vendo a figura seu sentido transformado. Passou-se a cultivar o “pensamento engenhoso”, que deve ser entendido como um argumento que, afastando-se de um método mais especulativo na conduta do pensamento, propõe um método novo, que se correlaciona com a preocupação com uma observação minuciosa dos fatos, tal como reivindicado pelas Luzes, do que é exemplo a obra de Charles Rollin. Nela, os princípios não formam um sistema de onde se tirariam as regras, pelo contrário, se tiram as regras após se examinarem os exemplos⁵³. Rollin, significativamente, ao citar Fontenelle — “Plus les yeux ont vû, plus la raison voit elle-même” [Quanto mais os olhos têm visto, mais a razão vê ela mesma]⁵⁴ — parece expressar uma maior valorização do sensível no processo de conhecimento. Ao discorrer sobre o bom uso das *figuras*, ademais, Rollin se mostra a pensá-las sem se deter nas distinções habituais entre argumentação e elocução, entre estilo e conteúdo. A concepção de *figura* ganha um significado novo na medida em que deixa de ser valorizado seu papel como *ornamento* da elocução, como um luxo de ornamentação barroca que se acrescenta à verdade seca de uma demonstração.⁵⁵

Dessa maneira, o estudo do discurso dispõe de uma teoria suscetível de articular o sensível e o sentido, e ela importa tanto mais que, em seu nome, Rollin logra fundar suas ambições de uma retórica para a qual “a verdade dos pensamentos” depende essencialmente da “nova volta que se dá às coisas”.⁵⁶

Tal método se tornou o preferido das “retóricas do espírito” publicadas após *Agréments du langage réduits à leurs principes* [Atrativos-permissões da linguagem reduzidos a seus princípios], de Étienne Simon de Gamaches. As retóricas do espírito inventaram uma teoria do “pensamento engenhoso”, ele mesmo assimilado a um argumento figurado, que forma à sua volta uma unidade mínima do discurso persuasivo. As figuras do espírito favorecem, ao mesmo tempo, o abreviado-resumo argumentativo e são convoca-

⁵² Ibid., p. 100.

⁵³ Ibid., p. 130.

⁵⁴ Ibid., p. 130.

⁵⁵ Ibid., p. 132.

⁵⁶ Ibid., p. 133. Os romances libertinos, em oposição ao método tópico-aristotélico, mas sem se afastar dos preceitos retóricos, faziam um apelo por uma “volta às coisas”. J-J. Rousseau em seu tratado *Emílio*, escrito sob um formato que lembra o do romance, em congruência com essa perspectiva, defendia o seguinte princípio pedagógico: “Não gosto das explicações em forma de discurso. Os jovens prestam pouca atenção nelas e não as retêm. Às coisas! Às coisas! Nunca terei repetido suficientemente que damos poder demais às palavras. Com nossa educação tagarela, só criamos tagarelas” (ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio, ou Da Educação*. São Paulo: Martins Fontes, 1985, p. 225). Para Rousseau, primeiramente, às crianças deveria ser ensinado “o que são as coisas em si mesmas” e, depois, o que elas “são a nossos olhos”, forma pela qual o aprendiz seria capaz “de comparar a opinião à verdade e elevar-se acima do vulgo, pois não conhecemos os preconceitos quando os adotamos e não conduzimos o povo quando nos parecemos com ele” (Ibid., p. 236-7).

das a ajustar seus traços sobre a exatidão de um saber. Diante de toda essa transformação e de sua incidência particular sobre a retórica, percebe-se que ciências e Belas Letras tinham um pertencimento comum à República das Letras, malgrado as especificidades de umas e outras:⁵⁷ princípios comuns as regiam, ao mesmo tempo em que suas fronteiras se embaralhavam.

À luz dessas considerações sobre os romances libertinos, fica a questão: seria possível enquadrar *As relações perigosas* na categoria de “livros pornográficos”, empregada por Goulemot? Tendo em vista a sua linguagem e a sua materialidade, o conjunto de sua narrativa, forma e conteúdo, é inaceitável fazê-lo — aliás, a própria categorização “livros pornográficos” me parece indevida e anacrônica, sobretudo porque desconsidera a “tagarelíce” presentes nos romances aos quais o autor a aplica, as discussões e as ideias filosóficas, políticas e religiosas que eles trazem. Seria ele, então, um romance propriamente libertino? Raymond Trousson classifica-o como tal, explicitamente. Se considerarmos os traços imputados aos romances libertinos por Marc Bernier, pode-se, ademais, referendar a aplicação do rótulo “libertino” ao livro de Laclos, ainda que o autor não o tenha focalizado, uma vez que ele não está dentro de suas balizas cronológicas, circunscritas aos anos 1734-1751.

De fato, a liberdade de espírito e a liberdade de costumes conjugam-se em *As relações perigosas*, vindo acompanhadas de reflexões críticas sobre a religião, além do uso de uma retórica similar à observada por Bernier nos romances da primeira metade do século XVIII. É bem verdade que não se vê no romance uma contundência sobre a religião equiparável à que se observa, por exemplo, em *Tereza Filósofa*⁵⁸. Mas seus protagonistas, “Merteuil e Valmont mofam da devoção, do casamento, da fidelidade e dos velhos juizes”; há, ademais, uma observação do “redator” do livro, em nota de rodapé, sobre a falta de religião da Marquesa⁵⁹. Valmont desacata a fé, pedindo aos humildes para rezar pelo sucesso de seus projetos, enquanto a Marquesa procura suscitar em Cécile a dúvida sobre a observância do sigilo sacramental pelos padres⁶⁰. No que concerne à política, em relação à qual não há contestações explícitas, apela-se para críticas ainda mais sutis e indiretas. A crítica política dá-se particularmente por meio do uso de figuras retóricas. Valmont, em uma carta dirigida a Merteuil, sob o pretexto de melhor elogiar as ordens da mesma, faz uma alusão ao despotismo, uma referência a um fenômeno inscrito no político. Pela

⁵⁷ BERNIER, Marc André. *Libertinage et figures du savoir: Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*. p. 138.

⁵⁸ A variação no grau das críticas trazidas nessas obras e a dificuldade que dela resulta para definir e caracterizar o gênero libertino é constatada por Henri Coulet, em seu estudo sobre o tema (MACHADO, Maristela Gonçalves Sousa. *Théâtre et libertinage dans Les Liaisons dangereuses de Laclos: du roman à l'écran*. p. 23).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 24-5.

⁶⁰ LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 2002. p. 86.

maneira como Valmont se refere ao despotismo, percebe que este, em sua origem, seria negativo. Mas, na transposição figurada para a situação específica da relação pessoal com Merteuil, esta conotação negativa é perdida. O contraste, entre a negatividade do despotismo em geral e o encantamento de sua materialização específica, por sua vez, reforça ainda mais a singularidade do laço estabelecido entre os protagonistas. Nas palavras de Valmont: “Vossas ordens são encantadoras; vossa maneira de dá-las é a mais amável ainda; *faríeis com que se adorasse o próprio despotismo*” (itálicos meus), do que se deduz que o despotismo, em geral, seria inaceitável, mas que aquele protagonizado por Merteuil, pelo contrário, pareceria adorável⁶¹. O despotismo, noutra passagem, porém, comparece como metáfora de uma relação pessoal desigual em que não se ouve o outro, situação qualificada negativamente, eliminando-se, assim, o contraste de sentidos supracitado entre o despotismo no âmbito político geral e em sua transposição figurada para as relações pessoais: este é o uso que faz o mesmo Valmont, também em carta dirigida à Marquesa de Merteuil, quando lhe fala das transformações que a relação de ambos experimentou, tornando-se assimétrica e despótica. Diz Valmont:

Non è mais o amante fiel e infelice ricevendo il consolamento e i consigli di una amica tenera e sensibile; *è o réu diante del giudice, lo schiavo diante del signore*. Essi nuovi titoli impoñono, senza dubbio, nuovi doveri; comprometto-me a cumprirli tutti. Escutate-me, e, se me condannarete, acatterei a sentenza e partirei. *Prometo mais do que pedis, mas preferireis o despotismo que julga sem ouvir? Tendes a coragem de ser injusta? Ordenai, e obedecerei ainda.* ⁶² (Grifos meus.)

Os paralelos estabelecidos por Valmont entre as relações pessoais e aquelas observadas entre o soberano e seus súditos, isto é, as relações propriamente políticas, aos quais se acrescentam as metáforas da relação senhor-escravo e da relação entre juiz e réu, remetem às análises feitas por Starobinski sobre a presença da violência nas *Cartas Persas*, de Montesquieu. Starobinski entende que a violência está situada na origem da obra inteira e não lhe escapa que ela tem uma correlação-conotação política: “Violência evitada, violência contida, mas que pode de súbito mostrar-se a descoberto, seja no capricho do príncipe, seja na revolta dos súditos”⁶³. Ela tem como reverso a desordem, cujo exemplo completo encontra-se, paradoxalmente, diz Starobinski, “no desastre do harém de Usbek”, quando suas esposas e concubinas se revoltam⁶⁴. Ora, a violência em *As relações perigosas* não se expressa claramente em sua dimensão política, evidenciando-se apenas nas

⁶¹ Ibid., p. 11.

⁶² Ibid., p. 166.

⁶³ STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*: ensaios. p. 103.

⁶⁴ Ibid., p. 104.

relações pessoais e, pode-se dizer, sociais, mais propriamente nos laços estabelecidos entre os gêneros. Com isso, indiretamente, por analogia, ela tem um conteúdo político. Laclos, para realçar a violência das relações pessoais e entre os gêneros, significativamente compara-a ao “despotismo”, fazendo deste último um misto de argumento e figura retórica, atingindo a assimetria que separava homens e mulheres e, simultaneamente, a opressão sob a qual viviam os súditos face ao monarca.

Não por acaso, a Marquesa de Merteuil, numa passagem do livro, usa figuras claramente políticas. Isso se dá na carta em que narra como se construiu como pessoa e como representação, que será analisada detalhadamente a seguir. Ao mencionar como fez de alguns “homens tão temíveis os joguetes” de seus “caprichos” e “fantasias”, ela recorre a uma citação de um texto, supostamente alheio, para concluir seu raciocínio. Por meio dessa citação, a protagonista constrói uma analogia entre a tirania e o domínio que os homens intentaram ter sobre ela, ao mesmo tempo em que qualifica como “revoluções” sua própria iniciativa de subvertê-lo; aquela metáfora da relação senhorial, presente na fala de Valmont, também comparece na citação empregada por Merteuil, como se pode constatar a seguir: “*Esses tiranos destronados que se tornaram meus escravos*”; se, em meio a essas *revoluções frequentes*, minha reputação se conservou pura, não deveis concluir que, nascida para vingar meu sexo e dominar o vosso, soube criar para mim meios até agora desconhecidos?” (itálicos meus)⁶⁵. O “redator” da obra, em nota, esclarece que não se sabe a origem do verso, se vem de gente pouco conhecida ou de “prosa da senhora de Merteuil”⁶⁶. Se o “despotismo”, algo detestável, é usado por Valmont como metáfora da opressão que dizia viver na relação com Merteuil, ora deleitosa, ora inaceitável, ela, por sua vez, emprega, de forma figurada, as expressões “tiranos destronados”, “escravos” e “revoluções”, expressões essas de cunho político-social que não parecem constituir-se apenas como *figuras*: elas se tornam *argumento*, isto é, evidenciam claramente a opressão sob a qual vivem as mulheres e a insurgência de Merteuil, sua iniciativa subversiva. Com isso, a crítica e a insurgência deslizam do âmbito pessoal para o da relação entre os gêneros e, ao mesmo tempo, para as relações sociais mais amplas e para a ordem política. A revolução surge, portanto, como um fantasma, como uma possibilidade (pálida, é certo) inscrita na violência das relações estabelecidas entre agentes individuais, sociais e políticos sob o Antigo Regime.

Se as críticas religiosas e políticas contidas em *As relações perigosas* são menos explícitas, em comparação com outros romances libertinos, talvez, à época, também a “ardência” e a lubricidade dos comportamentos encontradas na obra se traduzissem em efeitos menores para o leitor, em comparação com o que se daria com outros romances simila-

⁶⁵ LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. p. 140.

⁶⁶ *Ibid.*, loc. cit.

res. Todavia, é importante reconhecer que o livro de Laclos traz um verdadeiro “catecismo do devasso” e mostra a conversão de uma das casas de Merteuil em um verdadeiro serralho⁶⁷. Do ponto de vista retórico, além disso, o romance de Laclos, de 1782, está bem próximo da brevidade, leveza e vivacidade tidas por Marc Bernier como presentes na prosa de ficção libertina do interregno 1734-1751: no que concerne à imbricação entre argumento e figura, ciência e Belas Letras, o livro *As relações perigosas* não se distancia dos romances libertinos da primeira metade do século XVIII. Mais do que isto, o romance de Laclos toma a libertinagem como tema. Isto é indubitável, ainda que haja autores que discordem sobre sua natureza⁶⁸.

O romance *As relações perigosas* estrutura-se no confronto de duas libertinagens, uma masculina e outra feminina, e de sua destruição mútua⁶⁹. Ex-amantes, Valmont e Merteuil envolvem-se em ações de vingança que têm como vítimas e/ ou, ao mesmo tempo, coadjuvantes, as seguintes personagens: Madame de Volanges, sua filha Cécile de Volanges, Cavaleiro Danceny, senhora de Tourvel, senhora Rosemonde, Prévan e Conde de Gercourt. Madame de Volanges é uma aristocrata moralista, prima da Marquesa e crítica de Valmont. Sua filha, Cécile de Volanges, adolescente ingênua recém-saída de um convento, é por ela prometida em casamento ao Conde de Gercourt, inimigo da Marquesa de Merteuil. Cécile se apaixona pelo jovem Danceny, cavaleiro que dela se enamora, sendo ambos manipulados pelo Visconde de Valmont (que desvirgina Cécile, ensinando-lhe os prazeres do sexo e engravidando-a, ao mesmo tempo em que simula ser amigo do seu amado, tudo isso para vingar-se da mãe da adolescente) e por Merteuil (que se torna amante de Danceny, ao mesmo tempo em que estimula Cécile a entregar-se a Valmont, sob o fito de a estar educando). A senhora de Tourvel, mulher casada, é uma virtuosa amiga de Madame de Volanges, encontrando-se, em boa parte da narrativa, como hóspede da senhora Rosemonde, velha aristocrata, tia de Valmont. Torna-se objeto de conquista por parte do Visconde, o qual desenvolve um habilidoso jogo de sedução, dentro do qual recorre à simulação de atos de caridade⁷⁰, ao envio de cartas apaixonadas, à chantagem e ao suborno de criados e à simulação de virtudes, conduzindo-a a uma paixão enlouquecedora. Valmont, todavia, estabelece com Tourvel um envolvimento que, se não é propriamente amoroso, diferencia-se dos por ele vividos anteriormente. Por fim, há Prévan, nobre militar francês, reputado como destruidor da honra de várias mulheres, a

⁶⁷ MACHADO, Maristela Gonçalves Sousa. *Théâtre et libertinage dans Les Liaisons dangereuses de Laclos: du roman à l'écran*. p. 26.

⁶⁸ Sobre isto, veja: *Ibid.*, p. 23-4. A autora analisa, com base em estudos alheios, algumas afinidades entre o romance de Laclos e *Egarements du coeur et du esprit* (1737), de Crébillon fils (*Ibid.*, p. 24-5).

⁶⁹ JATON, Anne Marie. *Libertinage féminin, libertinage dangereux*. In: *Laclos et le libertinage — 1789-1982 - Actes du Coloque du Bicentenaire des Liaisons Dangereuses*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983. p. 153.

⁷⁰ LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. p. 36.

quem a Marquesa toma por desafio seduzir, enganar e desonrar, no que obtém sucesso⁷¹, revertido apenas na ida à *Comédie Italienne* (o que se verá mais à frente), em que ela mesma se vê arruinada, enquanto ele é aplaudido pelos presentes⁷².

Valmont e Merteuil, conforme se intui de passagens rápidas ou em subentendidos deixados nas cartas, mantêm relações homossexuais furtivas — ele com Danceny e Pres-sac, e a Marquesa, com Cécile⁷³. Desenvolvem, ademais, um jogo entre si e com suas vítimas que acaba por destruir a ambos. A Marquesa, ao perceber que Valmont ficou abalado pelo caso com Tourvel, ira-se⁷⁴, mas promete-lhe uma noite de prêmio desde que ele continue a perverter Cécile e trate Tourvel como uma mulher comum⁷⁵. Com isso, obriga-o a entregar à última um bilhete de ruptura, de teor pré-definido⁷⁶. Todavia, Merteuil falta com a palavra e arma um encontro a três, entre Valmont, Danceny e ela. Diz ao primeiro, em carta, dentre outras coisas, querer “enganar por prazer, e não por necessidade”; que ele quer menos seus “favores do que abusar” do seu “domínio” sobre ela, motivo pelo qual ela sentia saudades do que ele fora anteriormente⁷⁷. Acrescenta que só cumpriria sua palavra se o mesmo se tornasse amável novamente. Em resposta, recebe um ultimato do Visconde: caber-lhe-ia decidir entre “paz” (do que se deduz, cumprir a palavra que lhe dera, isto é, oferecer-lhe uma noite de prazer) ou “guerra”; a isso, a Marquesa responde: “Pois bem, a guerra!”⁷⁸. Iniciando os combates, a Marquesa envia a Danceny cartas recebidas de Valmont, referentes às ações que o último desenvolvera com Cécile⁷⁹, motivo pelo qual esse Cavaleiro o desafia a um duelo, no qual o Visconde vem a perecer⁸⁰. Antes de morrer, entretanto, Valmont perdoa Danceny e passa-lhe as cartas que recebera da Marquesa. Tais cartas, então, circulam entre os nobres, suscitando rumores em Paris⁸¹ e, com isso, desembocam na destruição da reputação da Marquesa, ruína que se coroa na sua ida à *Comédie Italienne*, ao final da narrativa.

Da passagem da Marquesa de Merteuil pela *Comédie Italienne*, sabe-se a partir de cartas da senhora de Volanges, dirigidas à senhora de Rosemonde. Numa delas, relata a senhora de Volanges:

⁷¹ Ibid., p. 157-159.

⁷² Ibid., p. 314.

⁷³ Ibid., p. 102 e 118.

⁷⁴ Ibid., p. 241-245.

⁷⁵ Ibid., p. 257.

⁷⁶ Ibid., p. 268-271.

⁷⁷ Ibid., p. 285-286.

⁷⁸ Ibid., p. 287.

⁷⁹ Ibid., p. 290.

⁸⁰ Ibid., p. 298.

⁸¹ Ibid., p. 306.

Ao chegar do campo, anteontem, quinta-feira, a senhora de Merteuil foi à *Comédie Italienne*, onde tem um camarote; estava só e, o que deve ter-lhe parecido extraordinário, nenhum homem se apresentou durante todo o espetáculo. À saída, entrou, como de costume, no saguão, que estava cheio de gente; imediatamente, ouviu-se um rumor que ela pensou não lhe dizer respeito. Deparou com um lugar vago num dos bancos e foi sentar-se; mas logo todas as mulheres que aí se achavam se ergueram, como de comum acordo; e a deixaram sozinha. Esse movimento marcado pela indignação geral foi aplaudido por todos os homens e fez com que murmúrios aumentassem, chegando até a vaia [...] e, à sua saída, vaias escandalosas [...].a senhora de Merteuil foi, na noite seguinte, tomada de forte febre [...] que se declarou uma varíola, confluyente e de muito mau caráter [...] Muita razão tinha eu de dizer que seria uma felicidade para ela morrer de varíola. Salvou-se, é verdade, mas horriavelmente desfigurada; perdeu também um olho. Deveis imaginar que não a revii, mas disseram-me que está realmente medonha [...], que a doença a virara pelo avesso, e que agora tinha a alma no rosto.⁸² (Gri-fos meus.)

Todos esses acontecimentos, as vaias no teatro e os efeitos da varíola desmascaram a Marquesa aos olhos dos outros, viram-na pelo avesso, exibindo diante dos últimos sua “alma”, agora no rosto. Tais revezes, que selam a sorte (mál) da Marquesa de Merteuil, tocam num aspecto central de *As relações perigosas*: apresentar-representar as sociabilidades e as práticas da aristocracia francesa nos finais do século XVIII, expondo suas máscaras, simulações e dissimulações, revirando-as pelo avesso e, com isso, desnudando-as e denunciando-as no cenário que é sua própria metáfora, isto é, o teatro.

Na verdade, a ideia de *theatrum mundi*, segundo a qual o mundo real é um palco onde cada um exerce o seu papel, sob os olhos de Deus e onde o artifício predomina, constitui uma tópica. Suas origens encontram-se na Antiguidade. Ela pode ser vista em textos de Platão e Petrônio, por exemplo. Platão, nas *Leis*, tomava a vida humana como um espetáculo de fantoches encenado pelos deuses. Nos tempos cristãos, passou-se a imaginar que o espectador era apenas um: Deus, que via dos céus, angustiado, o pavonear-se de seus filhos na terra⁸³. No século XVII, esta tópica fez-se presente na peça *As you like it*, de William Shakespeare, expressão do Renascimento⁸⁴, por exemplo, ao mesmo tempo em que, no mundo católico da Contra-Reforma, letrados, dentre eles teóricos jesuítas, defendiam a dissimulação como “meio de ação político-civil válido e necessá-

⁸² Ibid., p. 314-316.

⁸³ SENNET, Richard. *O declínio do homem público*: as tiranias da intimidade. Trad. de Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 53.

⁸⁴ MACHADO, Maristela Gonçalves Sousa. *Théâtre et libertinage dans Les Liaisons dangereuses de Laclos*: du roman à l'écran. p. 111.

rio”⁸⁵. No século XVIII, esta tópica era um chavão e ganhou uma nova roupagem, envolvendo a ideia de um público constituído pelos homens, espectadores uns dos outros, desejosos de usufruir, um tanto cinicamente, “a representação e as falsas aparências da vida diária”⁸⁶.

Isto é o que se vê nas *Cartas Persas* (1721), onde Montesquieu usou o teatro como metáfora da sociedade, não lhe escapando a combinação de representação, com desfile, poses e divertimentos⁸⁷. Jean-Jacques Rousseau, décadas depois, foi mais longe que Montesquieu. Tendo investigado as cidades europeias de alto a baixo, ele se tornou um crítico mordaz da mescla entre palco e rua. Nas cidades, Rousseau identificou a ânsia pelo reconhecimento, pela distinção, a qual seria a origem de toda uma sorte de imposturas, convenções e etiquetas: a busca da reputação substituiu a procura da virtude, com o que imperavam as “insinceras demonstrações de polidez (e as falsas aparências)”. A cidade grande é um teatro [...] Todos os homens da cidade se tornam artistas de um tipo particular: atores”⁸⁸.

Em *As relações perigosas*, o teatro aparece de várias formas. O livro contém paratextos, enunciação, personagens, espaços e tempos que dialogam com o teatro, como mostra, de modo muito fundamentado, Maristela Machado; a obra, talvez, oculte um desejo do autor de aproximar o teatro do romance⁸⁹. Ao mesmo tempo, Laclos recorre a um léxico composto de termos cuja procedência é o teatro (por exemplo, “cena”, “drama”, “comédia”, “atores” etc.), o mesmo valendo para certas imagens de que ele se vale, que apontam para conexões e relações intertextuais com a tragédia e a comédia⁹⁰. Mais do que isso, a teatralidade dos comportamentos no meio aristocrático é uma representação continuamente repetida no romance, de tal sorte que, ao final, o teatro serve como chave para se compreender criticamente as práticas sociais e as relações de sociabilidade dos aristocratas⁹¹: ele é um misto de *figura* (metáfora) e *argumento* (isto é, não um mero ornato

⁸⁵ MISSIO, Edmir. A dissimulação como virtude entre os jesuítas da Contra-Reforma. *Memorandum*, Belo Horizonte (5): 2005 (<http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a09/missio01.pdf>). p. 121-2.

⁸⁶ SENNET, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. p. 53 e 141.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 143. MONTESQUIEU. *Cartas Persas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1960, p. 71-72.

⁸⁸ SENNET, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. p. 152-3. Desde o século XVII já havia uma crítica ao luxo, ao refinamento das maneiras, à polidez hipócrita e à corrupção provocada pela cultura das artes e das ciências no mundo europeu. No século XVIII, autores como Diderot, Mirabeau e Voltaire, dentre outros, contrapuseram-se à falsidade e às máscaras da civilização, reabilitando a “grosseira rústica” (STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização: ensaios*. p. 18-25).

⁸⁹ O teatro é reconhecidamente uma fonte intertextual. Há cerca de treze notas no livro, feitas pelo “redator”, que remetem a textos, em sua maioria peças teatrais (MACHADO, Maristela Gonçalves Sousa. *Théâtre et libertinage dans Les Liaisons dangereuses de Laclos: du roman à l'écran*. p. 35, 42 e segs). Várias peças são citadas pelas personagens (*Ibid.*, p. 61-2).

⁹⁰ *Ibid.*, p. 77-82.

⁹¹ A crítica à aristocracia, inspirada (ou afinada) em Rousseau, não foi um traço peculiar do romance libertino. Ela se fez presente também em romances como *Paulo e Virgínia* (1787), de Jacques-Henri de Saint-Pierre, defen-

retórico, mas um elemento que traz uma contribuição essencial para sustentar um discurso sobre um determinado assunto) usado para atacar a aristocracia. Cumpre, agora, sair da ficção e examinar essa sociedade com mais detalhes, bem como o papel que a representação tinha no seu interior. Esse percurso permitirá reexaminar o romance até seu epílogo, vendo como nele se dá a imbricação das críticas (e dos objetos contra os quais se voltam, isto é, as relações entre homens e mulheres, a “racionalidade cortês”, a religião e a ordem política) e da retórica, radicalizando sua contundência, com a *figura* potencializando o *argumento*.

Segundo ato: da “sociedade de Corte” às “Relações Perigosas” (e vice-versa)

Na sociedade do Antigo Regime, havia o que Norbert Elias denomina “sociedade de Corte”, alvo das críticas de Choderlos Laclos. A “sociedade de Corte” teve na França sua materialização modelar. Ela se formou de modo efetivo sob Luís XIV e possuía como seu centro a Corte⁹², servindo a França, nesse aspecto, de inspiração para os outros países europeus. Em torno deste centro definido pelas residências reais (Versalhes e outros palácios, em Paris ou em demais localidades em que o rei habitasse), articulavam-se as famílias e as moradias dos aristocratas urbanos, construindo relações de poder, estabelecendo laços de sociabilidade e travando disputas uns com os outros. Nessa “sociedade de Corte”, em última instância, todos dependiam do rei. Diante deste, os nobres procuravam distinguir-se e disputavam oportunidades de promoção para, com isto, firmar sua própria condição de membro da aristocracia, reiterar suas posições em relação aos seus

sor das virtudes morais, embora não do Antigo Regime. Esse romance traz críticas à sociedade e à ordem política de então, defendendo máximas que remetem a pensamentos de Jean-Jacques Rousseau, principalmente no que se refere à rejeição ao ordenamento e aos valores sociais aristocráticos e aos métodos educacionais defendidos em consonância com os mesmos. Saint-Pierre louva o trabalho manual, a natureza e a vida no campo e, inversamente, considera que a sociedade europeia corrompe o homem, incutindo-lhe preconceitos e vícios. Na Ilha de França (hoje, Ilhas Maurícias), em contraposição à Europa, a educação ministrada a Paulo e à Virgínia por suas mães consagra princípios defendidos por Rousseau no *Emílio*: o contato com a natureza é fundamental, sendo tomado como origem da robustez; o trabalho manual aparece como fonte de aprendizado; no que se refere à fé, os aprendizados assentam-se numa religião natural, quase deísta, baseada na contemplação e no viver em natureza, envolvendo apenas uma leitura ocasional da Bíblia (NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das; VILLALTA, Luiz Carlos. A Impressão Régia e as Novelas. In: Idem (Org.). *Quatro novelas em Tempos de D. João*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. p. 37-53).

⁹² ELIAS, Norbert. *A sociedade de Corte*. 2 ed. Trad. Ana Maria Alves. Lisboa: Estampa, 1995. p. 14 e 54.

pares e, ao mesmo tempo, sua diferenciação face à “massa” da sociedade⁹³. Dessa dependência primeira em relação ao monarca, derivava “um encadeamento de elos secundários, o comportamento dos cortesãos uns com os outros”⁹⁴: o “príncipe achava-se superior ao duque, o duque superior ao marquês e, todos em conjunto, enquanto membros da ‘nobreza’, nunca dariam o seu lugar aos plebeus sujeitos ao ‘imposto’”⁹⁵, formando-se, com tudo isso, uma ordem hierárquica de equilíbrio instável e flutuante⁹⁶.

A “sociedade de Corte” regia-se por uma “racionalidade cortês”, cuja característica principal era uma “planificação calculada do comportamento individual com vista a assegurar, na competição e sob pressão permanente, ganhos de *status*⁹⁷ e de prestígio mediante um comportamento adequado”⁹⁸. Os indivíduos eram, assim, arrastados para uma competição feroz pela conquista de *status* e prestígio⁹⁹ e, por isto mesmo, pautavam-se por uma “irresistível mania de ‘dar nas vistas’”, preocupando-se enormemente com as “aparências”, observando “a adequação perfeita das atitudes, dos gestos judiciosamente calculados, das frases com vários sentidos”. Tais cuidados construíam uma “espécie de segunda natureza que eles sabiam utilizar com facilidade e segurança”, assim como valerse do “controle da afetividade”, tudo isso servindo de instrumento na competição permanente¹⁰⁰. Por todas essas razões, na “sociedade de Corte”, a opinião social tinha uma importância central. Era um dos pilares da própria existência de cada indivíduo, o fundamento da “honra” de que desfrutavam e cuja manutenção era objetivo central: a consideração alheia era a base da “honra” individual, a qual, por sua vez, era objeto de zelo da “racionalidade cortês”. Em nome da “honra”, um nobre não titubeava em arriscar a sua própria vida. Disto há testemunhos retirados da ficção romanesca moderna, que embora não fosse um “retrato” das práticas sociais de então, guardava em relação à mesma certa identidade¹⁰¹. Um exemplo é o epílogo da trajetória do libertino Valmont, protagonista de *As relações perigosas*, que, em nome da honra, duela com Danceny e morre.

⁹³ Ibid., p. 61 e 70.

⁹⁴ Ibid., p. 65.

⁹⁵ Ibid., p. 64.

⁹⁶ Ibid., p. 65.

⁹⁷ Substituí a palavra “estatutos”, da tradução portuguesa, por “status”.

⁹⁸ Ibid., p. 67.

⁹⁹ Ibid., loc. cit.

¹⁰⁰ Ibid., p. 68.

¹⁰¹ O *romance moderno* distingue-se por sua linguagem acessível a um público mais amplo e, sobretudo, por seu *realismo formal*, graças ao qual se apresenta ao leitor como “um relato completo e autêntico da experiência humana”, fornecendo detalhes fiéis à trajetória dos personagens como indivíduos. Seu *realismo*, portanto, não se refere a “nenhuma doutrina ou propósito literário específico”, mas a um conjunto de procedimentos narrativos, por meio dos quais os personagens são inseridos em sua realidade contemporânea e abordados numa dimensão processual, no tempo e no espaço, considerados como coordenadas fundamentais que moldam a história coletiva e individual dos homens. A impressão absoluta de autenticidade dos relatos é ainda alcançada graças ao uso de cartas, diários etc. e ao apelo a descrições minuciosas dos ambientes (WATT, Ian. *A ascensão do romance*:

Na “sociedade de Corte”, o próprio ser de cada um dos seus membros, “a manifestação do seu prestígio, a distância que os separava dos inferiores, o reconhecimento dessa distância pelos superiores, tudo isto que era, para eles, um fim em si”¹⁰², e tinha na *etiqueta* um elemento fundamental. Era

na *etiqueta* que *esta distância, enquanto fim em si*, encontrava sua expressão mais perfeita. Era um argumento teatral da sociedade de Corte onde se alinhavam hierarquicamente as situações de prestígio. Os atores desempenhavam o papel de suportes dessas situações de prestígio. Tornavam assim visível a relação que marcava as distâncias, que unia e afastava, punham à prova a hierarquia sempre presente em mente de todos e de cada um, a cotação que cada um atribuía aos outros e que todos atribuía a cada um.¹⁰³

Não eram poucos os obstáculos que se interpunham aos nobres na consecução do fim de manter e reiterar as distâncias. Os escândalos, as intrigas e as disputas sem fim poderiam trazer-lhes a ruína¹⁰⁴. Para impedir a ruína pessoal e social, eles tomavam certos cuidados, com os quais se evitavam as inimizades e se estabeleciam alianças. Movidos por esse objetivo, eles vieram a desenvolver a “arte de observar os outros”, detendo-se no caráter, nas motivações, nas capacidades e nos limites de cada um, sondando os sentidos ocultos de gestos e expressões, mas também fazendo o mesmo em relação a si mesmos, isto é, se auto-observando, de modo a melhor disciplinar as relações sociais e mundanas¹⁰⁵. Norbert Elias traz uma citação de *Caractères*, de La Bruyère, que parece condensar todos esses aspectos característicos do cortesão: “Um perfeito cortesão é senhor dos seus gestos, dos seus olhos, do seu rosto; é profundo, impenetrável; dissimula os maus ofícios; sorri aos inimigos; oculta a sua má disposição, mascara as suas paixões, contraria o coração, fala e age contra os seus sentimentos”¹⁰⁶. A “arte de observar os outros”, se compreendia simulação e dissimulação, se envolvia um distanciamento entre os verdadeiros sentimentos e os comportamentos adotados diante dos outros, levava ao desenvolvimento da “arte de manobrar” esses últimos (e vice-versa), de preferência sem que isso fosse percebido¹⁰⁷. “O primeiro mandamento do convívio entre cortesãos é levar o outro, sobretudo se for hierarquicamente superior, com mão ligeira e sem que o outro se aper-

estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 14-29, p. 31 e p. 72), não fugindo *As Relações Perigosas* dessa caracterização.

¹⁰² ELIAS, Norbert. *A sociedade de Corte*, p. 75.

¹⁰³ *Ibid.*, loc. cit.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 78.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 79.

¹⁰⁶ La Bruyère. Apud. ELIAS, Norbert. *A sociedade de Corte*. p. 79.

¹⁰⁷ ELIAS, Norbert. *A sociedade de Corte*. p. 81.

ceba, a pensar segundo os desejos de quem manobra”¹⁰⁸ (portanto, cumpria dissimular a própria manipulação). Da combinação das duas artes e, de resto, da “racionalidade cortês”, derivava o cuidado que a “sociedade de Corte” dispensava às “aparências”¹⁰⁹; originava-se igualmente outra “arte” importante no interior dessa sociedade: o “controle dos afetos”, o domínio das paixões. Os indivíduos, assim, desenvolviam um “comportamento calculado e calculista”, tendo em vista sobreviver e vencer nas competições da vida na Corte¹¹⁰. Segundo Elias, todos esses procedimentos e objetivos explicam a força do “estilo artístico” conhecido por “classicismo”. Eles seriam também os fundamentos do “teatro clássico francês”, o qual seria um “elemento integrante da vida de corte e não apenas uma distração. Os espectadores estão instalados no próprio palco, ao fundo e dos lados. A peça que se lhes apresenta caracteriza-se pela mesma ponderação, o mesmo rigor de desenvolvimento que são próprios da vida de Corte”¹¹¹. Se as paixões poderiam ser fortes, não se apreciariam as explosões passionais. Na “sociedade de Corte”, enfim, os sujeitos históricos viviam a representar, simulando e dissimulando, ocultando de fato o que pensavam e o que sentiam: *era-se o que se aparentava ser*. Ademais, é importante lembrar, esses procedimentos não tiveram sua disseminação resumida aos meios aristocráticos. Em menor ou maior grau, atingiram, ainda que muito parcial e setorialmente, a “massa” da sociedade.

A “racionalidade cortês”, é certo, conforme mostra Norbert Elias, suscitou reações no seu próprio seio, reações que seriam tentativas de emancipação do indivíduo face à pressão social. Dessas reações, ainda segundo Elias, foram atores, no século XVII, os mal sucedidos François Fénelon e Madame Guyon, e, no século XVIII, Jean-Jacques Rousseau¹¹². Choderlos Laclos, com *As relações perigosas*, situa-se também entre os que reagiram contra essa “racionalidade cortês”, atacando suas conseqüências para a constituição dos indivíduos e para as relações que eles estabeleciam entre si, dentro da “sociedade de Corte”: relações de opressão, ou melhor, de “despotismo”. Nos círculos aristocráticos, a Marquesa de Merteuil, a protagonista, como se procurou mostrar anteriormente, exercita a arte de representação até ser desmascarada. O desmascaramento ocorre publicamente, num teatro e é extremado por graça da varíola, que desnuda sua alma, pondo-a no “rosto”, virando, enfim, a personagem pelo avesso. Por meio deste procedimento narrativo, na verdade, como já salientei, Choderlos Laclos vira pelo avesso a própria nobreza, representada pelos protagonistas e coadjuvantes do romance. O livro leva a extremos a representação da “sociedade de Corte” francesa como um teatro, enfatizando

¹⁰⁸ Ibid., p. 83.

¹⁰⁹ Ibid., loc. cit.

¹¹⁰ Ibid., p. 85-86.

¹¹¹ Ibid., p. 86.

¹¹² Ibid., p. 87.

o desenvolvimento de práticas pelas quais, seguindo-se uma “racionalidade cortês”, dissimulam-se e simulam-se sentimentos, desejos e pensamentos, tudo isto produzindo destruição.

Se, em consonância com a racionalidade cortês, as personagens são prisioneiras das “aparências”, se elas têm sempre em vista o alcance da distinção, Laclos soma a isto um viés libertino: as personagens ambicionam também viver secretamente as paixões (algumas delas perversas, quando se pensa nas suas conseqüências para os outros) e gozar dos prazeres que elas lhes oferecem. Os protagonistas do romance são bem-sucedidos nessa ambição até o momento em que as “aparências” se perdem e, com isto, também a honra. Enfim, o romance detém-se em *representar* uma sociedade em que o *representar* era quase uma obsessão, ao mesmo tempo em que ele corrói os simulacros que resultam desta ânsia, expondo, na conduta de alguns atores, a libertinagem que a acompanhava. Com efeito, na constituição do romance, ao lado da representação, a libertinagem ocupa um papel fundamental.

No que se refere à libertinagem, deve-se sublinhar, a feminina é representada como aquela que contém um potencial de escândalo maior. Naquela sociedade, o homem e a mulher encontravam-se numa situação de “desigualdade diante do amor e do prazer”, não tendo a mulher, nesse campo, outra saída que não a dissimulação e o artifício. Valmont parece reconhecê-lo, pois, em carta à Marquesa, fala da impossibilidade de uma mulher desonrada salvar sua reputação. Ao mesmo tempo, vê, nos êxitos auferidos pela Marquesa com a arte de representar, mais “sorte” do que “talento”, combinando, assim, uma visão que alia a percepção sobre a opressão que se abate sobre as mulheres à desqualificação dos méritos de uma delas em ludibriá-los, isto é, do “talento” de Merteuil:

Não me julgo mais tolo do que qualquer outro. Meios de desonrar uma mulher, descobri cem, descobri mil; mas, quando me preocupei com procurar como ela poderia salvar-se, nunca vi possibilidade alguma. De vós mesma, minha bela amiga, cuja conduta é uma obra-prima, pensei cem vezes que tínheis mais sorte do que talento em representar.¹¹³

A Marquesa, contudo, não compartilha da opinião do Visconde sobre seus talentos e riscos. Pensando num hipotético desejo de Valmont de provocar sua ruína, ela ressalta que lhe faltariam provas e que a má reputação do interlocutor funcionaria como escudo protetor dela mesma: “Entretanto, se tivésseis querido perder-me, que meios teríeis achado? Palavras vãs que não deixam vestígio, que vossa reputação mesma teria ajudado a tornar suspeitas, e uma seqüência de fatos inverossímeis cuja narrativa sincera

¹¹³ LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. p. 124.

teria algo de romance mal arquitetado”¹¹⁴. Neste momento da narrativa, ela está ainda longe de avistar o que lhe sucederia no futuro, quando Valmont usa suas cartas para arruiná-la.

No que se refere à conquista de suas vítimas, o “homem anuncia aos quatro ventos a sua vitória”, enquanto “a mulher deve saboreá-la na mentira e no segredo”, o que traduz uma diferença sensível dos dois sexos na libertinagem¹¹⁵. Na verdade, a libertinagem feminina representa um ataque mais virulento à ordem, tendo-se em vista a posição social inferior ocupada pela mulher¹¹⁶, motivo pelo qual a aristocracia (e o romance em questão) brinda Merteuil com um castigo tão espetacular e sombrio. A libertinagem de Valmont, talvez, comporte um sentido ambíguo: o personagem afronta todas as regras estabelecidas para seduzir Tourvel, sua vítima preferencial, mas essas mesmas regras servem para fazer com que ele a perca, no que se poderia ver um surpreendente conformismo no domínio da moral sexual¹¹⁷, que se encontra claramente expresso numa apreciação da senhora de Rosemonde, ao final dos acontecimentos: “se fôssemos esclarecidos sobre a verdadeira felicidade, *não a procuraríamos nunca fora dos limites prescritos pelas leis e pela religião*” (itálicos meus)¹¹⁸. Portanto, uma moral sexual ambivalente regulava as posições e as sanções, abrigo para libertinos e libertinas, aparentemente assentadas em componentes físicos: “sob a cobertura de uma hipotética ‘natureza’ feminina, a sociedade tende na realidade a salvaguardar os valores da família e da propriedade [...] e é em nome da ordem que o desejo feminino é controlado, dominado e combatido”; a emancipação feminina, enfim, seria tão perigosa para a ordem quanto a dos camponeses¹¹⁹. Segundo Peter Gay, a malévola Marquesa de Merteuil de Laclos sugere que, à época das Luzes, “havia muito a ser feito até que os homens permitissem às mulheres serem plenamente humanas, mas a revolução sexual por ela protagonizada, como muitas revoluções, era um sintoma da melhoria moral entre as vítimas”¹²⁰.

No desfecho do livro de Laclos, como se viu, o teatro é o local onde a protagonista libertina sofre a sanção social, após a destruição de sua reputação, conquistada outrora por sua maestria na arte de representar. Ele é também o local onde se dá a redenção de

¹¹⁴ Ibid., p. 145.

¹¹⁵ TROUSSON, Raymond. Romance e Libertinagem no Século XVIII na França. In: NOVAES, Adauto (org). *Libertinos libertários*, p. 170-1.

¹¹⁶ JATON, Anne Marie. Libertinage féminin, libertinage dangereux. In: *Laclos et le libertinage — 1789-1982 - Actes du Colloque du Bicentenaire des Liaisons Dangereuses*. p. 153-155.

¹¹⁷ Ibid., p. 154.

¹¹⁸ LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. p. 310.

¹¹⁹ JATON, Anne Marie. Libertinage féminin, libertinage dangereux. In: *Laclos et le libertinage — 1789-1982 - Actes du Colloque du Bicentenaire des Liaisons Dangereuses*. p. 158-159.

¹²⁰ GAY, Peter. *The Enlightenment: the science of freedom*. New York: W. W. Norton & Company, 1996. p. 34.

Prévan, aplaudido pelo público presente¹²¹. Na narrativa, todavia, o teatro é muito mais do que o espaço de expiação da Marquesa libertina e de salvação de uma de suas vítimas. Ele é um dos cenários privilegiados da vida mundana, palco onde se encontram as personagens. A teatralização dos atos, de resto, é um artifício ao qual as personagens recorrem para escapar ao tédio¹²². A guerra entre a Marquesa e Valmont inicia-se a partir do momento em que o mesmo deixa de desempenhar o papel que ela dele espera, recusando-se a ser o “amável” de outrora e, meio sem querer ou esperar, envolvendo-se de modo mais especial com a senhora de Tourvel. Cécile, recém-saída do convento, reintroduzida na vida social, ora vê-se elogiada por sua beleza, ora é cobrada por seu pouco jeito, isto é, por sua aparência e por seu pouco traquejo em relação à arte de comportar-se diante dos pares¹²³. Valmont, por seu turno, diante da presidenta de Tourvel, desenvolve seu jogo de simulação e dissimulação (e sedução), apresentando inicialmente ter “candura” e dando mostras de arrependimento por seus erros passados. Tais atitudes não ludibriam a vigilante senhora de Volanges, que, com todas letras, escreve à amiga Tourvel dizendo que “a candura de Valmont deve ser com efeito muito rara”. No seu entendimento, o “libertino” seria ainda “mais falso e perigoso do que amável e sedutor”, uma vez que “é resultado de seus princípios”, pessoa que sabe “calcular tudo o que um homem pode permitir-se em matéria de horrores sem se comprometer; e, para ser cruel e mau sem perigo, escolheu suas vítimas entre as mulheres”, perdendo-as¹²⁴. O calculismo de que fala Elias sobre o cortesão, portanto, aparece aqui, sob o olhar da senhora de Volanges, em Valmont, de forma extremada: sua libertinagem é também objeto de cálculo¹²⁵.

No caso do convívio com um libertino, aparência, representação, simulação e dissimulação — esses elementos essenciais na vida social e que determinavam uma conduta calculada — poderiam implicar maiores perigos para as mulheres honradas. Estas últimas eram peças frágeis num mundo de preeminência masculina e que tinha a honra como elemento chave¹²⁶. Nesse mundo, segundo Norbert Elias, conforme já assinalei, desenvolvia-se uma vigilância sobre o comportamento alheio, meio de averiguar os verdadeiros

¹²¹ LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. p. 314.

¹²² MACHADO, Maristela Gonçalves Sousa. *Théâtre et libertinage dans Les Liaisons dangereuses de Laclos: du roman à l'écran*. p. 108.

¹²³ LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. p. 10-11.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 19-20.

¹²⁵ A própria produção epistolar não escapa deste cálculo. Merteuil explica a Cécile que, ao se escrever para alguém, menos do que procurar dizer o que se pensa, se deve registrar o que venha agradar o interlocutor (MACHADO, Maristela Gonçalves Sousa. *Théâtre et libertinage dans Les Liaisons dangereuses de Laclos: du roman à l'écran*. p. 49).

¹²⁶ Segundo Montesquieu, a honra, a mola mestra das monarquias, seria o preconceito de cada pessoa e de cada condição, exigindo preferências e distinções, e podendo servir de inspiração para as mais belas ações. A honra, ainda segundo o autor, seria a mola de funcionamento das monarquias (MONTESQUIEU. *Do Espírito das Leis*. São Paulo: Martin Claret, 2004. p. 23-24 e 39).

sentimentos das pessoas, aqueles que subjaziam às aparências; ao mesmo tempo, sabendo-se ser objeto da observação alheia, o indivíduo calculava meticulosamente seus atos. Tal perspectiva está consagrada, em suas linhas gerais, no romance de Laclos. Isso fica evidente em algumas de suas passagens. Numa delas, a senhora de Tourvel manda um de seus criados vigiar Valmont. Este, por sua vez, sabendo do fato, encena um gesto de caridade numa aldeia, ciente de que protagoniza um “espetáculo” (visto que tem um *espectador* constituído pelo criado espião e, por intermédio dele, Tourvel), considerando a si mesmo “o herói de um drama no ato final”¹²⁷; mais do que um espectador, Valmont tem em mira a “opinião pública”, tanto assim que finge-se piedoso, indo à missa¹²⁸ e, quando pensa nos efeitos da ruptura com sua presa preferencial, ele quer que, em sua carreira de conquistas na “cena do mundo”, inscreva-se um novo brilho¹²⁹. Ele não almeja senão o primeiro lugar no “grande teatro”¹³⁰. Nesse ponto, no que se refere à importância do público e da reputação, que se quer seja a melhor, Valmont se aproxima da senhora de Tourvel. Para ela, as boas ações não bastam para qualificar uma pessoa: uma boa ação não torna honesto um homem vicioso, assim como uma falta não faz vicioso um homem “notoriamente bom”¹³¹. Logo, a reputação conquistada por um indivíduo, sua fama e sua notoriedade junto a um público, define a avaliação que se faz sobre o mesmo, do que se deduz que sua perícia na arte de simular e dissimular teria maior força do que uma efetiva boa conduta, ao mesmo tempo em que o público aparece como uma dimensão (e um ator) essencial. O romance corrobora as asserções de Norbert Elias também ao reiterar a preeminência da teatralização e das aparências. Como afirma Maristela Machado, o “culto das aparências é tão disseminado na sociedade quanto ele é descrito no romance”¹³². A senhora de Tourvel, mesmo após a desgraça que se abate sobre Tourvel e a fuga de Cécile, continua a defender os mesmos valores que consagram a reputação e as aparências, ainda que veja nisso uma dimensão frívola¹³³.

O próprio jogo de sedução é interpretado como teatro, conforme as palavras de Valmont, em carta à Marquesa de Merteuil. Na realidade, ele o frui como um ator. Neste espetáculo, graças à sua astúcia, não lhe faltariam espectadores, que testemunhariam a “agonia da virtude”:

¹²⁷ LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. p. 19 e 37.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 226.

¹²⁹ MACHADO, Maristela Gonçalves Sousa. *Théâtre et libertinage dans Les Liaisons dangereuses de Laclos: du roman à l'écran*. p. 112.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 112-3.

¹³¹ LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. p. 52.

¹³² MACHADO, Maristela Gonçalves Sousa. *Théâtre et libertinage dans Les Liaisons dangereuses de Laclos: du roman à l'écran*. p. 113.

¹³³ *Ibid.*, p. 113.

Não tenho eu aqui, em verdade, gozos privações, esperança, incerteza? Que se tem a mais em um *grande teatro*? *Espectadores*? Não faltarão. Se não me vêem no trabalho hão de ver a *obra pronta*; terão apenas que admirar e aplaudir. Sim, aplaudirão, porque posso, enfim, predizer, com segurança a data certa da queda da minha austera devota. Assisti esta noite à agonia da virtude. A doce fraqueza reinará em seu lugar.¹³⁴ (Grifos meus.)

A “representação” nos comportamentos, em conformidade com a preservação das aparências, depende de um processo de aprendizado, feito ao longo do percurso de uma vida. A própria libertinagem, como agudamente percebe Maristela Machado, não escapa das restrições impostas pela sociedade das aparências, de onde ela retira suas regras e seus códigos, tendo no uso de máscaras um instrumento essencial¹³⁵.

O livro demarca as especificidades do aprendizado da arte de representar, seja ao focalizar a trajetória bem-sucedida (antes da ruína final) da libertina Merteuil, seja ao mostrar a iniciação de Cécile de Volanges (que, desde o princípio, segundo a perspectiva de Valmont e Merteuil, seus “tutores”, deve culminar na desonra e no infortúnio da aprendiz, de sua mãe e de seu prometido esposo). Merteuil, na carta em que narra a sua própria história, faz questão de explicitar a natureza processual do aprendizado da arte de representação (que soma, ao controle das paixões, a observação das demais pessoas e de si e, ainda, o manobrar dos outros, ao que ela acrescentará, ainda, as leituras) e da constituição de sua individualidade. Aristocrata que é, mulher que não se resigna a submeter-se à tirania masculina e a respeitar os princípios morais reinantes, ela enfatiza ter forjado a si própria e enuncia os caminhos talhados para driblar e usar a seu favor as convenções sociais. Assim, declara ser obra de si mesma, feito no qual se expressa uma autêntica epistemologia das Luzes e uma clara adesão aos fundamentos consagrados então pela retórica, inspirados em Sêneca, na medida em que ela diz assentar-se na observação, na experimentação e na reflexão¹³⁶. Para além desta epistemologia ilustrada e da obediência

¹³⁴ LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. p. 181.

¹³⁵ MACHADO, Maristela Gonçalves Sousa. *Théâtre et libertinage dans Les Liaisons dangereuses de Laclos: du roman à l'écran*. p. 116.

¹³⁶ Cassirer toma como característico do pensamento ilustrado uma inversão metodológica. O ponto de partida na construção do conhecimento deslocou-se da certeza fundamental (um axioma, um dogma da Igreja etc.) para a experiência e a observação, invertendo-se, pois, a hierarquia metodológica vigente: procurar-se-ia descobrir a lógica dos fatos, através da qual, primeiro, apreendiam-se os fenômenos; depois, buscar-se-ia cada uma das condições que originaram esses últimos, revelando a dependência que os ligava; e, finalmente, com base nestas descobertas, chegar-se-ia às regularidades comuns a cada tipo de fenômeno, formulando princípios ou leis (CASSIRER, Ernst. *Filosofia de la Ilustración*. 2 ed. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 22-26). Esse agregado final, a que chegava o pensamento ilustrado, resultante do intrincar dos fatos pelo trabalho de “juntar” feito pelo sujeito cognoscente, seria uma forma de *sistema*, mas não como, anteriormente, faziam os pensadores do século XVII, uma vez que o resultado final não surgiria como algo imposto de fora aos fatos isolados, mas, pelo contrário, partiria desses mesmos fatos, possuindo, por isso mesmo, certa limitação (Ibid., p. 37). Como

às diretrizes subjacentes às transformações retóricas, vislumbra-se, na narrativa e nos princípios de Merteuil, aquela “racionalidade cortês” de que fala Norbert Elias: se a Marquesa, por um lado, construiu sua própria pessoa e uma dada representação de si mesma, sem se basear no hábito e nem na assimilação acrítica de ensinamentos dos que a rodeavam; por outro, ela recorreu à *observação atenta dos comportamentos alheios*, sobretudo daquilo que se queria ocultar dos seus olhos. Além disso, ela buscou controlar os seus sentimentos diante das pessoas com as quais convivia. Graças a essa observação, ela se instruiu e aprendeu a dissimular e simular:

Digo meus princípios, e digo-o propositadamente; pois não provém, como o de outras mulheres do acaso, nem são recebidos sem exame ou seguidos por hábito; são os frutos de minhas profundas reflexões; criei-os, e posso dizer que sou minha própria obra. Entrando na sociedade em um tempo em que, solteira ainda, estava naturalmente voltada ao silêncio e à inação, aproveitei para observar e refletir. Enquanto me acreditavam estouvada ou distraída, dando, em verdade, pouca atenção ao que me procuravam dizer, muita prestava ao que procuravam esconder de mim. Esta útil curiosidade, ao mesmo tempo que servia para me instruir, ensinava-me a dissimular [...] Se sentia alguma mágoa, aplicava-me a assumir um ar de serenidade, e até de alegria; levei o zelo a ponto de provocar dores voluntárias, a fim de procurar durante esse tempo a expressão do prazer [...].¹⁵⁷

Vê-se, portanto, que Merteuil colocou no seu horizonte o fruir dos prazeres. E, com base na sua experiência progressiva no uso daquelas “armas”, ela as aperfeiçoou mais e mais, desenvolvendo uma perícia maior na arte de representar e de cuidar das aparências:

De posse dessas minhas primeiras armas, tentei servir-me delas; não satisfeita com não mais me deixar penetrar, diverti-me com mostrar-me sob diferentes formas; segura de meus gestos; controlei minhas palavras; regulei uns e outros de acordo com as circunstâncias e as minhas fantasias. A partir de então, minha maneira de pensar foi unicamente minha e só mostrei o que me era útil deixar transparecer.¹⁵⁸

salienta Robert Darnton, interpretando as contribuições de Cassirer para o entendimento das Luzes, uma grande diferença separava o *esprit systématique* do século XVIII e o *esprit de système* do século XVII, pois, enquanto este último levava “a razão ao extremo ao usá-la para construir sistemas que abarcavam tudo”, o primeiro “desafiava as teorias”, não conduzindo à construção propriamente de um sistema, à exceção do que fez o Barão de Holbach, com seu *Système de la nature* (DARNTON, Robert. *Os dentes falsos de George Washington*: um guia não convencional para o século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 31).

¹⁵⁷ LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. p. 140-1.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 141.

Com a vividez, ela se aprimorou ainda mais, passando a empregar outros instrumentos. Apelou para a leitura de diferentes tipos de livros, inclusive romances (o que mostra o potencial instrutivo-corrosivo dos últimos), depreendendo da leitura as distinções entre o que se podia fazer, o que se devia pensar e o que era preciso parecer:

[Depois de viúva] Reforcei-as pela leitura; não imagineis, entretanto, que foi toda ela do gênero que pensais. Estudei nossos costumes nos romances, nossas opiniões nos filósofos, procurei até nos moralistas mais severos o que exigiam de nós, e assegurei-me, assim, do que se podia fazer, do que se devia pensar e do que era preciso parecer. Uma vez a par disso tudo, verifiquei que somente a última coisa apresentava algumas dificuldades de execução; esperei vencê-las e meditei sobre os meios de fazê-lo.¹³⁹ (Grifos meus.)

Ao fim e ao cabo, no palco da sociedade, Merteuil transformou-se na protagonista, numa mestra na arte do representar e, mais do que isso, do alcançar a felicidade (ao invés da vaidade, por muitos outros vista como o fim último das condutas). O domínio da “arte de representar”, enfim, tornou-a capaz de aparentar desejos, sentimentos e atitudes, que eram exatamente opostos aos seus.

Sobre o amor, ela diz, primeiramente, ser “quando muito um pretexto” para o prazer (e não a causa deste, como lhe diziam) e, depois, tratar-se de um sentimento que ela não queria ter, mas apenas inspirar, chegando ao ponto de ridicularizá-lo, na medida em que o associa ao “espírito de um autor” e ao “talento de um comediante”:

Começava a aborrecer-me com meus prazeres rústicos, muito pouco variados para a minha cabeça ativa. Sentia uma necessidade de coqueteria que me reconciliou com o amor; não para senti-lo, em verdade, mas para inspirá-lo e simulá-lo. Em vão me tinham dito, e eu o lera, que não se podia simular esse sentimento; eu percebia, entretanto, que para consegui-lo bastava juntar ao espírito de um autor o talento de um comediante. Exercitei-me nos dois gêneros, e talvez com algum êxito; mas ao invés de procurar os vãos aplausos do teatro, resolvi empregar na minha felicidade o que tantos outros sacrificavam à vaidade [...] Comecei, então, a desenvolver no grande palco da sociedade os talentos que adquirira. Meu pri-

¹³⁹ Ibid., p. 143. Maristela Machado chama a atenção para a importância da leitura desses textos alheios no aprendizado de Merteuil, constituindo uma espécie de segunda educação, elemento importante na produção de seus próprios escritos e, de resto, para que ela faça sua entrada triunfal no “grande teatro” da sociedade (MACHADO, Maristela Gonçalves Sousa. *Théâtre et libertinage dans Les Liaisons dangereuses de Laclos*: du roman à l'écran. p. 40). A pesquisadora supracitada, ademais, analisa as intertextualidades presentes em cartas de outras personagens e nas críticas dos protagonistas sobre os escritos destas últimas, muitas vezes tendo como alvo o sentimentalismo descontrolado que se originaria de romances então em circulação. Citando Francis Marmande, ela aponta para o entrelaçamento, na obra de Laclos, entre metáforas teatrais, estratégicas ou jurídicas, sob um conjunto de referências a livros, objetos de menção nas cartas, livros esses de autoria diversa (La Fontaine, Richardson, Racine, Pascal, Rousseau, Crébillon), notadamente de prosa de ficção e de teatro (Ibid., p. 50-2).

meiro cuidado foi conquistar a fama de invencível. Para conseguilo, os homens que não me agradavam foram sempre os únicos de quem fingi aceitar homenagens. Empregava-os utilmente para angariar as honras da resistência, enquanto me entregava sem receio ao amante preferido¹⁴⁰.

Como afirma Raymond Trousson, numa “sociedade fundada na aparência e na mentira, o sentimento sincero e profundo está excluído ou arruína aquele que tem a infelicidade de experimentá-lo”¹⁴¹. À libertina, nesse contexto, não resta outro recurso senão empregar a seu favor a arma que se sabe presente na “sociedade de Corte”: a hipocrisia. Se o homem libertino quer conhecer o sentimento apenas para se tornar o mestre num jogo de inteligência e de dominação, em que ele, impiedoso quer humilhar a mulher¹⁴², a libertina Merteuil não se furta de fazer o mesmo em relação aos homens. No século XVIII, de resto, como diz Goulemot, “a infelicidade do outro, seus sofrimentos e sua dor”, às vezes, incitam “ao mais desenfreado gozo”¹⁴³.

Valmont, o libertino, por sua vez, não perde de vista a teatralização dos comportamentos. Assim, ao narrar a Marquesa de Merteuil sua vitória sobre a senhora de Tourvel, ou seja, o fato de tê-la conquistado, subjugando a virtude, mostra como calculou seu triunfo com cuidado, marcando espaço e escolhendo palavras e gestos. Com efeito, diz:

para nada perder de um tempo cujos momentos eram todos preciosos, examinei cuidadosamente o local e, desde logo, marquei o *teatro da minha vitória* [...] Julguei que devia dar um pouco de animação a essa cena agonizante; por isso, disse, com ar de despeito: “Vossa firmeza devolve-me a minha. Pois bem, senhora, ficaremos separados; mais separados ainda do que pensais; e vos regozijareis à vontade com vossa obra”¹⁴⁴ (Grifos meus).

Os dois libertinos, Merteuil e Valmont, tributários de uma “racionalidade cortês”, lidam com regras distintas, em conformidade com seu sexo. Devido à sua libertinagem e às conquistas que fazem, ambos os libertinos acabam por subverter essas regras, ainda que, em certa medida, elas sejam reiteradas com a desonra que os atinge ao final do romance: Valmont perece num duelo; Merteuil vê sua alma exibir-se no rosto, ao mesmo tempo em que é vaiada no teatro, uma punição moral e física expressiva, proporcional à

¹⁴⁰ LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. p. 143-4.

¹⁴¹ TROUSSON, Raymond. Romance e Libertinagem no Século XVIII na França. In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos libertários*. p. 175.

¹⁴² *Ibid.*, loc. cit.

¹⁴³ GOULEMOT, Jean. *Esses livros que se lêem com uma só mão*: leitura e livros pornográficos no século XVIII. p. 11.

¹⁴⁴ LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. p. 237-238.

ameaça por ela representada à ordem. Até esse momento de ruína, para o êxito que até então tiveram as personagens na arte de seduzir, foram procedimentos essenciais (ainda que para a mulher o fossem ainda mais): simular, dissimular e manter as aparências. O livro mostra tais procedimentos “em ação”, ao mesmo tempo em que denuncia as mazes das sociabilidades de Corte: ele exhibe ao público leitor as “cordas” que estão por trás do espetáculo teatral, toda essa violência que se espraia das relações entre pessoas de sexos distintos às relações entre os gêneros, ao mesmo tempo em que as equipara à figura do condenado despotismo político. O livro se encerra, então, com a destruição dos libertinos e dos que caem em suas garras. Pode-se conjecturar se, com eles, não sucumbem também, agora diante do leitor, os procedimentos que aqueles encarnam, estruturais numa sociedade de Corte. Pode-se perguntar se não há nisso um convite para, no mínimo, um questionamento do despotismo mais geral. Enfim, *no plano da leitura*, a *figura retórica* converter-se-ia em *argumento* para a contestação de uma ordem política igualmente violenta? A visualização do *teatro* e de suas *cordas*, mais do que evidenciar o que esta por trás do espetáculo, geraria outras *revoluções*, para além daquelas mencionadas na narrativa pela Marquesa de Merteuil, agora no mundo político real dos leitores? Certamente sobre o romance foram feitas leituras distintas, pelos diferentes leitores. É possível que alguns deles tenham feito as correlações e analogias que parecem presidir a estruturação do romance e que prefiguram uma dada leitura da realidade, que embaralha as relações pessoais, as relações entre os gêneros e as relações políticas. Mais do que isso, que embaralha realidade e ficção, “sociedade de Corte” e “Relações Perigosas”.

Resumé : Le but de cet article est d'examiner le thème de la société en tant qu'un théâtre dans la France de l'Ancien Régime. Il étudie particulièrement *Les Liaisons Dangereuses*, roman épistolaire de Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos (*1741-†1803) publié en 1782. Il établit des rapports entre ce roman et son contexte de production, pour réfléchir sur la façon par lequel cet ouvrage représente la «société de cour» en France et les pratiques libertines à la veille de la Révolution Française.

Mots-clés : Libertinage. Société de Cour. Roman.