

TERCEIRA MARGEM

Marcelo Jacques de Moraes
UFRJ/CNPQ

Denis Diderot: imagem, alteridade e valor

On doit exiger de moi que je cherche la vérité, mais non que je la trouve.

Denis Diderot

Resumo: Para Diderot, pensar a realidade implica o esforço permanente de traduzir a experiência fragmentária que dela se tem numa rede acabada de linguagem, seja ela verbal ou plástica. Não se pode ler o mundo sem, a cada vez, totalizá-lo, sem dar-lhe uma inflexão lógica – sem nele inferir valores.

Este trabalho aborda a questão sob o prisma do filósofo, destacando o modo como sua obra permite pensar a atividade artística em geral, e a pintura em particular, como produção e, ao mesmo tempo, questionamento incessante de valores.

Palavras-chave: Diderot, imagem, estética

Abstract: For Diderot, conceiving reality presupposes a permanent effort in order to translate one's fragmentary experience into an achieved language system, be it verbal or plastic. It is not possible to read the world without giving it a logical inflection – without inferring values from it. This article approaches this issue from the philosopher's perspective, accentuating the way his work permits one to consider the artistic activity in general, and painting in particular, as a production, and at the same time, as an unceasingly manner of questioning values.

Keywords: Diderot, image, esthetics

Em um mundo que pretende ver na sucessão de imagens que permanentemente o assombram a via fundamental de acesso a seu sentido, numa contemplação muda que tende a uniformizar as consciências, parece-me cada vez mais importante tentar redescobrir possibilidades de “des-

TERCEIRA MARGEM

idealizar" essas imagens, de "des-fundamentalizá-las" e restituir-lhes sua real dimensão, isto é, a de simples elos num encadeamento infinito de formas-sentido, cuja historicidade o mundo da arte, pelo menos desde o século XVIII, põe em evidência de um modo particular. Não é outra a razão pela qual retomarei aqui alguns aspectos da reflexão estética de Denis Diderot, para quem a representação estética jamais se afigura sem induzir o espectador à produção de uma reflexão crítica sobre o mundo que ela evoca. E sem despertar a consciência de que aquilo que parece constituir a própria natureza das coisas, seu princípio intemporal, não passa de contingência historicamente – senão, numa visão mais cética, casualmente – produzida.

Para o pensamento ocidental, o século XVIII foi fundamentalmente um século de crise. A conquista do espaço empreendida desde o Renascimento com as grandes navegações já obrigara a consciência européia a deparar-se com a alteridade, com a diferença, levando-a a pôr em questão as certezas em relação à sua própria hegemonia cultural e intelectual. Mas foi com a aceleração das transformações operadas no quotidiano em função do progresso técnico, aliada ao desenvolvimento dos transportes e da difusão de informações, que se disseminou de maneira mais ampla e se calcificou essa crise de valores nas várias esferas da sociedade. O que se queria conceber como mundo real e como valores universais tornava-se cada vez mais nebuloso, exigindo que se relativizasse todo e qualquer ponto de vista, todo e qualquer modo de olhar. O homem ocidental se dava, pois, conta de sua historicidade, do fato de que o processo de construção de sentidos do mundo – e, portanto, de produção de valores – era histórico e se encontrava permanentemente em aberto.

A esse descentramento do pensamento correspondeu, como se sabe, um abalo do absolutismo, do poder político e do poder religioso, os quais, num mundo cosmopolita, já não mais controlavam opiniões e consciências. Começava, assim, a se firmar o sujeito autônomo moderno, este sujeito monádico e pretensamente esclarecido que pretendia recusar todo e qualquer conhecimento que não tivesse obtido por si próprio, que se queria sem mestres, que aspirava a excluir-se da ordem social vigente para nela mais vigorosamente intervir. Não é simples acaso que, em 1783, Kant tenha definido a *Aufklärung* que marcou seu século – o Esclarecimento ou, como nos habituamos a dizer, o Iluminismo – como a maioria do homem:

Esclarecimento é a saída do homem de sua auto-imposta menoridade.

A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento

TERCEIRA MARGEM

sem a direção de um outro. (...) Tenha coragem de fazer uso de seu próprio entendimento, tal é o lema do Esclarecimento.¹

É nesse contexto histórico que se pode pensar a emancipação, ou melhor, a insubordinação crescente do ato estético em relação aos domínios político, filosófico e moral, insubordinação que nos acostumamos a chamar, sobretudo a partir do romantismo alemão, de autonomia estética. Marc Jimenez sintetiza a questão nos seguintes termos:

A conquista da autonomia estética se inscreve no movimento de liberação em relação à ordem antiga. Essa tendência [é] tão irresistível quanto a que conduz ao capitalismo burguês, ao liberalismo e à constituição de um espaço público aberto à crítica.²

Diante dessa crise dos fundamentos filosóficos e espirituais, um dos aspectos mais importantes do Iluminismo do século XVIII foi o de tentar sistematizar e propagar a perspectiva crítica do conhecimento em meio ao processo cada vez mais dispersivo e cada vez mais sôfrego de assimilação da infinitude heterogênea do mundo. Tal voracidade pode ser ilustrada pela proliferação de imagens no processo de apropriação do mundo: pinta-se, desenha-se e grava-se na ambição de catalogar todo o universo visível. Trabalho de artesão e não de artista, como se vai dizer, porque mecânico, desprovido de pensamento, de consciência estética. Essa imagem que quer servir de mediação entre o homem e o mundo (e não mais de ligação entre o homem e o sagrado, como a arte medieval, ou de suporte político para uma aristocracia palacial, como a arte da corte) – e que visa, portanto, ao conhecimento – busca o genérico, o modelo ideal, e descarta o detalhe específico, individual, que ela pensa como desvio. Assim escreve André Félibien, secretário da Academia de arquitetura na corte de Luís XIV, no final do século XVII: “a natureza é normalmente defeituosa nos objetos particulares, na formação dos quais se desvia por alguns acidentes contra sua intenção, que é sempre a de fazer uma obra perfeita”.³

Mas a reflexão crítica dos iluministas acabou por colocar em dúvida essa idéia tão cara ao pensamento clássico de uma natureza equilibrada, modelar, perfectível por sua própria vocação. Dúvida que Jean Starobinski, emprestando sua voz ao homem do século XVIII, formula nos seguintes termos: “E se não houvesse abstrato da natureza? Se a natureza fosse o concreto e nada além do concreto?”

TERCEIRA MARGEM

E Starobinski conclui:

Desde então não é o tipo ideal que será a testemunha da intenção criadora da natureza, é o indivíduo (...). A natureza não é mais concebida como uma intenção que visa a estabilizar “formas centrais”; ela aparece como um dinamismo que tem o poder de criar todos os possíveis, todos os elos da grande cadeia dos seres, através do desenrolar de um tempo infinito. A natureza quer criar diferenças e nuances individuais, não tipos específicos. A vida é o desdobramento de um poder de diferenciação, a resultante sempre nova de um feixe de determinismos. Não há Criador superior à potência criadora da Natureza.⁴

Face a uma tradição que queria ver na natureza a tendência à regularidade e à perfeição, Diderot se destacará, portanto, por contrapor seu poder de variação, de divergência, de fermentação, de individuação. A idéia de natureza, a necessidade do recolhimento à Rousseau podem – devem –, pois, ser pensadas mais como a possibilidade de fortalecer uma oposição aos valores da cultura, ao saber constituído e compartilhado pelos contemporâneos, do que como algo da ordem de uma nostalgia em relação a uma suposta harmonia de uma sociedade primitiva etc.⁵ É, por exemplo, justamente após referir-se, em seu *Salon de 1767*, à apreciação equivocada da obra de um artista pelo público e, em outras circunstâncias, por ele mesmo que Diderot invoca a nostalgia da solidão do campo:

A todo momento incorro no erro, pois a língua não me fornece a expressão da verdade. Abandono uma tese por falta de palavras que restituam minhas razões; tenho no fundo do meu coração uma coisa e digo outra. Eis a vantagem do homem retirado na solidão, ele fala consigo, interroga-se, escuta-se e escuta-se em silêncio, sua sensação secreta desenvolve-se pouco a pouco, e ele encontra as verdadeiras vozes que abrem os olhos dos outros e que os arrastam. *O rus, quando te aspiciam!* [*Querido campo, quando poderei rever-te!*]⁶

Ou seja, parece haver uma incompatibilidade de princípio entre o vocabulário cristalizado da cultura e a experiência subjetiva que é deflagrada pela experiência estética – e que pouco a pouco, na perspectiva de Diderot, passará a se confundir com ela. De fato, o retiro do filósofo encontra seu sentido pleno na possibilidade de encontrar uma linguagem que lhe pertença, que seja por ele urdida – lembremos da “busca da maioridade” de Kant –, para então retornar ao mundo social e “abrir os olhos dos outros” – e nele, talvez, instituir uma nova sintaxe.

TERCEIRA MARGEM

A sistematização e a disseminação dessas idéias significava, pois, entre outras coisas, dar a um público profano emergente o poder até então reservado a uma casta: a capacidade de crítica, de julgamento (em grego, ambos os termos têm a mesma raiz: *krinein*). É curioso, aliás, lembrar como o termo crítica aparece constantemente em títulos de obras no século XVIII. Alguns exemplos: *Reflexões sobre a crítica*, *Dissertação crítica sobre a Ilíada*, *Dicionário histórico e crítico* e *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*. Como diz Jimenez, a partir de então, “o indivíduo é dotado de uma faculdade de distinguir, de julgar, em outras palavras de ‘criticar’, e essa faculdade crítica é o sinal de sua autonomia recentemente adquirida”.⁷

É, aliás, associado a essa tendência crítica que o conceito de gênio será apresentado na *Encyclopédie* como um dom natural, que, no caso específico das artes plásticas, o ensino acadêmico, por definição prescritivo, só podia inibir. Como o demonstra a seguinte passagem do verbete *génie* (1757), em que “gosto” e “gênio” são postos em oposição:

O gosto se encontra com freqüência separado do *gênio*. O *gênio* é um puro dom da natureza; o que ele produz é obra de um momento; o gosto é obra do estudo e do tempo; está ligado ao conhecimento de uma profusão de regras ou estabelecidas ou supostas; ele faz com que se produzam belezas que são apenas de convenção. Para que uma coisa seja bela de acordo com as regras do gosto, é preciso que seja elegante, acabada, trabalhada sem o parecer: para ser de *gênio*, é preciso por vezes que seja negligenciada: que tenha a aparência irregular, escarpada, selvagem.⁸

Ou esta passagem de uma obra mais tardia como *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie* (1776):

Peço perdão a Ariosto; mas é uma crítica viciosa deduzir regras exclusivas das obras mais perfeitas, como se os meios de agradar não fossem infinitos. Não há quase nenhuma dessas regras que o gênio não possa infringir com sucesso. É verdade que a tropa dos escravos, ao mesmo tempo em que admiram, gritam sacrilégio. As regras fizeram da arte uma rotina; e não sei se elas não foram mais nocivas do que úteis. Entendamo-nos: elas serviram ao homem comum; elas prejudicaram o homem de gênio.⁹

Ou seja, ainda que a concepção de gênio de Diderot se transforme ao longo de suas obras – da afirmação radical do caráter passional do gênio do

TERCEIRA MARGEM

verbete da *Encyclopédie* o filósofo evoluirá para a total desconfiança quanto à paixão do *Paradoxe sur le comédien* (cuja última versão é de 1774)¹⁰ – algo se mantém constante: a perspectiva crítica em relação ao senso comum, a qual, no limite, põe em questão o poder institucional e político que perpetua a transmissão tradicional de valores – papel que, na França do século XVIII, no campo das artes plásticas, é exercido pela Academia de pintura e escultura. Nesse sentido, o que se quer então conceber como natureza, e que o gênio deveria restituir, jamais é da ordem do preexistente, pois o que preexiste é sempre o mundo histórico, o mundo da cultura, que o gosto, por sua vez, encarna. Imitar a natureza não significa, pois, reproduzi-la mas dirigir ao mundo histórico, justamente, um novo olhar, disseminando – por que não? – um novo gosto possível. Daí parecer-me possível inferir em Diderot a consciência moderna – de que Baudelaire seria o grande disseminador quase um século mais tarde – que concebe o artista como uma espécie de testemunha de seu presente ou, mais do que isso, como aquele que produz um olhar sobre esse presente, um olhar que ao mesmo tempo o afirma e dele destoa. Cito dois exemplos. O primeiro é uma exortação aos jovens pintores para que deixem de ir imitar as obras dos artistas no Louvre para alcançar o espaço público e observar a história em movimento:

Meus amigos, há quanto tempo desenhais? Dois anos. Pois bem! É mais que suficiente. Abandonai essa oficina de *maneira*. Ide ao Chartreux [de la rue d'Enfer, atrás do Luxembourg, cujo claustro conservava ainda a célebre série da Vida de São Bruno, de Le Sueur (N. do T.)], e vereis a verdadeira atitude da piedade e da compunção. Hoje é véspera da grande festa: ide à paróquia, perambulai por entre os confessionários, e vereis a verdadeira atitude do recolhimento e do arrependimento. Amanhã, ide à taberna e vereis a verdadeira ação do homem enfurecido. Buscai as cenas públicas; sede observadores nas ruas, nos jardins, nos mercados nas casas, e obtereis idéias precisas sobre o movimento real das ações e da vida.¹¹

O segundo exemplo ilustra a consciência de Diderot de que todo modelo ideal que se deduz da obra dos grandes artistas é antes de mais nada uma construção histórica de uma natureza que jamais pode ser tomada como una ou universal. Ou seja, tal modelo ideal é antes de tudo um modelo mental, que não existe naturalmente, nem num pretenso mundo das idéias;

... o homem o vai moldando com o tempo, numa marcha lenta e pusilânime, por meio de um longo e penoso tateamento, de uma noção

TERCEIRA MARGEM

surda, secreta de analogia, adquirida por meio de uma infinidade de observações sucessivas que a memória apaga e cujo efeito permanece (...), afastando-se incessantemente do retrato, da linha falsa, para elevar-se ao verdadeiro modelo ideal da beleza, à linha verdadeira; linha verdadeira, modelo ideal da beleza que não existiu em nenhuma outra parte a não ser na cabeça dos Agasias, dos Rafaéis, dos Poussins, dos Pugets, dos Pigalles, dos Falconnets; (...) modelo ideal da beleza, linha verdadeira que esses grandes mestres não podem inspirar a seus discípulos tão rigorosamente quanto a concebem; (...) modelo ideal da beleza, linha verdadeira não tradicional que quase se desvanece com o homem de gênio, que forma durante certo tempo o espírito, o caráter, o gosto das obras de um povo, de um século, de uma escola; modelo ideal da beleza, linha verdadeira de que o homem terá a noção mais correta de acordo com o clima, o governo, as leis, as circunstâncias que o terão visto nascer; modelo ideal da beleza, linha verdadeira que se corrompe, que se perde, e que talvez só fosse perfeitamente reencontrada num povo com o retorno ao estado de barbárie; pois essa a é única condição para que os homens convencidos de sua ignorância possam decidir-se pela lentidão do tateamento; os outros permanecem medíocres precisamente porque nascem, por assim dizer, sábios. Servis, e quase estúpidos imitadores daqueles que os precederam, estudam a natureza como perfeita, e não como perfectível.¹²

Assim, para Diderot, o mundo da arte põe em cena um mundo perfectível do ponto de vista propriamente humano – e não no da natureza –, mundo em que aquilo que é representado – inclusive a própria natureza – se mostra necessariamente como histórico, historicizado. Um mundo dos possíveis, com vocação para a alteridade.¹³ E é justamente por essa distância crítica constante a um mundo que não vai cessar de recusar que esse mundo da arte jamais consumará plenamente sua autonomia, mantendo acesa, até hoje, como bem sabemos, a polêmica sobre as relações mais ou menos excludentes entre obra de arte e realidade histórica.

Essa tensão entre arte e realidade, que, é preciso dizê-lo, só começou a ser posta como uma questão propriamente teórica a partir da construção de um campo estético autônomo,¹⁴ pode ser representada, creio eu, pelo antagonismo que ainda hoje persiste entre uma certa concepção realista e a concepção formalista da obra de arte. Ou seja: ou esta seria produtora de um conhecimento que a transcenderia como materialidade, revelando ao receptor algo sobre ele próprio ou sobre a realidade e, nesse sentido, sua

TERCEIRA MARGEM

forma estaria subordinada ao seu sentido; ou ela seria portadora de uma verdade e de uma consistência intrínsecas ao mundo da arte e, assim, sua forma seria seu próprio fim.

Para Diderot, tal tensão jamais se resolve: se a obra de arte deve partir da observação direta da realidade, e sua forma, mimetizar essa realidade, ela é cada vez mais por ele percebida como um corpo material autônomo que se revela em sua imanência, que não remete senão a si mesmo, à sua própria coesão; mas se, por outro lado, sua forma parece buscar um sentido que não lhe é preexistente, e que, portanto, ela constitui por si própria, esse sentido, aos olhos do espectador, não cessa de se projetar no mundo e mediar sua capacidade de observador. Eis, por exemplo, o que diz o escritor-crítico diante do Vesúvio:

Entre dez mil homens que tiverem ouvido esse murmurinho do Vesúvio (...) apenas um saberá dele fazer uma sublime descrição, pois o sublime, seja na pintura, seja na poesia, seja na eloquência, nem sempre nasce da exata descrição dos fenômenos, mas da emoção que o gênio terá a partir deles experimentado, da arte com a qual vai me comunicar o frêmito de sua alma, das comparações de que vai se servir, da escolha de suas expressões, da harmonia com a qual surpreenderá meu ouvido, das idéias e dos sentimentos que saberá despertar em mim. Há talvez um número razoavelmente grande de homens capazes de pintar um objeto como um naturalista, como um historiador, mas como um poeta, é outra coisa.¹⁵

Para além da distinção entre o poeta e o historiador, retomada de Aristóteles, quero ressaltar que a descrição da formalização estética, por assim dizer, de uma experiência sensível é julgada não em função de sua semelhança com a realidade percebida, mas dos aspectos materiais da composição (as “comparações”, as “expressões”, a “harmonia”) e de seus efeitos sobre o receptor (“... surpreenderá meu ouvido”, “idéias e sentimentos que despertará em mim”). É, aliás, na possibilidade de produzir idéias e sentimentos no outro – ou seja, de produzir uma experiência subjetiva – que reside, para Diderot, a dimensão moral de qualquer forma de expressão – dimensão tão mal compreendida, aliás, por uma certa tradição crítica porque associada ao moralismo beato e hipócrita do século XIX.¹⁶ Moral e virtude em Diderot constituem na verdade o antídoto contra formas de opressão e de manipulação do outro que não o reconhecem como outro de fato, isto é, como potência de alteridade e resistência em relação àquilo que a cultura lhe impõe.

TERCEIRA MARGEM

Assim, se Diderot por vezes exalta a autonomia da cópia em relação ao suposto modelo, ele avalia a obra também – e, cada vez mais, *sobretudo* – por sua propensão a abrir espaço para o efeito sobre o receptor. Diz ele, por exemplo, no *Salon de 1763*, a propósito de certos elementos de um quadro de Boucher que prejudicariam a “respiração” do trabalho:

Mas o que significam esse vaso e seu pedestal? O que significam esses ramos pesados acima dele? Quando se escreve, será preciso tudo escrever? Quando se pinta, será preciso tudo pintar? Por misericórdia, deixai à minha imaginação algo para suplementar...¹⁷

Diderot contribui, portanto, de fato para a configuração de uma estética autônoma ao conceber a “imitação da natureza” não como mera reprodução de suas formas visíveis, mas como uma mimesis criadora com sintaxe própria, e que, além disso, recusa o gosto, a convenção e as regras para constituir uma forma singular. É a natureza mutante da matéria viva – e não uma essência metafísica qualquer, que residiria para além da aparência sensível das coisas – que a engenhosidade humana, encarnada pelo gênio, deve imitar e materializar através de suas linguagens. Um exemplo, extraído das *Lettres à Falconnet*:

O que sou? Sonhos, pensamentos, idéias, sensações, paixões, qualidades, defeitos, vícios, virtudes, prazer, sofrimento. Quando defines um ser, podes fazer entrar em sua definição outra coisa que termos abstratos e metafísicos? O pensamento que escrevo, sou eu. O mármore que animas, és tu; é a melhor parte de ti; és tu nos mais belos momentos de tua existência, o que fazes, e que um outro não pode fazer.¹⁸

Mas se para Diderot, como afirma Martin-Haag, o “homem deveria extrair tudo de si mesmo, inclusive sua identidade pessoal, que só pode ser fixada em uma obra”,¹⁹ é na interação com o outro que a perfectibilidade humana encontra sua eficácia mais plena.

Nesse sentido, se Diderot entrevê a impossibilidade de uma linguagem transcender-se a si mesma – é o que lhe define a autonomia –, seu pensamento não permite compartilhar de uma das conseqüências mais radicais dessa impossibilidade, uma vez que tal perspectiva jamais o leva a desdenhar a potência crítico-reflexiva da linguagem, seja ela verbal ou plástica. Ao contrário, o ceticismo de Diderot em relação à linguagem parece levar não a um subjetivismo inescapável mas, como estamos vendo, à legitimação da palavra do outro como ponto de partida de um diálogo que não cessa de recomeçar. Como filósofo e

TERCEIRA MARGEM

como crítico, o escritor incorpora a linguagem do outro à sua (nesse sentido a *Enciclopédia*, em sua forma, permanece emblemática), problematizando-a, ao passo que, como ficcionista – notadamente em *Jacques le Fataliste*²⁰ –, encena tal processo de incorporação.²¹

Na medida, pois, em que a obra de arte parte da “imitação” da realidade e que seu sentido pleno se faz alhures, numa rede associativa, encarnada, por exemplo, na alusão ao quadro de Boucher referida pouco acima, pela “imaginação” do espectador, sua autonomia se encontra sempre mesclada de heteronomia. Do mesmo modo, portanto, que a imitação do artista, a representação que dela faz o espectador também põe em cena algo que não se oferece diretamente à observação, tratando-se, pois, de gesto interpretativo – “Estou mais seguro de meu julgamento do que de meus olhos”, diz o filósofo já em 1746.²² Mas de gesto interpretativo que se destina, por sua vez, à interpretação. Ou seja, a obra tem êxito quando supera as condições materiais de sua própria emergência, constituindo uma rede associativa, originando uma série significativa que a propaga para além dela mesma.

Trata-se, pois, antes de mais nada de construir relações a partir da experiência sensível da realidade. Desde muito cedo, aliás, Diderot verá justamente na percepção/produção de relações o segredo da apreciação estética. Como nesta passagem de seus *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, de 1748:

O prazer, em geral, consiste na percepção das relações. Esse princípio ocorre na poesia, na pintura, na arquitetura, na moral, em todas as artes e em todas as ciências. Uma bela máquina, um belo quadro, um belo pórtico só nos agradam pelas relações que neles notamos... A percepção das relações é o único fundamento de nossa admiração e de nossos prazeres...²³

Que fique claro, porém, como o enciclopedista afirma no longo verbete sobre o *belo*, escrito em 1752, que “não há dois homens sobre a terra que percebam exatamente as mesmas relações num mesmo objeto e que o julguem *belo* no mesmo grau.”²⁴ E que até a mesma pessoa percebe as coisas de maneira diversa, como aponta a experiência do próprio crítico de arte em 1767:

Se ocorre que, de um momento ao outro, eu me contradiga, é porque, de um momento ao outro, fui diversamente afetado, igualmente imparcial quando louvo e quando desdigo um elogio, quando acuso e quando abandono minha crítica.²⁵

TERCEIRA MARGEM

Nesse sentido, o problema que parece ter sempre permanecido na obra de Diderot é o seguinte: até que ponto as relações que a experiência da realidade nos leva a construir são produto da subjetividade, até que ponto irradiam do objeto. O escritor nunca fez uma concessão radical para um ou para outro lado. Daí ter sempre sido considerado um autor paradoxal. De todo modo, ele jamais deixa de pôr em questão, ao longo de seus textos teóricos e críticos sobre a pintura, a própria possibilidade de apreender a natureza como um “em si”. Em seus *Essais sur la peinture*, por exemplo, intui a impossibilidade de conciliar cópia e modelo através de uma obra de arte na medida em que o que caracteriza a representação é justamente o fato de, como diz Sarah Kofman, introduzir “duração e fixidez ali onde não há senão uma vida fugidia e evanescente”.²⁶ Nas palavras do filósofo:

O que acaba por enlouquecer o grande colorista, é a mutabilidade [da] carne; é que ela viceja e murcha em um piscar de olhos; é que, enquanto os olhos do artista estão fixos na tela e seu pincel está ocupado em me representar, eu mudo, e, quando ele volta novamente a cabeça não mais me encontra. Foi o abade Le Blanc que me veio ao pensamento, e bocejei de tédio. Foi o abade Trublet que se mostrou, e tomo um ar irônico. Foi meu amigo Grimm ou minha Sophie que me apareceram, e meu coração estremeceu e a ternura e a ansiedade irradiaram-se sobre meu semblante, transpiro alegria, o coração dilatou-se, os pequenos reservatórios sanguíneos oscilaram, e a cor imperceptível do fluido que deles vazou verteu por toda parte o encarnado e a vida. As frutas, as flores mudam sob o olhar atento de La Tour e de Bachelier. Que suplício, portanto, não constitui para eles o rosto humano, essa tela que se agita, movimenta-se, alonga-se, descontrai-se, colore-se, empalidece conforme a quantidade infinita das oscilações desse sopro ligeiro e móvel que se chama alma.²⁷

O crítico de arte Diderot parece, portanto, perceber que a obra de arte, longe de mascarar, de dissimular a transitoriedade do mundo que ela “imita”, sempre em mutação, não cessa de a recolocar em cena, como no caso das ruínas presentes na obra de Hubert Robert, comentada no *Salon de 1767*:

As idéias que as ruínas despertam em mim são grandes. Tudo se aniquila, tudo perece, tudo passa! Só o tempo dura. Como este mundo é velho! Caminho entre duas eternidades. Para qualquer lado que dirija os olhos, os objetos que me cercam anunciam-me um fim e resignam-me àquele que me espera. O que é minha existência efêmera em comparação com a daquele rochedo que cede, do pequeno vale que se

TERCEIRA MARGEM

escava, da floresta que cambaleia, destas massas suspensas sobre minha cabeça e que se põem em movimento? Vejo o mármore dos túmulos virar poeira, e não quero morrer! e invejo um frágil tecido de fibras e carne, diante de uma lei que se executa sobre o bronze! Uma torrente arrasta as nações umas sobre as outras para o fundo de um abismo comum; eu, apenas eu pretendo fixar-me à margem e penetrar a onda que corre a meu lado!²⁸

Decerto que não se trata ainda das ruínas descritas por Baudelaire no coração de Paris – “A velha Paris não mais existe (a forma de uma cidade/ Muda mais rapidamente que o coração de um mortal)...”²⁹ e que o homem moderno, de certa forma, interiorizaria,³⁰ mas o tom de Diderot não deixa de apontar para uma consciência moderna do sentido provisório da história, do fato de que vivemos num mundo de formas em luta – formas históricas, é claro.

Em outras palavras, ainda que o pensamento de Diderot tenha como pressuposto uma “ligação” entre os “efeitos” da natureza, isto é, entre os elementos do mundo das coisas que se apresentam a nossa percepção, tal ligação, a cada vez que é entrevista, tem a consistência – ou a inconsistência – de uma forma fadada à metamorfose. Na voz de d’Alembert:

O mundo começa e acaba incessantemente, está a cada instante no início e no fim; nunca houve outro e nunca haverá outro.

Neste imenso oceano de matéria, não existe molécula que se assemelhe a outra molécula, molécula que se assemelhe a si própria por um instante: *Rerum novus nascitur ordo*, eis sua inscrição eterna...³¹

Gostaria apenas de lembrar uma vez mais, para terminar, que Diderot não cai na armadilha de um subjetivismo relativista, tão em voga em nossos dias. Pois para desenvolver um olhar crítico, é preciso antes de mais nada abrir-se à alteridade, à pluralidade, ser vário, como formula o escritor com simplicidade numa carta a Grimm no início do *Salon de 1763*:

Para descrever um Salão à minha vontade e à vossa, sabeí, meu amigo, o que seria preciso ter? Todas as espécies de gosto, um coração sensível a todos os encantos, uma alma suscetível de uma *infinidade* de entusiasmos diferentes, uma variedade de estilo que respondesse à variedade dos pincéis; poder ser grande ou voluptuoso com Deshays, simples e verdadeiro com Chardin, delicado com Vien, patético com Greuze, produzir todas as ilusões possíveis com Vernet.³²

TERCEIRA MARGEM

Ou seja, esforçar-se por ler, por detrás de cada uma das imagens que se oferecem a nossa percepção, mais do que objetos reais, modos de olhar, que inserem tais objetos em redes de relações com outras formas-sentido, relações estas que implicam necessariamente valores. E que, portanto, os historicizam. Preocupação, aliás, apropriada à nossa contemporaneidade, submetida em permanência à tirania do instante, que nos induz a destacar a imagem do processo histórico que a constitui e, conseqüentemente, a apagá-la como tal, para, assim, fazê-la, qual um fetiche, ocupar o lugar da própria realidade.

Para terminar, uma passagem de um artigo do crítico de arte Boris Groys, no qual ele reflete sobre a pretensa autocrítica a Hollywood que estaria presente em alguns filmes americanos de última geração. Consciente, como de certo modo Diderot já intuía, de que o sujeito é cindido, fragmentado, de que ele não dispõe plena e autonomamente do que faz, de que não controla os efeitos do que produz, o crítico precisa a atualidade possível do esforço crítico do homem do século XVIII:

O iluminista (...) não passa de um detetive particular, que considera o mundo inteiro como cenário de um possível crime. E isso significa sobretudo que, como iluminista, a pessoa não busca na verdade a feia realidade que se oculta atrás da bela ilusão produzida artificialmente; busca sim a arte feia, o trabalho sujo, a subjetividade suspeita que se ocultam atrás da bela ilusão da realidade. Em suma, o verdadeiro iluminista não busca a realidade por trás do filme, e sim o estúdio do filme por trás da realidade.³³

Marcelo Jacques de Moraes é Doutor em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, professor de Língua e Literatura Francesa na mesma universidade e pesquisador do CNPq.

BIBLIOGRAFIA:

- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968.
- _____. Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Trad. Suely Cassal. RJ: Paz e Terra, 1988.
- BENOT, Yves. *Diderot de l'athéisme à l'anticolonialisme*. Paris: Maspero, 1970.
- COSTA LIMA, Luiz. *O fingidor e o censor: no ancien régime, no iluminismo e hoje*. RJ: Forense-Universitária, 1988.

TERCEIRA MARGEM

- DÉMORIS, René. *La réflexion esthétique chez Diderot*. RJ: Centre d'Études Supérieures de Français de Rio de Janeiro, 1964.
- DIDEROT, Denis. *Oeuvres philosophiques*. Paris: Garnier, 1961.
- _____. Denis. *Entretien entre d'Alembert et Diderot*. Paris: Flammarion, 1965.
- _____. Denis. *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris: Hermann, 1984.
- _____. Denis. *Ensaio sobre a pintura*. Trad. apres. e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papyrus, Ed. Unicamp, 1993.
- _____. Denis. *Paradoxe sur le comédien*. Paris: Bordas, 1991.
- _____. Denis. *Oeuvres esthétiques*. Paris: Dunod, 1994.
- _____. Denis. *Ruines et Paysages. Salon de 1767*. Paris: Hermann, 1995.
- _____. Denis. *Oeuvres complètes*. Paris: Laffont, 1997, v. V
- _____. Denis. *Obras I. Filosofia e política*. Org, trad. e notas de J. Guinsburg. SP: Perspectiva, 2000.
- FERRY, Luc. *Homo Aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. SP: Ensaio, 1994.
- GROYS, Boris. "Deuses escravizados. A guinada metafísica de Hollywood". Caderno Mais. *Folha de São Paulo*, 03 de junho de 2001.
- JIMENEZ, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris: Gallimard, 1997.
- KANT, Immanuel. *Textos seletos*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- KOFMAN, Sarah. *Mélancolie de l'art*. Paris: Galilée, 1985.
- MARTIN-HAAG, Éliane. *Un aspect de la pensée politique de Diderot*. Paris: Ellipses, 1999.
- STAROBINSKI, Jean. *Diderot dans l'espace des peintres*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1991.
- STAROBINSKI, Jean. *L'invention de la liberté*. Genève: Skira, 1994.

NOTAS

¹ KANT, 1974, p.100-101.

² JIMENEZ, 1997, p. 92. O grifo é meu. Quando não for dada outra referência, a tradução de passagens extraídas de edições francesas é de minha responsabilidade. Referirei também o texto no original apenas quando se tratar de Diderot.

³ Citado por STAROBINSKI, 1994, p. 116-117.

⁴ STAROBINSKI, 1994, p.117-118.

⁵ Como diz Luc Ferry, "o estado de natureza só foi inventado pelos filósofos com uma preocupação crítica que já anuncia o gesto revolucionário: trata-se antes de mais nada,

TERCEIRA MARGEM

não de uma reconstrução fantasmática (...), mas sim precisamente de uma hipótese fictícia sem a qual a legitimidade do poder, ocultada que está pelo reino da tradição que sempre a declara já resolvida, não poderia sequer ser levantada." (FERRY, 1994, p. 34)

⁶ "A tout moment, je donne dans l'erreur, parce que la langue ne me fournit pas à propos l'expression de la vérité. J'abandonne une thèse, faute de mots qui rendent bien mes raisons; j'ai au fond de mon coeur une chose, et j'en dis une autre. Voilà l'avantage de l'homme retiré dans la solitude, il se parle, il s'interroge, il s'écoute et s'écoute en silence, sa sensation secrète se développe peu à peu, et il trouve les vraies voix qui dessillent les yeux des autres et qui les entraînent. *O rus, quand te aspiciam!* [*Chère campagne, quand te reverrai-je!*]" (DIDEROT, 1995, p. 274-275)

⁷ JIMENEZ, 1997, p. 95.

⁸ "Le goût est souvent séparé du *génie*. Le *génie* est un pur don de la nature; ce qu'il produit est l'ouvrage d'un moment; le goût est l'ouvrage de l'étude et du temps; il tient à la connaissance d'une multitude de règles ou établies ou supposées; il fait produire des beautés qui ne sont que de convention. Pour qu'une chose soit belle selon les règles du goût, il faut qu'elle soit élégante, finie, travaillée sans le paraître: pour être de *génie*, il faut quelquefois qu'elle soit négligée; qu'elle ait l'air irrégulier, escarpé, sauvage." (DIDEROT, 1994, p.11) O verbete foi escrito por Saint-Lambert, mas, como atesta Paul Vernière (DIDEROT, 1994, p. 5-8), certamente foi remanejado por Diderot.

⁹ "J'en demande pardon à Arioste; mais c'est une critique vicieuse que de déduire des règles exclusives des ouvrages les plus parfaits, comme si les moyens de plaire n'étaient pas infinis. Il n'y a presque aucune de ces règles que le génie ne puisse enfreindre avec succès. Il est vrai que la troupe des esclaves, tout en admirant, crie au sacrilège.

Les règles ont fait de l'art une routine; et je ne sais si elles n'ont pas été plus nuisibles qu'utiles. Entendons-nous: elles ont servi à l'homme ordinaire; elles ont nui à l'homme de génie" (DIDEROT, 1994, p. 753-754).

¹⁰ Referindo-se a uma jovem atriz elogiada pelo Segundo Interlocutor do Paradoxe, diz o Primeiro, que apresenta as posições de Diderot: "Ouso assegurar-lhe de que, se nossa jovem iniciante está ainda longe da perfeição, é porque é jovem demais para não sentir, e predigo-lhe que, se ela continuar a sentir, a permanecer ela e a preferir o instinto limitado da natureza ao estudo ilimitado da arte, jamais se elevará à altura das atrizes que nomeei." ["J'ose vous assurer que, si notre jeune débutante est encore loin de la perfection, c'est qu'elle est trop novice pour ne point sentir, et je vous prédis que, si elle continue de sentir, de rester elle et de préférer l'instinct borné de la nature à l'étude illimitée de l'art, elle ne s'élèvera jamais à la hauteur des actrices que je vous ai nommées." (DIDEROT, 1991, p. 92)]. As implicações dessa mudança de perspectiva – além de outros aspectos filosófico-estéticos da obra de Diderot, bem entendido – são analisadas de modo mais extenso por Luiz Costa Lima (1988).

TERCEIRA MARGEM

¹¹ DIDEROT, 1993, p.37. "Mes amis, combien y a-t-il que vous dessinez là? Deux ans. Eh bien! C'est plus qu'il ne faut. Laissez-moi cette boutique de *manière*. Allez-vous-en aux Chartreux; et vous y verrez la véritable attitude de la piété et de la componction. C'est aujourd'hui veille de grande fête: allez à la paroisse, rôdez au tour des confessionaux, et vous y verrez la véritable attitude du recueillement et du repentir. Demain, allez à la guinguette, et vous verrez l'action vraie de l'homme en colère. Cherchez les scènes publiques; soyez observateurs dans les rues, dans les jardins, dans les marchés, dans les maisons, et vous y prendrez des idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie." (DIDEROT, 1994, p. 671)

¹² "... avec le temps, par une marche lente et pusillanime, par un long et pénible tâtonnement, par une notion sourde, secrète d'analogie, acquise par une infinité d'observations successives dont la mémoire s'éteint et dont l'effet reste (...), s'éloignant sans cesse du portrait, de la ligne fausse, pour s'élever au vrai modèle idéal de la beauté, à la ligne vraie; ligne vraie, modèle idéal de beauté qui n'exista nulle part que dans la tête des Agasias, des Raphaëls, des Poussins, des Pugets, des Pigalles, des Falconnets; (...) modèle idéal de la beauté, ligne vraie que ces grands maîtres ne peuvent inspirer à leurs élèves aussi rigoureusement qu'ils la conçoivent; (...) modèle idéal de la beauté, ligne vraie non traditionnelle qui s'évanouit presque avec l'homme de génie, qui forme pendant un temps l'esprit, le caractère, le goût des ouvrages d'un peuple, d'un siècle, d'une école; modèle idéal de la beauté, ligne vraie dont l'homme de génie aura la notion la plus correcte selon le climat, le gouvernement, les lois, les circonstances qui l'auront vu naître; modèle idéal de la beauté, ligne vraie qui se corrompt, qui se perd et qui ne se retrouverait peut-être parfaitement chez un peuple que par le retour à l'état de barbarie; car c'est la seule condition où les hommes convaincus de leur ignorance puissent se résoudre à la lenteur du tâtonnement; les autres restent médiocres précisément parce qu'ils naissent, pour ainsi dire, savants. Serviles, et presque stupides imitateurs de ceux qui les ont précédés, ils étudient la nature comme parfaite, et non comme perfectible." (DIDEROT, 1995, p. 69-71)

¹³ "Certas vezes, a incredulidade é o vício de um tolo e a credulidade o defeito de um homem de espírito. O homem de espírito vê longe, na imensidão dos possíveis; o tolo não vê como possível senão o que é." ["L'incrédulité est quelquefois le vice d'un sot, et la crédulité le défaut d'un homme d'esprit. L'homme d'esprit voit de loin dans l'immensité des possibles; le sot ne voit guère de possible que ce qui est." (DIDEROT, 1961, p. 28)]

¹⁴ Como diz Jimenez, "a *autonomia* da estética permite pensar a *heteronomia* da arte, subentendido: refletir sobre o que fenômeno 'arte' representa ou representava no passado. Porque ela é autônoma, a estética pode analisar as relações que a arte mantém com outros aspectos da cultura própria de uma sociedade determinada em um momento dado de sua história." (JIMENEZ, 1997, p. 210-211) O grifo é meu.

TERCEIRA MARGEM

¹⁵ "Entre dix mille hommes qui auront entendu ce mugissement du Vésuve (...) un seul à peine en saura faire une sublime description, parce que le sublime, soit en peinture, soit en poésie, soit en éloquence, ne naît pas toujours de l'exacte description des phénomènes, mais de l'émotion que le génie spectateur en aura éprouvée, de l'art avec lequel il me communiquera le frémissement de son âme, des comparaisons dont il se servira, du choix de ses expressions, de l'harmonie dont il frappera mon oreille, des idées et des sentiments qu'il saura réveiller en moi. Il y a peut-être un assez grand nombre d'hommes capables de peindre un objet en naturaliste, en historien, mais en poète, c'est autre chose." (Citado por BENOT, 1979, p. 81)

¹⁶ Cf. DÉMORIS, 1964, p. 8-9.

¹⁷ "Mais que signifient ce vase et son piédestal? Que signifient ces lourdes branches dont il est surmonté? Quand on écrit, faut-il tout écrire? Quand on peint, faut-il tout peindre? De grâce, laissez quelque chose à suplérer par mon imagination..." (DIDEROT, 1984, p. 196)

¹⁸ "Que suis-je? Des rêves, des pensées, des idées, des sensations, des passions, des qualités, des défauts, des vices, des vertus, du plaisir, de la peine. Quand tu définis un être, peux-tu faire entrer dans sa définition autre chose que des termes abstraits et métaphysiques? La pensée que j'écris, c'est moi. Le marbre que tu animes, c'est toi; c'est la meilleure partie de toi; c'est toi dans les plus beaux moments de ton existence, c'est ce que tu fais, et qu'un autre ne peut faire." (DIDEROT, 1997, p. 582)

¹⁹ MARTIN-HAAG, 1999, p.71.

²⁰ Abordei o tema a partir do romance no artigo "O grande pergaminho de Diderot e o poder da linguagem" (Em: *Sofia*. Revista do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória: UFES, ano VII, nº 8, 2001/2)

²¹ Essa é uma das razões pelas quais é tão difícil falar de *uma* obra de Diderot. Além das várias obras em colaboração (a *Encyclopédie* e a *Correspondance littéraire*, por exemplo), há aquelas de outros que foram por ele reescritas (o *Système de la nature* de d'Holbach, por exemplo) e ainda inúmeros textos que se apresentam como resposta, réplica, refutação, ou que encenam diretamente um diálogo.

²² "Je suis plus sûr de mon jugement que de mes yeux." (DIDEROT, 1961, p. 41)

²³ "Le plaisir, en général, consiste dans la perception des rapports. Ce principe a lieu en poésie, en peinture, en architecture, en morale, dans tous les arts et dans toutes les sciences. Une belle machine, un beau tableau, un beau portique ne nous plaisent que par les rapports que nous y remarquons... La perception des rapports est l'unique fondement de notre admiration et de nos plaisirs..." (DIDEROT, 1994, p. 387/388)

²⁴ "... il n'y a peut-être pas deux hommes sur la terre qui aperçoivent exactement les mêmes rapports dans un même objet, et qui le jugent beau au même degré." (DIDEROT, 1994, p. 435)

TERCEIRA MARGEM

²⁵ "S'il m'arrive d'un moment à l'autre de me contredire, c'est que d'un moment à l'autre j'ai été diversement affecté, également impartial quand je loue et que je me dédis d'un éloge, quand je blâme et que je me dépars de ma critique." (Citado por STAROBINSKI, 1991, p. 17)

²⁶ KOFMAN, 1985, p. 60.

²⁷ DIDEROT, 1993, p. 52-53. "Mais ce qui achève de rendre fou le grand coloriste, c'est la vicissitude de [la] chair; c'est qu'elle s'anime et qu'elle se flétrit d'un clin d'oeil à l'autre; c'est que, tandis que l'oeil de l'artiste est attaché à la toile, et que son pinceau s'occupe à me rendre, je passe; et que, lorsqu'il retourne la tête, il ne me retrouve plus. C'est l'abbé Le Blanc qui s'est présenté à mon idée; et j'ai bâillé d'ennui. C'est l'abbé Trublet qui s'est montré; et j'ai l'air ironique. C'est mon ami Grimm ou ma Sophie qui m'ont apparu; et mon coeur a palpité, et la tendresse et la sérénité se sont répandues sur mon visage; la joie me sort par les pores de la peau, le coeur s'est dilaté, les petits réservoirs sanguins ont oscillé, et la teinte imperceptible du fluide qui s'en est échappé a versé de tous côtés l'incarnat et la vie. Les fruits, les fleurs changent sous le regard attentif de La Tour et de Bachelier. Quel supplice n'est donc pas pour eux le visage de l'homme, cette toile qui s'agite, se meut, s'étend, se détend, se colore, se ternit selon la multitude des alternatives de ce souffle léger et invisible qu'on appelle l'âme." (DIDEROT, 1994, p. 680)

²⁸ "Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend. Qu'est-ce que mon existence éphémère, en comparaison de celle de ce rocher qui s'affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au-dessus de ma tête et qui s'ébranlent? Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière; et je ne veux pas mourir! et j'envie un faible tissu de fibres et de chair, à une loi générale qui s'exécute sur le bronze! Un torrent entraîne les nations les unes sur les autres au fond d'un abîme commun; moi, moi seul, je prétends m'arrêter sur le bord et fendre le flot qui coule à mes côtés!" (DIDEROT, 1995, p. 338-339)

²⁹ "Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville/ Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel)..." Le Cygne. *Les Fleurs du mal* (BAUDELAIRE, 1968, p. 97)

³⁰ Uma bela imagem dessa cidade-sujeito baudelairiana marcada pela metamorfose está na descrição das águas-fortes de Charles Meryon, feita no *Salon de 1859*: "Raramente vi representada com mais poesia a solenidade natural de uma cidade imensa. As majestades de pedra edificadas, os campanários *indicando o céu*, os obeliscos da indústria vomitando para o firmamento seus blocos de fumaça, os prodigiosos andaimes dos monumentos em

TERCEIRA MARGEM

reparação, revestindo o corpo sólido da arquitetura com sua própria arquitetura vazada de uma beleza tão paradoxal, o céu tumultuoso, carregado de cólera e rancor, a profundidade das perspectivas aumentada pelo pensamento de todos os dramas que nela estão contidos; nenhum dos elementos complexos que compõem o doloroso e glorioso cenário da civilização fora esquecido." (BAUDELAIRE, 1988, p. 136) ["J'ai rarement vu représentée avec plus de poésie la solennité naturelle d'une ville immense. Les majestés de la pierre accumulée, les clochers *montrant du doigt le ciel*, les obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumée, les prodigieux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l'architecture leur architecture à jour d'une beauté si paradoxale, le ciel tumultueux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentée par la pensée de tous les dramas qui y sont contenus, aucun des éléments complexes dont se compose le douloureux et glorieux décor de la civilisation n'était oublié." (BAUDELAIRE, 1968, p. 97)]

³¹ DIDEROT, 2000, p.172. "Le monde commence et finit sans cesse; il est à chaque instant à son commencement et à sa fin; il n'en a jamais eu d'autre, et n'en aura jamais d'autre. Dans cet immense océan de matière, pas une molécule qui ressemble à une molécule, pas une molécule qui se ressemble à elle-même un instant: *Rerum novus nascitur ordo*, voilà son inscription éternelle..." (DIDEROT, 1965, p. 82)

³² "Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir? Toutes les sortes de goût, un coeur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui repondît à la variété des pinceaux; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshayes, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet." (DIDEROT, 1984, p. 181)

³³ GROYS, 2001, p. 10.