

A cadeia e a guirlanda

(Diderot e a arte de seu tempo)



Retrato do Conde Potocki/Louis David

Por Franklin Matos*

O estudioso dos escritos estéticos de Diderot depara-se desde cedo com a questão da coerência desses escritos. Dos primeiros textos sobre arte, redigidos nos anos 50, às chamadas obras de maturidade, compostas a partir da década de 60, Diderot sustenta duas concepções opostas sobre a atividade do Gênio e a criação artística. A princípio, a arte é definida como exaltação inspirada e entusiasmo; em seguida, seu traço distintivo já não será a sensibilidade, mas a observação, o sangue-frio, o domínio de si mesmo.

Para dar exemplos escolhidos meio ao acaso, basta lembrar que o artigo "Gênio" (1757) afirma: "O gosto está com frequência separado do *gênio*. O *gênio* é um puro dom da natureza; aquilo que produz é obra de um momento; o gosto é obra do estudo e do tempo (...). Para que uma coisa seja bela segundo as regras do gosto, é preciso que seja elegante, finita, trabalhada sem parecê-lo; para ser de *gênio*, é preciso às vezes que seja descuidada; que tenha o ar irregular, escarpado, selvagem. O sublime e o *gênio* brilham em Shakespeare como relâmpagos numa noite longa, e Racine é sempre belo; Homero é cheio de *gênio*, e Virgílio de elegância"¹. Entretanto, no fragmento "Sobre o Gênio", escrito nos anos 70, o Gênio é definido como "uma certa conformação da cabeça e das vísceras", à qual se deve juntar "o espírito observador"² (que se exerce sem esforço ou contenção, que não olha, mas vê, que aprende sem estudar, etc.).

Frente à questão, os comentadores clássicos, por vezes, se dividiram em duas atitudes. Daniel Mornet, por exemplo, vê na disparidade uma "contradição" de Diderot, "homo duplex" dilacerado entre as inclinações de filósofo e artista. Para Mornet, a "unidade" deve ser buscada "no temperamento" de Diderot, "temperamento que sabe assimilar, diversificar e animar de uma vida intensa idéias que eram comuns ou, ao menos, não eram revelações"³. Num livro justamente célebre, Yvon Belaval rebelou-se contra a denúncia de contradição e foi à procura da "unidade" no próprio plano do pensamento de Diderot. Conforme ele, entre um tempo e outro, o que muda é o *objeto* da reflexão do filósofo ou, se quisermos, seu *ponto de vista* sobre um objeto muito complexo: os primeiros textos considerariam a atividade artística da perspectiva da "criação", enquanto os demais a estimariam no momento da "execução" (neste sentido, não por acaso, o *Paradoxo sobre o comediante* parte de uma reflexão sobre o desempenho do ator). Assim, "se o ponto de vista mudou desde os primeiros manifestos, o *Paradoxo* não os contradiz, entretanto, nem sobre a criação, nem sobre a execução"⁴.

Se a posição de Mornet tem o notório defeito de subestimar a coerência de Diderot, a de Belaval talvez exagere pelo lado oposto, tornando sua reflexão mais sistemática do que realmente é. A este respeito, não é inútil fazer uma advertência metodológica geral e lembrar que, desde os anos 40, Diderot procurou preservar-se do dogmatismo e do ceticismo mediante a conjugação de dois princípios opostos e complementares: "objetividade,

1- Diderot - "Article Génie", in *Oeuvres esthétiques*, edição de Paul Vernière, Paris, Garnier Frères, 1968, pp. 11-12.

2- Ver "Sur le génie", in ob. cit., pp. 19-20.

3- Mornet, Daniel - *Diderot. L'Homme et l'oeuvre*, Paris, Boivin, 1941, pp. 11 e 35.

4- Belaval, Yvon - *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, Gallimard, 1950, p. 275.

relatividade"⁵. O primeiro expressa a convicção de que nossas idéias estão assentadas nas próprias coisas, cujo encadeamento obedece a uma unidade rigorosa; o segundo implica o reconhecimento de que a cadeia se furta à finitude de nosso espírito e dá-se a ler (a "interpretar", diria Diderot) de maneira descontínua e fragmentária. Ora, se a objetividade do conhecimento opera mediante as tentativas de cumular os "vazios" que o encadeamento exhibe, por que o desconforto em constatar que as "experiências" de Diderot impliquem recuos e novas tentativas, às vezes em direção oposta? Aliás, não é isto mesmo o que se deve esperar da própria desproporção entre os oponentes - o olhar que preenche os claros é finito e faz parte da infinitude, a cadeia que se subtrai?

Isto posto, é preciso lembrar que, ao longo de toda sua vida, Diderot jamais abdicou da idéia de que a arte é uma imitação da natureza, embora, conforme anotaram vários estudiosos, ele trabalhe com dois conceitos de *mimesis*: um de conteúdo naturalista, outro, clássico ou, antes, neoclássico. Gostaríamos de mostrar que: 1) a disparidade nos escritos estéticos de Diderot depende de suas oscilações entre tais concepções e pode, portanto, ser explicada por razões estritamente conceituais (se isso for verdade, a coerência de Diderot deve ser buscada não nas respostas que dá a algumas questões, mas nas próprias perguntas que formula); 2) por sua vez, as oscilações da doutrina da imitação não podem ser reduzidas ao plano estritamente filosófico e dependem, por assim dizer, do corpo a corpo entre Diderot e a arte de seu tempo.

É sabido que, principalmente na década de 50, Diderot sustentou uma concepção de arte fundada num ideal de expressão imediata e direta das paixões. Os exemplos são muitos, sobretudo nos *Diálogos sobre o Filho natural*. Depois de imaginar e descrever uma cena de tragédia doméstica, Diderot escreve: "Há pouco discurso nesta ação; mas um homem de gênio, que tiver que preencher os intervalos vazios, aí espalhará apenas alguns monossílabos; lançará aqui uma exclamação, lá, um começo de frase: ele se permitirá raramente um discurso seguido, por mais curto que seja"⁶. Tendo como contraponto a oposição entre discurso e ação, central na teoria diderotiana do espetáculo teatral, este texto traz para o primeiro plano a oposição entre o "discurso seguido" e o "começo de frase", o "monossílabo", a "exclamação". Como se pode ver, trata-se de uma estética do esboço e do inacabamento, assentada na concepção da arte como imitação daquilo que é por si mesmo, ou seja, da *espontaneidade* da natureza. Ora, se a boa arte opõe-se a qualquer forma de convenção e artifício, a criação funda-se principalmente na sensibilidade e não no *savoir-faire* do artista. A exemplo de Dorval, o Gênio será, assim, exaltação inspirada e entusiasmo: "Sem o entusiasmo", escreve Diderot, "ou a idéia verdadeira nunca se apresenta, ou se, por acaso, a encontramos, não podemos persegui-la... O poeta sente o momento do entusiasmo e medita apenas em seguida"⁷.

Espontaneidade, sensibilidade, entusiasmo, inacabamento: esta constelação de idéias leva Diderot a se inclinar para uma doutrina naturalista da *mimesis*, que enfatiza o poder da arte em iludir o espectador. Sobre a natureza-morta de Chardin, por exemplo, eis o que escreve no *Salão de 1763*: "É a própria natureza; os objetos estão fora da tela e são de uma verdade de enganar os olhos. (...) Para olhar os quadros dos outros, parece que preciso fazer-me olhos [me faire des yeux]; para ver os de Chardin, basta manter aqueles que me deu a natureza e bem servir-me deles. (...) É que este vaso de porcelana é de porcelana; é que estas olivas estão realmente separadas do olho pela água na qual bóiam; é que basta pegar estes biscoitos e comê-los, esta laranja, parti-la e espremê-la, este copo de vinho e bebê-lo, estas frutas e descascá-las, este patê e passar-lhe a faca"⁸.

Notoriamente, Diderot retoma aqui as velhas anedotas de Plínio, sobre as uvas de Zêuxis que enganaram os pássaros, ou sobre a cortina de seu rival Apeles, que iludiu o próprio Zêuxis⁹. Em que consiste a arte do "grande mágico" que é Chardin? Em ser (ou melhor, *parecer*) natureza, e não arte: em fazer esquecer a materialidade da tela; em exigir do espectador um olhar natural, despertando nele apetites igualmente naturais. A imitação artística é, assim, duplicação das coisas, espelho fiel das aparências sensíveis. É, enfim, uma *cópia* do mundo.

Entretanto, o leitor de Diderot sabe que o filósofo trabalha ainda com outro conceito de imitação. Teria ele aparecido só em 1767, como pretendem alguns, ou já em 1763, conforme outros? Ao nosso ver, ele sempre fez

5- Chouillet, Jacques - *Diderot*, Paris, Societé d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1977, p. 71.

6- Diderot - "Entretiens sur le Fils naturel", in ob. cit., p.117.

7-Diderot - "Entretiens", p. 98.

8- Diderot - "Salon de 1763", in ob. Cit., pp. 483-4.

9-Estas anedotas, como se sabe, fazem parte do primeiro grande florescimento do naturalismo na história da arte ocidental. Ver Schuhl, Pierre-Maxime - *Platon et l'art de son temps*, Paris, PUF, 1952 e Gombrich, *Arte e ilusão*, São Paulo, Martins Fontes, 1986, pp. 103-128.

Retrato de Madame Sézizat com o filho/Louis David



parte dos textos de Diderot, embora, por razões que explicaremos adiante, a princípio fosse referido com menos insistência. Nos *Diálogos sobre o Filho Natural*, por exemplo, ele escreve: "A arte dramática não prepara os acontecimentos senão para encadeá-los; e não os encadeia em suas produções senão porque estão na natureza. A arte imita até a maneira sutil com a qual a natureza nos furta a ligação de seus efeitos"¹⁰. Aqui, ao falar da natureza, Diderot já não enfatiza a idéia de "espontaneidade", mas a de "encadeamento". A arte imita menos a aparência do que algo que está para além do mundo sensível, ou seja, o rigor e a necessidade com que a natureza encadeia os seus fenômenos. O filósofo reanima, assim, os princípios clássicos da *electio* e da *bela natureza*: a arte imita a natureza mas é, ao mesmo tempo, um triunfo sobre ela; o artista não copia servilmente a "natureza comum", ele reproduz "modelos ideais": a natureza é, a seus olhos, ordem e idealidade. Nos *Pensamentos soltos*, de 1767, Diderot escreve: "A natureza comum foi o primeiro modelo da arte. O êxito da imitação de uma natureza menos comum fez sentir a vantagem da escolha; e a escolha mais rigorosa conduziu à necessidade de embelezar ou de juntar num só objeto as belezas que a natureza mostrava esparsas num grande número. Mas como estabeleceu-se a unidade entre tantas partes emprestadas de diferentes modelos? Isto foi obra do tempo." E mais adiante: "Iluminai vossos objetos segundo vosso sol, que não é o da natureza; sede discípulo do arco-íris, mas não seu escravo"¹¹.

Ser *discípulo* da natureza, não seu *escravo*. Segundo esta fórmula, a arte é uma "transposição" (Belaval), e não uma cópia servil. Não custa lembrar, porém, que estas duas concepções de imitação não são de modo algum incompatíveis, pois a segunda não se limita a negar abstratamente a primeira.

Com efeito, se voltarmos à última citação dos *Diálogos*, veremos que, além de reproduzir o encadeamento das coisas, "a arte imita até a maneira sutil com a qual a natureza nos furta a ligação de seus efeitos". Quer dizer: a exemplo da natureza, às vezes, a arte esconde um anel da cadeia, apresentando-se como vazio, ausência de ligação ou, se quisermos, pura superfície. Ou ainda, para retomar os termos de um célebre dito de Goethe sobre *O sobrinho de Rameau*: a arte estende uma guirlanda sobre os anéis da cadeia e, deste modo, a subtrai ao nosso olhar.

Ora, se a boa arte não é imitação de regras, e tampouco cópia da natureza comum, mas imitação de modelos ideais da natureza, é preciso rever algumas teses defendidas anteriormente. Deste modo, em escritos como o *Salão de 1767*, os *Pensamentos soltos*, o *Sonho de D'Alembert* e o *Paradoxo sobre o comediante*, as ênfases já não serão as mesmas. Diderot abandona o elogio da sensibilidade e passa a insistir no "fazer" do artista: sua atividade será antes "sangue-frio" que "entusiasmo"¹² e a grande qualidade do homem de gênio já não será a "sensibilidade natural", mas a *observação*.

Dessa forma, a oscilação entre estes dois conceitos de imitação pode ser explicada, ao menos em parte, ao se considerar as relações de Diderot com a arte de seu tempo ou, para usar uma palavra-chave do século XVIII, sua *experiência*, quer como dramaturgo, quer como romancista, quer como crítico de arte.

Como se sabe, a reforma da cena teatral contemporânea constituiu uma das preocupações fundamentais de Diderot nos anos 50. Seus textos denunciavam o teatro clássico francês, baseado na *tirada*, no discurso ordenado, e em nome da verdade da expressão, propunham um teatro dos *acentos*, no qual os meios pré-verbais ou extraverbais de expressão ganhassem o primeiro plano. Ora, se o alvo principal de Diderot era uma forma, por assim dizer, *maneirista* de arte, que desconfiava da imitação direta da realidade e acentuava os procedimentos bem-sucedidos no passado, não é de espantar que ele tivesse então, uma concepção naturalista de arte, fundada num corpo-a-corpo sempre renovado entre o artista e a realidade.

A partir de 1760, o ímpeto do dramaturgo-reformador arrefece um pouco, embora o tema da reforma do teatro nunca deixe de ser importante para ele. Dentre suas maiores preocupações, destacam-se as atividades de romancista e de crítico de arte. Seus *Salões*, escritos para a *Correspondência literária, filosófica e crítica*, entre 1759 e 1881, são um testemunho da lenta conversão do homem de letras, a princípio absorvido pela "moral" das telas, em crítico, que se demora no "fazer" dos artistas; mas, igualmente, da laboriosa explicitação de um ideal crítico neoclássico, que procura demarcar-se tanto nas tendências acadêmicas quanto naturalistas da pintura francesa. Assim, não por acaso, o *Salão de 1781* faz o elogio do *Belisário* de David, ao passo que o de 1759 já se mostra intransigente com o estilo rococó de Boucher (intransigência reiterada no futuro, com as críticas a Baudouin e Fragonard). Por



Lady Elizabeth Hamilton/Joshua Reynolds

10- "Entretiens", pp. 130-1.

11-Diderot - "Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie", in ob. cit., pp. 753 e 771.

12- "Não é no furor do primeiro jato que os traços característicos se apresentam, é nos momentos tranqüilos e frios, nos momentos absolutamente inesperados. (...) Cabe ao sangue-frio temperar o delírio do entusiasmo." "Paradoxe sur le comédien", in ob. cit., p. 309.

outro lado, se Diderot sempre preferiu o naturalismo ao maneirismo, se nunca deixou de admirar a "magia" de um Chardin, suas reservas em relação ao estilo naturalista ficarão claras, por exemplo, na crítica aos quadros de Lagrenée, expostos no Salão de 1767.

Ao confrontar-se com a arte contemporânea, ao identificar melhor aliados e adversários, Diderot vê-se obrigado a afinar seus instrumentos e reformular certas idéias que até então defendera enfaticamente. Sua estética, portanto, não pode ser bem compreendida se desconsiderarmos o objeto cujos segredos procurava desvendar, aliás, quando o próprio Diderot subestima este vai-e-vem, sua reflexão se empobrece notoriamente. É o caso do artigo *Belo*, de 1751, cuja composição não parece estimulada por questões concretas, mas por um mero acerto de contas com a história da filosofia. O resultado, como já se observou, é uma "definição desprovida de qualquer conteúdo e tão abstrata e geral que não poderia ser a base de um juízo estético ou o ponto de partida de uma teoria da arte"¹³. Só mesmo com o passar dos anos, e muita *experiência*, Diderot poderia escrever: "O que é portanto o gosto? Uma facilidade adquirida, mediante experiências reiteradas, para captar o verdadeiro ou o bom, com a circunstância que o torna belo, e para ser pronta e vivamente tocado por ele"¹⁴.



A Carroça do Mercado/Gainsborough

13- Dieckmann, Herbert - "Questions d'esthétique", in *Cinq leçons sur Diderot*, Droz-Minard, Geneva-Paris, 1959, p. 102.

14-Diderot - "Essais sur la peinture", in ob. cit., p.738.

* Franklin Matos é professor do Departamento de Filosofia da USP/SP.