



Sensibilidade e Matéria

no pensamento de Denis Diderot



Joaquim Braga
Fabiana Tamizari
editores

IEF

INSTITUTO DE ESTUDOS FILOSÓFICOS
UNIDADE I&D

SENSIBILIDADE E MATÉRIA
NO PENSAMENTO DE DENIS DIDEROT

JOAQUIM BRAGA
FABIANA TAMIZARI
Editores

eQVODLIBET
Instituto de Estudos Filosóficos
Unidade de I&D

Título: Sensibilidade e Matéria no Pensamento de Denis Diderot
Editores: Joaquim Braga e Fabiana Tamizari
© dos autores dos respectivos capítulos
Capa e design gráfico: Fernando Santor
Coleção: eQVODLIBET 7
https://www.uc.pt/fluc/uidief/colecoes_eqvodlibet
Instituto de Estudos Filosóficos – Unidade de I&D
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
<https://www.uc.pt/fluc/uidief>
iestudosfilosoficos@gmail.com
1ª edição: Junho de 2020
ISBN: 978-989-54328-4-4

■ Prefácio

Ernst Cassirer, no prefácio da sua célebre obra *Die Philosophie der Aufklärung*, assevera, de forma assertiva, que o pensamento iluminista não se limitou a observar e a mimetizar, em termos reflexivos, os factos da vida mundana. Mais do que isso, a actividade filosófica setecentista tem um perfil amplamente enraizado e comprometido com a construção da própria realidade – do qual depende para se constituir como veículo de reflexão e verdade. É por causa desse novo perfil epistémico que, no capítulo dedicado à natureza e às ciências da natureza, o filósofo pode afirmar que o pensamento filosófico de Denis Diderot transcende qualquer tentativa de cristalização e definição teóricas absolutas. Tal não é efeito de uma parca sistematização conceptual ou, até mesmo, das contingências reflexivas que se impõem à exegese de qualquer obra, mas, sim, fruto de um claro propósito de Diderot de expressar a natureza fluída do universo e, com ela, todas as possibilidades que lhe acrescentam mutabilidade e novidade. Assim compreendido, acrescenta ainda o filósofo, Diderot é o pensador moderno *par excellence*, porque é, também, aquele que mais se distanciou da “filosofia estática” do século dezoito e lhe conferiu um autêntico perfil dinâmico em estreita correspondência com o fluxo do mundo. Como exemplos dessa postura diderotiana, não podemos deixar de mencionar que o filósofo, ao construir as suas teorias materialistas, se apropriou e incorporou nas suas ilações uma série de conhecimentos e noções transmitidos pelos seus contemporâneos. Para Diderot, tal atitude não demonstrava a incapacidade de um filósofo, mas, sim, o cabal reconhecimento de que o saber se constrói colectivamente e pelo intercâmbio de ideias. Lembremos que a *Encyclopédie* – magna obra editada pelo filósofo – nunca teve como primeiro objectivo ser uma colecção definitiva sobre o conhecimento humano; pelo contrário, tratou-se, sempre, de uma junção dos saberes produzidos até aquele momento histórico e que as gerações vindouras tinham a obrigação de continuar a desenvolver, investigar e questionar. O reconhecimento do espectro de possibilidades que o enciclopedista transfere do mundo para a formação do seu pensamento filosófico é, uma vez mais, reforçado por Cassirer, quando, no primeiro volume da sua *Philosophie der symbolischen Formen*, sublinha a importância dos “hieróglifos” diderotianos para a formulação da dupla questão estética da subjectividade e intraduzibilidade expressiva nos múltiplos domínios da linguagem.

A filosofia diderotiana consubstancia, na perfeição, um enraizamento das possibilidades da razão na vasta teia estética tecida pelas relações sensíveis que o ser humano mantém com as suas construções culturais, sejam estas as da própria linguagem ou as do universo artístico. Aliás, se há imperativo teórico que pode ser retirado da multifacetada obra de Diderot, é o que pressupõe uma reconciliação epistémica da filosofia com a estética, compreendida esta última não, apenas, como fonte inigualável de informações da natureza da sensibilidade e da natureza dos fenómenos sensíveis, mas, também, como âmbito reflexivo fundamental para serem filosoficamente articulados todos os conteúdos e conceitos que escapam à forja do pensamento escrupulosamente dedutivo.

Dando sequência analítica a tal imperativo e recorrendo quer aos textos filosóficos quer aos textos literários do enciclopedista, os autores dos capítulos deste volume mostram-nos os vários pontos de intercessão da vida do pensamento com as suas dimensões materiais e sensíveis, assim como as principais consequências que daí resultam para a configuração das formas de organização social. Em muitos casos, o retorno ao sensível, promovido por Diderot, significa tanto a ênfase posta na emancipação *da* e *pela* arte quanto a imprescindível crítica do ideário social do seu tempo e da sociedade moderna em geral. Os pressupostos materialistas da filosofia diderotiana, tantas vezes equivocadamente dissecados, são, nesse sentido primeiro, correlatos inevitáveis das várias funções reflexivas e críticas exercidas pela inclusão da sensibilidade nos modos de articulação das vivências subjectivas e intersubjectivas. Logo, no conceito de “matéria” encontra-se já a indelével marca do conceito de “sensibilidade” ou, se assim se preferir, o sensível é o *terminus a quo* da inteligibilidade do material.

Nos diálogos filosóficos de *Le Rêve de d'Alembert*, Diderot, na tentativa de desmistificar o mundo sensível e reconduzi-lo a uma explicação científica universal, faz uso da expressão *sensibilité de la matière*. Tal cunho terminológico – poético, nalguns casos – não evidencia a aceção de um mero nexos causal naturalista, mas, antes, a constatação de que o substrato material da vida e do universo só é verdadeiramente inteligível por meio dos fulcros expressivos da sensibilidade. A magna concepção filosófica de Diderot é, antes de tudo, *expressivista*. As ideias de “movimento” e “transformação” enformam a energia expressiva da matéria, nomeadamente aquela que é sugerida pela transição da *sensibilité inerte* para a *sensibilité active*; e, por isso, os pressupostos materialistas que nessa concepção expressivista se implicam, servem a visão solidária (substancialista) das partes com o todo, do átomo com o universo, dos seres humanos com os animais, dos animais com os minerais. Tal como o filósofo expõe nos *Principes philosophiques sur la matière et le mouvement*, o movimento deve ser considerado uma qualidade tão real quanto a do comprimento, da largura e da profundidade, uma vez que a natureza se encontra em ininterrupto movimento e o conceito de repouso absoluto não existe. Ao tecer os liames heterogêneos entre vida e universo, a expressividade

que redundando do sensível indicia, paralela e exemplarmente, a continuidade ontológica dos seres e da natureza.

São várias as vezes em que, nas descrições efrásticas dos *Salons*, Diderot apela ao confronto estético do belo artificial com o belo natural e vice-versa. Particularmente nos casos da figuração anatómica feminina, as descrições correspondentes tanto sublimam a criatividade do artista e sugerem o despontar de “algo” do corpo que ainda não tinha sido tornado sensível quanto, na sua versão negativa, desconsideram o labor do artista e apontam para o que natureza já fez belo mas a arte é incapaz de recriar. Mais do que um mero duplo reenvio mimético, trata-se, aqui, acima de tudo, de reforçar a ideia de que o amplo espectro da materialidade do sensível nunca é simplesmente dado, nunca se afirma como realidade imediata e bruta para a nossa percepção. Ele é, inversamente, trazido à nossa percepção por intermédio da aura expressiva de cada fenómeno; aura essa que, no léxico diderotiano, significa conjunto de relações estéticas estáveis entre o todo e as suas partes – e cuja natureza ideal é exemplificada pelas composições artísticas.

Contudo, nas formas de expressão culturais, a questão da sensibilidade adquire, segundo Diderot, uma complexidade teórica que ultrapassa os limites fisiológicos dos seres e as condições materiais dos fenómenos naturais. De certo modo, há, por parte do enciclopedista, um ávido intento de mostrar como as múltiplas formas de configurar e dar sentido à experiência humana se interpenetram e, conservando um liame vital análogo ao dos fenómenos naturais, são geradoras de um universo cultural pleno de pontos de contacto, de elementos de uma mesma rede criada e por meio da qual todos os seres humanos se encontram ligados. Magno exemplo disso é a reflexão diderotiana sobre a articulação dos conceitos filosóficos com os processos estéticos desencadeados pela obra de arte, da qual sobrevêm quer a questão das possibilidades efrásticas da linguagem (cap. 1) quer a ideia de “forma” que se deixa abstrair desses processos e que cuja inteligibilidade teórica também abrange os domínios culturais extra-artísticos (cap. 2).

Ainda dentro do mesmo princípio diderotiano da interpenetração das formas culturais, a pintura e a dramaturgia são, no âmbito artístico, as actividades humanas que melhor representam a incessante e renovada conexão do material com o sensível, assim como os pontos de cisão que entre estes últimos podem ocorrer – tanto ao nível da criação quanto ao nível da recepção. Se, na arte pictural, há uma cabal exemplificação do modo como os elementos materiais definem, se ajustam aos traços da sensibilidade do génio artístico (cap. 3) e potenciam as projecções subjectivas da percepção (cap. 8), na arte teatral, encontra Diderot um plano de exemplificação para o perfil paradoxal do próprio génio artístico, que, deixando de se mover na esfera de uma sensibilidade reduzida e subordinada à sentimentalidade, eleva os princípios estéticos da arte a uma correspondência material expressiva do sensível com o reflexivo (cap. 4).

Uma das dimensões relevantes do pensamento estético diderotiano, mas por nós ainda não incluída na natureza exemplificativa da arte pictural e da

arte teatral, é a que tem que ver com a crítica dos costumes, da moral e da política. Ora, é, essencialmente, pela pena literária que Diderot ensaia um conjunto de propostas de reformulação da condição social dos indivíduos, das quais se destacam aquelas atinentes ao papel e ao estatuto sociais das mulheres (cap. 6 e cap. 7). Prestando-se a uma maior transmissibilidade discursiva e conservando as suas linhas utópicas, a literatura surge como o veículo artístico de eleição para expressar e condenar os aspectos nocivos da vida em sociedade e, de forma positiva, idealizar comportamentos, estruturas e normas sociais que satisfaçam a emancipação moral e a autodeterminação dos indivíduos (cap. 5).

Todas as considerações já aduzidas sobre a obra de Diderot revelam, no âmbito filosófico da modernidade, um fundo epistémico alargado e constituído por outros intervenientes que, explícita e implicitamente, mantiveram e fomentaram diálogo com o pensamento do enciclopedista. No que à questão da sensibilidade diz respeito, as teorias sensualistas desenvolvidas por Étienne Bonnot Condillac (cap. 9) e Claude-Adrien Helvétius (cap. 10) fazem parte do paradigma materialista que trespassou o pensamento ocidental no século das luzes e do qual resultou, sem sombra de dúvida, um ponto de observação privilegiado para a implicação das modalidades sensoriais na formação do conhecimento e da subjectividade.

Por último, os editores deste volume gostariam de manifestar o seu agradecimento aos autores dos capítulos pela forma como se entregaram à reflexão sobre um eixo temático na obra de Diderot que, apesar dos inúmeros estudos publicados, ainda carece de análise sistemática e pela agilidade na comunicação durante os processos de submissão, apreciação e revisão das propostas apresentadas. Ao Instituto de Estudos Filosóficos, na figura do seu coordenador, Professor Doutor Mário Santiago de Carvalho, por ter acolhido, na colecção eQVODLIBET, este volume, bem como ao responsável pela configuração e *design* gráfico, Doutor Fernando Santor, agradecem, igualmente, os editores.

Coimbra e São Paulo, Abril de 2020

Joaquim Braga
Fabiana Tamizari

Índice

1. Joaquim Braga <i>Ekphrasis e hypotyposis</i> Da articulação discursiva do sensível em Denis Diderot	08
2. Pedro Paulo Pimenta Diderot, filósofo da metamorfose	21
3. Fabíola Cristina Alves Escritos de Diderot: entre a forma e a cor aos fins da ilusão social	38
4. Kamila Babiuki O gênio diderotiano e a (in)sensibilidade moral: o caso do ator	51
5. André Luiz Barros da Silva Diderot e a questão moral, entre costumes, política e arte	69
6. Fabiana Tamizari Apocalipse e mistério: símbolos dos sentimentos femininos no pensamento diderotiano	94
7. Nicolas Pelicioni de Oliveira A Tirania de Mangogul: uma crítica de Diderot à condição social feminina	111
8. Magnólia Costa Matéria e Sensibilidade: Chardin segundo Diderot	128
9. Elizângela Inocêncio Mattos A sensação e o materialismo: um diálogo entre Diderot e Condillac	144
10. Camila Sant'Ana Vieira Ferraz Milek Diderot contra Helvétius: sensibilidades inconciliáveis	154
Nota sobre os autores	181

Capítulo 1

Ekphrasis e hypotyposis

Da articulação discursiva do sensível em Denis Diderot

Joaquim Braga

Resumo: Tal como se depreende do espectro eclético das obras de Jean-Jacques Rousseau e Denis Diderot, as questões da linguagem e da inexpressibilidade dos sentimentos começaram por ocupar um lugar de destaque no despontar do pensamento iluminista. Diderot pretende, a um tempo, pôr em evidência ambas as questões e, mediante a convergência expressiva das formas artísticas, mostrar as possibilidades de criação de uma linguagem que atenda ao sensível e à sensibilidade. Mas, ao mesmo tempo que reclama a disrupção do sensível, o acesso renovado às formas e fisionomias das figuras ocultadas pela percepção quotidiana, Diderot professa, também, a impossibilidade de a linguagem trazer à expressão o que somente nas superfícies de inscrição artísticas se revela. As descrições ecrásticas que permeiam as apreciações diderotianas dos *Salons du Louvre* são, nesse sentido, um verdadeiro ponto de partida para fundamentar a busca do enciclopedista por uma forma de articular o sensível com a linguagem e as várias modalidades artísticas entre si.

1. Da expressão do sensível

Ainda antes de Gotthold Ephraim Lessing, no seu *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, ter enunciado as suas teses sobre a diferenciação espaço-temporal das formas artísticas, já Diderot formulava, nos seus textos dedicados ao universo da arte, muitas das questões que têm o espaço e o tempo como pedra-de-toque da reflexão estética. Lessing centra as suas considerações e preocupações filosóficas na inversão da máxima horaciana da *ut pictura poesis*, expressa nos derradeiros parágrafos da *Ars Poetica*, advogando a tese capital de que, estruturalmente, a arte pictural dispõe as suas “figuras e cores no espaço” e as formas poéticas, inversamente, exigem “sons articulados no tempo”. Aos objectos que provêm de uma relação entre partes simultânea, denomina Lessing de “corpos” (*Körper*); os objectos da linguagem, cuja estrutura simbólica assenta na sucessão das partes, são designados de “acções” (*Handlungen*)¹. A concepção de Lessing é marcada pela distinção estrutural das formas de mediação e, por isso, apenas “alusivamente”

Joaquim Braga

Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Filosóficos (IEF), Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação

E-mail: bragajoaquim77@gmail.com

Braga, Joaquim & Tamizari, Fabiana (eds.), *Sensibilidade e Matéria no Pensamento de Denis Diderot*, Coleção eQVODLIBET 7, Coimbra: IEF, 2020.

¹ Lessing, G. E., *Laokoon, oder über die Grenzen von Poesie und Malerei*, Hrsg. von Wilfried Barner (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2007), 116.

(*andeutungsweise*)² podem a pintura e a poesia referir-se a objectos que lhe não são próprios, apenas, por analogia, é possível inferir de uma cena pictórica uma acção dada no tempo ou, no caso da poesia, um corpo dado no espaço.

Diderot não estabelece uma mera conexão recíproca entre pintura e poesia. Embora subsistam ligações, que extravasam os eixos temáticos, entre as duas formas de expressão artísticas, a poesia é desprovida de muitas dimensões estéticas que, apenas, pertencem à materialidade do *medium* da pintura. Ao contrário da poesia, a pintura *não diz*, apesar de “dever fazer aquilo que o poeta diz” (*il faut faire ce que le poète dit*)³. O enciclopedista implica, na distinção de ambas as formas e consoante os princípios de unidade composicional, as ideias de espaço e tempo. As imagens que, na arte poética, só podem ser dispostas de acordo com uma temporalidade sequencial, exigem do leitor uma imaginação capaz de articular as partes com o todo. Na superfície de inscrição do poeta – o papel –, “não há unidade de tempo, unidade de lugar ou unidade de acção”, assim como, no que toca ao puramente visual, não há, por exemplo, os efeitos de luminosidade do “claro-escuro” e das “sombras” nem tão-pouco a configuração geométrica dada pela “perspectiva”⁴. Do ponto de vista perceptual, isso significa, tal como Diderot sintetiza, que “a imaginação passa apressadamente de imagem em imagem”⁵, sem ser capaz de atender a todas as dimensões da natureza expressiva dos detalhes e dos intervalos entre os detalhes.

Na pintura sucede, precisamente, o oposto. Um intervalo negligente entre as partes pode, para a percepção do observador, sugerir um “buraco”⁶. A prevalência do espaço na arte pictural em particular e nas artes plásticas em geral está, pois, contida na ideia de *indivisibilidade do instante*, que decorre da radical contracção do tempo; ou seja, a impossibilidade estética de decomposição sequencial das imagens fornece aos elementos pictóricos de cada composição um carácter não-discursivo. O instante, sendo marcado pela expressividade exclusiva da cena que é retratada e pelo correspondente enquadramento afectivo do espectador, obriga, segundo Diderot, a uma convergência de todos os movimentos figurados pela pintura, de cuja eficácia dependem os efeitos imagéticos da contracção do tempo e da dilatação do espaço. (Mais adiante veremos que é este princípio de convergência expressiva que enforma a maior parte descrições dos *Salons* redigidas por Diderot.) Como a esse respeito se lê na *Encyclopédia*, “se se observar que, entre esses movimentos, alguns provém do instante precedente ou do instante subsequente, a lei de unidade de tempo será quebrada”⁷.

² Lessing, G. E., *Laokoon, oder über die Grenzen von Poesie und Malerei*, 116.

³ Diderot, Denis, “Salon de 1767”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Onzième (Paris: Garnier Frères, 1876), 73.

⁴ Diderot, Denis, “Salon de 1767”, 73.

⁵ Diderot, Denis, “Salon de 1767”, 73.

⁶ Diderot, Denis, “Salon de 1767”, 73.

⁷ Diderot, Denis, “Composition”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales, Encyclopédie*, Tome Quatorzième (Paris: Garnier Frères, 1876), 198.

A ideia de *indivisibilidade do instante*, sugerida e exemplificada pelas artes plásticas, surge, em rigor, como relevante corolário psíquico das afecções e representações da alma. Na *Lettre sur le sourds et muets*, Diderot, dissertando sobre os nexos divergentes da sensibilidade com as estruturas discursivas e fazendo já eco da distinção entre artes do espaço e artes do tempo, formula algumas considerações sobre os limites que impedem a fundação de uma ordem discursiva mimética das vivências sensíveis e que remetem, justamente, à complexidade expressiva dos estados psíquicos. Diderot denomina a natureza desses estados psíquicos por meio da expressão *l'état de l'âme*, pretendendo, com isso, introduzir uma descontinuidade fundamental entre as sensações imediatas e as formas verbais que servem a sua exteriorização simbólica. Para o filósofo, contudo, existe um enorme equívoco desencadeado pela facilidade aparente com que nos referimos aos estados da alma. A *simultaneidade psíquica* do instante, do “momento indivisível”, tende a ser representada por múltiplos signos requeridos pela articulação rigorosa da linguagem, mas que, multiplicando as partes, rapidamente comprometem a sua “impressão total”. Como a compreensão desses signos exige o modo perceptual da sequencialidade, “fomos levados a acreditar que as afecções da alma que eles representavam tinham a mesma sucessão”. Todavia, como adverte Diderot, “tal não é o caso”; porque cada estado de alma, cuja natureza é, simultaneamente, composta por um “sentimento total e instantâneo desse estado”, não deve ser confundido com “a atenção sucessiva e detalhada que somos obrigados a exercer para analisá-la, manifestá-la e nos fazermos compreender.”⁸

2. Simultaneidade plástica e inscrição hieroglífica

É do desencontro expressivo da simultaneidade psíquica com a sucessão discursiva que redundam os principais fundamentos estéticos das artes plásticas. Sempre fiel ao seu modelo epistemológico materialista, Diderot absolutiza e reifica tal divergência, a ponto de encontrar na *simultaneidade plástica* atinente às composições picturais o único liame simbólico para o fenómeno da pura simultaneidade psíquica. Trata-se, apesar de tudo, de uma forma aproximada e incompleta de fazer valer aquilo que só, na interioridade, permanece indivisível. A exterioridade, por si só, é incapaz de tornar visível e transparente a natureza total dos fenómenos mentais; no caso da pintura, vale, pois, a máxima seguinte: “o pincel só executa, a longo prazo, o que o olho do pintor abarca num só golpe” (*Le pinceau n'exécute qu'à la longue ce que l'œil du peintre embrasse tout d'un coup*)⁹. Aliás, o enciclopedista, ainda nesses parágrafos, define a alma como “um quadro em movimento, no qual pintamos incessantemente” (*Notre âme est un tableau mouvant, d'après lequel nous*

⁸ Diderot, Denis, “Lettre sur le sourds et muets”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Premier (Paris: Garnier Frères, 1875), 369.

⁹ Diderot, Denis, “Lettre sur le sourds et muets”, 369.

peignons sans cesse)¹⁰, sugerindo, com isso, a inultrapassável co-existência sinérgica da simultaneidade e a sucessão.

Portanto, a pintura deve, igualmente, ser concebida de acordo com o mesmo princípio psicológico que anima a mente humana. Embora Diderot não agregue, totalmente, as sensações imediatas da alma a uma simultaneidade plena e inequívoca, mas, antes, a “uma velocidade tão tumultuosa, que dificilmente é possível descobrir a sua lei”, os processos de composição, como os picturais, são opostos aos processos de “decomposição dos movimentos simultâneos da alma e à multiplicidade de expressões”¹¹ neles implicada. Se o “nosso entendimento é modificado pelos signos” e a aprendizagem idiomática destes últimos requer “decomposição”¹², a diferença que é introduzida pelo acto estético de contemplar um objecto, reside, sobretudo, na inversão sugestiva dos processos de sucessão e na conseqüente sensação de imediaticidade provinda do estado de alma correspondente.

Da impossibilidade de os objectos pictóricos poderem ser integralmente vertidos em discurso e, por extensão, do seu grau de inexpressibilidade, redonda uma relação íntima que se estabelece entre observador e observado e que toma a forma de “segredo” (*On regarde ce que l'on sent et ce que l'on ne saurait rendre, comme son secret*)¹³. É, por sua vez, essa relação secreta desencadeada pelas insuficiências discursivas que nutre a novidade renovada da obra de arte – sentimento *sui generis* de que o observado nunca é totalmente depauperado pelas investidas do observador. Também a religião, mesmo contra as teses de fervorosos iconoclastas, se encontra ancorada no poder dos *symboles sensibles*, o qual não é susceptível de ser substituído pelo poder da linguagem. Acentuando a sua iconofilia, Diderot afirma que “um pintor de igreja é um tipo de pregador, mais claro, mais incisivo, mais inteligível, mais acessível ao público do que o pároco e seu vigário.”¹⁴

As mesmas preocupações com os limites sensíveis impostos pela linguagem encontram-se, reiteradamente, expressas em muitas passagens dos *Salons*, levando o enciclopedista a afirmar o duplo requisito de incorporar todas as paixões vibrantes da alma e encarnar o perfil estético de cada artista – ser “imponente ou voluptuoso com Deshayes, simples e verdadeiro com Chardin”¹⁵, por exemplo –, para, assim, melhor descrever as obras expostas. Além disso, a distância empírica entre o *médium da observação* (pintura) e o *médium da descrição* (linguagem) são, igualmente, realçadas, intentando Diderot enfatizar a impossibilidade de uma fiel e total recriação do primeiro. Assumindo, agora, a condição de observador ausente, o filósofo alerta para a árdua tarefa de

¹⁰ Diderot, Denis, “Lettre sur le sourds et muets”, 369.

¹¹ Diderot, Denis, “Lettre sur le sourds et muets”, 367.

¹² Diderot, Denis, “Lettre sur le sourds et muets”, 369.

¹³ Diderot, Denis, “Pensées détachées sur la peinture”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Douzième (Paris: Garnier Frères, 1876), 77.

¹⁴ Diderot, Denis, “Salon de 1765”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Dixième (Paris: Garnier Frères, 1876), 390.

¹⁵ Diderot, Denis, “Salon de 1763”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Dixième (Paris: Garnier Frères, 1876), 160.

imaginar a tela, com todos os seus elementos pictóricos, e os insuficientes registos descritivos – equiparados a “linhas insípidas e frias”¹⁶ – que sobre ela são produzidos.

Ora, os limites do discurso, impostos, estruturalmente, pela sucessão, obrigam à criação de um *linguagem hieroglífica*, se se quiser atender às potencialidades ilimitadas da expressão. Embora seja aplicada, de forma discriminada, à natureza de cada forma artística, a linguagem hieroglífica expressa, estruturalmente, a fluidez dos nexos espaço-temporais contidos na sucessão e na simultaneidade, na sensação e na sua expressão. Esta concepção implica distinguir, nas composições discursivas, a expressão do pensamento; distinção essa que amplia os horizontes da criação poética e a diferencia da função comunicativa presente no uso quotidiano da linguagem. Tal como acontece na linguagem poética, os signos hieroglíficos têm a capacidade de encetar nexos espaço-temporais entre a sequencialidade discursiva e a simultaneidade das afecções. A geração de uma concordância sugestiva das capacidades judicativa e imaginativa suporta o envolvimento da comunicação com a percepção; ou melhor, a percepção é aqui evocada pelas possibilidades de recriação sensorial da própria imaginação. Porque a linguagem do poeta abraça, duplamente, um “dizer” e um “representar”, todas as coisas ditas e representadas dirigem-se tanto ao “entendimento que as apreende” quanto à “alma que se comove” e à “imaginação que as visualiza”¹⁷. Na esfera poética, como acrescenta Diderot, a composição discursiva deixa de ser “somente um encadeamento de termos enérgicos que expõem o pensamento com força e nobreza”; ela é, sobremaneira, “uma textura de hieróglifos amontoados uns sobre os outros, que a pintam”. Assim, conclui Diderot, “toda a poesia é emblemática”¹⁸.

A indivisibilidade do instante – que, como vimos, corresponde à simultaneidade psíquica das afecções e das imagens recriadas da esfera sensorial – é, portanto, retratada pelos signos hieroglíficos e por estes salvaguardada ante o encadeamento sequencial do pensamento e da sua articulação verbal. Numa palavra, no universo artístico, onde livremente se interpenetram entendimento, sensibilidade e imaginação, a percepção sobrevive à comunicação. Daqui se pode inferir que, na tradução de um poema, há, tendencialmente, uma destruição irreparável dos efeitos estéticos da linguagem hieroglífica, mesmo naqueles casos, como adverte o enciclopedista, em que o tradutor é outro reconhecido poeta¹⁹.

Se a linguagem hieroglífica põe em jogo uma tensão expressiva entre os estados psíquicos e a sua exteriorização simbólica, então as formas artísticas são aquelas construções culturais que, ao mesmo tempo que tornam a tensão visível, melhor mitigam os efeitos de uma inconciliabilidade entre ambos os processos. É nesse sentido que se justifica a crítica assertiva de Diderot à obra

¹⁶ Diderot, Denis, “Salon de 1763”, 160.

¹⁷ Diderot, Denis, “Lettre sur le sourds et muets”, 374.

¹⁸ Diderot, Denis, “Lettre sur le sourds et muets”, 374.

¹⁹ Diderot, Denis, “Lettre sur le sourds et muets”, 376.

de Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*. Com ela pretende o enciclopedista mostrar, primeiramente, as insuficiências da tradicional divisão estrutural das formas artísticas e, em segundo lugar, a incapacidade de tornar compreensível as analogias entre a linguagem hieroglífica de cada forma artística. Pensar, por intermédio dos signos hieroglíficos, os pontos de convergência de cada forma artística com as demais é, segundo Diderot, o labor que ainda falta empreender e que deve ser procurado na “beleza que é comum à poesia, à pintura e à música”. Para isso, torna-se imperioso conferir visibilidade às “analogias” na forma como o sensível é apreendido, “explicar como o poeta, o pintor e o músico concebem a mesma imagem”, tendo sempre em mente a natureza emblemática dos signos por eles utilizados, bem como a potencial “similaridade entre esses emblemas”²⁰.

3. Arte, belo e relação

Ainda que tenha acolhido as considerações filosóficas sobre a estética do sublime vertidas por Edmund Burke no seu livro *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* e, nelas inspirado, formulado alguns comentários exuberantes – proto-românticos, na sua maioria – atinentes às formas díspares como a natureza pode ser representada e percebida, Diderot concebe a arte segundo os cânones do belo. Impõe-se, porém, aqui, a diferença substantiva de o belo ser elevado ao princípio da *recriação* e não, meramente, ao da pura *imitação*, da qual resultará, por sua vez, a afirmação teórica das ideias de “composição”, “génio” e “estilo” artísticos. Segundo a máxima de Diderot, “O talento imita a natureza; o gosto inspira a escolha”²¹, uma vez que é pelos critérios de selecção do génio artístico que o múltiplo da natureza bela reencontra nos objectos da arte o estatuto estético do uno²².

Logo no início do seu artigo sobre o belo, publicado originalmente na *Encyclopédia*, Diderot cita a célebre máxima augustiniana segundo a qual todas as manifestações do belo são constituídas pela unidade (*Omnis porro pulchritudinis forma, unitas est*). Diderot aceita a ideia de unidade como fio de Ariadne do conceito de belo, mas, devido à leitura integral que faz da obra de Santo Agostinho, vê-se impossibilitado de acolher a equiparação e, conseqüente, redução do belo ao “perfeito”²³ – é, inversamente, o perfil relacional do belo que expressa a unidade das partes com o todo. Ora, muito daquilo que não cabe nas ordens sequenciais discursivas e não sucumbe perante as determinações do intelecto, situa-se na esfera dos sentimentos. Se a arte deve ser considerada erigida sob os princípios do belo é porque, de cada obra,

²⁰ Diderot, Denis, “Lettre sur le sourds et muets”, 385.

²¹ Diderot, Denis, “Pensées détachées sur la peinture”, 75.

²² Diderot, Denis, “Pensées détachées sur la peinture”, 76.

²³ Diderot, Denis, “Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Dixième (Paris: Garnier Frères, 1876), 23.

redundam *impulsos de relação* que articulam o entendimento e fertilizam o prazer dos seus observadores. Quer numa superfície arquitectónica quer numa composição musical, por exemplo, assim assevera Diderot, basta que os observadores sintam e compreendam “que as partes dessa arquitectura e que os sons dessa peça musical tenham relações, entre si ou com outros objetos”. Contudo, adverte o enciclopedista, “é a indeterminação dessas relações, a facilidade com que se apossam deles e o prazer que acompanha a sua percepção, o que nos faz imaginar que a beleza é mais uma questão de sentimentos do que do intelecto”²⁴. A relação que permeia e preenche o belo contém múltiplos elementos expressivos que, além de estéticos, são reveladores de conhecimento. A sensibilidade tem tanto de sentimento quanto de conhecimento.

Diderot, procurando enfatizar o perfil relacional do belo, chega mesmo a fazer depender o grau de beleza dos objectos da quantidade de relações que por intermédio deles são expressas e percebidas. Embora pressuponha a existência do belo dado pela percepção de uma única relação, a intensidade da relação isolada será sempre menor ante a do belo que exhibe múltiplas relações, como são disso exemplos um “rosto belo” ou um “quadro belo” em face de “uma única cor”, uma “composição musical” em face de um único “som”²⁵. Não se trata, porém, como ele adverte, de uma progressiva quantificação *ad infinitum*, visto que a beleza deve ser intuída com relativa facilidade. Esta possui, nesse sentido restrito, uma *natureza anatómica*, por meio da qual são materialmente visíveis os elementos da relação.

Com efeito, se das formulações diderotianas sobre a beleza quisermos extrair uma única máxima que as represente, ela poderá ser a seguinte: *belo é tudo aquilo que, nos meandros da experiência estética, é passível de relação*. Diderot parte dessa máxima para redigir muitas das suas considerações sobre as obras expostas nos Salões do Louvre. Nos *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'Architecture et la poésie*, é-nos comunicado o principal método descritivo subjacente à crítica das obras de arte picturais, que reside em três passos distintos. O primeiro passo prende-se com a identificação do tema; o segundo, abarcando os elementos pictóricos que representam o tema, visa encontrar as relações entre as partes principais e as partes subordinadas; por último, cumpre ter em conta *l'impression de l'ensemble*, dada pelas múltiplas relações expressivas entre, por exemplo, cor, sombra e luz. Diderot não abdica dos princípios hierárquicos do seu método, afirmando que, se essa sequência descritiva for violada, tal facto poderá evidenciar ou uma “descrição mal feita” ou, então, um “quadro mal organizado”²⁶. Desta última asserção redundam a ideia de que o *médium da descrição*, ao impor à apreciação crítica o seu registo sequencial, condiciona, identicamente, a identificação dos valores estéticos (relacionais) de configuração do *médium da observação*. No *Salon* de 1767, o enciclopedista recorre a um quadro de Vernet, para exemplificar a relevância

²⁴ Diderot, Denis, “Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau”, 27.

²⁵ Diderot, Denis, “Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau”, 35.

²⁶ Diderot, Denis, “Pensées détachées sur la peinture”, 100.

das descrições das partes *em relação*. Dirigindo a observação para determinados elementos pictóricos e separando-os do todo da composição, Diderot sugere-nos um quadro em movimento contínuo que, potencialmente, se desdobra em várias imagens, em várias cenas, nunca perdendo estas, porém, os predicados do belo²⁷.

Apesar de as descrições diderotianas se moverem, na sua maioria, dentro da esfera da figuração, em que a fisionomia dos objectos representados aparece animada pela expressão das emoções, o perfil relacional do belo não sugere uma hipotética abstração dos elementos pictóricos da composição, cujo corolário teórico repousaria na distinção entre *composition expressive* e *composition pittoresque*. Pelo contrário, essa distinção é introduzida por Diderot para enfatizar as relações estéticas que, transcendendo a mera esfera mimética da representação, brotam da liberdade da sensibilidade do observador ante a materialidade sensível do observado. A energia e a vida são os termos de mediação na articulação recíproca da sensibilidade com o sensível. Pode haver composição sem princípios expressivos, mas já o inverso põe em causa a percepção e a configuração do que o artista intenta mostrar.²⁸ É óbvio que, da distinção introduzida, se pode inferir a predilecção exuberante que Diderot manifesta em relação à *peinture d'histoire*, bem como as principais razões que a justificam. Comparada com a *peinture de genre* – cujos executantes se revelam “imitateurs de la nature brute et morte” –, ela parece congregar, com maior proficuidade estética, os elementos pictóricos com os elementos expressivos, sendo, nessa exacta medida, os seus criadores autênticos “imitateurs de la nature sensible et vivante”²⁹.

4. Relação, descrição, projecção

Se a harmonia, em termos composicionais, supõe a variedade – isto é, a multiplicidade visível de relações entre os elementos da composição –, tal multiplicidade só pode, por sua vez, provir da subordinação das partes ao todo³⁰. Diderot tende a defender uma concepção organicista da submissão das partes ao todo, apesar de, também, conceber a pintura, em estreita conexão com a música, como uma arte que integra mas suas composições elementos dissonantes. No artigo da *Encyclopédia* sobre a *composition*, a mais bela forma de composição na pintura é equiparada à coerência da organização anatómica do corpo. Cumpre, aqui, implicar o célebre liame analógico estabelecido por Sócrates para definir a coerência e o equilíbrio expressivos das formas discursivas. No *Fedro*, o filósofo assevera a tese de que “todo o discurso deve ser

²⁷ Diderot, Denis, “Salon de 1767”, 141.

²⁸ Diderot, Denis, “Essai sur la Peinture”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Dixième (Paris: Garnier Frères, 1876), 503.

²⁹ Diderot, Denis, “Essai sur la Peinture”, 508.

³⁰ Diderot, Denis, “Pensées détachées sur la peinture”, 80.

formado como um ser vivo, ter o seu organismo próprio, de modo a que não lhe faltem, nem a cabeça, nem os pés, e de modo a que tanto os órgãos internos como os externos se encontrem ajustados uns aos outros, em harmonia com o todo.”³¹ Embora, desta feita, aplicado à pintura, idêntico liame analógico é utilizado pelos enciclopedistas para mostrar como as composições devem obedecer a uma espécie de teleologia orgânica em que as suas partes se harmonizam como os membros e órgãos de um corpo vivo. Logo, é belo e bem organizado o quadro que, imediatamente, encerra uma totalidade perfeita, “no qual as partes concorrem para o mesmo fim e formam, por sua correspondência mútua, um todo tão real quanto o dos membros num corpo animal.” A analogia é, ainda, reforçada pela invocação da figuração do corpo humano, acrescentando, agora, os enciclopedistas que “um fragmento pictural feito de inúmeras figuras pintadas aleatoriamente, sem proporção, sem inteligência e sem unidade, deixa de merecer o nome de verdadeira composição, do mesmo modo que estudos esparsos de pernas, nariz, olhos, na mesma cartolina, não merecem o nome de retrato ou mesmo de figura humana”³².

Ora, os efeitos teóricos desse liame analógico organicista não estão somente circunscritos à fundamentação do perfil relacional das composições plásticas. A tese socrática da convergência expressiva do discurso com a alma, da exterioridade com a interioridade, e o seu alargamento às formas imagéticas promovido por Diderot e seus pares, entroncam no próprio carácter estético que a generalidade das descrições dos *Salons* manifesta. Como logra o discurso representar e expressar uma imagem? Como logram médiuns distintos convergir quanto à representação e expressão artísticas?

Algumas das respostas às duas perguntas formuladas só podem ser dadas, se considerarmos a radical relevância que o uso da *ekphrasis* assume na obra de Diderot. Ainda que referido de forma sumária, podemos encontrar na natureza das descrições efrásticas dois níveis analiticamente distintos, mas que se complementam teoricamente. Trata-se, nesse sentido, de um emprego alargado da *ekphrasis*, que, no primeiro nível, abraça a recriação discursiva das relações estéticas inerentes a cada obra de arte e, no segundo nível, enlaça, mediante princípios comuns na criação e na percepção, as diversas formas artísticas.

Como no caso dos nexos sugestivos que Diderot encontra entre a arte dramática e a arte pictural, o segundo nível estético da *ekphrasis* põe, simultaneamente, em evidência um princípio de convergência expressiva que Diderot pretende aplicar a todas as formas artísticas. Tal como se lê no *Discours sur la poésie dramatique*, a arte dramática é, para o enciclopedista, uma concatenação de *tableaux vivants*, a ponto de chegar a afirmar que “o espectador está no teatro como diante de uma tela onde vários quadros se sucedem como que por magia”. Daí, também, o imperativo teórico sugerido por Diderot: “Aplica as leis da composição pictural à pantomima e verás que elas são

³¹ Platão, *Fedro*, Tradução e notas de Piranha Gomes, Sexta Edição (Lisboa: Guimarães Editores, 2000), 98.

³² Diderot, Denis, “Composition”, 197.

as mesmas.” Porque se o teatro se limitar a uma arte de declamação, então, findo o trabalho profícuo do actor, mais nada dele restará. Inversamente, para que o teatro possa apelar à ideia de relação que permeia a beleza, é necessário “unir as figuras, juntá-las ou separá-las, isolá-las ou agrupá-las e produzir uma sucessão de quadros, compostos de forma majestosa e autêntica”³³. Nas palavras de Michael Fried, a dramatização da arte pictural põe em jogo a representação sugestiva das actividades psíquicas por intermédio do “corpo humano em acção” (*human body in action*)³⁴. Aplicada aos domínios extra-artistísticos, essa formulação diderotiana revela, ainda, uma correspondência estética na forma como arte e natureza são percebidas, a saber: a “pictorial unity was a kind of microcosm of the causal system of nature”, da mesma maneira que a “unity of nature, apprehended by man, was, like that of painting, at bottom dramatic and expressive.”³⁵

Todavia, em termos puramente poiéticos, é a música que oferece a melhor exemplificação das possibilidades de relação entre os elementos composicionais. Mesmo quando estes apresentam um perfil de dissonância e aparentam ser inconciliáveis, as leis da harmonia musical inspiram a sua inclusão nos *tableaux vivants*, contribuindo, assim, para a regeneração das obras e da criatividade artísticas.

Se o belo como relação serve, sobremaneira, as construções ecfásticas, pois tende a potenciar a convergência das unidades da relação – neste caso, as partes atribuídas à composição de uma obra – com os articuladores sequenciais discursivos, ele necessita de ser complementado por formas descritivas que animam, esteticamente, essas unidades. Diderot ambiciona alcançar tal conformidade, e, como é visível num comentário que compõe sobre uma peça escultórica de Étienne Maurice Falconet – a saber: “Reli a minha descrição e ela é a mesma que se encontra decalcada na figura”³⁶ –, a melhor expressão disso é quando as descrições são como que absorvidas pela própria obra de arte.

É, no âmbito da *ekphrasis*, que intervém o duplo potencial retórico e imagético da *hypotyposis*, enquanto forma de projectar nas descrições das partes das obras as vivências subjectivas do espectador. Grande exemplo disso é, porventura, a seguinte *descrição projectiva* que Diderot enceta sobre a obra *Une jeune fille, qui pleure son oiseau mort*, da autoria de Jean-Baptiste Greuze: “abre o teu coração, diz-me a verdade: é, deveras, a morte desse pássaro que te encerra sobre ti mesma e te deixa tão triste?... Abates os olhos, não me respondes. Tuas lágrimas estão prontas para cair.”³⁷ No seu papel de crítico de arte, Diderot encontra, primeiramente, na imaginação, a dupla função de reconstruir as cenas e efeitos estéticos das obras de arte e de as *tornar disponíveis* à imaginação dos outros. É, nesse sentido, que o enciclopedista se

³³ Diderot, Denis, “Discours sur la poésie dramatique”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Septième (Paris: Garnier Frères, 1875), 385.

³⁴ Fried, Michael, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley: University of California Press, 1980), 75.

³⁵ Fried, Michael, *Absorption and Theatricality*, 87.

³⁶ Diderot, Denis, “Salon de 1765”, 428.

³⁷ Diderot, Denis, “Salon de 1765”, 343.

pode autoproclamar “pintor”, nomeadamente em virtude de a sua imaginação treinada lhe proporcionar a recriação de verdadeiros quadros mentais susceptíveis de serem exportados, por meio das descrições, para a mente dos observadores ausentes. Porque é desprovido de formas totalmente consumadas, o desenho – especialmente, o esboço – é o melhor exemplo da participação activa da imaginação na recriação psíquica da obra de arte. A “vida” que o desenho inacabado transporta tende a ser enfraquecida pela multiplicação das formas, porque – tal como, aliás, acontece com a música instrumental em face da música vocal – incita a imaginação à liberdade da contemplação, que lhe permite projectar, no que vê e ouve, tudo aquilo que realmente deseja ver e ouvir³⁸. É a pensar no papel activo da imaginação que Diderot se insurge contra o vício de *raffinement* nas belas-artes – que é por ele designado de *manière*. Uma sociedade excessivamente civilizada, em que, fruto da expansão do “império da razão” e da degeneração dos costumes, “o discurso se torna epigramático, engenhoso, lacónico, dogmático”³⁹, caminha, a passos largos, para a corrupção do gosto estético.

A arrebatadora descrição de uma das obras mais conhecidas de Jean-Honoré Fragonard, *Le Grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé*, traz, igualmente, à expressão a estratégia retórica de Diderot de se recriar como testemunha ocular das cenas retratadas nas superfícies pictóricas:

“O céu brilhava com a mais pura claridade. O sol aparentava precipitar toda a massa da sua luz dentro do templo e comprazer-se em reuni-la sobre a vítima, quando as abóbadas se obscureceram com espessas trevas que, estendendo-se sobre nossas cabeças e misturando-se com o ar e a luz, produziram um horror repentino. Através dessas trevas, vi pairar um génio infernal – eu vi-o. Os olhos desvariados saltavam-lhe da cabeça. Ele segurava um punhal numa das mãos; na outra, agitava uma tocha acesa. Ele gritava. Era o Desespero; e o Amor, o terrível Amor, era transportado sobre o seu dorso. Em seguida, o sumo-sacerdote saca do punhal sagrado e levanta o braço. Eu creio que ele vai golpear a vítima, que ele vai enfiá-lo no seio daquela que o desprezava e que o céu lhe entregou. Pelo contrário, ele atinge-se a si próprio. Um vago grito penetra e consome o ar. Vejo a morte e seus sintomas errarem sobre as suas faces, sobre a testa do terno e generoso infortunado; os seus joelhos esmorecem, a sua cabeça tomba para trás, um dos seus braços está suspenso, a mão com que ele agarrou o punhal ainda o segura cravado no seu coração.”⁴⁰

³⁸ Diderot, Denis, “Salon de 1767”, 245.

³⁹ Diderot, Denis, “Salon de 1767”, 369.

⁴⁰ Diderot, Denis, “Salon de 1765”, 403.

A conjugação da *ekphrasis* com as modulações imagéticas da *hypotyposis* aumenta a vivacidade da obra de Fragonard, desencadeando nos potenciais leitores a sensação de que os eventos narrados, empiricamente tangíveis, se encontram no mesmo espaço físico do do observador. Da mesma forma, os tempos verbais da descrição são conjugados, por Diderot, quer no passado quer no presente, aumentando a tensão entre aquilo que já aconteceu e aquilo que está a acontecer e, por extensão, a própria participação projectiva do observador na construção da inteligibilidade da obra. (Aliás, tal como se lê na *Lettre sur les sourds et muets*, o presente do indicativo é, para Diderot, o tempo discursivo primordial, uma vez que as ideias de pretérito e futuro que compõem a duração apareceram posteriormente⁴¹).

Noutro caso, referindo-se à pintura de Chardin, nomeadamente às suas pequenas telas, Diderot enfatiza o carácter vibrante dos objectos representados, provindo das possibilidades de acção que os mesmos sugerem aos observadores. Os efeitos das representações de Chardin encontram-se, primeiramente, na sensação de fuga dos objectos da tela que os acolhe (*les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux*⁴²). Mas, tal só se deixa intuir, porque, como o enciclopedista sugere, os objectos adquirem uma existência, intensa e real, em virtude da qual, por exemplo, um vaso pintado sugere o registo táctil da porcelana⁴³. Uma vez mais, não se trata, aqui, de um simples processo de contemplação, mas antes de uma observação que é constantemente perpassada e moldada por estímulos de participação na animação da superfície de inscrição.

Se, na esfera da *ekphrasis*, se coloca a ampla questão das possibilidades descritivas de um determinado médium relativamente a um outro, no domínio das projecções psíquicas expressas pela *hypotyposis*, tal questão é deslocada – porque ampliada – para as possibilidades evocativas das experiências sensíveis que, à sua maneira, cada médium tende a proporcionar. Diderot parece estar ciente dessa nova dimensão das descrições, nomeadamente quando introduz, nas suas apreciações dos Salões do Louvre, elementos dramáticos que sugerem e acrescentam teatralidade à relação das partes pictóricas entre si. Aqui, no âmbito da recriação teatral da obra de arte, aparecem os dois níveis efrásticos, já mencionados, inteiramente vinculados, suportando, articulando e dilatando, por sua vez, as potencialidades retóricas da *hypotyposis*. Em suma, poder-se-á asseverar, sem exagero, que os primeiros efeitos de tal teatralização do espaço pictórico sobrevém da erosão da natureza do médium da observação, neste caso, o da pintura; porque, devido ao emprego da linguagem dramática, facilmente os motivos representados na tela se confundem com cenas representadas em palco.

⁴¹ Diderot, Denis, “Lettre sur le sourds et muets”, 362.

⁴² Diderot, Denis, “Salon de 1763”, 194.

⁴³ Diderot, Denis, “Salon de 1763”, 194.

Bibliografia

- Diderot, Denis, "Encyclopédie", in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Quatorzième (Paris: Garnier Frères, 1876).
- Diderot, Denis, "Essai sur la Peinture", in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Dixième (Paris: Garnier Frères, 1876).
- Diderot, Denis, "Discours sur la poésie dramatique", in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Septième (Paris: Garnier Frères, 1875).
- Diderot, Denis, "Lettre sur le sourds et muets", in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Premier (Paris: Garnier Frères, 1875).
- Diderot, Denis, "Pensées détachées sur la peinture", in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Douzième (Paris: Garnier Frères, 1876).
- Diderot, Denis, "Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau", in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Dixième (Paris: Garnier Frères, 1876).
- Diderot, Denis, "Salon de 1763", in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Dixième (Paris: Garnier Frères, 1876).
- Diderot, Denis, "Salon de 1765", in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Dixième (Paris: Garnier Frères, 1876).
- Diderot, Denis, "Salon de 1767", in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Onzième (Paris: Garnier Frères, 1876).
- Fried, Michael, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley: University of California Press, 1980).
- Lessing, G. E., *Laokoon, oder über die Grenzen von Poesie und Malerei*, Hrsg. von Wilfried Barner (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2007).
- Platão, *Fedro*, Tradução e notas de Piranha Gomes, Sexta Edição (Lisboa: Guimarães Editores, 2000).

Capítulo 2

Diderot, Filósofo da Metamorfose

Pedro Paulo Pimenta

Resumo: Haveria muitas maneiras de caracterizar Diderot por meio de lugares-comuns. O que escolhemos em nosso título, “filósofo da metamorfose”, nos pareceu adequado a um autor que tratou a questão da forma de maneira original, pelo viés de um materialismo com raízes na Antiguidade, revigorado, porém, pelo influxo de noções oriundas da fisiologia moderna. Como procuramos mostrar no que se segue, a ideia de forma como processo tem, para Diderot, um sentido poético, inclusive em sua aplicação ao estudo da natureza. Determinação da ciência pela estética? Pode ser que sim; mas caberia questionar a pertinência de tais categorizações, aplicadas a uma filosofia atenta ao fluxo dos processos vitais e que se pretende vinculada a eles, atenta ao processo de engendramento de conceitos, desde sua origem no tecido nervoso da sensibilidade interna da máquina humana até sua expressão nos diferentes gêneros da arte de escrever em que a filosofia se concretiza como saber.

*Não serão comuns nem débeis as asas que a mim,
Poeta de duas formas, pelo líquido éter me levarão.*
Horácio, *Odes*, II, 20.¹

Diderot compreende as relações entre “o homem” e “o animal” por meio de um complexo jogo de aproximações e diferenciações conceituais. No verbete “Animal”², comenta seções da *História Natural* de Buffon destacando a continuidade entre o homem e os outros animais e inserindo-a no quadro de uma ontologia da experiência na qual vacila a própria definição de reino. Em última instância, o animal é indistinguível do vegetal, e os seres vivos remetem ao mesmo elemento material presente no mineral, que, de resto, é o seu destino último, com a morte. Essa tópica da continuidade será retomada no *Sonho de d’Alembert* e nos *Elementos de Fisiologia* (com especial atenção às primeiras seções do livro I.) Por outro lado, nos *Pensamentos sobre a Interpretação da Natureza* (proposição IV) e na *Refutação de Helvétius*, ressalta

Pedro Paulo Pimenta

Universidade de São Paulo/CNPq.).

E-mail: pedronamba@gmail.com

Braga, Joaquim & Tamizari, Fabiana (eds.), *Sensibilidade e Matéria no Pensamento de Denis Diderot*, Coleção eQVODLIBET 7, Coimbra: IEF, 2020.

¹ Horácio, *Odes*, trad. de Pedro Braga Falcão (Lisboa: Cotovia, 2008).

² As referências à *Encyclopédie* remetem a Denis Diderot e Jean d’Alembert, *Encyclopédie*, 17 vols. (Paris: 1751-1765), disponível em: <https://encyclopedia.uchicago.edu/>; e, quando houver, à tradução, *Enciclopédia, ou Dicionário Razoado das Ciências, das Artes e dos Ofícios*, org. de Pedro Paulo Pimenta e Maria das Graças de Souza, 6 vols. (São Paulo: Editora Unesp, 2015-2017). Nas citações subsequentes, será indicado em algarismos romanos o volume correspondente da edição original seguido de paginação, e, quando possível, em algarismos arábicos o volume correspondente da tradução brasileira, seguido de paginação. Para o caso do verbete “Animal”, temos: *Encyclopédie*, I, 468-474; *Enciclopédia*, vol. 3, 141-159.

a descontinuidade entre o homem e os outros animais, assinalada pela presença, no primeiro, de um gênero de instinto, a razão, que lhe dá uma vantagem considerável sobre eles: em vez de ser tiranizado pelo faro, pela visão, etc., o homem desfruta “de uma harmonia tal entre os sentidos, que nenhum predomina suficientemente sobre os outros a ponto de regradar seu entendimento, ao contrário, este, o órgão de sua razão, é mais forte que todos.”³

Mas não há dúvida de que o homem é um animal como outro qualquer. No verbete “Espécie humana”,⁴ Diderot praticamente se restringe a resumir a longa seção de Buffon dedicada às “Variedades da espécie humana”,⁵ assinalando que, nesse assunto, é necessário considerar “o homem como um animal”. Do mesmo modo, os verbetes “Antropologia” e “Antropografia” (ambos de Pierre Tarin)⁶ são classificados sob a rubrica “Economia animal” e remetem ao verbete “Anatomia”,⁷ em que o estudo do corpo humano, como “máquina”, é, como não poderia deixar de ser, uma ocupação de naturalistas. Em todos esses verbetes, e em muitos outros,⁸ encontra-se o uso abundante de um vocabulário mecanicista, que se refere não apenas aos animais não-humanos como também à nossa espécie. Mas o homem-máquina e o animal-máquina dos enciclopedistas não se confundem com os autômatos de Descartes. O que neles se chama de “alma”, lembra mais uma vez a *Refutação de Helvétius*, é um instinto predominante, dado em um órgão particular: a do cão está no focinho, a da águia nos olhos, a do homem no cérebro. Difícil falar em separação de substâncias.

A ideia de mecanismo tem, para Diderot, um aporte organicista, como fica claro no verbete “Tear de meias”,⁹ onde essa máquina é descrita como um complexo sistema de articulações na qual a operação de cada uma das partes remete à das demais, e, tomadas em conjunto, perfazem um todo, cuja ideia as engendrou em primeiro lugar (isto é, a função que o mecanismo que elas perfazem foi projetado para executar). A compreensão desse sistema tem um limite: analisado pelo discurso, ele pode ser verificado pela razão, que examina cada um de seus elos; contemplado em imagens, desponta como um todo coerente. Mas, como reconhece Diderot, é difícil unir essas duas operações em um mesmo ato de inteligência. Permanece uma heterogeneidade entre a nossa sensação do objeto e o entendimento que temos dele.¹⁰

³ Citado por Guichet, Jean-Luc, “Âme des Bêtes et Matérialisme dans le XVIIIe Siècle”, in: *De l’animal-machine à l’âme des Bêtes. Querelles Biomécaniques de l’âme (XVIIe-XXIe Siècle)*, (Paris: Publications de la Sorbonne, 2010), 144-145. Acompanhamos aqui as análises desse autor.

⁴ Diderot e D’Alembert, *Encyclopédie*, VIII, 344-348.

⁵ Diderot e D’Alembert, *Encyclopédie*, III, 1749; *Enciclopédia*, vol. 1.

⁶ Diderot e D’Alembert, *Encyclopédie*, I, 497.

⁷ Diderot e D’Alembert, *Encyclopédie*, I, 409-437; *Enciclopédia*, vol. 1, 253-267. Neste caso, o verbete é de autoria de Diderot e Tarin.

⁸ Como, por exemplo, o verbete “Economia animal” de Ménuret de Chambaud: Diderot e D’Alembert, *Encyclopédie*, XI, 360-366; *Enciclopédia*, vol. 3, 267-279.

⁹ Diderot e D’Alembert, *Encyclopédie*, II, 98; *Enciclopédia*, vol. 6, 519-513.

¹⁰ Ver Barthes, Roland, “As pranchas da Enciclopédia”, in: *O Grau Zero da Escrita*, trad. de Mário Laranjeira (São Paulo: Martins Fontes, 2005); e Proust, Jacques “L’article Bas de Diderot”, in: Michèle Duchet e Michèle Jalley (eds.), *Langue et Langages de Leibniz à l’Encyclopédie* (Paris: 10/18, 1977).

Revertendo a comparação, Diderot declara no *Ensaio sobre a Pintura* que o corpo humano é uma máquina, porém tão complexa que não há como falar em ajuste entre meios e fins, forma e função. Daí o paradoxo que pulsa nas primeiras páginas do texto:

Dizemos de um homem que passa na rua, que ele é mal feito. Sim, segundo nossas pobres regras; mas, segundo a natureza, é outra coisa. Dizemos de uma estátua que ela tem as mais belas proporções. Sim, segundo as nossas pobres regras; mas, e segundo a natureza.¹¹

Uma máquina de feitura humana, por mais complexa que seja, presta-se a ser decomposta e descrita, ainda que não seja compreendida exhaustivamente. Já “uma figura humana é um sistema demasiado complexo”, e cumpre reconhecer nossa ignorância “dos efeitos e das causas” que estruturam essa forma que queremos imitar.¹² A regra da imitação permanece, em alguma medida, contingente em relação à regra constitutiva do objeto imitado. Essa concepção arquitetônica de sistema, como concatenação entre partes por meio de um princípio que as unifica, e torna inteligíveis as relações entre elas num mesmo todo, aplica-se tanto à máquina, como forma até certo ponto transparente à nossa compreensão, quanto ao organismo, que em boa medida permanece refratário a ela.

Do plano da consideração teórica ao da investigação física dos elementos da matéria, a concepção arquitetônica do ser vivo dá lugar à ideia de todo, como indiferenciação. A abstração cede a uma concepção concreta do objeto dado na sensação. Ouçamos d’Alembert, em pleno delírio especulativo, às voltas com os atomistas, no segundo diálogo dos *Sonhos de d’Alembert*:

E vós falais de indivíduos, pobres filósofos! Deixai para lá vossos indivíduos. Respondei-me. Há um átomo na natureza rigorosamente semelhante a outro? Não. Não concordais que tudo está ligado na natureza e que é impossível que haja um vazio na cadeia? Que quereis dizer pois com indivíduos? Não há, não há indivíduos. Há um só grande indivíduo, é o todo. Neste todo, assim como na máquina, num animal qualquer, há uma parte que chamais de tal ou tal, mas, quando derdes o nome de indivíduo a esta parte do todo, é por meio de um conceito tão falso quanto se désseis o nome de indivíduo, num pássaro, à asa, à pena da asa... E falais de essência, pobres filósofos! Deixai para lá vossas essências. Eis a massa geral, ou, se

¹¹ As citações do *Ensaio sobre a Pintura* remetem a Diderot, Denis, *Oeuvres* (Paris: Pléiade/Gallimard, 1946); e à tradução, em Diderot, Denis, *Obras vol. II*. Ed. de Jacó Guinsburg (São Paulo: Perspectiva, 2008). Neste caso temos Diderot, Denis, *Oeuvres*, 1114; *Ensaio*, 162.

¹² Diderot, Denis, *Oeuvres*, 1114; *Ensaio*, 162-163.

tiverdes a imaginação muito limitada, vede vossa primeira origem e vosso fim derradeiro.¹³

A expressão “o todo”, ideia geral sem conteúdo empírico determinado, mera abstração, não se refere a um conteúdo determinado, pois, como fica claro nessa mesma seção 2 do *Sonho*, o todo nada mais é que um processo fugidio, transformação constante, recombinação dos mesmos elementos em inúmeras e variadas formas sucessivas (o que pressupõe continuidade entre as partes, porosidade e conversibilidade entre os elementos). Ora, quando se desce aos objetos particulares, há que não perder de vista esses mesmos pressupostos. O anatomista dá um nome definido a uma parte do animal, decompõe a asa, por exemplo, em numerosos elementos distintos. Mas essas partes não são indivíduos, mas apenas distinções provisórias, abstrações funcionais que têm um papel constitutivo no conhecimento da experiência, mas não penetram na densidade desta. Como afirmam os *Elementos de Fisiologia*, “a forma é, com frequência, apenas uma máscara que engana, e o elo que parece estar faltando talvez resida em um ser conhecido, cujo verdadeiro lugar ainda não foi assinalado pelos progressos da anatomia” – elucidação do seguinte corolário: “A cadeia dos seres não é interrompida pela diversidade destes.”¹⁴ O que impõe à história natural a necessidade de “classificar os seres, desde a molécula inerte, se a houver, até à viva, e desta ao animal-planta, ao animal microscópico, ao animal, ao homem”.¹⁵

Essa passagem dos *Elementos de Fisiologia* dá ensejo a uma consideração mais detalhada acerca da ordem em que se encadeiam “os seres”, que são o primeiro assunto desse compêndio filosófico de ciência materialista. As considerações de Diderot sobre os elos de transição da cadeia dos seres (o vegeto-animal, o animal-vegetal) esmiúçam a “contiguidade” entre os reinos, e, extrapolando os limites do biológico, dirigem-se até o elemento mineral, do qual a vida surge e ao qual irá retornar em um ciclo de reiteração. Diderot tem em mente um ciclo como o exposto por Lucrécio nos dois primeiros livros do poema *Da Natureza das Coisas* (o ser vivo também é parte dessa cosmologia, e é o assunto do livro VI). Há em Diderot um materialismo de estilo atomista, mas o que importa, para ele, é situar o movimento perpétuo das coisas no âmago do vivente, e pode-se dizer que a fisiologia lhe fornece a fundação sobre a qual se erguerá a noção de forma, não como um *telos* de funções preestabelecidas, mas como efeito transitório derivado das leis necessárias do movimento da matéria. Nesse sentido, os escritos tardios de Diderot podem ser lidos como uma tentativa bem-sucedida de respaldar, na fisiologia, as considerações feitas em

¹³ As citações do *Sonho de d’Alembert* remetem a Diderot, Denis, *Oeuvres Philosophiques* (Paris: Pléiade/Gallimard, 2010); e à tradução, *O Sonho de d’Alembert, Seguido de Elementos de Fisiologia*, trad. de Maria das Graças de Souza (São Paulo: Editora da Unesp), No prelo. Neste caso temos: Diderot, Denis, *Oeuvres Philosophiques*, 370.

¹⁴ As citações dos *Elementos de Fisiologia* remetem a *Éléments de Physiologie*, ed. de Paolo Quintilli (Paris: Honoré Champion, 2004); e à tradução, *O sonho de d’Alembert, seguido de Elementos de Fisiologia*, trad. de Maria das Graças de Souza (São Paulo: Editora da Unesp), No prelo.

¹⁵ Diderot, Denis, *Éléments*, 108.

1751 no verbete “Animal” acerca da cadeia dos seres, que, de outra maneira, correriam o risco de ser tomadas como abstrações metafísicas.

Porém, mais do que o prolongamento fortuito de um texto menor, pode-se ver na abertura dos *Elementos de Fisiologia* o desfecho coerente de uma trajetória filosófica. Lembremos a propósito palavras de Franklin de Mattos:

Deísta a princípio, Diderot não tarda em rumar para o materialismo, primeiro de modo hesitante, logo resolutamente. Na *Carta sobre os cegos* (1749) e em seus primeiros escritos, a matéria “infinita” é constituída de átomos, cujas propriedades ainda não são determinadas. É com a *Interpretação da natureza* (1753) que ela deixa de ser mera hipótese para tornar-se objeto de experiência. Nos *Princípios filosóficos da matéria* (1771), a hipótese da matéria em repouso é recusada em nome da molécula como “força ativa”. Ao associar “molécula” e “energia”, Diderot torna possível a grande audácia do *Sonho* (1769), ironicamente atribuída ao bem-comportado d’Alembert: a sensibilidade é uma qualidade geral e essencial da matéria. Assim como os físicos distinguem força viva e morta, pode-se falar em sensibilidade ativa e “inerte”, como o prova o fenômeno da assimilação, que é uma espécie de animalização da matéria inerte. Dado isto, não é difícil chegar ao elo seguinte da cadeia, aquele que passa do ser sensível ao pensante e garante afinal o que vinha anunciado no *Diálogo entre Diderot e d’Alembert*, preâmbulo do *Sonho*: a unidade da substância, da natureza humana e a continuidade do homem e da natureza.¹⁶

Os *Elementos de Fisiologia* podem ser tomados como o ponto de chegada desse trajeto, não porque encerrem o assunto, mas porque contém a última palavra de Diderot a respeito do que poderíamos chamar aqui de sua “filosofia da natureza”.

No verbete “Ecletismo”,¹⁷ Diderot oferece uma chave que nos leva à compreensão do que poderia ser um dos fios condutores dessa filosofia, recuperando uma noção antiga, colhendo-a junto à poesia latina e aplicando-a com maestria à história natural. Refiro-me à ideia de “metamorfose”, expressão que, no verbete “Ecletismo”, conjuga essa dupla acepção, poético-natural, ao referir-se aos sistemas filosóficos como seres passíveis de transformação.

Um sistema de conhecimentos que seja falso depara cedo ou tarde com um fato, uma observação que o desmente. O mesmo não acontece com noções que não têm a ver com

¹⁶ Mattos, Franklin de, *A Cadeia Secreta. Diderot e o Romance Filosófico*, 2ª edição (São Paulo: Editora da Unesp, 2018), 44-45.

¹⁷ Diderot e D’Alembert, *Encyclopédie*, V, 270.

o que se passa na terra. Não se apresenta na natureza nenhum fenômeno que as contradiga, elas se estabelecem no espírito quase sem esforço, e ali permanecem por prescrição. A única revolução que as afeta é passar por uma infinidade de metamorfoses, dentre as quais uma apenas poderia expô-las: aquela que, dando-lhes uma forma natural, as aproximasse dos limites de nossa débil razão e desgraçadamente as submetesse ao nosso exame. Então, tudo estaria perdido, e, quando a teologia degenerasse em filosofia e a filosofia em teologia, teríamos, nesse composto, um monstro digno de nosso ridículo.¹⁸

Diderot habilmente contrasta a fixidez pretensa dos sistemas quiméricos, descolados da experiência, com a fluidez desta, que termina, inclusive, por contaminá-los, expondo-os ao crivo de um exame experimental e provocando sua metamorfose – uma desfiguração que o filósofo vê com bons olhos, porque expõe a quimera ao crivo do riso. Tal metamorfose se dá no sentido preciso em que o poema de Ovídio compreende esse processo, recombinação de elementos materiais em uma nova forma, anômala, de natureza compósita desarmoniosa. Com a diferença de que, no poema de Ovídio, a metamorfose desfigura, enquanto no texto de Diderot ela revela. O silêncio forçado a que é submetida a metafísica de inspiração teológica é, nesse sentido, a imagem reversa de um lugar-comum recorrente em Ovídio: o pensamento humano enclausurado em um corpo estranho, que ele não identifica como seu. É a sorte de Actéon, transformado em cervo, dilacerado pelos cães de sua própria matilha – “Querida gritar,/ Sou eu, Actéon, não me reconheceis, o vosso dono?/ Mas faltam palavras ao seu querer; o céu ecoa com latidos.”¹⁹ O patético dá lugar em Diderot ao satírico, e a metamorfose será mais uma vez evocada ironicamente, como metáfora do dualismo cartesiano:

qualquer que seja o modo de nosso pensamento quando a alma se livra do invólucro e deixa a crisálida, consta que esse casulo desprezível que a contém por um tempo influi prodigiosamente na ordem dos pensamentos que constituem o seu ser.²⁰

À ideia de uma determinação do espírito pela matéria, Diderot acrescenta, em surdina, esta outra: a borboleta que deixa o casulo tem vida curta, e logo irá perecer. Não há vida fora do corpo.

¹⁸ Diderot e D’Alembert, *Encyclopédie*, V, 281.

¹⁹ Ovídio, *Metamorfoses*, livro III, trad. de Paulo Farmhouse Alberto (Lisboa: Cotovia, 2014), vs. 229-231. Sobre a questão do silêncio, relativamente à metamorfose, ver Fontenay, Élisabeth de, *Le Silence des Bêtes. La Philosophie à l’épreuve de l’animalité* (Paris: Points, 2015), seção III, cap. 1.

²⁰ Diderot e D’Alembert, *Encyclopédie*, “Animal”, I, 470; *Enciclopédia*, vol. 3, 148.

Os *Elementos de Fisiologia* mencionam as metamorfoses do mundo natural:

A borboleta é verme, lagarta e borboleta. A libélula é crisálida por quatro anos. A rã começa como girino. Quantas metamorfoses nos escapam! Vejo algumas muito rápidas; por que não haveria outras, cujos períodos seriam maiores? Quem sabe o que acontece com as moléculas insensíveis dos animais após sua morte?²¹

Quem poderia dizê-lo ao certo? São transformações cuja dinâmica permanece insondável à curiosidade do naturalista-filósofo, que, malgrado sua filiação materialista, não tem como desvendar a natureza última das coisas, como quis outrora o poema de Lucrecio. Mas retém deste poeta uma lição importante, que a *Enciclopédia* retoma, tipicamente, em registo negativo – isto é, referindo-se a ela como se fosse um absurdo, mas, mesmo assim, oferecendo ao leitor as condições para que a compreenda da maneira mais simples e direta. No lacônico verbete “Atomismo”²², Formey resume o conteúdo *Da Natureza das Coisas* para uso de seu ignorante leitor:

O mundo é recente, e por toda parte há provas disso. Mas a matéria que o compõe é eterna. Desde sempre houve uma quantidade imensa, na verdade infinita, de átomos ou corpúsculos duros, curvos, ondulados, quadrados, com as mais variadas figuras; todos indivisíveis, em movimento, esforçando-se para avançar; em queda, atravessando o vazio. Se porventura continuassem para sempre na mesma linha, jamais haveria reunião entre eles, e o mundo não existiria. Mas alguns se desviaram um pouco, e essa ligeira declinação aproximou e agrupou muitos deles entre si. Formaram-se assim as diversas massas, um céu, um sol, uma terra, um homem, uma inteligência e uma espécie de liberdade. Nada foi feito por desígnio. Que não se pense que as pernas do homem foram feitas com a intenção de levar seu corpo de uma parte a outra, que os dedos foram providos de articulações para melhor agarrar o que é necessário, que a boca foi guarnecida de dentes para mastigar os alimentos, ou que os olhos foram habilmente atados a músculos rápidos e móveis para que pudessem se virar com agilidade e ver todas as partes em um instante. Não, uma inteligência não dispôs essas partes para que pudessemos nos servir delas, somos nós que utilizamos o que nos parece conveniente. O todo foi feito por acaso, e,

²¹ Diderot, Denis, *Éléments*, 108-109.

²² Diderot e D’Alembert, *Encyclopédie*, I, 822.

assim como as espécies, perpetua-se por acaso; resume-se a isso o sistema inteiro.²³

Com esse apanhado banal da obra-prima de Lucrecio, Formey se desobriga de “refutar os absurdos” que encontra nela por toda parte, nenhum dos quais, porém, lhe parece ter a mesma magnitude que a ideia de que as formas naturais não se constituem por obediência a funções prévias, mas antes engendram funções conforme conveniências ditadas pelas circunstâncias. Com efeito, na visão de Lucrecio (e também de Espinosa)²⁴, a Natureza não é presidida por nenhuma intencionalidade, daí, inclusive, o caráter maleável e transitório de formas naturais compostas por combinações efêmeras de átomos que se ligam e desligam-se entre si ao sabor do acaso.

Muda o tempo, com efeito, a maneira de ser do mundo todo,
E tudo tem de tomar um estado após o outro,
Nada permanece igual a si mesmo, tudo se altera,
Tudo a natureza transforma e obriga a mudar.²⁵

Processo cego, a metamorfose é lei necessária de transformação de um mundo regido por necessidade desvinculada de intenção.

O verbete “Metamorfose”, de autoria de Jaucourt, refere-se a esse gênero de transformação como um termo de “mitologia”, e descreve-a como “uma espécie de fábula na qual em geral apenas humanos são admitidos, pois se trata de um ser humano transformado em animal, em árvore, em rio, em montanha, em pedra, ou no que seja. Mas essa regra tem mais de uma exceção.”²⁶ No poema de Ovídio, embora a metamorfose se dê em geral na direção do humano para o não-humano (seja animal ou vegetal), essa tendência não é absoluta, e pode-se dizer que é no registo das exceções poéticas que a história natural vem se instalar, pensando a metamorfose como lei geral de constituição dos seres naturais, retomando assim, por conta própria, a férrea necessidade decretada pelo atomismo de Lucrecio.

No verbete “Inseto”(de autoria anônima),²⁷ a metamorfose é propriedade constitutiva da classe dos insetos: “A maioria dos insetos não mantém sempre a mesma forma, ela muda a ponto de se tornarem irreconhecíveis. Essa mudança é chamada de *transformação*, ou *metamorfose* dos insetos”. O autor identifica diferentes tipos de metamorfose, algumas, como a que o inseto sofre ao deixar o ovo, implicam mudanças superficiais, de textura da pele ou de coloração. As mais importantes, porém, dizem respeito ao desenvolvimento dos indivíduos e redundam na aquisição de sua forma

²³ Diderot e D’Alembert, *Encyclopédie*, I, 822.

²⁴ Diderot e D’Alembert, *Encyclopédie*, “Espinosa”, XV, 465; *Enciclopédia*, vol. 6, 188-189

²⁵ Lucrecio, *Da Natureza das Coisas*, livro II, trad. de Luiz Manuel Gaspar Cerqueira (Lisboa: Relógio d’Água, 2015), vs. 828-831.

²⁶ Diderot e D’Alembert, *Encyclopédie*, X, 436.

²⁷ Diderot e D’Alembert, *Encyclopédie*, VIII, 783-784.

específica. São os estados de “ninfa, semi-ninfa e crisálida”, após os quais “se tornam insetos perfeitos, aptos à geração” (isto é, à reprodução)²⁸. Essa circunstância pode ser tomada como o ponto decisivo na maturação dos insetos, pois então são dadas as condições para a continuidade da espécie mediante a produção de indivíduos similares. Fora devidamente destacada por Buffon em uma seção importante da *História dos Animais* (1749), onde a crisálida é compreendida como uma erupção que é parte do processo reprodutivo, equivalente à produção de uma saliência ou de uma ereção em outros animais. O verbete “Inseto” oferece, a propósito de uma classe determinada, a ideia nítida de uma dinâmica natural mais ampla, que perfaz a Natureza como um todo, em ritmo constante, ditado pela necessidade e que se dá por reiteração, em múltiplos níveis. O que mostra a Natureza, nos insetos? Um esquema de transformação, no qual um indivíduo passa de uma forma determinada a outra, que não se deixa entrever na primeira. “Crisálida”, diz Daubenton no verbete homônimo, “é o nome que se dá aos insetos no período em que se encontram em metamorfose, e que designa um inseto que está, por assim dizer, em trabalho de metamorfose, em estado intermediário entre a lagarta e a borboleta, por exemplo.”²⁹ A característica conspícua da Crisálida (ou da Ninfa) é ser amorfa: “o inseto possui pouquíssimo movimento, não se alimenta, e é envolto por um invólucro duro e encrustado, cujas partes se aproximam umas das outras em uma massa informe.”³⁰ A crisálida é um exemplo concreto de como, na metamorfose, uma forma se transmuta em outra, completamente diferente dela, passando pelo amorfo – que é o elo de ligação entre as formas, e, portanto, é indissociável delas.

O que ocorre no inseto, acrescenta Diderot, verifica-se também nos outros seres vivos, com destaque para o homem: “A criança é uma massa informe e fluida, que procura desenvolver-se; o velho, outra massa informe, e seca, que se encolhe em si mesma e tende a reduzir-se a nada.”³¹ Para conhecer a natureza, é preciso superar a ilusão de que ela se consumiria em formas que parecem perfeitas ao nosso olhar humano e observá-la em transição: é um imperativo que vale tanto para o aspirante a pintor, que não deve se iludir com as proporções dos corpos jovens e bem-moldados,³² quanto para o naturalista iniciante, que deve evitar a ilusão das formas supostamente consumadas.³³ Princípio de diversificação formal, a metamorfose é também regra de unificação, fio condutor que leva de uma organização a outra sem sobressalto, pacientemente tecendo uma trama que liga entre si tudo o que existe na

²⁸ Diderot e D’Alembert, *Encyclopédie*, VIII, 783.

²⁹ Diderot e D’Alembert, *Encyclopédie*, II, 402.

³⁰ Diderot e D’Alembert, *Encyclopédie*, II, 402.

³¹ Diderot, Denis, *Oeuvres*, 1115; *Ensaio*, 163.

³² Diderot, Denis, *Oeuvres*, 1116-1119, *Ensaio*, 164-167.

³³ As citações dos *Pensamentos sobre a Interpretação da Natureza* remetem a Diderot, Denis, *Oeuvres Philosophiques* (Paris: Pléiade/Gallimard, 2010); e à tradução, *Da Interpretação da Natureza e Outros Textos*, trad. de Magnólia Costa dos Santos (São Paulo: Iluminuras, 1989). Neste caso, temos Diderot, Denis, *Oeuvres Philosophiques*, 327-329; *Da interpretação*, 80-85.

Natureza. É o segredo desta, revelado pela imaginação poética: a unidade na multiplicidade. Ideia cara a Diderot:

Parece que a Natureza se compraz em variar o próprio mecanismo em infinitas maneiras diferentes. Ela só abandona um gênero de produções depois de ter multiplicado os indivíduos sob todas as formas possíveis. Quando se considera o reino animal e percebe-se que entre os quadrúpedes não há um que não tenha as funções e as partes, sobretudo as internas, inteiramente semelhantes às de outro quadrúpede, não se cria de bom grado que houve um primeiro animal, protótipo de todos os animais, que a natureza só fez alongar, encurtar, transformar, multiplicar, obliterar certos órgãos? Imaginai os dedos da mão juntos e a matéria das unhas tão abundante, estendendo-se e inchando-se, envolvesse e recobrisse tudo; em lugar da mão de um homem, teríeis a pata de um cavalo. Quando se veem as metamorfoses sucessivas do invólucro do protótipo, qualquer que ele tenha sido, aproximar um reino de outro por graus insensíveis e povoar os confins dos dois reinos com seres ambíguos, em grande parte despojados das formas, qualidades e funções de um, e revestidos das formas, qualidades, e funções do outro, quem não se sentiria impelido a crer que houve um primeiro ser, protótipo de todos os seres?³⁴

Um animal primeiro: ideia curiosa, que Buffon e Daubenton adotam como princípio heurístico para uma anatomia comparada,³⁵ e da qual Goethe saberá tirar proveito.³⁶ Seu interesse reside na possibilidade de diluir as fronteiras entre seres que a imaginação, viciada pelos hábitos taxonômicos, tende a segmentar e isolar em classes que logo serão tomadas por denominadores de regiões ontológicas distintas, como se os nomes gerais fossem signos de regiões estanques da experiência. É um hábito particularmente nocivo para o homem, que não tem dificuldade alguma para se tomar a si mesmo como epítome das formas naturais, criatura dotada de qualidades exclusivas, das quais todas as outras estariam privadas. De fato, como dissemos, Diderot postula que a espécie humana tem algo único: o instinto racional. Mas, e quanto àquilo que ela não tem? É preciso ir aos animais, e reconhecer, em suas características, as marcas de nossa carência:

³⁴ Diderot, Denis, *Oeuvres Philosophiques*, XII, 291-292; Da Interpretação, 37.

³⁵ Diderot e D'Alembert, *Encyclopédie*, "O cavalo", IV, 1753; "O asno", IV, 1753.

³⁶ Ver Buffon, "História natural dos animais", cap. 9, in: *História Natural*, vol. II (1749), *Oeuvres de Buffon*, Ed. Stéphane Schmitt (Paris : Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2008); Goethe, *A Metamorfose das Plantas*, trad. De Filomena Molder (Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1993); e Filomena Molder, *O Pensamento Morfológico de Goethe* (Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1995).

O instinto incessantemente vai olhando, provando, tocando, ouvindo; haveria, talvez, mais física experimental a aprender, estudando os animais, do que seguindo o curso de um professor. Não há dissimulação, em seu comportamento. Tendem para o seu fim sem se preocupar com o que está à sua volta; se nos surpreendem não têm a intenção de fazê-lo.³⁷

A razão humana, pródiga em cálculos, é fraca como instinto, desvia-se facilmente, multiplica os signos que engendra para si mesma, perde-se nas veredas de uma experiência inesgotável e em constante expansão (graças aos feitos da arte, que multiplica os objetos, as necessidades, os prazeres). Já o instinto do animal, por ser restrito, mostra-se certo, tendência que atua sem mediação e permite ao indivíduo situar-se na experiência sem o auxílio da reflexão. Essa consideração é explorada no verbete “Instinto”, de autoria de Georges Le Roy, superintendente de caças dos bosques de Versalhes:

A anatomia comparada mostra nos animais órgãos semelhantes aos nossos e dispostos para as mesmas funções relativas à economia animal. O detalhe de suas ações nos faz perceber claramente que são dotados da faculdade de sentir, ou seja, que experimentam o que sentimos quando nossos órgãos são convocados pela atuação dos objetos exteriores. Duvidar que os animais tenham esta faculdade é pôr em dúvida que nossos semelhantes são providos dela, já que estamos certos de sua existência, pelos mesmos sinais.³⁸

Similaridade de conformação que Leroy distende no sentido de uma genealogia, calcada no *Tratado das Sensações* de Condillac, mas que não restringe ao homem, e, abrindo o foco da análise, conduz o animal à beira de uma razão como a humana. Quer dizer, se, para Condillac, a presença de uma razão na “conformação” específica do molde humano se explica por uma derivação particular a partir da relação entre os sentidos,³⁹ para Leroy as diferentes variedades de instinto animal são efeitos, resultantes de sentidos muito similares ao do homem, porém combinados entre si de maneira especificamente diferente. Para mostrar esse ponto, Leroy retoma,⁴⁰ na esteira de Plutarco, a tópica da “astúcia”, qualidade intelectual atribuída desde a Antiguidade a animais como o lobo, a raposa, ou a lebre, concebendo-a como

³⁷ Diderot, Denis, *Oeuvres Philosophiques*, X, 290; Da Interpretação, 35-36.

³⁸ Diderot e D’Alembert, *Encyclopédie*, “Instinto”, VIII, 795; *Enciclopédia*, vol. 6, 372. O verbete em questão é extraído das *Lettres sur l’intelligence des animaux* (1766), um resumo das quais, realizado pelo autor, surgirá depois, na *Encyclopédie méthodique* (1794), com o título de *Sur l’intelligence des animaux* (Paris: Éditions Sillage, 2017).

³⁹ Ver a respeito o comentário de Monzani, Luiz Roberto, *Desejo e Prazer na Idade Moderna* (Campinas: Editora Unicamp, 1995), cap. 5.

⁴⁰ De *sollertia animalium*, in: Plutarco, *Vidas de los Diez Oradores; Sobre la Astucia de los Animales; Sobre los Ríos*, Org. de Immaculada Rodríguez Moreno (Madri: Akal/Clásica, 2005).

uma função da percepção, da experiência e da memória, ou seja, da capacidade de aprendizado.⁴¹ Contorna assim os falsos dilemas da controvérsia em torno da sensibilidade dos animais (irrecusável) bem como de sua razão (tudo depende, afinal, de como se define o instinto).⁴²

O superintendente real revela, mais uma vez, a afinidade profunda entre suas próprias especulações e as de Diderot, que nos *Elementos de Fisiologia* retoma o mesmo ponto pela ótica da análise das capacidades intelectuais humanas, destacando o traço estrutural, ou fisiológico, que está por trás das características próprias dessa espécie de animal.

A razão, ou instinto do homem, é determinada por sua organização e pelas disposições, gostos, aptidões que a mãe comunica ao filho, que, por nove meses, compõem com ela um mesmo ser. A perfectibilidade de sua razão nasce da fraqueza dos outros sentidos, nenhum dos quais predomina sobre o órgão da razão. Se o homem tivesse o nariz do cão, farejaria sempre; se tivesse o olho da águia, não cessaria de olhar. Se tivesse o ouvido da águia, seria um ser de escuta. No estado de perfeita saúde, em que não há sensação que permita discernir uma parte do corpo em especial, estado esse que todos já puderam experimentar, o homem só existe em um ponto do cérebro. Ele se localiza por inteiro na sede do pensamento. Talvez, examinando bem, veríamos que, alegre ou triste, na dor ou no prazer, ele se encontra sempre na sede de sua sensação. Quando enxerga, ou melhor, quando vê, é um olho; quando fareja, é um nariz; quando toca, é uma pontinha do dedo. Essa observação, difícil de ser verificada por experimentos, serve para que saibamos o que se passa em nós, quando entregamo-nos por inteiro ao uso de algum dos sentidos.⁴³

Passagem interessante, em que a ideia de localização é convertida na de deslocamento. O que é um homem? Um animal que se localiza inteiro no cérebro, e que se desloca pelas ramificações desse centro nervoso. A racionalidade poderia então ser definida como essa capacidade de sentir multiplamente, o que não se pode dizer dos outros animais, tiranizados por um órgão preponderante. Ou, se quisermos, na espécie humana ocorre um fenômeno singular, que se dá num circuito de metamorfoses entre a sensação externa e o sentido interno, entre a sensibilidade, o sentimento e o pensamento.

⁴¹ Diderot e D'Alembert, *Encyclopédie*, "Instinto", VIII, 796; *Enciclopédia*, vol. 6, 372-375.

⁴² Para a referida controvérsia, que culmina em acirrada oposição entre Condillac e Buffon, ver Dagognet, François, *L'animal selon Condillac. Une Introduction au Traité des Animaux* (Paris: Vrin, 2004).

⁴³ Diderot, Denis, *Éléments*, 144.

Será que pensamos, quando nos fazem cócegas? Ou quando gozamos a união dos sexos? Ou quando somos vivamente afetados pela poesia, pela música ou pela pintura? Será que pensamos, quando vemos nosso filho em perigo? No meio de um combate? Em quantas circunstâncias, se vos perguntassem, *Por que não fizestes ou não dissestes isto?*, não responderíeis, *É que eu estava fora de mim.*⁴⁴

Pensar não é, portanto, a essência do ser humano. Sequer se poderia isolar esse ato: se o cérebro se insere em um circuito de sensações, porque as suas sensações particulares estariam isoladas das demais? E por que tomá-las como o parâmetro pelo qual as outras deveriam ser medidas? Como mostra mais uma vez Leroy, o caçador que queira ter esperanças de ser bem-sucedido tem de aprender a pôr de lado o raciocínio e aprender a “pensar” como sua presa, simular seu instinto a partir da imitação ciosa de suas ações e das providências que ela toma para enfrentar ou evadir o predador humano. Não se trata de uma mímica do animal, mas de aprender a fazer tal como ele faz, e lançar mão dos recursos adequados à execução do mesmo fim que ele realiza com êxito.⁴⁵

Encontramos aí, nessa maleabilidade da característica da espécie, o traço anfíbio do ser humano. Ouçamos Daubenton na *Enciclopédia*:

Anfíbio é o animal que vive alternadamente sobre a terra e na água, ou seja, no ar e na água, como o castor, o leão marinho, etc. O homem, e muitos outros animais que não são considerados anfíbios, todavia o são de alguma maneira, pois vivem na água quando se encontram no útero e respiram no ar quando nascem, por mais que, a partir de então, não possam passar sem o ar, a não ser por alguns instantes, como no caso dos mergulhadores.⁴⁶

O homem caminha sobre a terra, o que não o impede de viver também na água, que o envolve no útero materno, elemento ao qual, em um gesto de coloração edípica, se nos permitem o anacronismo, ele depois retorna, quando aprende a nadar e a mergulhar. Uma ideia similar é exprimida por Adam Smith, quando afirma que o mamífero, no útero, é um vegetal,⁴⁷ acrescentando assim, à dupla diluição realizada por Daubenton, entre o homem e os outros animais, uma terceira, entre o animal e o vegetal – o primeiro desponta agora a partir de uma metamorfose do segundo, crisálida que emerge de um casulo silencioso que o envolvia, protegendo-o e permitindo assim a gestação de uma nova

⁴⁴ Diderot, Denis, *Éléments*, 146-147.

⁴⁵ Leroy, Charles-Georges, *Sur l'intelligence*, 70.

⁴⁶ Diderot e D'Alembert, *Encyclopédie*, I, 375; *Enciclopédia*. vol. 3, 140-141; ver também “Inseto anfíbio”, VIII, 787.

⁴⁷ Smith, Adam, “Dos Sentidos Externos”, in: *Ensaios Filosóficos*, ed. de Alexandre Amaral Rodrigues e Pedro Fernandes Galé (São Paulo: Editora Unesp, 2019).

forma. Essas continuidades não obliteram as distinções entre um estado e outro, ao contrário, tendem a reforçá-las. Vemos um homem-vegetal no exame de ultrassom como Daubenton e Smith o viram na classe de anatomia, e parece-nos claro que em determinado momento o ser humano que aí reside se tornará “puro animal”, e da lagarta à borboleta, constatamos que a Natureza não vacila, ao introduzir entre elas a crisálida. Ainda que não se possa determinar com exatidão o ponto de virada de um estado a outro, se é que o há, as etapas são inequívocas, e a imagem do processo é clara.⁴⁸

Outra coisa são os seus meandros, e Diderot se deleita em explorá-los, que seja metaforicamente, sem recuar diante da ideia de que a metamorfose, longe de ser um processo ditado pela parcimônia e executado ordenadamente, efetua a necessidade por vias que nos parecem tortas, quando examinadas pela perspectiva distorcida de uma lógica das formas ditada por preceitos de uma teleologia ou de uma harmonia – distorção similar à já mencionada no aprendizado da pintura. A complexa ideia de máquina, aplicada por Diderot ao ser vivo, é um esquema de apreensão de objetos que tendem a ser tomados de maneira equívoca e não se deixam captar por um simples ato de determinação conceitual: exigem uma interpretação. Lembremos a propósito, no *Sonho de d’Alembert*, um fulgurante extrato da conversação entre o Dr. Bordeu e Julie de l’Épinasse:

Bordeu - Fazei, pelo pensamento, o que a natureza faz algumas vezes; mutilai o feixe de um dos fios; por exemplo, o fio que formará os olhos; o que acreditais que acontecerá?

Senhorita de Lespinasse - Talvez o animal não terá olhos.

Bordeu - Ou terá só um situado no meio da fronte.

Senhorita de Lespinasse - Será então um ciclope.

Bordeu - Um ciclope.

Senhorita de Lespinasse - Então o ciclope pode bem não ser lendário.

Bordeu - Tão pouco lendário que vos mostrarei um quando quiserdes.

Senhorita de Lespinasse - E quem sabe a causa desta diversidade?

Bordeu - Aquele que dissecou este monstro encontrou nele apenas um filete ótico. Fazei pelo pensamento o que a natureza faz algumas vezes. Suprimi um outro fio do feixe, o que forma o nariz. O animal não terá nariz. Suprimi o que deve formar a orelha, o animal não terá orelha, ou

⁴⁸ Inversamente, esclarece a *Enciclopédia*, chama-se *anfibiologia*, em gramática, àquele efeito pelo qual “uma frase é enunciada de tal maneira que é suscetível de duas interpretações diferentes [...], ou seja, ela é equívoca, ambígua... Dumarsais, “Amphibologie”, I, 376. Em sentido moral, explica Michel Delon, o homem sem caráter é dito por Diderot um “anti-anfíbio”, na medida em que conjuga dois caracteres excludentes, incompatíveis entre si. O que produz incerteza, naquele que se vê diante dessa espécie de monstro: como julgá-lo? Ver Delon, Michel, *Diderot. Cul par-dessus Tête* (Paris: Albin Michel, 2013), 209.

terá só uma, e o anatomista não encontrará na dissecação nem fios olfativos, nem auditivos ou só encontrará um destes. Continuai a supressão dos fios, e o animal não terá cabeça, nem pés, nem mãos; sua duração será curta, mas ele terá vivido.

Senhorita de Lespinasse - E há exemplos disto?

Bordeu - Certamente. E isto não é tudo. Duplicai um destes fios do feixe, e o animal terá duas cabeças. Quatro olhos, quatro orelhas, três testículos, três pés, quatro braços, seis dedos em cada mão. Desordenai os fios do feixe, e os órgãos serão deslocados: a cabeça ocupará o meio do peito, os pulmões ficarão à esquerda, o coração à direita. Colai dois fios, e os órgãos se confundirão; os braços ficarão colados no corpo, as coxas, as pernas e os pés se juntarão, e tereis todas as espécies de imagináveis de monstros.

Senhorita de Lespinasse - Mas parece-me que uma máquina tão composta quanto um animal, uma máquina que nasce de um ponto, de um fluido agitado, talvez de dois fluidos misturados ao acaso, pois nesta ocasião não se sabe o que se está fazendo; uma máquina que caminha para a sua perfeição por uma infinidade de desenvolvimentos sucessivos; uma máquina cuja formação regular ou irregular depende de uma porção de fios finos, delgados e flexíveis, de uma espécie de labirinto no qual o menor fio não pode ser quebrado, rompido, deslocado, nem faltar, sem consequência prejudicial para o todo, deveria dar nós, se embaraçar ainda mais frequentemente no lugar de sua formação do que minhas sedas sobre minha dobadoura.⁴⁹

Nessa passagem, onde as palavras são trocadas com uma velocidade que simula as mudanças na Natureza, destaca-se a metáfora têxtil proposta por essa grande filósofa que é a personagem de Julie de Lespinasse. Em vez do organismo arquetônico, similar a uma máquina fabricada pelo homem, Julie evoca uma máquina de outro tipo, tecida e não montada, em que as relações entre as partes são tudo, independentemente das partes mesmas e do que elas fazem. Levando a sério a urdidura dessa metáfora, e a trama que ela sugere, um bom anatomista teria de abandonar o preconceito da funcionalidade e se lançar no trabalho de identificar nas partes das plantas e dos animais os vestígios das leis de movimento que as dispuseram entre si tais como as encontra. Procedendo assim, atinaria, quem sabe, com a ideia de processos tão vertiginosos como os que sugeridos na troca entre Julie e Bordeu, e descobriria um novo jeito de fazer filosofia, inventado por Diderot, figuração intermediária entre a história natural

⁴⁹ Diderot, Denis, *Oeuvres Philosophiques*, 377-78. Cito em tradução, ainda no prelo, de Maria das Graças de Souza.

de um lado, e a poesia de outro – saber único, capaz de capturar, como se fosse em um instante, a lei de transformação natural, e de forjar uma linguagem que dê conta de um processo que, a rigor, permanece inacessível ao instinto racional da espécie humana.

Bibliografia

- Barthes, Roland, “As pranchas da Enciclopédia”, in: *O Grau Zero da Escrita*. Trad. de Mário Laranjeira (São Paulo: Martins Fontes, 2005).
- Buffon, “História Natural dos animais”, in: *Oeuvres de Buffon*. Ed. Stéphane Schmitt (Paris : Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2008).
- Dagognet, François, *L'animal selon Condillac. Une Introduction au Traité des Animaux* (Paris: Vrin, 2004).
- de Fontenay, Élisabeth, *Le Silence des Bêtes. La Philosophie à l'épreuve de l'animalité* (Paris: Points, 2015).
- Delon, Michel, *Diderot. Cul par-dessus Tête* (Paris: Albin Michel, 2013).
- Diderot, Denis Diderot e d'Alembert, Jean, *Enciclopédia, ou Dicionário Razoado das Ciências, das Artes e dos Ofícios*, org. de Pedro Paulo Pimenta e Maria das Graças de Souza, 6 vols (São Paulo: Editora Unesp, 2015-2017).
- Diderot, Denis Diderot e d'Alembert, Jean, *Encyclopédie*, 17 vols. (Paris: 1751-1765), disponível em: <https://encyclopedia.uchicago.edu/>.
- Diderot, Denis, “Ensaio Sobre a Pintura”, in: *Obras vol. II*, ed. de Jacó Guinsburg (São Paulo: Perspectiva, 2008).
- Diderot, Denis, *Da Interpretação da Natureza e Outros Textos*, trad. de Magnólia Costa dos Santos (São Paulo: Iluminuras, 1989).
- Diderot, Denis, *Éléments de physiologie*, Ed. de Paolo Quintilli (Paris: Honoré Champion, 2004).
- Diderot, Denis, *O sonho de d'Alembert, seguido de Elementos de Fisiologia*, trad. de Maria das Graças de Souza (São Paulo: Editora da Unesp), no prelo.
- Diderot, Denis, *Oeuvres Philosophiques* (Paris: Pléiade/Gallimard, 2010).
- Diderot, Denis, *Oeuvres* (Paris: Pléiade/Gallimard, 1946).
- Filomena Molder, Maria, *O Pensamento Morfológico de Goethe* (Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1995).
- Goethe, Johann Wolfgang von, *A Metamorfose das Plantas*, trad. de Filomena Molder (Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1993).
- Guichet, Jean-Luc, “Âme des Bêtes et Matérialisme dans le XVIIIe Siècle”, in: *De l'animal-machine à l'âme des Bêtes. Querelles Biomécaniques de l'âme (XVIIe-XXIe Siècle)*, (Paris: Publications de la Sorbonne, 2010).
- Horácio, *Odes*, trad. de Pedro Braga Falcão (Lisboa: Cotovia, 2008).
- LeRoy, Charles-Georges, *Sur l'intelligence des Animaux* (Paris: Éditions Sillage, 2017).
- Lucrécio, *Da Natureza das Coisas*, livro II, Trad. de Luiz Manuel Gaspar Cerqueira (Lisboa: Relógio d'Água, 2015).
- Mattos, Luiz Franklin de, *A Cadeia Secreta. Diderot e o Romance Filosófico*. 2ª edição (São Paulo: Editora da Unesp, 2018).

- Monzani, Luiz Roberto, *Desejo e Prazer na Idade Moderna* (Campinas: Editora Unicamp, 1995).
- Ovídio, *Metamorfoses*, livro III, Trad. de Paulo Farmhouse Alberto (Lisboa: Cotovia, 2014).
- Plutarco, *Vidas de los Diez Oradores; Sobre la Astucia de los Animales; Sobre los Ríos*, Org. de Immaculada Rodríguez Moreno (Madrid: Akal/Clásica, 2005).
- Proust, Jacques, “L’article Bas de Diderot”, in: Michèle Duchet e Michèle Jalley (eds.), *Langue et Langages de Leibniz à l’Encyclopédie* (Paris: 10/18, 1977).
- Smith, Adam, “Dos sentidos externos”, in: *Ensaíos filosóficos*, ed. de Alexandre Amaral Rodrigues e Pedro Fernandes Galé (São Paulo: Editora Unesp, 2019).

Capítulo 3

Escritos de Diderot:

entre a forma e a cor aos fins das ilusões sociais

Fabíola Cristina Alves

Resumo: Este estudo discorre sobre as considerações do filósofo Denis Diderot acerca da pintura, do ensino artístico no âmbito da Academia, o gênio e o estilo Rococó francês. Apresenta uma análise que estabelece paralelos entre os comentários do crítico sobre a obra de Watteau em relação à decadência moral e às expressões de frivolidades da sociedade da época. A partir do pensamento de Diderot procura-se perceber aspectos da sensibilidade nas práticas do fazer artístico, o uso da cor, a composição, o desenho de observação. Igualmente pensa-se a recepção da obra de Watteau mediada pelo interesse diderotiano implícito na sua crítica de arte, fortemente influenciada por uma visão crítica sobre os rumos da sociedade aristocrática francesa.

Palavras iniciais

Este capítulo pretende discorrer sobre as considerações do filósofo Denis Diderot acerca da pintura em seus textos críticos e obras estéticas em pleno século XVIII, mais especificamente, *Os Ensaios sobre a Pintura*, escrito aos fins da década de 1760, porém, somente publicado em 1795, postumamente. A partir dos comentários traçados pelo filósofo sobre o uso da cor, o claro e o escuro, composição, o fazer do desenho, as críticas destinadas a alguns artistas, como por exemplo, Jean-Antoine Watteau, busca-se construir uma compreensão mais ampla sobre a sensibilidade dentro dos processos e procedimentos de criação artística, considerando, o contexto histórico vivido pelo filósofo e pelos artistas por ele mencionados nas suas críticas.

Deste modo, entende-se a partir do pensamento de Michael Baxandall que diretrizes e padrões de intenções interferem no fazer artístico, uma vez que o artista não é um ser que produz isolado no seu ateliê, mas um homem que vive dentro de certo contexto social.¹ Portanto, compreender o contexto de produção artística discutido por Diderot em suas críticas colabora para uma análise mais estruturada sobre os critérios adotados pelo filósofo no seu julgamento estético. Assim, abordam-se as convenções artísticas peculiares ao estilo do Rococó francês em relação à tradição artística que o mesmo se insere.

Fabíola Cristina Alves

Universidade Estadual Paulista (Brasil)

E-mail: biula_alves@yahoo.com

Braga, Joaquim & Tamizari, Fabiana (eds.), *Sensibilidade e Matéria no Pensamento de Denis Diderot*, Coleção eQVODLIBET 7, Coimbra: IEF, 2020.

¹ Baxandall, Michael, *Padrões de intenção* (São Paulo: Companhia das Letras, 2006).

Pensando o uso da cor, a modelação da forma, bem como, as temáticas mais caras à pintura do estilo do Rococó, procura-se fazer entender como a crítica de arte esboçada por Diderot sobre as frivolidades ou um “ver” o mundo das vaidades revelam as mentalidades e as ilusões da sociedade da época². Nesse sentido, procura-se reconhecer e melhor compreender como Diderot associa questões muito particulares da sociedade francesa da época, em destaque a aristocracia, a uma sensibilidade artística embebida por futilidades. Por fim, busca-se, igualmente, discutir ao longo do capítulo, como Diderot pensa uma crítica à sociedade francesa da época de dentro das suas considerações sobre a pintura.

Denis Diderot: olhares para o fazer artístico e para o artista

O campo da reflexão estética nasce de maneira sistemática e extremamente interessada na categoria do belo nos meados do século XVIII, a crítica de arte, por sua vez, tem uma origem partilhada a tal contexto, com início nos escritos destinados à apreciação das obras, correspondendo ainda com uma prática que emerge de certa necessidade social oriunda dos instaurados salões de arte, promovidos e associados à esfera da oficialidade e relacionados ao ambiente da academia, com acesso livre a todos, “cuja entrada é gratuita, torna públicas as obras, subtraindo-as por assim dizer da contemplação privada dos únicos afortunados, mas coloca-as também à prova de um julgamento moral.”³ Os comentários de Denis Diderot sobre a pintura surgem à luz dos Salões, em certo sentido, o escritor toma para si a missão de mediar a compreensão do público em geral acerca das obras expostas, assim como, educar o gosto público segundo o bom julgamento e a manutenção dos aspectos morais aceitáveis para a sociedade.

Para tanto, a educação do olhar e do gosto artístico é, em princípio, construído pelas definições de ordem plástica que tornam uma pintura qualificada, mas, igualmente, pela natureza do fazer artístico, do trabalho conduzido pelo pintor provido de um verdadeiro potencial. Nessa perspectiva, em diversos escritos sobre a arte e o seu fazer, principalmente em *Ensaio sobre a pintura*, Diderot discutiu os aspectos visuais dados à percepção, as limitações da arte produzida de forma engessada nas academias e a noção de gênio, este último, alvo de interesse de muitos no período, visto que o artista munido de genialidade seria um sujeito elevado.

A concepção de gênio em Diderot vem acompanhada de uma crítica severa ao sistema pedagógico introduzido pela Academia Real de Pintura e de Escultura, e por seu prolongamento natural, a Academia de Roma. [...] dado

² Burke, Peter, *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica* (São Paulo: Editora Unesp, 2017).

³ Cauquelin, Anne, *Teorias das Artes* (São Paulo: Martins Fontes, 2005), 142-3.

que o gênio não é cultivado, que o homem nasce dotado dele e não se torna um, o ensino acadêmico, no qual os defensores das artes colocavam todas as suas esperanças no século XVIII, pode, no melhor dos casos, estimular magros talentos; no pior, retardar os processos dos verdadeiros gênios.⁴

Para Diderot o artista que nasce dotado do dom é um verdadeiro gênio, nada há no ensino acadêmico do século XVIII que possa concretamente colaborar para o desenvolvimento do seu potencial. Para o escritor, a academia educa o fazer artístico segundo regras de um padrão de gosto (clássico), nas palavras de Diderot: “As regras e as leis do gosto colocariam travas para o gênio, ele as rompe para voar rumo ao sublime, ao patético, ao grandioso.”⁵ Do ponto de vista do autor, o homem de gênio possui um espírito observador, uma espécie de alma especial, com uma qualidade diferenciada, que o faz olhar para o mundo para além dos detalhes superficiais da vida comum. Esse não precisa se dedicar ao estudo da arte seguindo regras canônicas e obsoletas que padronizam a visualidade dada sobre a tela, em geral, ele supera as regras estabelecidas, ele vê além do padrão, possui uma visão que conserva os sentidos, por isso, para Diderot: “O gosto encontra-se com frequência separado do gênio.”⁶

Mesmo assim, o gosto e sua padronização eram algo estruturante na academia, segundo o autor, o modelo de ensino institucional vivia um momento decadente, pois sua abordagem pedagógica não permitia aos alunos, futuros artistas, a educação de um olhar apto para as necessidades artísticas que realmente fossem capazes de dar a ver imagens com conteúdos, portanto, a academia para Diderot apenas fornecia um espaço de aprendizagem de cópia, de simulacros, pouco condizentes com a vida real, sempre reproduzindo modelos passados (clássico). Por esses motivos, o escritor entendia que a academia travava o desenvolvimento artístico dos homens de gênio, pois tal proposta pedagógica não permitia ao artista provido de verdadeiro dom superar o convencional, tampouco, no limiar do acaso da criação artística, dar a ver sobre uma tela uma obra de visão elevada. Na academia não havia espaço para processos criativos dados pelo acaso, somente processos normatizados.

Um dos principais processos de ensino adotados na época era o estudo do nu humano, as pinturas chamadas como *academias*, são frutos desse processo, realizadas primeiro em desenho e posteriormente em pintura, no qual um homem despido, preferencialmente portador de um corpo atlético que lembrasse o corpo de uma escultura clássica, ficava diante dos alunos tentando reproduzir a postura, os gestos e as ações de uma cena, em geral, partindo de um tema também escolhido de modelos clássicos ou cenas bíblicas,

⁴ Dieckmann, Herbert, “Diderot’s Conception of Genius”, in: *Journal of History of the Ideas*, Abril de 1941, in: *Pintura - textos essenciais*, v. 12, org. Jacqueline Lichtenstein (São Paulo: Editora 34, 2013), 93-4.

⁵ Diderot, Denis, “Encyclopédie, artigo “Génie”, 1757, t. VII”, in: *Pintura - textos essenciais*, v. 12, org. Jacqueline Lichtenstein (São Paulo: Editora 34, 2013), 94.

⁶ Diderot, Denis, “Génie”, 94.

frequentemente já apresentados pelos grandes mestres. Diderot não considerava esse processo de ensino produtivo para a formação do artista, tampouco precioso para o fazer artístico.

Todas essas posições acadêmicas, forçadas, preparadas, arranjadas, todas essas ações, fria e canhestamente expressas por um pobre-diabo, e sempre pelo mesmo pobre-diabo, pago para vir três vezes por semana se despir e deixar-se amanequinar por um professor [...].⁷

Diderot não cessa seus comentários sobre esse processo pedagógico apenas observando o caráter forçoso das posições estipuladas pelo professor, o qual parece estar confortável ensinando o mesmo todos os dias e pouco interessado em romper com a visibilidade corporal já demarcada pelo modelo clássico da estatuária. Vale lembrar, que as poses e os gestos reproduzidos pelo modelo deveriam corresponder às poses das esculturas antigas, as quais eram consideradas modelos artísticos ideais. Neste ponto, percebe-se que a pose realizada pelo modelo, em si mesma, já era falsa e não correspondia aos gestos e às ações do homem do século XVIII. Logo, a obra produzida nesse contexto criativo era de origem corrompida, uma vez que partia de um modelo que expunha uma ação já corrompida.

Diderot nota que as poses vistas nas pinturas de academias são falsas, uma vez que o modelo simula, tentando copiar uma ação a partir do modelo da estatuária clássica. “Uma coisa é uma atitude, outra coisa uma ação. Toda atitude é falsa e pequena, toda ação é bela e verdadeira”⁸. As palavras do escritor são claras no seu julgamento, as *academias* aprendidas pelos alunos nesse sistema de ensino decadente e engessado, jamais seriam capazes de dar a ver uma ação verdadeira e bela, visto que o seu princípio já era corrompido pela observação de um corpo que simula e não age realmente. E é nesse ponto que a escola da *maneira*, bastante passadista e dependente dos modelos dos grandes mestres, pouco ou nada tem para contribuir ao artista, sobretudo, ao homem de gênio que vai além do fazer artístico segundo a escola da *maneira*.

Diderot idealiza um processo de ensino e educação do artista que foge dos modelos passadistas, ele sugere a superação da escola da *maneira*. “Não haveria de modo algum maneira, nem no desenho, nem na cor, se se imitasse escrupulosamente a natureza. A maneira vem do mestre, da academia, da escola e mesmo do *antique*.”⁹ Na sua visão, o escritor considera o estudo do desenho da figura humana para além do modelo instaurado pela estatuária clássica, bem mais condizente com a realidade dos corpos comuns, plurais e verdadeiramente variados em gêneros, tipos e idades.

⁷ Diderot, Denis, *Ensaio sobre a pintura*, in: *Pintura - textos essenciais*, v. 12, org. Jacqueline Lichtenstein (São Paulo: Editora 34, 2013), 95.

⁸ Diderot, Denis, *Ensaio sobre a pintura*, 98.

⁹ Diderot, Denis, *Ensaio sobre a pintura*, 100.

Eis, pois, como eu desejaria que uma escola de desenho fosse conduzida [...] tomando em todas as condições da sociedade [...] as pessoas se apresentarão em multidão à porta de minha academia [...] Nesses diferentes modelos, o professor terá o cuidado de fazê-lo observar os acidentes que as funções diárias, a maneira de viver, a condição e a idade introduziram nas formas.¹⁰

Nesse ponto de vista, o aluno olharia para corpos mais reais e fugiria da idealização clássica que construía um corpo perfeito. É justamente um olhar oposto as regras até então usadas pela academia. Diderot espera que o professor aguçe no olhar dos alunos, o ver as diferenças corporais, as marcas da vida, corpos que possuem indícios das suas práticas. O escritor solicita que o artista olhe para a natureza dos corpos em si, como eles se moldam à vida, em verdade, e não à estatuária, um simulacro. Não obstante, Diderot ainda aconselhava os alunos da academia que a prática da cópia dos grandes mestres em museus deveria ser substituída pelo estudo das cenas cotidianas que se passavam nos espaços públicos.

Ide aos Chartreux; e vereis aí a verdadeira atitude da piedade e da compunção. [...] ide à paróquia, zanzai em redor dos confessionários e vereis lá a verdadeira atitude do recolhimento e do arrepende-se. Amanhã, ide a uma tasca e vereis a ação verdadeira do homem encolerizado. Procurai as cenas públicas: sede observadores nas ruas, nos jardins, nos mercados, nas casas, em colhereis aí ideias justas do verdadeiro movimento da ação das vidas. Olhai, vede dois colegas que discutem, vede como é a disputa mesma [...]¹¹.

Não significa que Diderot negasse totalmente o estudo dos grandes mestres, ele apenas considerava a prática demasiadamente enfadonha e repetitiva. Para o escritor, não eram necessário tantas sessões de estudo diante das obras do Museu do Louvre, tampouco o estudo prolongado em anos desse processo de formação artística. Diderot observa —e nesse sentido inova para a época— que a observação da vida real daria ao artista aprendizagens e elementos criativos mais significativos do que as repetidas cópias dos grandes mestres. Por isso, estimulava os pintores a olhar o cotidiano, buscando ver as verdadeiras atitudes, como por exemplo, o gesto real de uma disputa, das ações da vida. Isso não significa que as práticas acadêmicas foram, nesse momento histórico, negadas em absoluto por Diderot. Ele apenas discute e propõe repensar certas decadências eminentes na academia.

¹⁰ Diderot, Denis, *Ensaio sobre a pintura*, 99.

¹¹ Diderot, Denis, *Ensaio sobre a pintura*, 97-8.

Diderot vê seu papel (que é de ver e fazer ver) ao mesmo tempo que ele *vive*. Entre o ver e o viver, a relação deve ser equilibrada, e é quanto a esse equilíbrio que os *Salons*, o *Traité du beau*, o *Ensaio sobre a pintura* amoldam-se ao leitor-espectador.¹²

Além das considerações acerca do tipo de visão que deveria ser cultivada e não apenas um olhar que só reproduzia as normas acadêmicas, Diderot também discursou sobre questões que envolvem a habilidade técnica do fazer artístico. Sobre o claro e escuro, técnica de suma importância para dar efeitos ilusionistas e construir certo clímax na apreciação artística, o escritor comentou: “O claro-escuro é a justa distribuição das sombras e da luz. Problema simples e fácil, quando há apenas um objeto regular ou um ponto luminoso”¹³. Evidentemente, o estudo isolado do claro e escuro sobre um objeto não é motivo de grandes preocupações para um desenhista minimamente iniciado na arte do traço, mas é justamente na relação das partes da composição de um quadro que o desafio se concentra. Uma tela, de modo geral, sempre representa um contexto com objetos dispostos, seja gênero de pintura de paisagem, interior, natureza morta e história. Para Diderot, o bom artista será capaz de tratar a luz em relação às sombras de modo harmônico e precisamente verdadeiros em cada objeto representado. Para tanto, o pintor deve estar atento ao

[...] traçar sobre um plano o de seu quadro; de dispor aí objetos, seja à mesma distância que os do quadro, seja relativas, e comprara as luzes dos objetos do plano às luzes dos objetos do quadro.¹⁴

Vale notar que

Diderot concebe a pintura sob a égide da poesia (*ut pictura poesis*), a destreza na composição é essencial ao pintor para que ele alcance o êxito narrativo, do qual depende o sucesso da pintura.¹⁵

O escritor também comentou¹⁶ sobre a relação da cor, advertindo que o uso excessivo de apelos cromáticos pode enganar o olho do espectador pouco hábil a ver as verdadeiras qualidades, tais como a preciosidade de um bom desenho. Ademais advertiu que o artista, este que não deve cair nos perigos do orgulho do saber fazer, querendo demonstrar apenas o saber técnico adquirido, o bom pintor, humilde, não deixa seu olhar ser corrompido pelos elogios do

¹² Cauquelin, *Teorias da arte*, 143.

¹³ Diderot, Denis, *Diderot: Obras II – Estética*, org. Jacó Guinsburg (São Paulo: Perspectiva, 2000), 172.

¹⁴ Diderot, Denis, *Diderot: Obras II – Estética*, 178.

¹⁵ Figueiredo, Vinícius de, “Diderot e as mulheres, um debate do século XVII”, in: *Revista Discurso*, v.45, n. 1 (2015), 103.

¹⁶ Diderot, Denis, *Obras II – Estética*.

apreciador ou da crítica. Tampouco tenta corromper os olhos do apreciador apelando para cores que seduzem e não elevam o espírito, pois o sentido da obra é algo intrínseco ao fazer preciso e ponderado, jamais fruto de ações forçadas e deturpadas. Logo, as intenções do artista são cultivadas no seu caráter e desdobradas na obra.

Quando Diderot faz apontamentos sobre os aspectos que o artista deve considerar na construção de uma boa composição, tais como a feitura do claro e o escuro, o escritor estabelece, justamente, os critérios que qualificam uma boa pintura segundo o seu ponto de vista. Dessa forma, estabelece ao público o direcionamento necessário para consumir a obra, assim, para ele o público deve notar e apreciar o bom trato, harmônico e equilibrado, das partes no todo, no que diz respeito ao efeito do claro e escuro. Para ele, o público deve apreciar uma boa modelagem da superfície dos objetos representados, sem excessos de cores, mas interessantes em suas relações. “Essa característica muito ‘diderotista’, que tem duplo ou triplo ‘endereço’, é o elo entre a obra e seu espectador, e o espectador-crítico de arte e seu público.”¹⁷

A crítica à pintura e os reflexos sociais

A crítica de arte instaurada por Denis Diderot no século XVIII, desvenda um pouco da cultura francesa, erudita e aristocrata, bem como, deslumbra os aspectos que fizeram do estilo rococó um universo engendrado por uma visualidade frívola, fútil e superficial. Com uma forte tendência decorativa, o rococó francês elegeu temas pouco nobres para compor os assuntos pictóricos, havendo uma predominância por temáticas menores, tais como: as festas galantes, os enamorados, piqueniques, prazeres da alta sociedade, contextos brincantes. Certa visualidade dos espaços sociais do lazer, do ócio e do prazer cotidiano da vida aristocrática e burguesa, é, de maneira geral, privilegiada nas telas rococós.

Diderot percebeu no estilo rococó certa correspondência com os problemas morais da sociedade francesa do período. Embora esse estilo fosse bastante popular na época do reinado de Luís XV, tratava-se de uma produção artística decadente,¹⁸ portanto, propícia à crítica. Um dos principais representantes do estilo rococó na pintura foi Jean-Antoine Watteau, quem recebeu o olhar e os comentários críticos traçados por Diderot sobre os aspectos cromáticos de sua obra. Esse pintor gozou de reconhecimento no período, aclamado por alguns por “refletir o gosto da aristocracia francesa do começo do século XVIII” e por “revigorar gosto robusto do período barroco e que se expressou em alegres frivolidades”¹⁹. Contudo, também bastante ilusório, um

¹⁷ Cauquelin, *Teorias da arte*, 144.

¹⁸ Alves, Fabíola Cristina, “As considerações de Diderot sobre o fazer da pintura”, in: *Paralaxe*, v. 2, n. 1, (2014).

¹⁹ Gombrich, Ernst, *A história da arte* (Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993), 358.

tipo de pintura que “embriaga” a visão, ao mesmo tempo que dá prazer, causa certa depressão moral.

Sua arte era uma evasão poética para um mundo encantado, que ele criou por intermédio de personagens da *Commedia dell’Arte* italiana e da *Comédie Française* e de paisagens dos grandes jardins no outono. Sua obra está impregnada de profunda melancolia e de uma espécie de sensibilidade angustiada.²⁰

A tela *Pierrot*²¹ (c. 1718-9) de Watteau, acervo do Museu do Louvre (Paris), é bastante emblemática nesse sentido, uma vez que o retrato do jovem comediante, que outrora deveria causar alegria pelo tema do seu ofício cênico revela aspectos melancólicos. A pintura possui uma feitura delicada e bem composta. Na face do homem retrato há certo drama melancólico expresso, algo deprimente e uma passividade perante a vida. Na obra, o espectador encontra uma imagem que se mostra na superfície agradável, uma pincelada leve, precisa e bem modelada. Contudo, o conteúdo interno dos olhos do comediante, sua melancolia, revela um pouco da decadência interna do retratado. É como se certo paradoxo — superfície que agrada e decadência interna — que se percebe na obra fosse um reflexo da sociedade burguesa da época, uma sociedade superficial. Sabe-se que

pinturas têm sido frequentemente comparadas a janelas e espelhos, e imagens são constantemente descritas ‘refletindo’ o mundo visível ou o mundo da sociedade.²²

Nessa compreensão, o retrato de *Pierrot* reflete não apenas a imagem de um homem, mas de um sujeito que vive um fazer rir para uma sociedade superficial, por consequência, sua alma entra em ruínas e transparece em melancolia.

Diderot foi bastante severo no seu julgamento à obra de Watteau, quem, segundo o escritor, possui obras que encantavam os olhos com a habilidade técnica, com o uso das cores que seduziam, com o brilho do cetim, porém, carentes de um conteúdo mais significativo para a alma humana, algo que elevasse o espírito, uma vez que parte dos assuntos e dos sujeitos retratados por esse pintor eram convenientemente banais.

Tirai de Watteau suas pinturas, sua cor, a graça de suas figuras, de suas vestimentas; vede apenas a cena e julgai. É necessário às artes de imitação alguma coisa selvagem, de bruto, de surpreendente e de enorme. Eu permitiria de

²⁰ Bazin, Germain, *Barroco e Rococó* (São Paulo: Martins Fontes, 1993), 209.

²¹ Para visualizar a obra, ver: “*Pierrot (painting)*” acedido em 25 de abril de 2020: [https://en.wikipedia.org/wiki/Pierrot_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Pierrot_(painting))

²² Burke, Testemunha ocular, 49.

bom grado a um persa levar a mão à frente e inclinar-se, mas vede o caráter deste homem [...].²³

Diderot observa que falta algo que surpreenda os olhos do apreciador para além de uma imagem agradável. Ele questiona o caráter dos homens retratados por Watteau, discute o que esses homens possuem em qualidade, inclusive moral, para serem merecedores de ter sua imagem imortalizada pela pintura, a janela para um mundo, que dá a ver lugares e tempos recolhidos à visão. As telas *Prazeres do amor*²⁴ (1718-9) e *Festa dos amantes*²⁵ (1718-9), acervo *Gemäldegalerie Alte Meister*, são exemplos de cenas que representam dois lugares e tempos, repleta de homens e mulheres em festividades banais, piqueniques rotineiros, situações amorosas vãs. Para a concepção de Diderot, cenas com tais conteúdos não possuem nenhum mérito especial para serem imortalizadas pela pintura. São assuntos menores, os quais não deveriam ser agraciados com tanto gosto pela sociedade francesa, contudo, são temas que, justamente, condizem com os interesses dos nobres e burgueses, parte significativa dos consumidores do mercado de arte da época.

Muitos pintores poderiam ser descritos como historiadores sociais pelo fato de que suas imagens registram formas de comportamento social, cotidianas ou de eventos festivos: limpar a casa; sentar para uma refeição; participar de procissões religiosas; visitar mercados e feiras; caçar; patinar; descansar à beira mar; ir ao teatro; ao hipódromo; ao concerto ou à ópera; participar de eleições, comparecer a bailes e jogos de críquete²⁶.

As telas *Prazeres do amor* e *Festa dos amantes*, assim como outros quadros nos quais Jean-Antoine Watteau escolhe imortalizar cenas da rotina da vida da alta sociedade, servem de testemunho do comportamento social vigente no contexto. Essas cenas de festas galantes, beijos e abraços de enamorados em público, jogos de lazer e típicas ações menores dos burgueses e nobres em suas festividades, demonstram, as ocupações das pessoas retratadas, atividades que não possuem nenhum tipo de caráter que possa elevar os seus espíritos.

Já famosa obra desse pintor, intitulada *Peregrinação à ilha de Citera* ou *Embarque à Citera*²⁷ (c. 1717), também pertencente ao acervo do Museu do Louvre (Paris), embora não retrate uma melancolia explícita nas feições dos retratados como na tela *Pierrot*, as figuras se ocupam de ações amorosas como

²³ Diderot, Denis, Diderot: Obras II – Estética, 194.

²⁴ Para visualizar a obra, ver “Watteau, Pleasures of Love”, acessado em 25 de abril de 2020: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine_Watteau_-_Pleasures_of_Love_-_Google_Art_Project.jpg.

²⁵ Para visualizar a obra, ver “Watteau, The Feast of Love”, acessado em 25 de abril de 2020: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine_Watteau_The_Feast_of_Love_Google_Art_Project.jpg.

²⁶ Burke, Testemunha ocular, 156.

²⁷ Para visualizar a obra, ver “The Embarkation for Cythera”, acessado em 25 de abril de 2020: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Embarkation_for_Cythera

nas duas outras obras mencionadas. Em *Peregrinação à ilha de Citera*, vemos nas ações dos retratados algo como se suas almas buscassem apenas os prazeres momentâneos e superficiais. Trata-se de um exemplo das banalidades representadas nas telas de Watteau, um quadro que rebocado por formas luxuosas e sedutoras pouco acrescenta ao espírito em sentido moral. A cena representada em si, é ilusória, uma espécie de imagem que encanta os olhos do apreciador instantaneamente, mas pouco nutre a mente, pois:

Nas telas do rococó, o ornamento é uma das características principais. Os pintores desse movimento representam aquilo que a nobreza vive rotineiramente. Deste modo, o espetáculo proporcionado pela etiqueta pode ser agora observado não apenas no quotidiano da corte, mas também nas obras de arte. As pinturas são então preenchidas por objetos e cenas incapazes de se ligarem naturalmente às necessidades humanas apesar do significado concedido pela etiqueta, do mesmo modo como a vida da sociedade de corte francesa [...] ²⁸.

No entanto, o crítico não se restringiu a denunciar apenas os aspectos visuais da pintura desse artista e do estilo do rococó de maneira ampla, mas também apontou os aspectos negativos da formação artística oferecida nas academias de belas-artes, o que foi mencionado anteriormente, quando essas eram as principais instituições de ensino procuradas pelos jovens artistas, gozando de prestígio social e cultural no contexto francês. Vale notar que a academia possuía uma função social intencional, em sentido semelhante ao pensado por Michael Baxandall, a academia deveria determinar as diretrizes básicas do fazer artístico, formando artistas de interesse público, os quais deveriam oferecer à sociedade obras de qualidade. Portanto, era justo a Diderot fazer pensar o sistema acadêmico junto aos seus contemporâneos, bem como, o cultivo do gosto clássico no interior dessa instituição.

Assim, o escritor critica o engessamento dos padrões do fazer artístico ensinados na academia, a partir da manutenção de uma visão passadista, clássica e o louvor a escola da *maneira*, aspectos que ele observa, comenta, compreende a função, mas paradoxalmente também discute suas limitações na verdadeira criação artística. Concomitantemente, no caso de Jean Antoine Watteau e do estilo rococó, muitas aspectos do gosto clássico e da *maneira* são sumariamente negligenciados em prol de temáticas mais banais.

Numa coisa Diderot está certo: em sua pintura Watteau optou pelo ‘pequeno’, não pelo ‘grandioso’. O significado histórico de sua pintura residiu exatamente nisto: o de ter promovido a ruptura com a Grande Maneira e o Grande

²⁸ Babiuki, Kamila Cristina, “Diderot e os salões: a crítica a Watteau”, in: *Princípios. Revista de filosofia*, v. 24, n. 43 (2017), 233-4.

Gosto característicos do classicismo [...]. A partir de Watteau, a composição histórica, valorizada pela pintura clássica, viu-se negligenciada, dando ocasião a telas nas quais o que se vê é, de fato, ‘menor’: não mais grandes feitos, realizados por grandes homens e representados em grandes telas, mas cenas de galanteio [...] retratos de festas campestres, muita commedia dell’arte e, o que chamou a atenção do público [...].”²⁹

Durante o século XVII, por um lado, o estilo rococó era decadente no período, mas com certo vislumbre reminescente, sobretudo em vilas interioranas. Assim, certa permanência de um “gosto” para uma sensibilidade mais frívola e decorativa ainda encontrava espaço nas casas francesas. De outro, uma progressiva visualidade classicista era incorporada nas academias, aos poucos tornava-se quista e apreciada, destacando-se inicialmente na arquitetura³⁰ e posteriormente na pintura. A questão é que Watteau, optando pelos assuntos menores, traz para a reflexão de Diderot a antiga discussão que separa o mundo em dicotomias, expressas na antiga oposição entre o linear e o pictórico, correspondendo simultaneamente a dicotomia entre o masculino, racional e superior, *versus* o feminino, sensível e inferior.

[...] a novidade de Watteau estava no tratamento dispensado a aspectos ligados à representação do feminino, a começar pela ênfase sobre o divertimento e os jogos característicos do galanteio, da corte e da sedução que, através de Watteau, passam a ser visitados pela pintura. À primeira vista, a poética de Watteau adere totalmente à jovialidade da vida cotidiana de cortesões e burgueses, retratados em momentos de ócio, lassidão ou devaneio, envolvidos em uma narrativa avessa a toda e qualquer teleologia.³¹

Nessa perspectiva encontra-se o perigo da leitura de Diderot e sua mediação da obra do artista ao grande público, uma vez que os temas “pequenos” eram automaticamente referenciados ao universo feminino, do ócio da alta sociedade, portadora de uma sensibilidade fruto da decadência moral. Assim, avalia-se que essa sociedade deveria estar ocupada com ações mais nobres e não apenas viver os prazeres da vida. Logo, vale observar que se a obra de arte de Watteau é envolta por intenções próprias do pintor, da mesma forma, há intencionalidade na leitura de Diderot. “Supor que a intenção é uma coisa estática, imaginando-a como mera etapa preliminar à qual o produto final mais ou menos se conforma, é negar boa parte do que faz um quadro ser algo digno

²⁹ Figueiredo, “Diderot e as mulheres”, 104.

³⁰ Bazin, Barroco e Rococó.

³¹ Figueiredo, “Diderot e as mulheres”, 104.

de interesse, para nós ou para quem o produz”³². O interesse dos comentários de Diderot está em desvelar na ausência de um conteúdo nobre nas telas de Watteau, o que implicitamente é dado pela visualidade dos quadros como formas de corromper as almas humanas.

As intenções de Watteau são claras, interessa ao pintor dar a ver imagens que agradam os olhos, que sirvam tal qual as cenas por ele representadas como um momento de puro prazer, um devaneio social, não há nenhuma intenção de tornar a experiência do espectador diante da sua obra um exercício supra intelectual. Já a intenção de Diderot diante das obras desse artista é justamente mostrar a decadência do rococó, concomitantemente, da sociedade burguesa e aristocrática representadas nas cenas, vivendo entre luxos ou alimentando suas mentes com decorações vazias. Assim como sua intenção crítica frente ao sistema acadêmico é fazer compreender suas limitações e atraso. Tanto o rococó quanto o classicismo, são para o escritor estilos em processo de ruínas, algo superior é solicitado por ele.

Como Diderot irá afirmar no salão de 1767, é preciso ‘pintar o moderno à maneira antiga’ [...] – ou seja, rerepresentando sob novas vestes o grandioso. Diderot busca um equivalente, não um retorno à pintura clássica, o que requer elevar a pintura de gênero ao plano narrativo até ali exclusivo da pintura histórica. [...].

Como se vê, tornar-se moderno, aos olhos de Diderot, não é abandonar-se a futilidades, como ele presumiu ter sido a escolha de Watteau e do rococó. É antes superar a ‘pequenez’, a ‘delicadeza excessiva’, o ‘ornamental’ e a ‘exterioridade’ ligados ao feminino, para fazer jus às exigências morais e políticas do presente, ligadas que estão à ideia de liberdade e humanidade.”³³

Doravante, é a partir da compreensão dos atributos morais dados à sociedade nas telas, visíveis no tema narrado, nas ações dos retratos e inclusive no equilibrado uso dos efeitos plásticos ponderados com o caráter do pintor, que, uma pintura é julgada pelo ponto de vista de Diderot. “Sabe-se que, para os filósofos iluministas, todo espetáculo é em si perigoso pelo exemplo que dá e ao qual o brilho da arte acrescenta um encanto pernicioso”³⁴. Portanto, a pintura seria uma arte que vive o paradoxo de ser espetacular ou de moldar as ilusões sociais. Por isso, o ponto de vista moral diante do fazer artístico e, em destaque, a obra de Watteau, são cruciais para Diderot e no contexto dos salões que tornaram públicas as obras. Quando as obras precisavam ser mediadas por uma teoria moral às mentes coletivas, a espera da boa educação para perceber a instrução necessária segundo os valores discutidos pela crítica. “A teoria moral

³² Baxandall, *Padrões de intenção*, 107.

³³ Figueiredo, “Diderot e as mulheres”, 106-7.

³⁴ Cauquelin, *Teorias da arte*, 143.

de uma obra de Rousseau é a prova disso, mas ela permanece teórica (sem explicação), ao passo que Diderot coloca-a em atividade ao comentar as obras expostas nos *Salões*³⁵. E ao fazer do seu discurso instrumento que molda uma visão coletiva.

Bibliografia

- Alves, Fabíola Cristina, “As considerações de Diderot sobre o fazer da pintura”, in: *Paralaxe*, v. 2, n. 1, (2014).
- Babiuki, Kamila Cristina, “Diderot e os salões: a crítica a Watteau”, in: *Princípios. Revista de filosofia*, v. 24, n. 43 (2017).
- Baxandall, Michael, *Padrões de intenção* (São Paulo: Companhia das Letras, 2006).
- Bazin, Germain, *Barroco e Rococó* (São Paulo: Martins Fontes, 1993).
- Burke, Peter, *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica* (São Paulo: Editora Unesp, 2017).
- Cauquelin, Anne, *Teorias das Arte* (São Paulo: Martins Fontes, 2005).
- Diderot, Denis, “Uma reflexão sobre o gênio e as Academias” (Enciclopédia, “Gênio”, Ensaio sobre a pintura; “Nota sobre o gênio”), in: *Pintura - textos essenciais*, v. 12, org. Jacqueline Lichtenstein (São Paulo: Editora 34, 2013).
- Diderot, Denis, *Diderot: Obras II — Estética*, org. Jacó Guinsburg (São Paulo: Perspectiva, 2000).
- Dieckmann, Herbert, “Diderot’s Conception of Genius”, *Journal of History of the Ideas*, (1941). In: *Pintura - textos essenciais*, v 12, org. Jacqueline Lichtenstein (São Paulo: Editora 34, 2013).
- Figueiredo, Vinícius de, “Diderot e as mulheres, um debate do século XVII”, in: *Revista Discurso*, v. 45, n. 1 (2015).
- Gombrich, Ernst, *A história da arte* (Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993).

³⁵ Cauquelin, *Teorias da arte*, p. 143.

Capítulo 4

O gênio diderotiano e a (in)sensibilidade moral: o caso do ator

Kamila Babiuki

Resumo: Nos *Diálogos sobre o filho natural* (1757), Diderot descreve o gênio como um misto de razão e sensibilidade. Mais tarde, com *O Paradoxo sobre o comediante* (1770), o filósofo apresenta uma perspectiva quase diametralmente oposta à anterior: a ausência de sensibilidade no ator de gênio. Ora, quando colocadas em paralelo, essas duas concepções de genialidade parecem incompatíveis. Nosso objetivo será o de explicitar de que maneira pode-se pensar um indivíduo no qual não haja sensibilidade e quais são as implicações dessa afirmação para a figura do gênio. No limite, sensibilidade, genialidade e materialismo se unem para resolver a contradição aparente que é evidenciada pela tese segundo a qual ao ator genial não cabe ser sensível.

Introdução: o gênio e as Luzes

Investigar o modo como o século XVIII francês tratou o tema do gênio e da genialidade nos leva invariavelmente a ler e analisar autores que podem ser considerados geniais. É esse justamente o caso de Denis Diderot. A fim de compreender o que está em questão quando o filósofo escreve sobre esse tema, é necessário ter em mente a discussão corrente no período. Na passagem do século XVII para o seguinte, a temática do gênio volta às pautas dos *philosophes*, algo que não se discutia com tanto afinco desde a antiguidade. Um caso exemplar é o Abade Dubos. Ele marca o início desse debate na alvorada das Luzes Francesas, quando publica, em 1719, as *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*,¹ que ganha uma segunda edição em 1740 e cujo segundo tomo quase inteiro é dedicado à elaboração de um conceito de gênio. Dubos tenta responder a questões, por exemplo, sobre a origem do gênio, quais suas relações com a história e a geografia, e as principais atividades relacionadas a ele.

O aspecto central da obra de Dubos é o seu esforço em trazer a definição para uma esfera cientificista na tentativa de se afastar da justificativa antiga, um

Kamila Babiuki

Doutoranda na Universidade Federal do Paraná e bolsista Capes

E-mail: k.babiuki@gmail.com

Braga, Joaquim & Tamizari, Fabiana (eds.), *Sensibilidade e Matéria no Pensamento de Denis Diderot*, Coleção eQVODLIBET 7, Coimbra: IEF, 2020.

¹ Dubos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, T. II (Paris: Jean Mariette, 1740). Todas as citações feitas a partir de textos citados em sua língua original foram feitas por nós.

tanto misteriosa, segundo a qual a inspiração genial é proveniente das musas, como se lê, por exemplo, no *Íon*, de Platão.² Para Herbert Dieckmann, Dubos questiona quais são as causas do gênio, e seu mérito estaria mais em levantar a questão do que propriamente em respondê-la.³

Quando pensamos nos dicionários de época, aqueles que abordam temas filosóficos não se eximem de participar da discussão. É possível encontrar verbetes intitulados “Gênio” na *Enciclopédia, ou dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*, redigido por Saint-Lambert, (tomo VII, 1757); nas *Questões Filosóficas* (1771), de Voltaire; e também no *Dicionário de Música* (1768), de Rousseau. Todos, apesar de suas particularidades no que diz respeito à forma e ao conteúdo, estão de acordo em um aspecto: não se aprende a ser gênio. Rousseau afirma que se “Você o tem: você o sente em si mesmo. Você não o tem: você não o conhecerá jamais”.⁴

Diderot, por sua vez, durante vários anos, em mais de uma obra, se dedica a desenvolver um conceito de gênio, ainda que não o faça de maneira sistemática. Assim como Dubos, ele se esforça na tarefa de afastamento da esfera mística dos antigos, fazendo com que a definição se aproxime mais de um contexto científico, ao menos no que concerne o vocabulário empregado. Todavia, o caso de Diderot é mais complicado do que o de Dubos, principalmente quando pensamos nos comentários a respeito de sua compreensão de gênio: por escrever sobre o tema durante décadas, foi levantada a hipótese de que sua interpretação teria mudado ao longo dos anos.⁵

Não é difícil compreender a justificativa desse viés interpretativo. Ao tomarmos em mãos um texto importante escrito na década de 1750, os *Diálogos sobre O Filho natural*, deparamo-nos com uma caracterização do gênio que é fundamentada quase completamente na sensibilidade, lá representada pelo entusiasmo. Personificado por Dorval, ele depende da ação do entusiasmo para iniciar uma atividade criativa e, portanto, criadora, característica específica do gênio. Desde os seus primeiros contornos, ele é retratado como alguém que quase se mistura com o próprio espetáculo da natureza. Diderot, seu interlocutor nas três conversas que compõem o texto, descreve Dorval em um momento de inspiração da seguinte forma: “Tinha o peito elevado. Respirava com força. Seus olhos atentos passeavam sobre todos os objetos. Eu seguia em seu rosto as impressões diversas que ele experimentava, e começava a partilhar de seu arrebatamento [...]”.⁶ Os traços da descrição são marcas da sensibilidade: a respiração forte, a rapidez com que seus olhos tudo observam, as marcas

² Platão, *Íon*, trad. André Malta (Porto Alegre: L&PM, 2007), 32-39.

³ Dieckman, Herbert, “Diderot’s conception of genius”, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 2. No. 2, (1941), 151-182.

⁴ Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique* (Paris: Duchesne, 1768), 230.

⁵ Herbert Dieckmann, por exemplo, utiliza a expressão “diferentes concepções do gênio”, traçando um quadro comparativo entre elas a fim de mostrar suas diferenças (Dieckmann, “Diderot’s conception of genius”, 170). Também o brasileiro Franklin de Matos fala sobre “duas concepções opostas sobre a atividade do gênio e a criação artística”. Matos, Franklin de, “A Cadeira e a Guirlanda (Diderot e a arte de seu tempo)”, in: *O Filósofo e o comediante. Ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001), 115.

⁶ Diderot, Denis, *Entretiens sur le fils naturel* (Paris: Flammarion, 2005), 86.

dessa observação sobre sua frente. A força do entusiasmo do gênio faz com que ele se confunda por vezes com a força vital da própria natureza.

Aproximadamente duas décadas mais tarde, em textos dos anos 1770, o tom das considerações sobre o gênio parece mudar, os elementos da descrição apontam não para o entusiasmo, mas para a frieza, a razão. Logo no início do *Paradoxo sobre o comediante*, quando o Primeiro Interlocutor fala das qualidades necessárias em sua opinião ao grande ator, o representante do gênio nessa obra, lemos: “Quanto a mim, quero que ele tenha muito julgamento. Para mim, é preciso nesse homem um espectador frio e tranquilo. Exijo dele, por consequência, penetração e *nenhuma sensibilidade*, a arte de tudo imitar ou, o que dá no mesmo, uma igual aptidão a toda espécie de caracteres e de papéis”.⁷

Como, então, lidar com diferenças tão importantes na caracterização de uma mesma personagem? Nosso objetivo aqui é mostrar de que maneira pode-se solucionar esse problema mostrando o que Diderot compreende pelo termo ‘sensibilidade’ quando aplicado ao ator. O que pretendemos defender, portanto, é que o registo da sensibilidade nesse caso é menos da esfera física e mais da esfera moral.

Em linhas gerais, pode-se dizer que Diderot, quando define o gênio, se vale das ideias introduzidas por Dubos segundo as quais essa figura tem uma determinada composição química, diferente daquela das demais pessoas. Trata-se de um indivíduo no qual a composição das vísceras e a constituição dos humores permite a realização de empreendimentos grandiosos ou excepcionais. O que dá o pontapé inicial – do ponto de vista fisiológico – do processo criativo é o sangue que se aquece. A isso é somada uma capacidade de observação superior àquela das pessoas não geniais, uma observação complexa e profunda, capaz de ver coisas e estabelecer relações entre elas que eram até então desconhecidas.⁸ Todas essas características parecem traduzir para o jargão científico a ação do entusiasmo na pessoa de gênio.

Ora, o entusiasmo, o sangue que se aquece devido a uma determinada composição das vísceras e dos humores, é pura sensibilidade. Diderot ele mesmo o define no verbete “Théosophes”, da *Encyclopédia*:

O entusiasmo é o germe de todas as grandes coisas, boas ou más. Quem praticará a virtude, em meio aos empecilhos que o esperam, sem entusiasmo? Quem se consagrará aos contínuos trabalhos do estudo sem entusiasmo? Quem se arruinará, quem morrerá por seu amigo, por seus filhos, por seu país, sem entusiasmo?⁹

Trata-se, portanto, de uma força propulsora, cuja característica básica é dar energia a grandes feitos. Isso por si só, porém, não basta. Sendo o

⁷ Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comédien* (Paris: Flammarion, 2005), 275, grifos nossos.

⁸ Cf. Diderot, Denis, *Sur le génie* (Paris: Garnier, 1875), 27.

⁹ Diderot, Denis, “Théosophes”, in: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, T. 16 (Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1765), 255.

entusiasmo uma força motriz muito potente, ele é capaz de subjugar a pessoa que o sente, caso não haja algo mais forte do que ele capaz de controlá-lo. Sem isso, nenhuma criação genial seria concluída, pois faltaria harmonia entre a imaginação e a memória do gênio. A única faculdade capaz de controlar algo tão poderoso quanto o entusiasmo é a razão. Pode-se dizer, assim, que a pessoa de gênio é um misto de entusiasmo e razão, o primeiro sendo a força criadora do gênio e a segunda, o freio que torna suas criações inteligíveis. Já sabemos, todavia, que no *Paradoxo* é requisitado ao gênio *nenhuma* sensibilidade. Como, então, resolver essa dificuldade?

O paradoxo da sensibilidade genial

O *Paradoxo sobre o comediante*, assim como outros importantes textos de Diderot, é escrito em formato dialógico. Dos interlocutores, no entanto, não conhecemos os nomes, sendo eles identificados apenas como *O Primeiro Interlocutor* (aquele que mais apresenta e desenvolve ideias na conversa) e *O Segundo Interlocutor*. De partida, o leitor tem a impressão de estar se aproximando de uma conversa que já estava acontecendo, e logo nas primeiras linhas da obra, é introduzido no diálogo o tema do gênio para, em seguida, aparecer a afirmação segundo a qual o grande comediante, isto é, o comediante de gênio, não deve ter nenhuma sensibilidade.¹⁰

Entre os autores do período que abordam esse tema, é corrente a ideia segundo a qual o gênio cria algo, e Voltaire é quem talvez melhor a exprima. De acordo com a definição de gênio proposta nas *Questões sobre a Enciclopédia* o gênio é um talento, mas não de qualquer tipo, e sim superior, ou ainda, um talento de tipo criativo.¹¹ Se aplicarmos isso aos escritos de Diderot, no caso de Dorval não é difícil saber qual é sua criação: ele é apresentado como o autor da peça *O Filho natural* e, nesse sentido, o criador de um novo gênero teatral, o drama burguês.¹² No caso do ator, a genialidade consiste em empregar uma técnica sem igual na imitação das paixões e emoções. Paradoxalmente, a criação do gênio-ator consiste em imitar.¹³

O ator de gênio é capaz de desenvolver um modo de *representar todas as paixões sem sentir nenhuma*. No diálogo entre Diderot e Dorval, este é apresentado como alguém que se inflama aos poucos e cujas ideias se aceleram,

¹⁰ No Século das Luzes os termos ‘ator’ e ‘comediante’ tem um significado muito próximo. Por isso, usamos aqui os dois termos como sinônimos.

¹¹ Voltaire, “Génie”, in: *Questions sur l’Encyclopédie* (Oxford: Voltaire Foundation, 2011), 58.

¹² Sobre a teoria diderotiana do drama burguês, conferir Szondi, Peter, “Denis Diderot: teoria e práxis dramática”, in: *Teoria do drama burguês*, trad. Luiz Sérgio Repa (São Paulo: Cosac Naify, 2004), 91-142.

¹³ A propósito disso, importa notar que para Diderot, todas as formas de arte recaem na imitação. Segundo o verbete “Imitação”, da *Enciclopédia*, toda arte é uma forma de imitação, pois a única capaz de criar é, exclusivamente, a natureza. “Mas nem por isso deixam de merecer o título de homens de gênio, pois se apreciamos o mérito das obras é menos por sua invenção primeira e pela dificuldade dos obstáculos superados que pelo grau de perfeição a que chegaram e pelo efeito que produzem”. Diderot, Denis, “Imitação”, in: *Enciclopédia ou dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*, trad. Pedro Paulo Pimenta (São Paulo: Unesp, 2015), 344.

chegando a conclusões com uma tal rapidez que seu interlocutor mal consegue acompanhar.¹⁴ Na mesma obra, lê-se que Dorval, conforme fala, é tomado por um calor que parte de seu peito e vai em direção às extremidades de seu corpo,¹⁵ uma representação do entusiasmo e amostra da descrição fisiológica da atividade do gênio. Diferentemente do escritor, o ator não pode agir dessa maneira. Essa sensibilidade deve ser substituída por características quase diametralmente opostas a ela, a saber, frieza e tranquilidade.

O mesmo interlocutor que desejou para o gênio nenhuma sensibilidade pergunta: “Se o ator fosse sensível, de boa-fé, ser-lhe-ia permitido representar duas vezes seguidas um mesmo papel com o mesmo calor e o mesmo sucesso?”¹⁶ A essa pergunta, ele mesmo responde pela negativa, pois, “Muito quente na primeira representação, estaria esgotado e frio como mármore na terceira”.¹⁷ No caso do ator sensível, nas primeiras vezes em que uma cena é representada, ele pode se confundir com a personagem que representa, pois estaria tomado pelo sentimento. O resultado disso seria pouca regularidade de seus gestos e falas quando comparados com as próximas representações. Assim, apenas a razão, e nenhuma sensibilidade, deve ocupar sua mente. Ter sensibilidade, ser sensível, significa aqui ser honesto com a emoção representada e tentar, de fato, senti-la, algo que seria muito negativo em termos de regularidade de performance. Quando tomado por essa sensibilidade, o comediante acaba por se confundir com a personagem, o que terá como resultado a falta de unidade das representações e, conseqüentemente, seu baixo valor artístico.

Tomemos como exemplo o caso relatado ao fim de *O Filho natural*. A representação da história teria sido encenada pelos próprios personagens, uma cerimônia anual para rememoração dos fatos ali relatados. Na ocasião acompanhada por Diderot, Lysimond, o pai da família, havia falecido recentemente e fora substituído na peça por um amigo. Quando este adentrou o salão portando as roupas de Lysimond, todos ficaram comovidos com a memória do pai e “ninguém conseguiu conter as lágrimas. Dorval chorava. Constance e Clairville choravam. Rosali abafava os soluços e desviava os olhos. O ancião que representava Lysimond se comoveu e pôs-se também a chorar. A dor, passando dos patrões aos criados, tornou-se geral e a peça não se concluiu”.¹⁸ Visto que todos os atores, que interpretavam eles mesmos, estavam completamente tomados por suas emoções, foi impossível representar a peça até o final. Eis justamente o motivo pelo qual é necessário excluir do gênio-ator a sensibilidade. Para ele, é preciso frieza e reflexão a fim de que possa, finalmente, dominar as paixões.

Na interpretação de Marc Buffat, a tese de Diderot no *Paradoxo* “consiste em afirmar que o comediante não experimenta as emoções,

¹⁴ Diderot, Denis, *Entretiens*, 99.

¹⁵ Diderot, Denis, *Entretiens*, 87.

¹⁶ Diderot, Denis, *Paradoxe*, 275.

¹⁷ Diderot, Denis, *Paradoxe*, 275.

¹⁸ Diderot, Denis, *O Filho natural*, trad. Fátima Saadi (São Paulo: Perspectiva, 2008), 94.

sentimentos ou paixões do personagem que ele representa, mas se contenta a imitá-los”.¹⁹ O comentador explica que a eficácia do papel do ator é inversamente proporcional à sua sensibilidade: “caso ele se comova, representará apenas mediocrementemente e não tocará o público e, inversamente, o público será tão comovido quanto o comediante for frio”.²⁰ Como disse Diderot, “as lágrimas do comediante lhe descem de seu cérebro”.²¹ Buffat explica esse fenômeno se valendo de argumentos da física. A atividade do ator funciona como um sistema de vasos comunicantes: à medida que a emoção do espectador aumenta, diminui aquela do ator. Por outro lado, se a emoção deste último aumenta, a do espectador diminui na mesma proporção. É por esse motivo que, com o objetivo de atingir sua intensidade máxima, o ator deve ser completamente insensível.²²

É necessário notar que a frieza do comediante não é a frieza da personagem representada, marcando bem a diferença entre ambos. Quando o ator codifica a cena, sem incorporar, enquanto ser humano, a sensibilidade da figura que representa, ele alcança os preceitos aqui ditados por Diderot. O *codificar* a cena é o ponto alto de seu ofício: ele mostra quais músculos se mobilizam quando determinada paixão é sentida, o modo como se enrijecem ou se relaxam, a maneira como a coluna se arqueia ou se alonga, a depender da emoção. O ator de gênio faz tudo isso e, friamente, representa o sentimento. Não estamos falando, então, de sentir o que o personagem sente, mas do conhecimento quase científico do ângulo da curvatura da boca quando de um sorriso embaraçado, por exemplo. A personagem será sempre a mesma, apresentando unidade independentemente do número de representações ou da quantidade de outras possíveis encenações feitas pelo mesmo comediante, desde que estude e reflita de maneira fria sobre as sensações da composição, sem senti-las pessoalmente. É justamente isso o que os personagens descritos por Diderot ao fim de *O Filho natural* foram impossibilitados de fazer.

Os atributos do bom observador são as qualidades mestras do bom comediante, além de serem responsáveis pela formação de um hábito. É graças a esse hábito que ele se torna capaz de executar o papel sem deixar de ser um *contínuo observador de nossas sensações*, para usar a expressão empregada por Diderot no *Paradoxo*.²³ Nesse sentido, o costume e a repetição das ações são condições do progresso do ator: “longe de o conduzir ao estado maquinal, ele é a garantia de sua liberação”.²⁴

O Primeiro Interlocutor relata uma situação na qual um amigo fizera um comentário ao qual ele não soube responder de imediato por ser, segundo ele, homem sensível e ter perdido a cabeça, e apenas conseguiu propor uma resposta quando recobrou a frieza e o autocontrole.²⁵ Se não tivesse sido

¹⁹ Buffat, Marc, “Paradoxe sur le comédien”, in: *Dictionnaire de Diderot* (Paris: Honoré Champion, 1999), 376.

²⁰ Buffat, Marc, “Paradoxe”, 376.

²¹ Diderot, Denis, *Paradoxe*, 281.

²² Buffat, Marc, “Paradoxe”, 376.

²³ Diderot, Denis, *Paradoxe*, 275.

²⁴ Belaval, Yvon, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot* (Paris: Gallimard, 1950), 183.

²⁵ Diderot, Denis, *Paradoxe*, 298.

transportado pelo “delírio do entusiasmo”²⁶ quando ouve a provocação do amigo, não teria sido levado a refletir sobre o modo de responder a elas. Contudo, caso não consiga se controlar, a boa resposta não vem à tona no momento necessário.

Essa anedota mostra de que maneira as sensações e sentimentos aflorados (o entusiasmo) e a capacidade de autodomínio (a razão) devem estar em uníssono, pois quando somente o primeiro age no indivíduo, acontece o que é relatado pelo Primeiro Interlocutor no exemplo acima. Ele não consegue responder à altura a afirmação feita por não ter controle de suas paixões, algo muito semelhante ao que acontecera entre Dorval e Diderot. Por outro lado, caso esses sentimentos não sejam aflorados, não há o impulso necessário para tais ações ou pensamentos.

O caso do comediante genial é oposto ao do medíocre, aquele que na terceira representação estará frio como mármore, resultado de ter sido conduzido por sua própria sensibilidade, é o ator que se mostra “copista rigoroso de si próprio ou de seus estudos”²⁷ e, por consequência, é um “observador contínuo de nossas sensações”.²⁸ O resultado é o fortalecimento de suas reflexões e de suas interpretações no palco: “o ator que representar com reflexão, com estudo da natureza humana, com imitação constante de algum modelo ideal, com imaginação, com memória, será um, o mesmo em todas as representações, sempre igualmente perfeito [...]”.²⁹

Nesse ponto do texto, Diderot faz eco às ideias propostas por ele no fragmento *Sobre o gênio*, no qual, à definição orgânica do gênio (uma boa configuração da cabeça e das vísceras), é acrescentado um elemento imprescindível: a observação. Não se trata de uma observação de qualquer tipo, mas aquela séria e verdadeira, uma observação das sensações, seguida de reflexão e estudo. Agora, no *Paradoxo*, a necessidade de observação é ressaltada, marcando sua importância quando se considera a genialidade do ator.

O *Paradoxo*, portanto, retoma características importantes na definição do gênio desde a década de 1750, como a imaginação e a memória, dando ênfase a outras duas, igualmente importantes – e também já aventadas anteriormente –, a reflexão e o estudo. Ora, as duas primeiras estão também no escopo da definição de entusiasmo. No gênio, a memória é vívida a ponto de ele ser capaz de estabelecer novas relações a partir daquilo que viu e experimentou. As duas, porém, não estão desacompanhadas, mas, ao contrário, formam pares com a razão e a reflexão. Busca-se sempre o equilíbrio.

Todavia, desde o início do texto, vemos que no gênio não há nenhuma sensibilidade. Como, então, propor uma interpretação como essa? O primeiro passo é compreender detalhadamente o que está em questão quando se fala em ‘sensibilidade’ nessa obra. Jacques Chouillet, na introdução de *La formation*

²⁶ Diderot, Denis, *Paradoxe*, 278.

²⁷ Diderot, Denis, *Paradoxe*, 275.

²⁸ Diderot, Denis, *Paradoxe*, 275.

²⁹ Diderot, Denis, *Paradoxe*, 276.

des idées esthétiques de Diderot, defende um duplo significado da palavra quando escrita por Diderot: o filósofo opõe a sensibilidade visceral à sensibilidade moral.³⁰

A interpretação de Chouillet não se distancia muito daquela proposta por Yvon Belaval, que também defende um duplo sentido do termo. Quando empregado enquanto *sensibilidade emotiva*, assim chamada pelo comentador³¹, podemos, de fato, excluí-la das considerações sobre o gênio (não apenas nos anos 1770, mas desde o final dos anos 1740). Interditada ao gênio, ela é necessária e autorizada a seu modelo, às pessoas comuns.

A razão e o entusiasmo formam um par imprescindível para o gênio. Apenas a razão é capaz de cumprir a função de domar a força do entusiasmo, conferindo equilíbrio à atividade do gênio. Vale lembrar, inclusive, que na própria definição de entusiasmo oferecida por Diderot no verbete ‘Théosophes’, o entusiasmo requer a atividade de uma outra força, mais potente do que ele mesmo, cuja função é equilibrá-lo. Com base nisso, questionamos com Belaval:

não é a razão, por excelência, uma espontaneidade orientada, ordenada e ordenadora – e, por consequência, um instinto? Eis Diderot levado a esperar da razão o que atribuía à ‘sensibilidade’. Mas, para isso, ele deve limitar o sentido de ‘sensibilidade’, não incluindo aí senão a emoção grosseira e o sentimentalismo vaporoso dos homens e das nações fracas.³²

Diderot, em carta a Sophie Volland datada de 11 de novembro de 1760, oferece, mais uma vez, uma definição de sensibilidade: “o efeito vivo sobre nossa alma de uma infinidade de observações delicadas das quais nos aproximamos. Essa qualidade, cujo germe nos foi dado pela natureza, se sufoca ou se intensifica pela idade, pela experiência, pela reflexão”.³³ Nesse sentido, a sensibilidade é um elemento que, apesar de ter sido concedido pela natureza, sofre mudanças de acordo com as situações às quais cada pessoa é exposta, e, desse modo, ela é, ao mesmo tempo adquirida e inata.³⁴ O que resulta na associação da sensibilidade a um fenômeno simples é o “obscurantismo das observações às quais ela está associada”.³⁵ “Ser *sensível*”, como conclui Jacques Chouillet em *La formation des idées esthétiques de Diderot*, “não é somente experimentar estados passageiros”, ser sensível “é igualmente tentar prolongá-los [os estados passageiros] e valorizá-los pela reflexão [...]. E, ao mesmo tempo,

³⁰ Chouillet, Jacques, *La formation des idées esthétiques de Diderot* (Paris: Armand Colin, 1973), 10-11.

³¹ Belaval, *L'esthétique*, 271.

³² Belaval, *L'esthétique*, 271. O comentador opõe nessa passagem os termos ‘sensibilité’ e ‘sensiblerie’. Optamos por traduzir o primeiro como ‘sensibilidade’ e o segundo como ‘sentimentalismo’, marcando, dessa forma, a diferença de seus sentidos no contexto empregado. É importante sublinhar que os termos ‘sensibilidade emotiva’ ou ‘sensibilidade desordenada’ e ‘sensibilidade ordenada’ não aparecem na obra de Diderot, sendo exclusivos da interpretação do comentador. Valemo-nos de tais termos a fim de explicar a concepção diderotiana de gênio.

³³ Diderot, Denis, *Lettres à Sophie Volland*, org. Jean Varloot (Paris: Gallimard, 1984), 162.

³⁴ Chouillet, *Idées esthétiques*, 14.

³⁵ Chouillet, *Idées esthétiques*, 14.

acumular as pequenas observações cada vez mais conscientes, das quais a sensibilidade sairá mais viva do que rica”.³⁶

É preciso, pois, ter claro que há nuances na utilização da palavra ‘sensibilidade’ e aquela excluída do *Paradoxo* é de tipo emotivo, por isso, desordenado. Entretanto, a sensibilidade de tipo ordenado, representada pelo gosto e pelo instinto, pela imaginação e memória, continua presente, apesar de não ocupar lugar central no caso do ofício do ator. Quando o comediante reflete sobre o que representará, as chances de sucesso aumentam na mesma medida em que diminui a correlação entre ator e personagem.

Deparamo-nos aqui com a necessidade de frieza somada à reflexão, pois, caso ela inexista, o resultado da produção não é sempre o mesmo, tendo como consequência o insucesso do ator. A constância necessária ao bom ator, ao ator de gênio, é decorrente apenas do equilíbrio entre entusiasmo e razão desde a preparação da cena até o momento da representação. Tais atributos aparecem de maneira textual e são exigidas pelo Primeiro Interlocutor:

O que me confirma em minha opinião é a desigualdade dos atores que representam com alma. Não espereis da parte deles nenhuma unidade; seu desempenho é alternadamente forte e fraco, quente e frio, trivial e sublime. Falharão amanhã na passagem em que hoje foram excelentes, por outro lado, terão excelência naquela em que falharam na véspera.³⁷

Representar com alma significa se valer de maneira exacerbada da emoção (a sensibilidade desordenada, conforme os termos de Belaval, que Diderot exclui do gênio-ator), o exato contrário do que o Primeiro Interlocutor pretende quando atesta a necessidade de frieza e cálculo por parte do comediante. O saldo dessa espécie de atuação é a falta de unidade, resultando em mediocridade na representação.

Algumas linhas adiante, o Primeiro Interlocutor amplia as considerações que fez até então sobre o comediante: “não é no furor do primeiro jato que os traços característicos se apresentam, é em momentos tranquilos e frios, em momentos totalmente inesperados”.³⁸ A primeira inspiração é tomada pelo entusiasmo, e por si só não origina a obra pela qual o gênio será lembrado, seja ele ator ou não. No entanto, é ela que coloca o gênio em movimento para, em seguida, seguir as próximas etapas do processo de criação.

As considerações feitas pelo Primeiro Interlocutor sobre o gênio manifestado no ofício do ator continuam nesse momento do texto e o parágrafo se encerra com a seguinte afirmação: “Cabe ao sangue-frio temperar o delírio do entusiasmo”.³⁹ Ora, essa frase, também citada por Franklin de Matos na nota 81

³⁶ Chouillet, *Idées esthétiques*, 15, grifos do autor.

³⁷ Diderot, Denis, *Paradoxe*, 276.

³⁸ Diderot, Denis, *Paradoxe*, 278.

³⁹ Diderot, Denis, *Paradoxe*, 278.

do *Discurso sobre a poesia dramática*⁴⁰ com o objetivo de marcar a diferença entre os textos dos anos 1750 e 1770, nos parece mostrar de maneira notória justamente o contrário, ou seja, a relação de aproximação entre eles. Podemos constatar aqui que o entusiasmo se faz presente na atividade do gênio, afinal, caso ele não fizesse parte de nenhuma etapa do processo de criação, não existiria a necessidade de temperá-lo.

Note-se ainda que *temperar* o entusiasmo significa dosá-lo ou amenizá-lo, e não o abafar ou aniquilar. Infere-se disso que estamos falando de uma característica não somente necessária, mas também certamente presente no processo de inspiração e criação do gênio. Quem é a responsável por esse difícil trabalho de controle do entusiasmo? A razão, também por vezes chamada de sangue frio. É importante perceber que há uma ação conjunta de entusiasmo e razão na atividade do gênio, não se tratando, contudo, de uma característica nova. No caso do ator genial não é diferente.

Desde os *Pensamentos filosóficos*, texto de 1746, Diderot afirmou ser preciso encontrar a justa harmonia na atividade do grande homem.⁴¹ Essa harmonia é o mesmo que Diderot chama aqui de controle do entusiasmo por meio da razão, marcando, assim, a alteração das expressões que dizem respeito ao mesmo significado, alterações essas que ocorrem conforme o filósofo se aperfeiçoa em outras áreas do conhecimento.

Se no *Paradoxo* a razão e a frieza ganham protagonismo, é porque no caso do gênio-ator a reação espontânea é substituída pelo estudo das paixões, por meio do qual ele reconhece os paradigmas sociais de representação do medo ou da surpresa, para citar apenas dois exemplos de emoções representadas no palco, e os mimetiza. A importância da reflexão no papel do ator fica clara com a anedota sobre David Garrick contada no *Paradoxo sobre o comediante*:

Garrick passa a cabeça entre os dois batentes de uma porta e, no intervalo de quatro a cinco segundos, seu rosto passa sucessivamente da louca alegria à alegria moderada, desta alegria à tranquilidade, da tranquilidade à surpresa, da surpresa ao espanto, do espanto à tristeza, da tristeza ao abatimento, do abatimento ao pavor, do pavor ao horror, do horror ao desespero, e sobe deste último degrau àquele de onde descera. Será que sua alma pôde experimentar todas essas sensações e executar, de acordo com o seu rosto, essa espécie de variedade? Não creio absolutamente, nem vós tampouco. Se pedísseis a esse homem célebre [...] a cena do pequeno confeitoiro, ele a interpretava para vós; se lhe pedísseis logo em seguida a cena de Hamlet, ele a interpretava para vós, igualmente

⁴⁰ Diderot, Denis, *Discurso sobre a poesia dramática*, trad. Franklin de Matos (São Paulo: Cosac Naify, 2005), 99, nota 81.

⁴¹ Cf. Diderot, Denis, *Pensées philosophiques* (Arles : Babel, 1998), 11.

pronto a chorar a queda de suas massinhas e a seguir no ar a trajetória de um punhal.⁴²

Chamamos especial atenção para a rapidez destacada por Diderot com a qual Garrick era capaz de mudar de feições, representando – e não sentindo – diferentes emoções. Esse ator encenaria um catálogo de sentimentos percorrendo rapidamente o caminho que vai da alegria até o desespero, e retornando para a alegria. O que permite a realização disso com maestria é justamente a falta de sensibilidade, emocional ou desordenada, requerida para o bom ator. O comediante elogiado por Diderot é aquele que descodificou as nuances, que aprendeu as mínimas expressões e movimentos faciais característicos das diferentes paixões. Ele não sente, ele mimetiza. Sua invenção consiste em ter descoberto a melhor forma de empreender essa imitação no palco, sem sentir qualquer emoção, mas causando-as no público. Ele sabe o movimento da bochecha, da boca, dos olhos, da testa, como devem se contorcer ou relaxar dependendo da paixão. Ele não sente. O que ele faz é mobilizar, de maneira excelente, os músculos necessários para a mimese do sentimento. Ele é um artesão, e sua capacidade para comover o público é inversamente proporcional à sua própria capacidade de se comover.

Caso o ator sentisse tudo o que representa no palco, como poderia interpretar um personagem que se põe de luto diante da morte de um ente querido quando, na vida real, ele acaba de conquistar uma enorme vitória pessoal? As emoções são bem representadas apenas por serem independentes da pessoa ao mesmo tempo que dependem intimamente do estudo, do ensaio e de longos períodos de trabalho. Se Garrick fosse subjugado pela sensibilidade desordenada, emotiva, o sentimentalismo, ele não poderia realizar essa topologia de paixões e representar tantas sensações conflitantes em tão curto espaço de tempo. O entusiasmo, nesse caso, funciona apenas como energia propulsora para dar início à observação do ator, que resultará na boa representação das paixões. Para descodificá-las diante do público é necessário bem observá-las e, junto com a observação, está o entusiasmo.

O comediante tem seu próprio gênio e o ator autêntico é reconhecido por meio de três características: o *estudo* dos grandes modelos; o *conhecimento* do coração humano e dos hábitos do mundo; e a *prática* do teatro, a experiência e o hábito da cena.⁴³ O não autêntico será apenas imitador. “O que ele imitará? Os outros comediantes e não a natureza. Ele aprenderá protocolos, ele não será um artista”.⁴⁴

O gênio-ator é uma das facetas da genialidade abordadas por Diderot. Isso significa que determinadas considerações sobre o gênio se aplicam a casos específicos e outras, ao caso geral. É assim que, apesar de diferenças importantes entre Dorval e Garrick, por exemplo, ambos podem ser nomeados

⁴² Diderot, Denis, *Paradoxe*, 296.

⁴³ Belaval, *L'esthétique*, 177.

⁴⁴ Belaval, *L'esthétique*, 179.

gênios. A respeito da genialidade de um modo mais abrangente, vale a pena analisar a seguinte passagem do *Paradoxo*:

O primeiro: Apreendem tudo o que os toca, fazem coletâneas com isso. É dessas coletâneas formadas neles, à sua revelia, que tantos fenômenos raros passam em suas obras. Os homens acalorados, violentos, sensíveis, encontram-se em cena, fazem o espetáculo, mas não desfrutam dele. É a partir deles que o homem de gênio faz sua cópia. Os grandes poetas, os grandes atores, e, talvez, em geral, todos os grandes imitadores da natureza, quaisquer que sejam, dotados de uma bela imaginação, de um grande julgamento, de um tato fino, de um gosto muito seguro, são os menos sensíveis dos seres. São igualmente adequados a um número demasiado de coisas, estão demasiado ocupados em olhar, em reconhecer e em imitar para que sejam vivamente afetados no íntimo deles próprios.⁴⁵

As coletâneas às quais se refere nosso autor representam a matéria prima de suas criações. É a partir delas que o gênio pode estabelecer novas relações e perceber belezas até então desconhecidas. Por vezes, o entusiasmo tal qual é descrito no *Paradoxo* se confunde com a sensibilidade. Entretanto, não se deve perder de vista que não se trata aqui de uma sensibilidade emotiva, mas sim daquela que se aproxima de uma capacidade instintiva, autorizando a interpretação segundo a qual a pessoa dominada pela sensibilidade é, da mesma forma, tomada pelo entusiasmo. Quanto mais sensibilidade emotiva o ator mostrar no palco, menos sucesso obterá em suas representações. Além disso, não seria razoável pensar que quando o autor pretende que o comediante não tenha *nenhuma sensibilidade* ele se refira à sensibilidade física, presente em todos os seres vivos, e que nos mantêm vivos. Sensações como fome, sede, frio e calor não são negadas ao comediante, ou a qualquer outro gênio. O que se exclui do gênio-ator é apenas o sentimentalismo.

O próprio Diderot deixa claro na sequência do texto o que compreende pelo termo 'sensibilidade'. "Seria um singular abuso das palavras", ele começa, "chamar de sensibilidade essa facilidade de expressar todas as naturezas, mesmo as naturezas mais ferozes".⁴⁶ A representação do ator não tem relação direta com a noção de sensibilidade: representar no palco diversas paixões não significa ter sensibilidade, afinal ele não as sente, mas apenas as mimetiza. O que permite ao comediante retratar diversas fisionomias em um curto intervalo de tempo não é a sensibilidade emotiva, mas o estudo delas. Diderot continua com a proposição de um significado para a palavra 'sensibilidade':

⁴⁵ Diderot, Denis, *Paradoxe*, 278-279.

⁴⁶ Diderot, Denis, *Paradoxe*, 308.

A sensibilidade, conforme a única acepção concedida até agora ao termo, é, parece-me, essa disposição companheira da fraqueza dos órgãos, que se segue à mobilidade do diafragma, da vivacidade da imaginação, da delicadeza dos nervos, que inclina a se comiserar, a estremecer, a admirar, a temer, a se perturbar, a chorar, a se esvanecer, a fugir, a gritar, a perder a razão, a exagerar, a desprezar, a desdenhar, a não ter nenhuma ideia precisa do verdadeiro, do bom e do belo, a ser injusto, a ser louco. Multiplicai as almas sensíveis e multiplicareis na mesma proporção as boas e más ações de todo gênero, os elogios e as censuras exageradas.⁴⁷

A explicação é feita a partir de expressões científicas e de termos fisiológicos, de maneira muito semelhante ao que se vê em *Sobre o gênio*. Estamos falando de uma fraqueza dos órgãos que, por sua vez, também tem uma origem específica sendo consequência de três características: mobilidade do diafragma; vivacidade da imaginação; e delicadeza dos nervos. Essa sensibilidade parece ser de um tipo físico, se afastando de outra de tipo moral, a qual implicaria em sentir determinadas paixões.

O que Diderot parece expressar com isso é um afastamento da ideia de sensibilidade apresentada, por exemplo, pela *Enciclopédia*. Lá, o Cavaleiro de Jaucourt, no verbete “Sensibilidade”, escreve que ela é a “disposição terna e delicada da alma, que a torna fácil de ser comovida, de ser tocada”.⁴⁸ A rigor, a alma do comediante não pode ser facilmente tocada por tudo o que o cerca, visto que isso acarretaria a falta de unidade da representação. Sua obra deve ser o resultado de estudo e reflexão e, assim, essa sensibilidade descrita pelo Cavaleiro de Jaucourt deve estar ausente do ator para que ele seja sublime. Um outro tipo de sensibilidade, todavia, que permite prolongar os estados passageiros da sensibilidade emotiva e intensificá-los por meio da reflexão pode ser para ele benéfico, pois o auxiliaria no momento de preparação de suas personagens, servindo como impulso ou energia motora para suas ideias de representação.

As duas outras características presentes naquele inventário de Diderot (mobilidade do diafragma e delicadeza dos nervos) ficam muito mais no campo da biologia. A mobilidade do diafragma é o que dá início ao processo de estudo do gênio-ator, conferindo a ele o modelo de representação. O misto entre sensibilidade e razão é, assim, atestado por nosso autor como uma parte da definição da primeira, a qual se confunde, já no nível explicativo, com o entusiasmo. O último dos três atributos, a delicadeza dos nervos, se liga diretamente com os resultados da boa representação. Esse tipo de delicadeza

⁴⁷ Diderot, Denis, *Paradoxe*, 308-309.

⁴⁸ Cavaleiro de Jaucourt, “Sensibilidade”, in: *Enciclopédia, ou dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*, trad. Luís Fernandes do Nascimento (São Paulo: Unesp, 2015), 156.

faz com que o comediante seja inclinado para a representação das mais variadas paixões, mostrando o emaranhado conceitual que une entusiasmo e razão.

Maria das Graças de Souza, em *Natureza e Ilustração: sobre o materialismo de Diderot* (2002), chama a atenção do leitor para a ligação entre gênio e materialismo no pensamento de Diderot. Segundo ela, a genialidade aparece como efeito da organização corpórea, “consequência de uma ‘fibra tirânica’, mais vigorosa no gênio do que nos outros seres da mesma espécie; ela corresponde ao instinto nos animais, no sentido em que predomina sobre todo o resto do corpo. [...] O gênio e o instinto se tocam”.⁴⁹ O diafragma é considerado, então, o centro de sensibilidade, do instinto. Souza chega, nesse ponto, na questão da necessidade de equilíbrio e controle da sensibilidade do diafragma:

o homem assim constituído [com a disposição orgânica de predominância do diafragma] se deixa tomar a tal ponto pelas emoções que todo o seu corpo é abalado [...], deixa-se sufocar pelos seus próprios sentimentos. Experimentando alternativamente o prazer e a dor violentos, permanece como uma criança, que chora e ri ao mesmo tempo.⁵⁰

O sábio, portanto, é aquele capaz de ter domínio dessa sensibilidade, reinando sobre si. Como aponta a comentadora, a partir de uma abordagem moral, a concepção de natureza humana da qual se vale Diderot “leva à consideração de que a virtude ou a sabedoria (*sagesse*) consiste num estado de equilíbrio entre os principais centros de atividade do organismo humano, ou entre as principais forças que agem nele, que são a sensibilidade e a reflexão”.⁵¹ Diderot nos remete aqui, portanto, à concepção antiga de *equilíbrio dos humores*, com diferenças nos termos escolhidos. No lugar dessa expressão, ele se vale de ‘equilíbrio entre fibras nervosas’, entre ‘feixes’ ou ‘centros de atividade nervosa’.⁵²

Diderot parece notar, contudo, que as afirmações que propõe no *Paradoxo* serão colocadas em questão, mas quando um gênio faz afirmações que são paradoxais para o seu tempo, pode ser devido à ininteligibilidade da língua que fala frente ao idioma de seu país ou de seu século. O próprio Diderot hesita: “Di-lo-ia? Por que não? A sensibilidade quase não é a qualidade de um

⁴⁹ Souza, Maria das Graças de, *Natureza e Ilustração: sobre o materialismo de Diderot* (São Paulo: Unesp, 2002), 114-115, nota 66.

⁵⁰ Souza, Maria das Graças de, *Natureza e Ilustração*, 115.

⁵¹ Souza, Maria das Graças de, *Natureza e Ilustração*, 21.

⁵² Cf. Souza, Maria das Graças de, *Natureza e Ilustração*, 116-118. Quando disserta sobre assuntos relacionados à sensibilidade física e constituição fisiológica das pessoas, Diderot se inspira na tradição médica hipocrática, representada entre os modernos pela escola de medicina de Montpellier, à qual pertenceu Bordeu, personagem do *Sonho de d’Alembert*. Ela ensinava uma prática médica que defendia o poder auto regenerador da natureza. Para informações mais detalhadas sobre essa escola de medicina, assim como sobre sua influência na filosofia diderotiana, conferir Rey, Roselyne, *Naissance et développement du vitalisme en France de la deuxième moitié du 18^e siècle à la fin du Premier Empire* (Oxford: Voltaire Foundation, 2000), 57-177.

grande gênio. Ele amará a justiça, mas exercerá essa virtude sem recolher sua doçura. Não é seu coração, mas sua cabeça que faz tudo”.⁵³

Essa passagem é mais facilmente compreendida quando lida à luz da *Sátira primeira sobre os caracteres e as palavras de caráter, de profissão, etc.* Se cada profissão ou ofício tem suas características específicas, seus idiotismos, faz parte da constituição do gênio não se emocionar diante das situações que nós, como diz Diderot, nos emocionariamos. Nós, as pessoas comuns, sentimos. Eles, os gênios, observam, estudam e pintam.⁵⁴ Se agimos com o coração, eles agem com a cabeça, fazendo com que a razão seja a grande guia e tutora de seu comportamento, ações e, conseqüentemente, de suas obras. O entusiasmo é sua energia, a força propulsora que os coloca em movimento para, em seguida, dar lugar à atividade racional.

O gênio-ator e a (in)sensibilidade moral

A questão da ausência de sensibilidade do comediante coloca um problema que não foi ignorado por Diderot, reaparecendo quando o filósofo trata outra vez da imitação: os sublimes imitadores da natureza são os mais insensíveis de todos os seres. Parece-nos que o autor se refere aqui à relação do gênio com as pessoas ao seu redor, e essa falta de sensibilidade tem justificativa. Os gênios estão demasiadamente ocupados observando, estudando sem que se deem conta, para poderem ser tocados pelas emoções, pelo sentimentalismo. Essa é uma das formas que o gênio tem para se exercitar e estudar. Seu ofício praticamente se confunde com um estado patológico ou com uma obsessão, e ele o repete incansavelmente durante todos os dias e, assim, sua vida se confunde com o estudo.

Aqui outra semelhança entre o *Paradoxo* e a *Sátira primeira* pode ser ressaltada. Diderot se refere à imitação empreendida pelo comediante como uma “macaquice sublime”.⁵⁵ Na *Sátira*, a pessoa que é capaz de imitar todos os gritos da natureza é identificada como *homem-macaco*, o que faz dele uma pessoa sem caráter.⁵⁶ Ora, não estamos falando exatamente da mesma afirmação presente no *Paradoxo* porém reformulada e desenvolvida?

Foi dito que os comediantes não tinham nenhum caráter, porque, representando todos, perdiam aquele que a natureza lhes deu, que se tornavam falsos, como o médico, o cirurgião e o açougueiro se tornam duros. Creio

⁵³ Diderot, Denis, *Paradoxe*, 279.

⁵⁴ Diderot, Denis, *Paradoxe*, 279.

⁵⁵ Diderot, Denis, *Paradoxe*, 281.

⁵⁶ Diderot, Denis, "Satire première sur les caractères, et les mots de caractère, de profession, etc.", in: *Le Neveu de Rameau*, org. Jean-Claude Bonnet (Paris : Flamarion, 1983), 165.

que se tomou a causa pelo efeito, e que eles servem para interpretar todos apenas porque não têm nenhum.⁵⁷

Nota-se com essa passagem uma congruência entre o *Paradoxo* e a *Sátira primeira* manifesta no modo como o caráter do comediante se desenvolve devido à sua profissão. Na *Sátira*, nosso autor estabelece a caricatura de cada profissão devido às suas características mais essenciais. É nesse sentido que atesta a dureza sentimental do médico, por exemplo.⁵⁸ No caso do comediante, ou, se quisermos, do homem-macaco, deparamo-nos com as características de uma profissão específica, a qual tem como resultado a falta de caráter. A oposição entre sensibilidade emotiva e não emotiva se esclarece cada vez mais. A pessoa de gênio não pode ser tocada demasiadamente pela emotividade, e isso se intensifica quando falamos do gênio do comediante: quanto menos sensível, mais bem-sucedido.

A imagem, pintada por Diderot, do sábio que se senta à plateia da grande comédia humana, ilustra a atividade de captar o ridículo das pessoas sensíveis com o objetivo de transformá-lo em representação no palco. O modo como essa representação é feita, ou ainda, como o ridículo é pintado, resulta no riso das pessoas, os próprios modelos das cenas. O comediante que se faz grandioso deve nascer com a faculdade da observação que é comum a todo gênio e que permite a representação de seus modelos de forma verdadeira.

Podemos concluir, pois, a partir das análises realizadas que a abordagem do gênio tal qual é feita por Denis Diderot se vale de preceitos da física, da química e da biologia para explicar um fenômeno que é, de maneira geral, estético. Vê-se dessa forma a fundamentação da genialidade em preceitos de seu materialismo. Essa explicação físico-química da genialidade tem como resultado a apresentação de duas possibilidades de sensibilidade, uma ordenada e outra desordenada, que se aproxima do sentimentalismo. O ator, porém, pode se valer de apenas uma, caso queira alcançar excelência. Exclui-se aqui o sentimentalismo do gênio-ator, que não pode sentir verdadeiramente as emoções quando as representa no palco. Isso implica, segundo o filósofo, em uma moralidade particular do ator.

Quando o Primeiro Interlocutor fala, portanto, da ausência de qualquer sensibilidade do comediante, é a esse tipo de sensibilidade que se refere. Ele mesmo, porém, define a única sensibilidade autorizada ao ator. Se essas ideias parecem contraditórias, é apenas porque definiu-se com precisão o termo: a sensibilidade tal qual compreendida até então não deve ser constituinte do bom ator, mas apenas aquela de tipo específico, cuja definição é oferecida pelo filósofo. Trata-se de uma característica que se assemelha ao instinto, uma força propulsora sediada no diafragma. A única aceção de sensibilidade é aquela que se confunde com o próprio entusiasmo. Na *Sátira primeira*, ele afirma que os atores são sem caráter justamente por terem representado todos. O que nos

⁵⁷ Diderot, Denis, *Paradoxo*, 315.

⁵⁸ Cf. Diderot, Denis, "Satire", 166.

parece é que, sendo excluída deles a sensibilidade emotiva, eles apresentam pouco interesse pelas pessoas ao seu redor, mostrando especial descaso pelas regras de moral e de boa conduta, afinal, aprendem com as emoções dos outros e as mimetizam no palco.

A fim de criar obras grandiosas, no entanto, essa força devastadora do entusiasmo não pode estar desacompanhada. É preciso algo mais forte para colocá-lo em equilíbrio com as demais faculdades, e a única capaz de estabelecer essa harmonia é a razão. Ora, a necessidade de harmonização das faculdades aparece na pena diderotiana desde os *Pensamentos filosóficos*, perpassando os *Diálogos sobre O Filho natural* e chegando até o *Paradoxo sobre o comediante* e o fragmento *Sobre o gênio*. O que muda de acordo com cada tipo de gênio abordado é a quantidade, a dose, de cada componente, que se combinam de maneira harmoniosa. Os componentes em si, todavia, permanecem sempre os mesmos. Conforme Diderot se especializa em conceitos das ciências da vida, sua filosofia também se aprimora, e ele pode, nos anos 1770, fundamentar de maneira mais precisa as ideias que tivera desde o início de suas reflexões sobre a genialidade.

Bibliografia

- Chouillet, Jacques, *La formation des idées esthétiques de Diderot* (Paris: Armand Colin, 1973).
- Diderot, Denis, *Discurso sobre a poesia dramática*, Tradução, organização, apresentação e notas: Franklin de Matos, 2ª ed. (São Paulo: Cosac Naify, 2005).
- Diderot, Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel*, Apresentação e notas: Jean Goldzink (Paris: Flammarion, 2005).
- Diderot, Denis, *Lettres à Sophie Volland*, Choix et préface de Jean Varloot (Paris: Gallimard, 1984).
- Diderot, Denis, *O Filho natural*, Trad. Fatima Saadi (São Paulo: Perspectiva, 2008).
- Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Apresentação e notas: Jean Goldzink (Paris: Flammarion, 2005).
- Diderot, Denis, *Pensées philosophiques* (Arles: Babel, 1998).
- Diderot, Denis, "Théosophes", in: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, T. 16 (Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1765), 253-261.
- Dieckmann, Herbert, "Diderot's conception of genius", in: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 2. No. 2, Apr., 1941, 151-182.
- Dubos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*. T. II (Paris: Jean Mariette, 1740).
- Matos, Franklin de, "A cadeia e a guirlanda (Diderot e a arte de seu tempo)", in: *O Filósofo e o Comediante. Ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001).
- Platão, *Íon*, Tradução André Malta (Porto Alegre: L&PM, 2007).

- Rey, Roselyne, *Naissance et développement du vitalisme en France de la deuxième moitié du 18^e siècle à la fin du Premier Empire* (Voltaire Foundation: Oxford, 2000).
- Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique* (Paris: Duchesne, 1768).
- Souza, Maria das Graças, *Natureza e Ilustração: sobre o materialismo de Diderot* (São Paulo: Unesp, 2002).
- Szondi, Peter, *Teoria do drama burguês*, Trad. Luiz Sérgio Repa (São Paulo: Cosac Naify, 2004).
- Voltaire, "Questions sur l'Encyclopédie, par des amateurs", T. VI, in: *Œuvres complètes*, T. 42A, Org. Nicholas Cronk e Christiane Mervaud (Oxford: Voltaire Foundation, 2011).

Capítulo 5

Diderot e a questão moral, entre costumes, política e arte

André Luiz Barros

Resumo: Diderot pensa a moral a partir de certo materialismo determinista. Em *Le Rêve de D'Alembert*, subscreve o espinozismo que vê a moral ligada a forças ínfimas e invisíveis que compõem não só o mundo material, mas também a subjetividade humana. A arte captaria tais forças pois lida com o irracional (imaginação). Ao mimetizar a natureza pela via imaginativa, a arte tocaria nessas microforças periféricas à percepção racional. Constituir-se-ia, por um lado, de “belezas duráveis” e, por outro, de intensidade (*energeia*) ao atingir o receptor. Na polêmica com o teatro do século XVII francês, Diderot defende níveis não verbais e identificatórios (as *conditions*) de alcance do fruidor de arte. Portanto, esta se inseriria na visão materialista das “fibras sensíveis” a serem tangidas no indivíduo. Ao mesmo tempo, ao pensar a moral em sociedade, Diderot mantém uma visão estrategicamente pragmática: que se siga as leis, embora estas possam ser mudadas. Mas não serão os sábios a mudá-las, e sim a pragmática social. A arte ressurgue como campo ideal para imaginar novas balizas morais que o campo social, nela mimetizado, já ensaia na prática, embora ainda não de forma institucionalizada. Koselleck mostra como a nova ética (que leva à Revolução) emerge de espaços (como os *salons*) onde o apolítico (o artístico) cava uma trincheira utópica. A análise dos contos *Supplément au voyage de Bougainville*, *Ceci n'est pas un conte* e *Madame de la Carlière* ilustra como na literatura Diderot constrói (e reflete sobre) novas éticas possíveis na sociedade.

Como se sabe, por mais multifacetada que tenha sido a obra de Diderot, a espinhosa questão da moral humana inescapavelmente tangencia a de um materialismo ligado ao movimento concreto das forças corporais, individuais, coletivas e, Espinoza apontaria, afetivas.¹ Poderíamos começar a analisar tal concepção complexa do problema pela via de um materialismo propriamente *fatalista*, para usar um termo da época que, hoje, seria traduzido por *determinista*. Como se trata de obra plural, comecemos a tratar da questão da moral pela via de uma concepção da realidade (ou da natureza, para usar termo comum à época do filósofo), essa mesma que será objeto da mimese artística. Jean Starobinski já destacou que o pensamento de Diderot trabalha estruturando-se a partir da busca de origens (gêneses).² Acrescentemos que tal descrição da origem deve ser, a um só tempo, lógico-racional e verosímil. Essas duas últimas palavras surgem, aqui, para destacar (provocativamente) o grau de idealização que, como lembra Starobinski, foi típico da época.

André Luiz Barros

Universidade Federal de São Paulo

E-mail: alb2.barros@gmail.com

Braga, Joaquim & Tamizari, Fabiana (eds.), *Sensibilidade e Matéria no Pensamento de Denis Diderot*, Coleção eQVODLIBET 7, Coimbra: IEF, 2020.

¹ É importante ressaltar, logo de saída, a incorporação que Diderot faz de certo espinozismo até mesmo ao nível da relação do filósofo com a atividade de pensar.

² Starobinski, Jean, *Diderot, un diable de ramage* (Paris: Gallimard, 2012), 277-301.

Diderot souhaite que l'énoncé de l'hypothèse génétique *reproduise* les enchaînements réels tels qu'ils se sont *produits*. C'est là, nous les savons bien, l'utopie philosophique du siècle des Lumières.³

Notemos, porém, que a própria citação escolhida por Starobinski indica que em Diderot a questão é mais complexa do que parece: será que ele se deixou iludir mesmo pela visão das Luzes? Na nota, o crítico suíço transcreve parte do verbete “*Encyclopédie*”, escrito por Diderot:

Il faudrait indiquer l'origine d'un art, et en suivre pied à pied les progrès quand ils ne seraient pas ignorés, ou substituer la conjecture et l'histoire hypothétique à l'histoire réelle. On peut assurer qu'ici le roman serait souvent plus instructif que la vérité.⁴

Perceba-se a extrema contradição (irônica? provocativa?) na passagem para a frase final da citação. Faz pensar no modo como Diderot se esforça para conceber os próprios limites entre os pensamentos filosófico-científico e artístico, ou seja, o ponto indistinguível entre esses dois domínios. Fica claro que o estabelecimento da verdade depende, primeiro, da assunção de hipóteses verosímeis, antes que possam ser substituídas pelo que realmente aconteceu, quando é possível chegar a tal. Essa postura geral de Diderot nos parece tornar imperativo a qualquer um que tente entender seu pensamento sobre arte e moral humanas, compreender minimamente seu materialismo vitalista, explicitado, por exemplo, no famoso *Le rêve de D'Alembert* (1769).

1. Moléculas de vida: a subjetividade e a sensibilidade humanas emanam do mundo microscópico

O início de *Le rêve de D'Alembert* é um notável exemplo do modo próprio ao filósofo de figurar tanto a gênese da dita realidade (essa à qual só se chega por meio dos romances...), quanto do próprio pensamento filosófico e científico sobre ela. Ao explicar ao recém-chegado médico Bordeu o bizarro estado de D'Alembert, a Mademoiselle de Lespinasse dessa ficção prenhe de filosofia diz: “... *cela avait tout l'air du délire. C'était, en commençant, un galimatias de cordes vibrantes et de fibres sensibles.*”⁵ Para qualquer um que conhece o texto, tal início reverbera a base da teoria da realidade que ali será exposta: tais cordas e fibras seriam a rede a sustentar os estados materiais do real.

³ Starobinski, Jean, *Diderot*, 257.

⁴ Starobinski, Jean, *Diderot*, 257.

⁵ Diderot, Denis, *Le rêve de D'Alembert* (Paris: Flammarion, 2002), 81.

Un point vivant (...). Rien d'abord, puis un point vivant... A ce point vivant il s'en applique un autre, encore un autre; et par ces applications successives il résulte un être un (...). Mais comment cette unité s'est-elle faite?⁶

Logo em seguida, depois de evocar a metáfora da gota de mercúrio que se funde com outra gota de mercúrio (e antes de propor a segunda metáfora a figurar partículas que se mesclam para formar uma unidade, a do enxame de abelhas), ele ainda reforça: “*Il est certain que le contact de deux molécules vivantes est tout autre chose que la contiguïté de deux masses inertes.*”⁷ Nota-se a ênfase crucial na qualidade das moléculas de estarem vivas, ou seja, animadas, afetadas. Na verdade, cremos ver aí a base do materialismo que, no caso de Diderot, é também determinista. Tal famoso determinismo do filósofo de Langres é vitalista e, no limite, impossível de ser apreendido em todas as suas partículas constitutivas, contíguas, afetando umas às outras, já que elas pertencem a uma dimensão imperceptível pelos órgãos humanos. Pertencem a dimensão só alcançável por meio de hipóteses racionais e de pesquisa filosófica e científica (ou do microscópio). Essa percepção tem que incluir também a ideia de que não há repouso possível no fervilhar das unidades do real, pois, como vimos desde o começo da enunciação da hipótese, tudo o que existe é atravessado por energias vitais.⁸

Tal determinismo — de linhagem espinozista, é claro — faz chegar a hipótese de verdade até o nível humano, e vai além: trabalha para destruir as hipóteses abstratas, que o são exatamente porque, em algum momento, e em geral de forma insidiosa, tentam despregar o pensamento do filósofo dessa base hipotética (verosímil ...) inicial, a qual constituiria a gênese não só dos acontecimentos ao nível infra-humano, molecular, mas também ao nível humano, ou seja, tanto cultural quanto subjetivo-individual — embora a ideia de indivíduo seja sempre problemática e, no limite, impossível num pensamento de

⁶ Diderot, Denis, *Le rêve*, 82.

⁷ Diderot, Denis, *Le rêve*, 84.

⁸ Essa base do pensamento materialista de Diderot fica bastante nítida quando se analisa a *Lettre à Paul Landois*, publicada na *Correspondance littéraire, philosophique et critique* em julho de 1756. Luís Manuel A. V. Bernardo lembra que tal resposta a Landois (1696-?), um obscuro colaborador da *Encyclopédie*, deve sua fama ao fato de ser o primeiro momento em que Diderot consegue estabelecer uma relação (filosófica) de continuidade entre o materialismo da natureza em geral e as ações morais humanas, o que constituía uma espécie de elo perdido do qual nem o cartesianismo, nem o empirismo inglês tinham dado conta. *Le rêve de D'Alembert*, escrito 13 anos depois, já desenvolve tal *insight* de modo mais gracioso e sequenciado. Só para se ter uma ideia do que se trata na *Lettre à Paul Landois*, citemos a passagem da *Lettre*: “Atentai com cuidado, e vereis que a palavra *liberdade* é uma palavra vazia de sentido; que não existem, nem podem existir seres livres; que só somos o que decorre da ordem geral, da organização, da educação e da cadeia dos acontecimentos. Eis o que dispõe de nós invencivelmente. Tão-pouco se concebe que um ser aja sem motivo, que um braço dum balanço se mova sem a ação dum peso; e o motivo é-nos sempre exterior, estranho, determinado ou pela natureza ou por uma causa qualquer que não somos nós. O que nos engana é a prodigiosa variedade das nossas ações, junto ao hábito que adquirimos logo à nascença de confundir o voluntário e o livre. (...) Só há um tipo de causas propriamente dito: são as causas físicas. Só há um tipo de necessidade, a mesma para todos os seres, quer nos agrade estabelecer uma distinção entre eles quer esta ocorra realmente. Eis o que me reconcilia com o gênero humano”. Luís Manuel A. V. Bernardo, trad. Denis Diderot “Carta a Paul Landois” in: *Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias*, vol. 34 (2015), acedido em 20/02/2020: <https://journals.openedition.org/cultura/2475#ftn3>

fato determinista (“*Que voulez-vous donc dire avec vos individus? Il n’y en a point, non, il n’y en a point... Il n’y a qu’un seul grand individu, c’est le tout*”⁹). O nível da consciência e das pretensas decisões humanas, só muito limitadamente livres¹⁰, é também resultado do choque de unidades vivas que começa no nível microscópico.

Mademoiselle de Lespinasse e D’Alembert (Diderot) chegam à ideia de um todo substancial e uno, no qual é impossível sequer conceber ideias tão fundantes de nossa racionalidade (e de nossa percepção do que seria a realidade) quanto as de indivíduo, de repouso e de extinção no tempo (e, portanto, a de temporalidade). São parágrafos em que Diderot chega a sugerir como hipótese de trabalho (ou seja, como romance, como verosimilhança ...) tanto a evolução das espécies animais, quanto a entropia cosmológica. As duas ideias se apresentam nessas poucas linhas:

Qui sait si tout ne tend pas à se réduire à un grand sédiment inerte et immobile? Qui sait quelle sera la durée de cette inertie? Qui sait quelle race nouvelle peut résulter derechef d’un amas aussi grand de points sensibles et vivants? Pourquoi pas un seul animal? Qu’était l’éléphant dans son origine?¹¹

O ponto importante dessa hipótese da evolução das espécies *avant la lettre* é a própria ideia de necessidade, tão central no determinismo de base materialista.

BORDEU – (...) Supposez une longue suite de générations manchotes, supposez des efforts continus, et vous verrez les deux côtés de cette pincette s’étendre, s’étendre de plus en plus, se croiser sur le dos, revenir par devant, peut-être se digiter à leurs extrémités, et refaire des bras et des mains. La conformation originelle s’altère ou se perfectionne par la nécessité et les fonctions habituelles. Nous marchons si peu, nous travaillons si peu et nous pensons tant, que je ne désespère pas que l’homme ne finisse par n’être qu’une tête. (...) D’ALEMBERT – Je suis donc tel, parce qu’il a fallu que je fusse tel. Changez le tout, vous me changez nécessairement; mais le tout change sans cesse... L’homme n’est qu’un effet commun, le monstre qu’un effet rare; tous les deux également naturels, également nécessaires, également dans l’ordre universel et général...¹²

⁹ Diderot, Denis, *Le rêve*, 104.

¹⁰ A análise que Starobinski faz da queda do cavalo que o amo de Jacques sofre é magistral para pensar os limites da vontade e do livre arbítrio individuais no pensamento determinista. O subtítulo do capítulo antecipa o conteúdo da análise: “*Deuxième chute: démontrant qui nous agissons sans vouloir*”. Starobinski, Jean, *Diderot*, 291 et seq.

¹¹ Diderot, Denis, *Le rêve*, 96.

¹² Diderot, Denis, *Le rêve*, 103.

Outro ponto que importa destacar para nossos intuitos é o da sensibilidade, palavra ligada, desde o início do texto, ao ânimo de vida das moléculas. Ela descreve o modo de estar do homem no mundo, como corpos que se ligam ao (que são afetados pelo e que afetam o) todo substancial, tocando-se e tocando tudo ao redor, mesmo que de forma imperceptível. A imagem metafórica (e, portanto, verosímil, poética) usada por Mademoiselle de Lespinasse é a da aranha com sua grande teia, que será aproximada por Bordeu da do enxame de abelhas, a qual, por sua vez, constitui uma unidade homogênea a partir de unidades sem vontade individual:

MLLE. DE LESPINASSE – Où sont les fils? où est placée l'araignée?

BORDEU – Les fils sont partout; il n'y a pas un point à la surface de votre corps auquel ils n'aboutissent; et l'araignée est nichée dans une partie de votre tête que je vous ai nommée, les méninges, à laquelle on ne saurait presque toucher sans frapper de torpeur toute la machine.

MLLE. DE LESPINASSE – Mais si un atome fait osciller un des fils de la toile de l'araignée, alors elle prend l'alarme, elle s'inquiète, elle fuit ou elle accourt. Au centre elle est instruite de tout ce qui se passe en quelque endroit que ce soit de l'appartement immense qu'elle a tapissé. Pourquoi est-ce que je ne sais pas ce qui se passe dans le mien, ou le monde, puisque je suis un peloton de points sensibles, que tout presse sur moi et que je presse sur tout? BORDEU – C'est que les impressions s'affaiblissent en raison de la distance d'où elles partent.¹³

Pouco antes, a ideia de fermentação explicara uma espécie de “milagre” materialista: a passagem da inação para a vida. Essa fermentação seria, com efeito, o nível mínimo, ou propriamente genético, da ação no nível da natureza e, por extensão, também no do homem. *En passant*, sem alarde, em rápidas pinceladas, apenas toca-se no problema da abstração que, durante séculos de cultura, contrapôs-se a esse tipo de substancialismo da natureza – a ideia de uma inteligência suprema que fosse desligada daquele fervilhamento (fermentação) microscópico da vida. Essa mínima, mas amplamente consequente ação teórica ou hipotética de desligar o fervilhamento microscópico das moléculas animadas das outras dimensões, inclusive a subjetiva e a cultural humanas, seria o “erro” de deístas como Rousseau:

BORDEU – Croyez-vous, mademoiselle, qu'il soit indifférent de nier ou d'admettre une intelligence suprême?

MLLE. DE LESPINASSE – Non.

¹³ Diderot, Denis, *Le rêve*, 107-108.

BORDEU – Croyez-vous qu'on puisse prendre parti sur l'intelligence suprême, sans savoir à quoi s'en tenir sur l'éternité de la matière et ses propriétés, la distinction des deux substances, la nature de l'homme et la production des animaux?¹⁴

Starobinski lembra que esse de fato foi um ponto de discórdia filosófica fundamental com Rousseau, que se manteve deísta.

Há, portanto, “ação da [molécula] fora dela, ação das outras moléculas sobre ela.” Não sabemos quem precisamente Diderot buscava refutar neste texto polêmico, mas podemos, contudo, conjecturar que, ao escrevê-lo, ele visava Jean-Jacques Rousseau, que tinha sido seu amigo e com quem ele tinha se aborrecido em 1758. Pois Rousseau havia afirmado o exato contrário do que busca provar Diderot. (...) numa página de inspiração cartesiana da *Profession de foi du Vicaire Savoyard* (1762), Rousseau, partindo em guerra contra o materialismo dos “filósofos”, havia tentado demonstrar a necessidade de um Deus criador”.¹⁵

E Starobinski cita um trecho do genebrino:

As primeiras causas do movimento não estão de modo algum na matéria; ela recebe o movimento e o comunica, mas não o produz. (...) Para resumir, todo movimento que não é produzido por um outro só pode vir de um ato espontâneo, voluntário.¹⁶

Esse final faz pensar no otimismo com que Rousseau promoverá a ideia de vontade individual, em par com a coletiva, como um arbítrio individual soberano, e todos os desdobramentos que essa postura terá no Romantismo e na cultura europeia em geral. Se as ideias de Diderot tivessem prevalecido, um determinismo coletivista mais amplo e lúcido teria integrado o ambiente filosófico e cultural europeu de fins do século XVIII e ao longo do XIX.

¹⁴ Diderot, Denis, *Le rêve*, 98-99.

¹⁵ Starobinski, Jean, *Ação e reação* (Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2002), 58.

¹⁶ Starobinski, Jean, *Ação e reação*, 58.

2. Para além do racionalismo: a verdade tem parte com o irracional (romanesco, artístico)

Faz sentido ver nesse materialismo determinista de base o chão filosófico a orientar o modo como Diderot concebe a moral em geral e a arte como modo de pensar (por hipóteses e verosimilhanças) o homem e o cosmos. O deslocamento para o campo próprio da ficção, da verosimilhança, ou seja, do romance, em diálogo com as reflexões de Diderot sobre os outros campos artísticos, como o teatro, pode ajudar a melhor entender a questão dos desdobramentos da “profissão de fé” neopicurista do filósofo – que, como se sabe, deve ser reconstituída a partir de uma pluralidade de textos que trazem apenas traços gerais de uma sistematização, sem concluí-la.

Como é notório, Diderot é um estrategista da escrita que, mesmo defendendo afirmativamente uma franca e livre divulgação das descobertas e mesmo do movimento de criação de hipóteses sobre a verdade, vale-se de escaramuças para lidar com as instituições do poder de sua época – principalmente depois de sua prisão próxima ao *donjon* do Castelo de Vincennes, em 1749. Um modo de enunciar tal posição, ambígua entre a luta aberta e a guerrilha esotérica (no sentido do tal jogo de esconder dos poderes vigentes a força de argumentos não canônicos), é lembrar de trecho do verbete “*Polythéisme*” da *Encyclopédie*, não assinado mas, como lembra R. Mortier, certamente sintonizado com as ideias do filósofo:

Les Philosophes, aussi bien que les Législateurs, étoient dans ce principe, que la vérité étoit peu propre à être communiqué aux hommes. On croyoit sans aucune répugnance qu'il falloit les tromper, ou du moins leur exposer les choses adroitement volées. Varron (...) dit qu'il y a de certaines vérités qu'il n'est pas à-propos de faire connoître trop généralement pour le bien de l'état; et d'autres choses qu'il est utile de faire accroire au peuple quoiqu'elles soient fausses (...) Quelque système qu'on embrasse, il faut que le peuple soit séduit; et il veut lui-même être séduit.¹⁷

Na verdade, por mais intrépido que o líder dos enciclopedistas por vezes se apresentasse, ele fez parte da linhagem de um Fontenelle (1657-1757), o decano dos iluministas franceses, que, embora tenha passado para a história como um grande divulgador das descobertas da filosofia e da ciência, foi muitas vezes acusado por seus pares de certa covardia no modo como escondia verdades inconvenientes do grande público. Como defende Mortier, no entanto, tal modo de agir tinha a ver com uma certeza antropológica de que, por um

¹⁷ Mortier, Roland, *Clartés et ombres du siècle des lumières* (Genebra: Librairie Droz, 1969), 72.

lado, as ciências e conhecimentos se desenvolveriam de qualquer modo, mesmo sem o triunfo público dos *philosophes*, e, por outro, de que a maioria das pessoas nunca consegue, em nenhum tempo ou lugar, controlar suas próprias paixões (e, portanto, não está apta a ser informada sobre novas verdades). Além dessa crença de base, Fontenelle ainda partilhava com Diderot a ideia de que a reflexão sobre fenômenos humanos deveria incluir sua patente irracionalidade: “Fontenelle en est venu à considérer comme inadéquate toute théorie qui ne ferait pas la juste part à l'irrationnel, donc aussi à notre besoin d'illusion, à notre soif d'imaginaire.”¹⁸ Eis o campo da arte integrado a qualquer busca da verdade humana. No *Éloge de Saurin*, Fontenelle explica o gosto pelos romances como fraqueza inevitável do homem, fraqueza que deve ser levada em conta por qualquer filósofo que deseja tornar públicas verdades potencialmente assustadoras para o senso comum:

la jeunesse, infiniment moins touchée du simple vrai que d'un merveilleux toujours passionné; la vieillesse, qui devenue moins sensible au vrai, assez souvent douteux ou peu utile, a besoin d'être réveillée par le merveilleux.¹⁹

Nota-se que, no campo estético, tão caro tanto a Fontenelle quanto a Diderot, a questão da afetação do espectador/leitor pela obra – que, em algum grau, replica, no nível do pacto entre obra e receptores, a afetação molecular das unidades vivas por outras unidades vivas, “microcausas” primeiras dos acontecimentos no mundo – toca em questões de postura moral, e da relação do indivíduo com faculdades periféricas e menos prestigiadas do que a razão, pelo menos na cultura ocidental. Estamos no campo de reflexões sobre a eficácia (estratégia política e educacional) e o impacto (estratégia patética e cultural) da composição de ilusões.

Na verdade, da teoria estética de Diderot faz parte a ideia de que o artista (ou o ator) deve aceder ao nível das “*beautés durables*”, aquelas que agradam universalmente e a qualquer época – serão essas as capazes de fazer o espectador/leitor experimentar verdades, no campo artístico, que se comparam às filosóficas. Elas são duráveis exatamente porque são extraídas da natureza concreta, fervilhante, fermentadora, aquela microscópica descrita em *Le rêve de D'Alembert*.

Il n'y a de beautés durables, que celles qui sont fondées sur des rapports avec les êtres de la nature. Si l'on imaginait les êtres dans une vicissitude rapide, toute peinture ne représentant qu'un instant qui fuit, toute imitation serait superflue. Les beautés ont dans les arts le même fondement que les vérités dans la philosophie. Qu'est-ce que la vérité? La conformation de nos jugements

¹⁸ Mortier, Roland, *Clartés*, 68.

¹⁹ Mortier, Roland, *Clartés*, 69.

avec les êtres. Qu'est-ce que la beauté d'imitation? La conformité de l'image avec la chose.²⁰

Para se ter ideia do que sejam as “beautés durables” é preciso ir ao *Paradoxe sur le comédien*. Ali, Diderot indica o modo como *la Clairon*, atriz respeitada da época, busca sua própria mimese da natureza (humana) como forma universalizante e atemporal a ser extraída daqueles microelementos que compõem a realidade (das paixões). A partir de agora, não serão mais as paixões de reis, rainhas, deuses ou deusas, mas das *conditions* (profissões e papéis sociais e institucionais) que fazem o espectador se identificar (se sensibilizar) com os personagens (fazem vibrar suas cordas da sensibilidade, aquela da teia da aranha de Mademoiselle de Lespinasse...) por meio de uma ilusão muito mais minuciosamente construída e, portanto, muito mais eficaz e capaz de afetar as fibras ínfimas dos espectadores.

Quel jeu plus parfait que celui de la Clairon? (...) Sans doute elle s'est fait un modèle auquel elle a d'abord cherché à se conformer; sans doute elle a conçu ce modèle le plus haut, le plus grand, le plus parfait qu'il a été possible; mais ce modèle qu'elle a emprunté de l'histoire, ou que son imagination a créé comme un grand fantôme, ce n'est pas elle; si ce modèle n'était que de sa hauteur, que son action serait faible et petite! Quand, à force de travail, elle a approché de cette idée le plus près qu'elle a pu, tout est fini; se tenir ferme là, c'est une pure affaire d'exercice et de mémoire. Si vous assistez à ses études, combien de fois vous lui diriez: *Vous y êtes!*... combien de fois elle vous répondrait: *Vous vous trompez!*... C'est comme Quesnoy, à qui son ami saisissait le bras, et criait: *Arrêtez! le mieux est l'ennemi du bien: vous allez tout gâter...* Vous voyez ce que j'ai fait, répliquait l'artiste haletant au connaisseur émerveillé; mais vous ne voyez pas ce que j'ai là, et ce que je poursuis.²¹

3. A energia (ou entusiasmo) é apenas o impulso sub-reptício para alcançar formas universalizantes e resistentes ao tempo:

Diderot e o classicismo

Note-se que a intensidade ou energia buscada pelo artista deve ganhar uma forma universalizante e capaz de sobreviver ao tempo, ambição da grande arte de corte clássico, que impera no palco e na poesia francesa desde o século XVII.

²⁰ Diderot, Denis, “Entretiens sur le Fils Naturel”, in: *Écrits sur le théâtre, 1. Le drame* (Paris: Pocket, 1995), 134-135.

²¹ Diderot, Denis, “Paradoxe sur le comédien”, in: *Œuvres* (Paris: Gallimard, 1951), 1007.

Marc Fumaroli nos indica que o teatro francês do XVIII, que se baseava no do século anterior e contra o qual Diderot lutará, propondo nova teoria da verosimilhança no palco, alicerçava-se em preceitos enunciados mais de quinze séculos antes, nas obras sobre retórica de Cícero e de Quintiliano. Na verdade, a se tomar ao pé da letra alguns desses preceitos, como o de *evidentia* ou de *enargeia*, que nos interessam mais diretamente neste ensaio, os objetivos originais eram de afetação intensa do espectador. Assim é que, como mostra Fumaroli, as instâncias da *persona*, do *character* ou do *typus* pressupunham, todas elas, o conceito (de estilística retórica) de *evidentia*, “... qui elle-même suppose que la visibilité et le relief favorisent la procession des images, en portant plus vigoureusement la trace des essences originales.”²² Lembremos que uma dimensão do embate cultural de Diderot é, exatamente, contra a ideia de essência²³, a qual pressupunha, por sua vez, que mais intensa seria a representação teatral (ou artística em geral) quanto mais as sequências imagéticas provassem estar sintonizadas e emanadas com vigor de uma verdade teológica e cosmológica provinda de Deus.

Era essa a lógica do ambiente cultural anterior ao Iluminismo, contra o qual Diderot empreenderá um combate nem sempre explícito, e em geral estratégico. A concepção geral de Cícero e Quintiliano, autores canônicos da retórica da Antiguidade romana, alicerçou a visão ocidental mesmo baseada numa harmonia cosmológica que, nos séculos seguintes, transformar-se-ia numa visão centralizada de uma inteligência suprema, legisladora, apaziguadora ou castigadora, e essencialmente pura em sua verdade. Eis a fusão das culturas greco-latina antiga e cristã, base desse neoclassicismo sob o Absolutismo centralizado francês, tendo jansenistas (neoagostinianos) e jesuítas como correntes influentíssimas no campo educacional e cultural na França do período. Vale citar um trecho da *Institutio oratoria* de Quintiliano no qual se vê alguns temas que ressurgirão nos escritos de Diderot pelo avesso, em meio ao combate contra o classicismo de Corneille e Racine, por exemplo:

Aussi faut-il ranger parmi les moyens d'orner le discours cette qualité que les Grecs appellent *energeia*; car l'evidence, ou, selon un autre, la représentation, est plus que la clarté (*perspicuitas*); celle-ci se laisse savoir énoncer clairement les choses dont nous parlons, et de les mettre en quelque sorte sous les yeux; car nos paroles font peu d'effet et n'ont point cet empire absolu (...) qu'elles doivent avoir, lorsqu'elles ne frappent que les oreilles, et lorsqu'un juge croit seulement entendre un récit, et ne voit pas des yeux le fait dont il s'agit.²⁴

²² Fumaroli, Marc, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes* (Genebra: Librairie Droz, 1996), 297.

²³ Lembremos do trecho de *Le Rêve de D'Alembert*: “... quand vous donnerez le nom d'individu à cette partie du tout, c'est par un concept aussi faux que si, dans un oiseau, vous donniez le nom d'individu à l'aile, à une plume de l'aile... Et vous parlez d'essences, pauvres philosophes! laissez là vos essences” (Diderot, Denis, *Le rêve*, 104).

²⁴ Fumaroli, Marc, *Héros et orateurs*, 298.

Ao comentar tal passagem, Marc Fumaroli toca num ponto que ressalta quando se analisa a verdadeira revolta teórica de Diderot contra o teatro francês do século XVII. “Tout le vertigineux paradoxe du théâtre classique français est impliqué dans ce texte: fonder la visibilité théâtrale sur la seule magie du verbe oratoire.”²⁵ Vários séculos de prática e preceituação a respeito da *enargeia* e da *evidentia*, termos correlatos, ligam tais conceitos à ideia de tornar mais patético (dramatizar) o que se narra de modo a imprimir uma força visual mais intensa na mente (alma) do receptor. “O efeito patético é *visio*, 'visão', correspondente ao grego *phantasia*. (...) A *enargeia* ou *evidentia* intensifica o efeito de clareza dos ornatos aplicados, tornando-os mais nítidos (*nitidora*).”²⁶ O irônico, no caso, é que a teoria do *tableau* (quadro), que Diderot desenvolve em seus dois textos teóricos sobre a reforma da dramaturgia, *Entretiens sur le Fils Naturel* e *Discours sur la poésie dramatique*, retoma a ideia de intensificação visual nada menos do que isenta de qualquer discurso (daí sua defesa dos gestos, dos gemidos, gritos, expressões mudas etc., bem como da pura e simples *condition* dos personagens, ou seja, sua função social ou profissional, sendo eles pais, filhos, maridos, jardineiros ou burgueses, *conditions* com as quais os espectadores podem se identificar e, assim, se sensibilizar). Um trecho de Rousseau, muito próximo do pensamento de Diderot, se refere exatamente à obsessão do teatro do século XVII em se manter apenas no nível discursivo e retórico-poético tradicional: “Em geral, há muito discurso e pouca ação na cena francesa (...). Mesmo Racine e Corneille, com todo o gênio que possuíam, são apenas uns tagarelas.”²⁷

É interessante notar como Diderot se insere nesse debate milenar defendendo algo que o mundo antigo valorizava: a intensificação da cena dramatizada, de modo a imprimi-la na percepção do espectador como cena pintada (*enargeia/evidentia*, mas também *ekphrasis*). O problema é que o teatro francês do século anterior perdeu tal intensificação ao prender-se a regras, decoro e adequações tradicionalistas; por trás da militância de Diderot está a ideia de resgatar uma intensidade original perdida nas curvas do tempo: toda e qualquer institucionalização é uma diminuição do vigor de energia vital contida numa prática qualquer, e a arte mimética não escapa a tal avaliação.²⁸ Como se vê, o verdadeiro crítico não é apenas um destruidor, mas se vale da tradição no que ela tem de atualizável, de eficaz para os homens contemporâneos e que foi esquecido ou arrefecido por uma prática que perdeu o contato com sua própria intensidade primeva.

Serait-ce une règle qu'il faut s'éloigner de la chose, à mesure que l'art en est plus voisin, et mettre moins de vraisemblance dans une scène vivante où les hommes

²⁵ Fumaroli, Marc, *Héros et orateurs*, 298.

²⁶ Hansen, João Adolfo, “Categorias epidíticas da *Ekphrasis*”, in: *Agudezas seiscentistas e outros ensaios*, org. de Cilaine Alves Cunha e Mayara Laudanna (São Paulo: Edusp, 2019), 269.

²⁷ O trecho é do romance *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, de 1761, *apud O filósofo e o comediante* de Franklin de Matos (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002), 27.

²⁸ Um livro já clássico com análises importantes sobre a concepção de energia em Diderot, entre ciência e estética, é Delon, Michel, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières – 1770-1820* (Paris: PUF, 1988).

mêmes agissent, que dans une scène colorée où l'on ne voit, pour ainsi dire, que leurs ombres? Je pense, pour moi, que si un ouvrage dramatique était bien fait et bien représenté, la scène offrirait au spectateur autant de tableaux réels, qu'il y aurait dans l'action de moments favorables au peintre.²⁹

É importante ressaltar que nosso intuito com a contraposição aqui proposta é tentar notar como as investidas de Diderot incorporam alguns traços de uma tradição que é fundante na cultura artística ocidental, ao mesmo tempo que solapam seus alicerces. Em um pensador radical (no sentido das “Luzes radicais” nomeadas por J. Israel) e ao mesmo tempo muito lúcido em relação à necessidade de estratégia de hermetismo textual diante dos poderes vigentes (vide a quantidade de textos seus não publicados em vida, bem como todas as escaramuças para tornar publicável a *Encyclopédie*), esse duplo jogo entre o antigo e o moderno pode ser visto, a um só tempo, como modo de burlar as resistências contra inovações e como inevitável diálogo com a (e absorção da) tradição. Nenhum grande pensador prescinde desse último, já que, sendo um grande pensador, pertence à tradição mesma que critica.

4. Um teórico da estética que dialoga com o classicismo em pleno combate público: argumentos entre tradição e transformação

No caso de Diderot, tal raiz fincada no mundo antigo emerge até mesmo na busca horaciana de fazer do teatro um meio de moralização do público. O famoso “*prodesse et delectare*” (instruir e deleitar) de Horácio será metamorfoseado num verdadeiro programa de “educação estética” – e a citação do termo cunhado por um discípulo alemão de Diderot, Schiller, não é fortuita, já que, como provocativamente propomos, um conceito pré-moderno e retórico como o de *enargeia* pode ser visto como ancestral do de sublime, que Schiller valorizará a partir de seu mestre na língua vernácula, Kant, o primeiro seguidor dos *philosophes* franceses das Luzes.³⁰ Em vez de apostar nessa via que ultrapassa o tempo de Diderot, lembremos do início do *Discours sur la poésie dramatique*, onde se lê: “Ô quel bien il en reviendrait aux hommes, si tous les arts d'imitation se proposaient un objet commun et concouraient un jour avec les lois pour nous faire aimer la vertu et haïr le vice!”³¹ Isso porque...

²⁹ Diderot, Denis, *Entretiens*, 70.

³⁰ Tal hipótese (provocativa) pede um outro espaço para ser enunciada e desenvolvida, já que trata da complicada recepção alemã do pensamento de Diderot. Gostaríamos apenas de indicar que a característica da tradição bastante antiga da *enargeia* de preceituar a busca de efeitos incomuns de intensidade dramática na descrição das paixões pode ter influenciado no modo como o conceito de sublime será elaborado por leitores assumidos da obra de Diderot.

³¹ Diderot, Denis, “Discours sur la poésie dramatique”, in: *Écrits sur le théâtre, 1. Le drame* (Paris: Pocket, 1995), 168.

Le poète, le romancier, le comédien vont au cœur d'une manière détournée, et en frappent d'autant plus sûrement et plus fortement l'âme qu'elle s'étend et s'offre d'elle-même au coup. Les peines sur lesquelles ils m'attendrissent sont imaginaires; d'accord: mais ils m'attendrissent. (...) Quel art serait plus funeste que celui qui me rendrait complice du vicieux? Mais aussi quel art plus précieux que celui qui m'attache imperceptiblement au sort de l'homme de bien.³²

O trecho citado logo anteriormente, com a questão da lei (“si tous les arts d'imitation ... concouraient un jour avec les lois...”), mostra como Diderot sempre pensa a questão da estética teatral a partir da busca de eficácia cívica e da penetração ética e política na sociedade. Tal visão levanta muitas desconfiças em relação a Diderot (assim como a Schiller), já que desde fins do século XIX e ao longo do XX, a arte ocidental buscou um ponto de distanciamento em relação às ideologias que, como se sabe, inexoravelmente escoram qualquer sistema de legiferação e balizamento moral na sociedade – a ser exercido por meio e políticas de Estado, por exemplo. As desconfiças são ainda maiores porque, no caso de Diderot, os textos teóricos sobre o teatro acompanham a prática como dramaturgo, cujos resultados naquele momento são peças (*Le Fils naturel* e *Le Père de famille*) consideradas excessivamente sentimentais, para nossos padrões a partir daquele século XX. Pior: os textos às vezes parecem defesas de sua dramaturgia, em meio ao clima polêmico contra os *philosophes*, na época. Por fim, há de fato apostas que, importantes no momento em que se deram, não se tornaram hegemônicas culturalmente, nos séculos seguintes, o que é inevitável em qualquer pensador. Um exemplo simples é o da importância dada por ele às lágrimas como reação do receptor – o que não impede que sua reflexão a respeito tenha tido dimensões importantíssimas para a própria constituição da arte (e da estética) na Europa e no mundo por vir.³³

Há um motivo originário para Diderot sempre ter incluído a dimensão política/pública – que, por sua vez, inclui a moralidade vista sob o ângulo de quem pensa políticas de Estado – ao refletir sobre a estética: sua combatividade na guerra cultural do Iluminismo, desde sua tradução do *An inquiry concerning virtue or merit*, de Shaftesbury. Segundo o utilitarismo do autor inglês, a virtude consistiria essencialmente na obediência ou na ação conforme às leis. Obviamente, transposto para a França pós-impacto do *L'Esprit des lois* de Montesquieu (surgido em 1748, três anos depois da tradução de Diderot e um antes da prisão do filósofo, provavelmente por conta do conteúdo materialista

³² Diderot, Denis, “Discours”, 167.

³³ Propomos modos específicos e panorâmicos de tratar dessa questão (analisando inclusive parte da estética de Diderot) em nosso Silva, André Luiz Barros da, *Sensibilidade, coquetismo e libertinagem. A Pamela inglesa, as Pamelas francesas e as mudanças éticas e estéticas no século XVIII* (São Paulo: Alameda, 2019).

de sua *Lettres sur les aveugles à l'usage de ces que voient*), a ideia de que, no espaço público, a moral deve coincidir com as leis já pode ser contrabalançada pela ideia de que as próprias leis podem (e devem) ser revistas segundo as necessidades cambiantes da sociedade (ideia moderna de legiferação).

Um especialista tem mostrado essa base pragmática do pensamento de Diderot, que torna impossível ver em seus escritos a respeito uma doutrina transcendente à experiência social concreta:

...dès leur origine, les vérités morales sont d'ordre pragmatique, liées à l'expérience de la vie en société – ce qui explique que, tout en ayant un fond naturel, elles puissent être variées et plus ou moins complexes selon la société dans laquelle elles s'élaborent. Luís Manuel Bernardo (...) souligne que Diderot déplace en quelque sorte la question de la vérité: le vrai devient le plus probable, le plus utile, ce qui procure le plus de bonheur. Dès lors, on comprend que [para Diderot] les vérités morales ne sont pas des objets de déduction qui pourraient s'aligner dans un traité de morale par principes, mais bien plutôt sont des choses qui doivent être vécues, expérimentées, éprouvées.³⁴

Com efeito, e de forma previsível, essa postura de Diderot se explicita num texto radical na defesa da possibilidade de revisionismo da moralidade europeia (e, na verdade, de toda e qualquer moralidade humana), *Supplément au voyage de Bougainville*. A defesa utilitária (pragmática) da estrita obediência às leis é inegociável, e as leis são (formam, compõem) os costumes – só que leis são feitas para serem mudadas:

A. Qu'entendez-vous donc par des mœurs?

B. J'entends une soumission générale et une conduite conséquente à des lois bonnes ou mauvaises. Si les lois sont bonnes, les mœurs sont bonnes; si les lois sont mauvaises, les mœurs sont mauvaises.³⁵

Nesse texto-chave a respeito da moral, a conversa entre o Capelão (*Aumônier*) e Oru (*Orou*), o taitiano, demonstra como o interesse ou a necessidade concreta geral, coletiva, é o que deveria determinar a moral, e não ideias abstratas, sistematizadas por alguns sábios (ou sacerdotes), como acontece na civilização europeia. Após Oru obrigá-lo, como hóspede, a copular com sua filha, segundo a lei do Taiti, o nativo explica que é o interesse geral em novos braços para o trabalho que faz com que a moral da ilha preceitue o máximo de intercursos

³⁴ Duflo, Colas, "Conséquence morale et écriture philosophique chez Diderot", *Cultura*, Vol. 34 (2015), 83-93 (parágrafo 8), acessado em 20 de dezembro de 2020: <https://journals.openedition.org/cultura/2460#ftn11>

³⁵ Diderot, Denis, *Supplément au voyage de Bougainville* (Paris: Gallimard, 2002), 81.

sexuais possíveis das mulheres em idade fértil, sem impedimentos imaginários, sem uma moral artificiosa que prejudique o coletivo. Anfitrião e hóspede falam, ao analisar sua situação:

L'AUMÔNIER. Qu'est-ce que votre mariage?

OROU. Le consentement d'habiter une même cabane et de coucher dans un même lit, tant que nous nous y trouvons bien.

L'AUMÔNIER. Et lorsque vous vous y trouvez mal? OROU. Nous nous séparons.³⁶

E, no fim do conto, o interlocutor A. pergunta, ponto a ponto, se casamento, galanteria, coquetismo etc. se encontrariam na natureza. Ao chegar na *constance* (estabilidade da relação):

B. Je ne vous en dirai rien de mieux que ce qu'en a dit Orou à l'aumônier: pauvre vanité de deux enfants qui s'ignorent eux-mêmes et que l'ivresse d'un instant aveugle sur l'instabilité de tout ce qui les entoure.

A. Et la fidélité, ce rare phénomène?

B. Presque toujours l'entêtement et le supplice de l'honnête homme et de l'honnête femme dans nos contrées; chimère à Otaiti.

A. La jalousie?

B. Passion d'un animal indigent et avare qui craint de manquer; sentiment injuste de l'homme; conséquence de nos fausses mœurs et d'un droit de propriété étendu sur un objet sentant, pensant, voulant et libre.³⁷

Esse “*monstrueux tissu d'extravagances*”, no dizer de Oru³⁸, é a rede de preconceitos artificiosos, não encontráveis na natureza, que constitui a base, ou a “*histoire abrégée*” de toda nossa (da civilização ocidental) miséria:

B. Il existait un homme naturel; on a introduit au-dedans de cet homme un homme artificiel (...). Tantôt l'homme naturel est le plus fort, tantôt il est terrassé par l'homme moral et artificiel (...). il est des circonstances extrêmes qui ramènent l'homme à sa première simplicité.

A. La misère et la maladie, deux grandes exorcistes.³⁹

Como lembra Franklin de Matos, o pragmatismo ou utilitarismo de Diderot se mantém firme até o final, e justifica conclusões como essa:

³⁶ Diderot, Denis, *Supplément*, 59.

³⁷ Diderot, Denis, *Supplément*, 84.

³⁸ Diderot, Denis, *Supplément*, 58.

³⁹ Diderot, Denis, *Supplément*, 89.

B. Nous parlerons contre les lois insensées jusqu'à ce qu'on les réforme et en attendant nous nous y soumettrons. Celui qui de son autorité privée enfreint une loi mauvaise, autorise tout autre à enfreinte les bonnes.⁴⁰

A passagem é cortante, pois também cita a ideia de “*autorité privée*”. Michel Delon defende que o *Supplément au voyage de Bougainville* pertence à linhagem de textos que “... s'interrogent sur les décalages entre la conscience et la loi civile, entre la conviction personnelle et l'obéissance aux règles sociales.”⁴¹

5. Consequências políticas da reflexão de Diderot sobre a moral

Se, como vimos, a defesa da ideia de um Deus criador impediu Rousseau de se tornar materialista, o recurso à hipótese do homem natural uniu-o ao ex-amigo, agora desafeto, Diderot. O que levou à fundação, no Ocidente, da ideia de que é impossível pensar o homem despegado de seu corpo e de seus impulsos naturais (ou seja, materialistas, já que animais), apesar de toda a capa civilizatória – o que abre a possibilidade de pensar que um espaço infra-institucional nunca deixa de atuar na vida social, por mais que essa se complexifique e, portanto, se sofisticue. Um historiador como Reinhart Koselleck mostrou, em livro importante, como os pensadores do Século das Luzes francês promoveram a ideia de um espaço privado, extra-institucional, ligado à subjetividade individual, cuja nova dignidade se inventava, à época. Koselleck chega mesmo a mostrar os limites desse novo paradigma:

A identidade postulada entre liberdade moral e coerção política, com a qual Rousseau esperava eliminar os males do sistema absolutista, revela-se a ditadura ideológica da virtude, cuja autoridade desaparece sob a máscara da vontade geral.⁴²

Essa nova ilusão do momento, propriamente revolucionária, é possível a partir de uma nova racionalidade, que é também uma moral pública:

Elevou-se a princípio político o método da crítica progressista, que consiste em considerar o que é exigido pela razão – diante do qual o presente desaparece – como se fosse a realidade verdadeira.⁴³

⁴⁰ Matos, Franklin de, *O filósofo*, 110 et seq.; Diderot, Denis, *Supplément*, 94.

⁴¹ Delon, Michel, Prefácio a *Supplément au voyage de Bougainville* de Denis Diderot (Paris: Gallimard, 2002), 21.

⁴² Koselleck, Reinhart, *Crítica e crise: uma contribuição à patogeneza do mundo burguês* (Rio de Janeiro: Eduerj/Contraponto, 1999), 144.

⁴³ Koselleck, Reinhart, *Crítica e crise*, 145.

Mais de um século (recente) de ilusões à esquerda e à direita se pode ler nessas frases. Assim como no caso de Diderot, Rousseau terá num romance (de tese) sua obra mais influente a propagar tais ideias, na época: o *Émile ou De l'éducation*. É crucial aqui o deslocamento que esses pensadores empreendem para o campo da sedução, da ilusão consentida que a dimensão estética proporciona, uma ilusão erigida sobre a identificação sensível (as cordas e fibras sensíveis que o Diderot de *Le rêve de D'Alembert* quer fazer soar à distância). Koselleck é claro a respeito:

O termo crise, em seu sentido provocador (i.e.: *estado de ausência de autoridade, de anarquia*), só apareceu efetivamente no momento em que se exigiu que o juízo constantemente proferido pelos iluministas fosse executado, em virtude dos postulados políticos que anunciava. Na França, por volta de 1770, dialeticamente instigado pela monopolização do poder nas mãos do soberano absoluto, o comportamento apolítico – isto é, indiretamente político – da nova elite em relação ao Estado passa ao estágio de uma consciência política autônoma. (...) Acentua-se a disjunção polêmica entre, de um lado, um reino naturalmente bom e, de outro, a política existente, declarada – mediante esta separação – como domínio da pura violência.⁴⁴

Para um comportamento apolítico, mesmo prestes a se transmutar em ação política, adequa-se perfeitamente a dimensão dos romances: como os *philosophes* a desfilar nos *salons* e a analisar a física (de Newton), a matemática (de Leibniz), o teatro (lacrimajante), os romances (sentimentais) etc., o grosso da elite leva uma vida frívola, mas que vai cavando um espaço infra-institucional que engolirá o mundo antigo. Em carta à princesa Daschkoff, em 1771, testemunhando a cassação do Parlamento de Paris por Luís XV, Diderot enuncia o que Rousseau não arrisca:

Uma vez que os homens ousem atacar a barreira mais portentosa que existe, e a mais respeitada, é impossível que se detenham. A partir do momento em que dirigem olhares ameaçadores à majestade do céu, não faltará, depois disso, o momento em que os dirigirão contra a soberania da Terra.⁴⁵

Mais recentemente, outro historiador, Jonathan Israel, mostra como esse momento tardio na obra de Diderot e de Rousseau – por volta de 1770 – é

⁴⁴ Koselleck, Reinhart, *Crítica e crise*, 147.

⁴⁵ Koselleck, Reinhart, *Crítica e crise*, 149.

crucial na guerra cultural do momento. Ao mostrar como os homens da Igreja acusavam os *philosophes*, o partido de Diderot, de imorais, tentando alvejá-los no próprio campo em que eles (estrategicamente) tinham decidido lutar, Israel lembra de um texto em que o polígrafo de Langres discutiu seu próprio estatuto como materialista. Se, como lembrou Robert Desné no próprio momento em que tal texto foi muito tardiamente descoberto, já no século XX, em 1964 (!), já houve quem tenha visto nas críticas de Diderot a dois pretensos materialistas, Hélietius e Hemsterhuis, uma tentativa diversionista para se afastar da perseguição contra tal tipo de pensador (ou apenas da sistematicidade ou dureza conceitual do determinismo materialista, que um pensador assistemático como Diderot repudiaria), o próprio Desné destaca que a avaliação de uma polêmica interna a formas por demais idealizadas do materialismo seria a hipótese mais provável.⁴⁶

A crítica ao filósofo holandês Frans Hemsterhuis, *Observations sur la Lettres sur l'homme et ses rapports*, é escrita um ou dois anos depois da aparição do radicalmente materialista *Système de la nature*, de d'Holbach, de quem Diderot era extremamente próximo. Israel descreve:

Il [*Diderot*] y réaffirme avec vigueur le monisme spinoziste de son système général, et il demande quelles conséquences morales négatives sa liberté individuelle, enracinée dans la liberté de la presse et propagée par ses écrits matérialistes, pourrait être raisonnablement accusée de produire. Les hommes ne sont pas plus vicieux aujourd'hui, observe-t-il, que trente ans auparavant (autrement dit, avant la parution de l'*Encyclopédie* et de ses premiers écrits, ainsi que ces de Boulanger, d'Holbach et La Mettrie). Les transformations dans les mœurs des nations lui semblent dues à diverses causes qui sont fort éloignées des débats métaphysiques.⁴⁷

6. Os três contos-chave do início dos anos 1770: a ficção pensa a moral (abstrata e concreta)

Se os embates abstratos (metafísicos...) são avaliados por Diderot como sendo desvios inofensivos se comparados a ações ou fatos em sua materialidade, ou seja, em sua pragmática, o que dizer da arte? Se, como vimos, a moral humana só pode emanar da pragmática social concreta, a prosa de ficção, base do conto e do romance, é privilegiadíssima não apenas pelo desvio mimético que tange o

⁴⁶ Desné, Roland, "Un inédit de Diderot retrouvé en Amérique ou Les objections d'un matérialiste à une théorie idéaliste de l'homme", *La Pensée. Revue du rationalisme moderne*, 118 (1964), 93-110, acedido em 22 de janeiro de 2020 em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58160373/f95.vocal>

⁴⁷ Israel, Jonathan, "Deux philosophies morales en conflit", in: *Une révolution des esprits* (Marseille: Ed. Agone, 2017), 163.

irracional e o imaginário, mas porque esse desvio significa pôr em circulação pública debates morais que podem influir na revisão (no aperfeiçoamento, segundo os interesses coletivos) da moral vigente. Colas Duflo lembra que Diderot inicia seu *Éloge de Richardson* comparando o romancista (da era das Luzes) ao moralista (do século XVII), e conclui que:

...la forme narrative est en elle même un outil d'investigation qui garantit la supériorité du romancier sur le moraliste. (...) Cette supériorité s'explique aussi par le fait que le récit vaut comme expérience et qu'il permet au lecteur de vivre par procuration. La narration est le mode privilégié du récit d'expérience, et la fiction permet une exploration empirique du monde moral sans équivalent. En témoignent les discussions que la lecture des œuvres de Richardson suscite en société. La conduite des personnages de fiction donne lieu à des conversations qui approfondissent "les points les plus importants de la morale et du goût" comme s'il s'agissait de cas réels.⁴⁸

Se nos transladamos para essa outra dimensão, a artística que, como vimos, Diderot também tenta aproximar do utilitarismo (em busca de sua eficácia pública, política e social), encontramos a trilogia de contos surgida no mesmo período, o início dos anos 1770: *Ceci n'est pas un conte*, *Madame de la Carlière* e o já comentado *Supplément au voyage de Bougainville*, todos de 1772 – esse último, um conto filosófico ou de tese que, no caso de Diderot, em geral é vazado por diálogos. Todos tematizando a moral humana, é importante conhecer os enredos dos dois contos ainda não analisados de modo a desembocar nas reflexões de Diderot sobre a mimese.

Ceci n'est pas un conte traz um narrador e um ouvinte dialogando a partir de duas histórias testemunhadas pelo primeiro. Uma delas é a do homem sem posses que se apaixona por uma mulher amante da riqueza e do luxo. Pela paixão, ele vai para a América, faz fortuna, volta, une-se à amada, que está livre de amantes, mas não do vício da riqueza: fá-lo envolver-se num projeto comercial promissor, ele parte com o coração apertado para a Rússia e lá morre de febre. Na segunda história do conto, uma mulher sensível e culta se apaixona por um escritor sem prestígio, esfalfa-se por ele, comprometendo sua saúde ao ajudá-lo num projeto enciclopédico que a leva a decifrar manuscritos antigos noites adentro. Um dia, porém, friamente o homem acaba com o caso e ela, em desespero, apela para o narrador, que conhece seu amado. Os três se encontram e a cena, patética, desesperada, não chega a sensibilizar o homem. Ela fica arrasada e, quando consegue retomar a vida social, mesmo sendo prestigiada nos salões de Paris e até na corte, recusa todos os convites e morre solitária, rejeitada pela família, enquanto seu amado exerce a medicina com

⁴⁸ Duflo, Colas, "Conséquence morale", parágrafos 13-14.

muita tranquilidade e com a “*réputation usurpée d'honnête homme*”, na expressão do narrador.⁴⁹

Mais elaborado, *Madame de la Carlière* – cujo subtítulo torna claro, de saída, o que queremos aqui destacar: *ou Sur l'inconséquence du jugement public de nos actions particulières* – traz a protagonista como objeto de amor de Desroches, uma espécie de libertino que passa por carreiras de prestígio (eclesiástica, de magistrado e militar). Depois de resistir um pouco, por conta da fama do outro, ela aceita se casar, mas a cerimônia é bastante inusitada: se transforma numa cena patética de juramentos seguidos a respeito da fidelidade futura do casal, diante de uma assembleia de conhecidos, que se arrebatam com a encenação. Mas Desroches afinal tem um caso com uma charmosa mulher, com quem convive ao ajudar um amigo em processo judicial. Sua esposa descobre e se choca. Decide chamar de volta a assembleia para, outra vez patética e teatralmente, julgar o marido. Daí em diante o conto se concentra bastante nesse poder e nos modos de julgamento do público diante da vida moral de todos e qualquer um. Habilmente, o conto mostra como há reviravoltas na avaliação: os conhecidos tendem, de início, a julgar ridícula a obsessão da mulher pela exclusividade do marido, mas depois, como ele vai morar longe de Paris e ela mantém suas aparições sociais como sofredora, todos passam a apoiá-la. E ela acaba falecendo numa cena patética final, na Igreja Saint-Eustache, durante uma comunhão, para júbilo mórbido de *tout Paris*.

Os dois resumos apressados, que não têm como honrar a riqueza dos contos, em especial do segundo, servem para nos colocar diante da questão básica que ocupa Diderot na época – e que ele acha por bem tratar por meio da ficção em prosa: como as ações humanas, no caso no campo erótico-amoroso, podem ser julgadas no nível da moral? Vê-se nitidamente, em especial ao notar os cuidados e oscilações dos narradores e personagens diante da tarefa humana de julgar seus semelhantes, que o tema central é esse mesmo: os limites, as escaramuças, a ambiguidade (que tende a uma espécie de vale-tudo analítico, em que qualquer julgamento em relação ao outro pode ter lugar, dependendo do modo, racional ou patético, como se conduz o tribunal, ou dos interesses de quem julga...) e, no limite, portanto, a impossibilidade do julgamento moral. E, no entanto, ele é pragmaticamente inescapável: não existe vida social sem julgamento moral mútuo..., que se torna conjunto de leis. O materialismo surge como pano de fundo, já que se trata de impulsos incontrolláveis da paixão, embora, também de forma típica em Diderot, esse nível se contraponha ao do artifício civilizacional, já que, se certos impulsos são irrefreáveis, o modo como lidamos com seus desdobramentos e com os envolvidos (com maior ou menor crueldade, por exemplo) já pertence ao nível civilizacional e racional mais sofisticado.

Mas o ponto que queremos destacar é que ambos os contos trazem a alternância (inescapável e, portanto, pragmaticamente inclusa na vida concreta de homens e mulheres) entre aqueles impulsos e seus freios possíveis e os

⁴⁹ Diderot, Denis, “Ceci n'est pas un conte”, in: *Œuvres* (Paris: Gallimard, 1951), 802.

olhares do “público” julgador. Eis aí, portanto, deslocadamente, a mesma questão de uma consciência (sempre ligada a um corpo...) individual autônoma, mas que só o é até certo grau, ou seja, até o limite do tributo que se deve pagar à moral estabelecida concretamente pela coletividade (outro nível de determinismo). As críticas explícitas à “foule imbecile qui nous juge, qui dispose de notre honneur”⁵⁰ ou aos juízos desregrados que o público faz sobre as ações dos outros deixa clara a posição trazida nos contos, em especial em *Madame de la Carlière* (*Ceci n'est pas un conte*, a nosso ver, serve como uma visão muito percuciente a respeito da suspensão de julgamento necessária para se captar a ação do outro sem preconceitos ou injustiças de projeção subjetiva, o que aponta, de modo muito avançado, para a possibilidade de se pensar a ação humana para além da moral⁵¹). Trata-se da possibilidade e, sem dúvida, da necessidade de se reverter o jogo e, soberanamente, poder julgar a moral estabelecida pela sociedade, por seus costumes, a partir de uma experiência singular: a visão desabonadora do julgamento em assembleia dos circundantes da protagonista e, na verdade, sua propensão e seu talento em manipular tal julgamento demonstra com clareza que a maioria pode estar errada, pode construir seu julgamento moral em solo inconfiável e traiçoeiro. Ou seja, se os indivíduos são julgados segundo a régua estabelecida pela experiência de muitos no passado, essa própria régua pode ser repensada, remedida, revolucionada a partir de uma experiência nova e menos viciosa, já que mais ligada a uma verdade dos impulsos naturais, sem a maquiagem idealizada da civilização.

Trata-se, como já se referiu acima, daquela perspectiva dos *philosophes* radicais da época no sentido de pensar o homem e sua moral sob todas as capas institucionais, num espaço que seja crítico ao próprio estado civilizacional (artificial) que ameaça, a todo momento, os impulsos verdadeiros, naturais, corporais do homem.⁵²

⁵⁰ A citação do trecho mais longo mostra o tom negativo usado pelo narrador/interlocutor para descrever a tirania do julgamento público: “Tant de personnes étaient confidentes de cette séparation inattendue et du motif qui l'avait amenée, que ce fut bientôt l'entretien général. C'est ici que je vous prie de détourner vos yeux, s'il se peut, de Mme de La Carlière, pour les fixer sur le public, sur cette foule imbecile qui nous juge, qui dispose de notre honneur, qui nous porte aux nues ou qui nous traîne dans la fange, et qu'on respecte d'autant plus qu'on a plus d'énergie et de vertu. Esclaves du public, vous pourrez être les fils adoptifs du tyran; mais vous ne verrez jamais le quatrième jour des Ides! Diderot, Denis, “Sur l'inconséquence du jugement public de nos actions particulières”, in: *Œuvres*, Paris: Gallimard, 1951, 818-819).

⁵¹ As análises de Michel Delon (*Diderot cul par-dessus tête*, Paris: Albin Michel, 2013, assim como *Idée d'énergie au tournant des Lumières* e o *Prefácio* do Supplément au voyage de Bougainville) e de Franklin de Matos (*O filósofo e o comediante*) me motivaram a refletir a partir da trilogia de contos de Diderot do início da década de 1770, referida acima. Indicamos, também, que a reflexão sobre o modo como os narradores dialogantes de tais contos apontam para uma posição de indiferença moral, em que todos os juízos morais se igualam, pode ser muito frutífera para pensar também obras da maturidade de um grande escritor brasileiro muito influenciado pela cultura setecentista francesa e europeia em geral – Machado de Assis. Em especial o Conselheiro Aires, protagonista de seus dois últimos romances, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, nos parecem figurações muito sofisticadas desse *locus* de indiferença ou ultrapassagem da moral. Propusemos um início de reflexão por essa via no capítulo “Um narrar a menos: o Conselheiro no Memorial de Aires”, in: *À roda de Machado de Assis. Ficção, crônica e crítica*, org. de João Cezar de Castro Rocha (Chapeco: Argos, 2006), 271-300.

⁵² “Corporais” aqui se refere a impulsos que partem dos gostos e interesses inconscientes da história de cada indivíduo, diria Freud (cujo conceito de pulsão, como se sabe, tem sede no corpo), ou do sujeito visto como aquele que busca soberanamente aumentar suas paixões alegres, na linguagem de Espinoza.

7. A tensão entre obra (ou experiência) singular e gosto (ou julgamento moral) coletivo: a arte encontra a moral

Se assim o é, portanto, podemos terminar retornando ao debate sobre a teoria estética, uma vez que na arte, também, trata-se de captar (como leitor ou crítico) ou produzir (como artista) uma intensidade que, tendo afetado o autor para que produzisse a obra, deve afetar o leitor/crítico/espectador em suas verdades, em suas questões graves e fundamentais, e não apenas em suas vaidades, em sua erudição, em seu *gosto* (voltaremos a esse conceito). No *Paradoxe sur le comédien*, os atores, como *la Clairon* ou Garrick, devem burilar seu entusiasmo *genial* (a afetação de que o artista é capaz) para criar uma forma que será mais eficaz para provocar o entusiasmo no espectador. E no *Éloge de Richardson*, o detalhismo protorealista do romancista serve para envolver ilusoriamente o leitor para que ele possa sentir do modo o mais intenso possível (como experiência, incidindo, portanto, não só em sua racionalidade, mas também em seu imaginário), para suas cordas da sensibilidade vibrarem sob o couro que a civilização produziu (daí a ideia de lágrimas que, no momento da recepção da obra, transgridem a postura de erudição racional exigida dos espectadores do teatro do século XVII).

Cet auteur ne fait point couler le sang le long des lambris; il ne vous transporte point dans des contrées éloignées (...); ses caractères sont pris du milieu de la société; (...) les passions qu'il peint sont telles que je les éprouve en moi; ce sont les mêmes objets qui les émeuvent, elles ont l'énergie que je leur connais...⁵³

Se a identificação mimetizada pavimenta a ilusão que nos faz ser afetado “como se” estivéssemos diante de homens iguais a nós, os detalhes salpicados e o calhamaço de páginas serve para que se *sinta*, de fato, o fardo da vida cotidiana e de suas penas, sofrimentos, de uma nova espécie de sublime do cotidiano:

Vous accusez Richardson de longuers! Vous avez donc oublié combien il em coûte de peines, de soins, de mouvements, pour faire réussir la moindre entreprise, terminer un procès, conclure un mariage, amener une réconciliation.⁵⁴

Trata-se da visão do *gênio* que, em meio a seus objetos cotidianos, tenta extrair elementos que possam despertar as “couleurs vraies” da vida. Nesse ponto, vale citar uma passagem que descreve bem essa nova concepção do

⁵³ Diderot, Denis, “Éloge de Richardson”, in: *Œuvres* (Paris: Gallimard, 1951), 1060-1061.

⁵⁴ Diderot, Denis, “Éloge”, 1064.

artista afetado pelo entorno (violento, intenso ou mesmo banal, posto que cotidiano, mas sempre concreto, natural, ligado a interesses e experiências autênticas) e que tenta solidificar, numa forma duradoura, essa afetação:

Le *génie* entouré des objets dont il s'occupe ne se souvient pas, il voit; il ne se borne pas à voir, il est ému: dans le silence et l'obscurité du cabinet, il jouit de cette campagne riante et féconde; il est glacé par le sifflement des vents; il est brûlé par le soleil, il est effrayé [des] tempêtes. L'âme se plaît souvent dans ces affectations momentanées; elles lui donnent un plaisir qui lui est précieux; elle se livre à tout ce qui peut l'augmenter; elle voudrait, par des couleurs vraies, par des traits ineffaçables, donner un corps aux fantômes qui sont son ouvrage (...). Veut-elle peindre quelques-uns de ces objets qui viennent l'agiter, tantôt les êtres se dépouillent de leurs imperfections; il ne se place dans ses tableaux que le sublime, l'agréable; alors le *génie* peint en beau: tantôt elle ne voit dans les événements les plus tragiques que les circonstances les plus terribles, et le *génie* répand dans ce moment les plus sombres, les expressions énergiques de la plainte et de la douleur, il anime la matière, il colore la pensée: dans la chaleur de l'enthousiasme, il ne dispose ni de la nature ni de la suite de ses idées; il est transporté dans la situation des personnages qu'il fait agir.⁵⁵

Não dispor nem (só) da natureza – ou seja, dos impulsos, do entusiasmo corporal, por assim dizer –, nem (só) da sequência de suas ideias – ou seja, de sua erudição, de seus conhecimentos sobre as adequações –, mas também de sua imaginação, que cria cenas despegadas da vida material concreta. Finalmente, chega-se, em arte, à ideia estética de que o *gosto* (a assembleia inescapável do público) é uma instância a ser transgredida, a ser transformada, a ser violada, por assim dizer, de modo a dar acesso a uma verdade sub-institucional (subcivilizacional) que tem a ver com a sensibilidade (molecular, vital, corporal) do público formado por indivíduos em transformação, em devir. Somente o artista *genial*, que se deixa afetar, que sabe deixar fluir sua energia que, diferentemente da tradição pré-moderna, nada mais tem a ver com a *evidentia* como preceito retórico puro ligado à concepção de verdade pré-moderna (pela qual a *enargeia* elevaria o discurso ao nível da intensidade da revelação do todo cosmológico), consegue atingir as mesmas cordas dos espectadores ou leitores, propondo um novo *gosto* a partir da experiência de afetação verdadeira de produtor e receptor, intermediados por uma forma artística que, universalizada, no entanto guarda a força originária das afetações sofridas pelo autor/gênio – ultrapassando os constrangimentos já

⁵⁵ Diderot, Denis, "L'Article Génie", in: *Œuvres esthétiques* (Paris: Garnier Frères, 1968), 9-10.

institucionalizados como *status*, erudição, racionalidade, cálculo, e mesmo frivolidade de salão, prazeres fúteis que nos afastariam de nossas verdades subcivizacionais.

Bibliografia

- Delon, Michel, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières – 1770-1820* (Paris: PUF, 1988).
- Delon, Michel, Prefácio a *Supplément au voyage de Bougainville* de Denis Diderot (Paris: Gallimard, 2002).
- Delon, Michel, *Diderot cul par-dessus tête* (Paris: Albin Michel, 2013).
- Desné, Roland, “Un inédit de Diderot retrouvé en Amérique ou Les objections d'un matérialiste à une théorie idéaliste de l'homme”, *La Pensée. Revue du rationalisme moderne*, 118 (1964). Acedido em 22 de janeiro de 2020, em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58160373/f95.vocal>.
- Diderot, Denis, “Ceci n'est pas un conte”, in: *Œuvres* (Paris: Gallimard, 1951).
- Diderot, Denis, “Éloge de Richardson”, in: *Œuvres*, org. André Billy (Paris: Gallimard, 1951).
- Diderot, Denis, “Paradoxe sur le comédien”, in: *Œuvres*, org. de André Billy (Paris: Gallimard, 1951).
- Diderot, Denis, “Sur l'inconséquence du jugement public de nos actions particulières”, in: *Œuvres* (Paris: Gallimard, 1951).
- Diderot, Denis, “L'Article Génie”, in: *Œuvres esthétiques*, org. de Paul Vernière (Paris: Garnier Frères, 1968).
- Diderot, Denis, “Discours sur la poésie dramatique”, in: *Écrits sur le théâtre. 1. Le drame* (Paris: Pocket, 1995).
- Diderot, Denis, “Entretiens sur le Fils Naturel”, in: *Écrits sur le théâtre. 1. Le drame* (Paris: Pocket, 1995).
- Diderot, Denis, *Le rêve de D'Alembert* (Paris: Flammarion, 2002).
- Diderot, Denis, *Supplément au voyage de Bougainville* (Paris: Gallimard, 2002).
- Diderot, Denis, “Carta a Paul Landois”, trad. de Luís Manuel A. V. Bernardo, in: *Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias*, vol. 34 (2015).
- Duflo, Colas, “Conséquence morale et écriture philosophique chez Diderot”, in: *Cultura*, vol. 34 (2015), acedido em 20 de dezembro de 2020: <https://journals.openedition.org/cultura/2460#ftn11>.
- Fumaroli, Marc, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes* (Genebra: Librairie Droz, 1996).
- Hansen, João Adolfo, “Categorias epidíticas da *Ekphrasis*”, in: *Agudezas seiscentistas e outros ensaios*, org. de Cilaine Alves Cunha e Mayara Laudanna (São Paulo: Edusp, 2019).
- Israel, Jonathan, “Deux philosophies morales en conflit”, in: *Une révolution des esprits* (Marseille: Ed. Agone, 2017).
- Koselleck, Reinhart, *Crítica e crise* (Rio de Janeiro: Eduerj/Contraponto, 1999).
- Matos, Franklin de, *O filósofo e o comediante* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002).

Mortier, Roland, *Clartés et ombres du siècle des lumières* (Genebra: Librairie Droz, 1969).

Silva, André Luiz Barros da, “Um narrar a menos: o Conselheiro no Memorial de Aires”, in: *À roda de Machado de Assis. Ficção, crônica e crítica*, org. de João Cezar de Castro Rocha (Chapecó: Argos, 2006).

Silva, André Luiz Barros da, *Sensibilidade, coquetismo e libertinagem. A Pamela inglesa, as Pamelas francesas e as mudanças éticas e estéticas no século XVIII* (São Paulo: Alameda, 2019).

Starobinski, Jean, *Ação e reação* (Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2002).

Starobinski, Jean, *Diderot, un diable de ramage* (Paris: Gallimard, 2012).

Capítulo 6

Apocalipse e mistério: símbolos dos sentimentos femininos no pensamento diderotiano

Fabiana Tamizari

Resumo: Esta análise trata da mulher e a sua relação com os sentimentos no pensamento materialista de Denis Diderot (1713-1784), tendo em vista a constituição psicofisiológica feminina e a visão do filósofo sobre o sexo feminino no seu contexto moral e social no Século das Luzes. Para o filósofo, a mulher sofria uma dupla opressão, uma imposta pela sua constituição física e outra pelas condições culturais e históricas, que, segundo Diderot, impunham à mulher uma relação mais intensa com os sentimentos, muitas vezes marcada pelo exagero e pelo desequilíbrio, o que leva o autor a comparar essa relação com as imagens do Apocalipse e do Mistério.

Introdução

No texto *Sobre as Mulheres*, de 1772, Diderot, imbuído do espírito iluminista, propõe uma reflexão sobre a condição feminina: “Não basta falar das mulheres, e falar bem delas, Senhor Thomas, fazei ainda com que eu as veja, suspendei-as diante de meus olhos como outros tantos termômetros das menores vicissitudes dos mores e dos usos.”¹ As mulheres foram figuras constantes não apenas em *Sobre as Mulheres*, mas em toda sua vasta obra, principalmente nos textos que discutiam a teoria materialista, como *Sonho de D’Alembert*, *Continuação do Diálogo*, *Isto não é um conto*, *Mme. De La Carlière*, *A Religiosa*, *Colóquio com a Marechala* e *Suplemento à Viagem de Bougainville*. Para ele, um ser complexo como a mulher, que deveria ter como símbolos o Apocalipse e o Mistério,² não poderia ser tratado de forma neutra e somente a experiência seria capaz de desvendar “um ser extremo na sua força e na sua fraqueza, que a vista de um sorriso ou de uma aranha faz cair em síncope, e que às vezes afronta os maiores temores da vida.”³

Diderot ao defender o conhecimento sobre as mulheres se reúne aos demais iluministas que buscam desvendar o universo feminino no século das Luzes. Entre eles, encontramos reflexões sobre o tema nas obras de Voltaire, Rousseau, Kant, Mallet, Jacourt, Montesquieu e Thomas, e também na literatura

Fabiana Tamizari

Unidade I&D Instituto de Estudos Filosóficos, Universidade de Coimbra

E-mail: fabitamizari@yahoo.com.br

Braga, Joaquim & Tamizari, Fabiana (eds.), *Sensibilidade e Matéria no Pensamento de Denis Diderot*, Coleção eQVODLIBET 7, Coimbra: IEF, 2020.

¹ Diderot, Denis, “Sobre as Mulheres”, in: *Obras I – Filosofia e Política* (São Paulo. Editora Perspectiva, 2000), 228.

² Diderot, Denis, “Sobre as Mulheres”, 228.

³ Diderot, Denis, “Sobre as Mulheres”, 220.

clandestina, como em *Tereza, a filósofa*. Apesar da variedade de abordagens, todas as obras dividem um traço em comum, o fato de as visões e discussões serem sempre parciais, como ressalta Crampe-Casnabet: “o ser representado é sempre segundo, mediatizado relativamente ao sujeito que é a sede da representação.”⁴ Ou seja: as definições sobre as mulheres no século XVIII eram elaboradas através do olhar masculino. E a visão masculina sobre o universo feminino, na maioria dos casos, reforçava estereótipos e servia para justificar a posição de submissão da mulher na sociedade. Exemplos disso não faltam: Kant, no texto “Da diferença entre o sublime e o belo na relação dos sexos”, classifica o feminino como o “belo sexo”, em oposição ao “sexo nobre”, e defende que as mulheres são dominadas essencialmente pelo sentimento e, por isso, não devem se dedicar a atividades intelectuais, um campo restrito aos homens. Rousseau, no livro V do *Emílio*, também é enfático ao afirmar que o papel reservado às mulheres é o da submissão e que suas atividades devem ser limitadas ao ambiente doméstico.

Estes dois autores, para justificar suas posições, defendem que a natureza indica o papel da mulher no mundo, como, por exemplo, a vocação para a maternidade, o cuidado dos filhos, a incapacidade para compreender questões mais complexas, sendo-lhes rogado, essencialmente, um papel de submissão aos homens. As posições kantiana e rousseauísta não são vozes isoladas no Iluminismo, contudo. A maioria dos pensadores do século XVIII vinculava o papel social da mulher à sua condição natural. Ainda assim, havia uma minoria, representada por nomes como Condorcet, Madame D’Epinay e Madame de Châtelet, que defendiam que as diferenças entre homens e mulheres não estavam inscritas na natureza, mas haviam sido construídas social e historicamente.

Nesse embate que dominou o Século das Luzes entre natureza e cultura como os possíveis responsáveis pela definição da identidade feminina, encontramos, inserido no grupo majoritário, o filósofo Denis Diderot. Para ele, o papel das mulheres era definido pela natureza, que fora cruel em sua formação psicofisiológica, uma vez que as fizera seres frágeis, com a vida marcada pelos ciclos da reprodução, mais suscetíveis aos sentimentos, com uma maior propensão ao histerismo e ao fanatismo religioso. Cabe destacar que apesar deste diagnóstico negativo sobre a constituição psicofisiológica feminina, o diferencial de Diderot foi diagnosticar a situação de opressão vivenciada pelas mulheres. Para ele, desde os primórdios da história humana o sexo feminino foi subjugado pelos interesses masculinos, situação que relegava as mulheres a um plano inferior na sociedade, marcando-as pelo desprezo e rejeição. Fontenay ressalta este aspecto da análise diderotiana sobre as mulheres: “mesmo aceitando com demasiada facilidade a ideia de uma inferioridade natural da mulher, [...] tomou abertamente, e em todos os planos, o partido das

⁴ Crampe-Casnabet, Michèle, “A mulher no pensamento filosófico do século XVIII”, in: Georges Duby e Michelle Perrot, *História das Mulheres no Ocidente* (Porto: Edições Afrontamento, 1991), 371.

mulheres”⁵; opinião esta compartilhada por Badinter⁶ e Piva, que afirma: “Levando rigorosamente em consideração a atmosfera cultural do século XVIII, podemos dizer que Diderot muito se solidarizou com a condição da mulher.”⁷

Encontramos um exemplo desta postura de defesa das mulheres em uma passagem de *Suplemento à viagem de Bougainville*, na qual os personagens A e B relatam a história de Miss Polly Baker, moradora de uma colônia inglesa na América do Norte. Segundo as leis da colônia, as mulheres que tivessem filhos ilegítimos – frutos de relações extraconjugais ou da prostituição – deveriam ser julgadas pelo tribunal. A pena prevista para esse tipo de crime era o pagamento de uma multa e, caso a ré não tivesse condições de quitá-la, eram aplicadas punições corporais em praça pública. Miss Baker comparecia ao tribunal pela quinta vez. Em suas palavras encontramos algumas das exigências morais impostas às contemporâneas de Diderot. A primeira delas diz respeito ao casamento: a mulher reconhecida e valorizada na sociedade é aquela que preserva a sua virgindade até o enlace, resistindo às investidas masculinas. Porém, aquelas que cedem, deixando-se seduzir, sofrem duras consequências: são desprezadas pela sociedade, condenadas pela religião e tornam-se párias sociais. Vejamos um trecho da autodefesa da jovem:

Mas é minha culpa? Eu invoco vosso testemunho, senhores; vós me supondes certamente com bastante bom senso para estardes persuadidos de que preferiria a harmonia conveniente a uma esposa, assim como tenho a sua fecundidade. Desafio quem quer que seja a dizer que me recusei a aceitar essa condição. Dei meu consentimento à primeira e única proposição que me foi feita; eu era virgem ainda; tive a simplicidade de confiar minha honra a um homem que não tinha honra alguma; ele me fez meu primeiro filho e me abandonou. Esse homem, todos vós o conheceis; é atualmente magistrado como vós e senta-se ao vosso lado; eu esperava que aparecesse hoje no tribunal e interessasse vossa piedade em meu favor, em favor de uma infeliz que só o é por causa dele; então eu seria incapaz de expô-lo ao rubor da vergonha, lembrando o que se passou entre nós. Estou errada em me queixar hoje da injustiça das leis? A primeira causa de meus extravios, meu sedutor, foi elevada ao poder e às honras pelo mesmo governo que puniu minhas desgraças com o açoite e com a infâmia. Responder-me-ão que transgredi os preceitos da religião; se minha ofensa é contra Deus, deixai-lhe o cuidado de me punir; vós já me excluístes da comunhão da Igreja, isso não basta? Por que,

⁵ Fontenay, Elisabeth de, *Diderot y el materialismo encantado* (Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1988), 136.

⁶ Badinter, Elisabeth, *O que é uma mulher?: um debate* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991), 18.

⁷ Piva, Paulo, *O Ateu Virtuoso: materialismo e moral em Diderot* (São Paulo: Discurso Editorial, 2003), 278.

ao suplício do inferno, que acreditais me esperar no outro mundo, juntais o das multas e açoites?⁸

Na sequência do diálogo, os personagens A e B contam que a súplica de Miss Baker surtiu efeito e que aquele que a seduzira sentiu remorso e lhe propôs casamento, alterando sua situação perante a sociedade. Na fala do personagem: “convertendo em mulher honesta aquela que cinco anos antes convertera em rapariga pública.”⁹ O último trecho evidencia outro ponto fundamental do código moral que atingia as mulheres naquela época: a dependência do juízo masculino. Os homens têm um papel importante e, por que não dizer, fundamental, na definição da situação moral da mulher na sociedade.

A análise de vanguarda sobre a situação social feminina não corresponde a construção psicofisiológica defendida por Diderot para as mulheres, uma vez que o filósofo aponta uma série de “desvantagens” consideradas como resultado da sua constituição natural, ou seja, comparada com o sexo masculino, o feminino não foi favorecido pela natureza. Como resultado desta constituição psicofisiológica, as mulheres tem a sua vida marcada em ciclos (menstruação, gravidez e menopausa), são mais suscetíveis ao histerismo, ao fanatismo e também a viver uma relação mais intensa com os sentimentos. O objetivo do nosso artigo é, afinal, analisar como Diderot descreve a relação das mulheres com os sentimentos. Para isso, na primeira parte, discorreremos sobre a constituição psicofisiológica do sexo feminino, tendo como ponto de partida a teoria materialista do filósofo. Na segunda parte, apontaremos como essa constituição psicofisiológica determina uma relação mais intensa das mulheres com os sentimentos, o que para Diderot se trata de uma desvantagem, uma vez que o sexo feminino se torna um ser imprevisível, o que justificaria a sua associação ao mistério e ao apocalipse.

I – A constituição psicofisiológica das mulheres

Para Diderot, a matéria que constitui o universo encontra-se em constante movimento e, conseqüentemente, em transformação: “Tudo muda, tudo passa, só o todo permanece. O mundo começa e acaba incessantemente, está em cada instante, no início e no fim, nunca houve outro e nunca haverá outro.”¹⁰ Essa característica seria encontrada até mesmo nos objetos mais inertes, como, por exemplo, a pedra. Segundo Diderot, esse processo de transformação ocorreria em virtude do fato de toda a matéria existente possuir uma energia inerente. Essa energia inerente, essa “sensibilidade da matéria”, segundo Diderot, se

⁸ Diderot, Denis, “Suplemento à viagem de Bougainville”, in: Diderot, *Denis Diderot* (São Paulo: Editora Abril, 1979), 147.

⁹ Diderot, Denis, “Suplemento à viagem de Bougainville e ou Diálogo entre A e B”, in: *Textos escolhidos*. (São Paulo: Abril Cultural, 1979).

¹⁰ Diderot, Denis, “O sonho de d’Alembert”, in: *Obras I - Filosofia e Política* (São Paulo: Editora Perspectiva, 2000), 168.

manifestaria de duas maneiras: na forma ativa, como a verificada nos animais e plantas, e na forma inerte, como na madeira ou no mármore.¹¹ As transformações que ocorrem na matéria seriam o resultado de ações internas e externas¹², resultando no movimento¹³ e, a partir dele, na formação da natureza.¹⁴

A matéria em constante movimento e transformação revela que tudo na natureza está interligado, estabelecendo assim uma cadeia de seres¹⁵, como lemos neste trecho do *Sonho*: “[...] Todos os seres circulam uns nos outros, por conseguinte, todas as espécies... tudo está em um fluxo perpétuo... Todo animal é mais ou menos homem; todo mineral é mais ou menos planta; toda planta é mais ou menos animal. Não há nada de preciso na natureza...”¹⁶

O homem, na teoria materialista de Diderot, faz parte desta cadeia de seres em meio à dinâmica própria da matéria. No diálogo *O Sonho de D’Alembert*, o personagem Bordeu explica como ocorre a formação humana à Senhorita de l’Espinasse:

Fostes, no começo, um ponto imperceptível, formado de moléculas menores, dispersas no sangue, a linfa do vosso pai ou de vossa mãe; este ponto tornou-se um fio delgado, depois um feixe de fios. Até aí, não há o menor vestígio dessa forma agradável que tendes: vossos olhos, esses belos olhos, assemelhavam-se tão pouco a olhos quanto a extremidade de uma raiz de anêmona se assemelha a uma anêmona. Cada uma das fibras do feixe de fios se transformou, pela simples nutrição e por sua conformação, em um órgão particular: isto, pondo-se de parte dos órgãos nos quais as fibras se metamorfoseiam e aos quais dão origem. O feixe é sistema puramente sensível; se

¹¹ Cf. Diderot, Denis, “Diálogo entre D’Alembert e Diderot”, in: *Obras I - Filosofia e Política* (São Paulo: Editora Perspectiva, 2000), 152.

¹² No texto *Princípios filosóficos sobre a Matéria e o Movimento*, encontramos um exemplo de como Diderot define a integração entre os elementos presentes na natureza: “Mas eu detenho os meus olhos sobre o amontoado geral dos corpos; vejo tudo em ação e em reação, tudo se destruindo sob uma forma, tudo se recompondo sob uma outra, sublimações, dissoluções, combinações de todas as espécies, fenômenos incompatíveis com a homogeneidade da matéria, daí concluo que ela é heterogênea; que existe uma infinidade de elementos diversos na natureza; que cada um desses elementos, por sua diversidade, tem sua força particular, inata, imutável; e que essas forças íntimas do corpo têm suas ações fora do corpo: daí nasce o movimento ou melhor a fermentação geral no universo”. Diderot, Denis, “Princípios Filosóficos Sobre a Matéria e o Movimento”, in: *Obras I - Filosofia e Política* (São Paulo: Editora Perspectiva, 2000), 251.

¹³ Na definição do movimento, encontramos no pensamento diderotiano uma mescla das teorias da época, como destaca Michel Delo, no texto da apresentação do *Diálogo*. Segundo o comentador, Diderot utilizou tanto o pensamento cartesiano quanto o newtoniano. Ainda, como ressalta Maria das Graças de Souza, na obra *Natureza e Ilustração*, a noção de movimento sustentada por Diderot difere da dos demais pensadores iluministas: “Diderot [...] recorre a uma noção de movimento que difere claramente daquela utilizada por Rousseau e os adeptos do dualismo em geral. No *Emílio*, Rousseau define o movimento como ‘transporte de uma coisa de um lugar para outro’. Ora, para Diderot, o transporte ou deslocamento de um corpo no espaço não é senão o efeito do movimento, que por sua vez é entendido como força que se encontra tanto no objeto que se desloca quanto naquele que aparentemente permanece em repouso.” Souza, Maria das Graças, *Natureza e Ilustração – Sobre o materialismo de Diderot* (São Paulo: Editora UNESP, 2002), 50.

¹⁴ Para Diderot “natureza” é sinônimo de “matéria.”

¹⁵ Diderot, Denis, “Sonho”, 153.

¹⁶ Diderot, Denis, “Sonho”, 177.

persistisse sob tal forma, seria suscetível de todas as impressões relativas à sensibilidade pura, como o frio, o calor, o doce, o rude. Estas impressões sucessivas, variadas entre si, e variadas cada uma em sua intensidade, talvez produzissem aí a memória, a consciência de si, uma razão muito restrita. Mas essa sensibilidade pura e simples, esse tato, diversifica-se pelos órgãos emanados de cada uma das fibras; uma fibra, formando a orelha, engendra uma espécie de tato que denominamos ruído ou som; outra, formando o palato, engendra uma segunda espécie de tato que denominamos sabor, uma terceira formando o nariz e o atapetando, engendra uma terceira espécie de tato que denominamos odor; uma quarta, formando o olho, engendra uma quarta espécie de tato que denominamos cor.¹⁷

Para Diderot, consciência, memória, alma ou pensamento não fariam dos homens seres superiores, mas seriam apenas características peculiares à constituição psicofisiológica humana. O pensador francês deixa isso claro no *Diálogo* ao demonstrar o funcionamento da memória através de uma metáfora em que, comparando a memória a um instrumento musical, a considera simplesmente o resultado de uma atividade mecânica e não algo não pertencente à sua constituição material:

O instrumento filosófico é sensível; é ao mesmo tempo o músico e o instrumento. Como sensível, tem a consciência momentânea do som que produz; como animal, tem dele a memória. Esta faculdade orgânica, ligando os sons nele próprio, produz e aí conserva a melodia. Suponde sensibilidade e memória no cravo, e dizei-me se ele não saberá, se ele não repetirá por si próprio as árias que tereis executado em suas teclas. Nossos sentidos são outras tantas teclas que são dedilhadas pela natureza que nos rodeia, e que se dedilham amiúde elas próprias, eis, a meu ver, tudo o que se passa num cravo organizado como vós e eu.¹⁸

Outra passagem importante do *Diálogo* trata do funcionamento do sistema nervoso humano. O pensador francês utiliza novamente uma metáfora em uma conversa entre Bordeu e a Srta. l'Espinasse, associando nosso sistema nervoso a uma teia de aranha. A aranha, no centro da teia, representa o cérebro e os fios são os nervos, que fazem a ligação entre todas as partes do corpo.

A diferença entre os homens sábios e os sensíveis também é explicada como resultado da constituição da matéria. Para o pensador, ela é determinada

¹⁷ Diderot, Denis, "Sonho", 182.

¹⁸ Diderot, Denis, "Diálogo", 158.

pela relação existente entre o cérebro e o diafragma, ambos considerados centros que controlam a ação humana. Os homens que têm como centro de comando o cérebro são dirigidos pela razão, condição considerada ideal por Diderot, uma vez que aqueles que são dirigidos pelo diafragma travam uma luta interna para que prevaleça o comportamento racional: “O grande homem, se por infelicidade recebeu essa disposição natural, ocupar-se-á sem trégua em enfraquecê-la, em dominá-la, em tornar-se senhor de seus movimentos e em conservar para a origem do feixe todo o seu império. Então ele se dominará em meio aos maiores perigos, julgará de modo frio, mas são.”¹⁹

Já os homens dominados pelo diafragma não têm controle sobre suas emoções, agindo sem a direção da razão. No *Sonho*, o personagem Bordeu aponta as características de quem vivencia essa situação:

Mas o que é um ser sensível? Um ser abandonado à discricção do diafragma. Uma palavra tocante feriu o ouvido, um fenômeno singular feriu o olho, e eis de repente o tumulto interno que se ergue, todas as fibras do feixe que se agitam, o frêmito que se espalha, o horror que se apodera, as lágrimas que correm, os suspiros que sufocam, a voz que se interrompe, a origem do feixe que não sabe o que se torna; não há mais sangue-frio, nem razão, nem julgamento, nem instinto, nem recurso.²⁰

Para Diderot, portanto, o homem comandado pelo diafragma se encontra em prejuízo em relação ao comandado pelo cérebro; aquele vive um conflito constante para dominar as emoções e agir racionalmente, enquanto este assim age sem grande esforço. Ainda de acordo com o filósofo, não eram somente os homens que viviam uma batalha para controlar suas emoções, as mulheres padeciam do mesmo mal. De acordo com Diderot, as mulheres, submetidas aos ditames do diafragma, viviam um constante conflito para não sucumbir aos impulsos da natureza. Analisemos duas argumentações de Diderot sobre esta questão. Na primeira, a personagem Senhorita de l’Espinasse²¹ declara que os vapores são uma “anarquia” particular das mulheres²²; em resposta, Bordeu informa a razão de tal fato: “É a imagem de uma administração fraca, onde cada um puxa para si a autoridade do amo.”²³ No segundo momento, Bordeu relata a luta de uma mulher para dominar as manifestações provenientes do controle do diafragma:

¹⁹ Diderot, Denis, “Sonho”, 202.

²⁰ Diderot, Denis, “Sonho”, 202.

²¹ A presença da personagem feminina no diálogo exemplificaria, para Martin-Haag, a dominação do diafragma: “D’Alembert aparece como um moderno Thales, que é dominado exclusivamente pelo centro cerebral. Inversamente, Madame de l’Espinasse se apresenta como o arquétipo da mulher hipersensível, ela mesma admite o fardo de ficar presa ao diafragma. Bordeu aparece, por sua vez, como um homem sábio, que foi capaz de estabelecer um equilíbrio entre os centros nevrálgicos da sua organização.” Martin-Haag, Éliane, *Diderot* (Paris: Ellipses, 1998), 13.

²² Diderot, Denis, “Sonho”, 196.

²³ Diderot, Denis, “Sonho”, 196.

[...] Uma mulher caiu, em consequência de um parto, no mais assustador estado vaporoso; eram lágrimas e risos involuntários, sufocações, convulsões, inchaços de garganta, silêncio soturno, gritos agudos, tudo o que há de pior: a coisa durou vários anos. Ela amava apaixonadamente e julgou perceber que seu amado, fatigado da moléstia dela, começava a afastar-se; então resolveu sarar ou perecer. Estabeleceu-se nela uma guerra civil na qual ora o amo prevalecia, ora os súditos. Se acontecia que a ação dos fios da rede fosse igual à reação de sua origem, ela tombava como morta; transportavam-na ao leito, onde permanecia horas a fio sem movimento e quase sem vida; outras vezes sofria apenas lassidões, uma fraqueza geral, uma extinção que parecia ser final. Ela persistiu seis meses nesse estado de luta. [...] Após um número infinito de vitórias e derrotas, o chefe permaneceu senhor, e os súditos tornaram-se tão submissos que, embora esta mulher experimentasse toda espécie de penas domésticas, embora padecesse de diferentes moléstias, nunca mais teve problemas de vapores.²⁴

O filósofo retoma esta questão no texto *Paradoxo sobre o Comediante*, de 1773, quando compara a capacidade de se apaixonar dos homens e das mulheres: “Vede as mulheres; elas nos ultrapassam certamente, e de muito longe, em sensibilidade; que diferença entre elas e nós nos instantes da paixão!”²⁵ Diderot, ainda neste texto, avalia essa capacidade feminina como uma desvantagem: “A sensibilidade nunca se apresenta sem fraqueza de organização. A lágrima que escapa do homem verdadeiramente nos comove mais que todos os prantos de uma mulher.”²⁶

Em outra obra dedicada a análise do sexo feminino, *Sobre as Mulheres*, Diderot assume uma postura mais tradicional²⁷ e defende que as mulheres são definidas pelos seus órgãos genitais, sendo o útero o motivador dos seus pensamentos e suas vivências: “A mulher traz dentro de si um órgão suscetível

²⁴ Diderot, Denis, “Sonho”, 197.

²⁵ Diderot, Denis, “Paradoxo sobre o comediante”, in: *Textos Escolhidos* (São Paulo: Abril Cultural, 1979), 164.

²⁶ Diderot, Denis, “Paradoxo”, 164.

²⁷ Segundo Évelyne Berriot-Salvadore, encontramos duas correntes que discutiam a característica psicofisiológica feminina: uma que argumentava que a mulher era um homem “falho”, ou seja, que a forma feminina não tinha a plenitude alcançada pela masculina e outra que reduzia a identidade feminina ao seu útero; ambos os discursos remetem à Antiguidade e, mesmo adotando versões diferentes, estiveram presentes até o século XIX: “Na realidade, os fundamentos teóricos deste discurso foram postos em prática a partir dos finais do século XVIII: tudo parece dever jogar-se entre um aristotelismo que reduz o feminino a uma incompletude e um galenismo que o encerra na especificidade inquietante do útero. Da Idade Média ao século XIX, a medicina feminina continua enredada nesta dialética, certamente em prejuízo de mais rápidos progressos tanto em anatomia como em biologia. Mas a perenidade dos estereótipos e a aparente reprodução do discurso mascaram evoluções e rupturas tanto mais difíceis de analisar quanto não seguem necessariamente a cronologia das descobertas científicas: o que muda talvez não seja tanto o conhecimento da natureza e da função de cada sexo – o qual só será dominado no século XIX – mas, sobretudo, a maneira de pensar as suas diferenças na ordem do mundo e da sociedade.” Berriot-Salvadore, Évelyne, “O discurso da medicina e da ciência”, in: Georges Duby e Michelle Perrot, *História das Mulheres – Do Renascimento à Idade Moderna* (Porto: Editora Afrontamento, 1991), 409.

de espasmos terríveis, que dispõe dela, e que suscita em sua imaginação fantasmas de toda espécie.”²⁸ Dentro desse contexto, a mulher é definida por Diderot como um ser de paixões e emoções comandadas pelo útero²⁹, uma vez que este define a identidade, os pensamentos e as experiências das mulheres. Na obra *Elementos de Fisiologia*, Diderot retoma a questão e define o útero³⁰ como um “órgão ativo dotado de um instinto particular.”³¹ Acrescenta que durante a vida adulta, do início da menstruação à menopausa, há uma forte influência do órgão sobre a vida das mulheres, e compara essa atuação uterina à de um animal em cólera, pois “fica furioso, aperta e sufoca as outras partes.”³² Essa influência revela uma relação mais visceral das mulheres com os sentimentos, mediante a qual elas são capazes de sacrifícios inimagináveis para os homens, como relata Diderot nesta passagem de *Sobre as Mulheres*: “A Sra. De Staal é posta na Bastilha com a Sra. Duquesa de Maine, sua amante; a primeira percebe que a Sra. De Maine confessou tudo. Imediatamente põe-se a chorar, rola por terra e brada: ‘Ah! Minha pobre amante ficou louca!’ Não esperai nada semelhante de um homem.”³³ Mas ao lado deste desprendimento, para Diderot havia também a possibilidade da vivência extremada dos sentimentos como a vingança e a dissimulação, como lemos neste outro trecho da obra:

Impenetráveis na dissimulação, cruéis na vingança, constantes nos projetos, sem escrúpulos sobre os meios de vencer, animadas de um ódio profundo e secreto contra o despotismo do homem, parece que há entre elas uma conjura tácita de dominação, uma espécie de liga, tal como a que subsiste entre os sacerdotes de todas as nações. Elas conhecem seus artigos sem tê-los comunicado umas às outras. Naturalmente curiosas, querem saber, seja para usar, seja para abusar, de tudo. Nos tempos de revolução, a curiosidade as prostroi aos chefes de partido. Aquele que as advinha é seu inimigo implacável.³⁴

Portanto, no entender de Diderot, tanto ao estabelecer o diafragma ou o útero como definidores do sexo feminino, a natureza determinava o papel das mulheres. Uma natureza que em nada tinha sido generosa com o sexo feminino, uma vez que, para exercer o seu papel de mãe, função máxima à qual estava destinada, a mulher tem sua vida definida por ciclos, que marcam a sua existência com o signo da dor e de um sofrimento constante. Na visão diderotiana, a natureza, ao determinar o útero como o responsável pelo

²⁸ Diderot, Denis, “Sobre as Mulheres”, 222.

²⁹ Cf. Diderot, Denis, “Sobre as Mulheres”, 223.

³⁰ Diderot utilizará o termo matriz para se referir ao útero na obra *Elementos da Fisiologia*. Cf. Diderot, Denis, *Éléments de physiologie* (Paris: Honoré Champion, 2004), 229.

³¹ Diderot, Denis, *Éléments*, 230.

³² Diderot, Denis, *Éléments*, 230.

³³ Diderot, Denis, “Sobre as mulheres”, 222.

³⁴ Diderot, Denis, “Sobre as mulheres”, 221.

comando das mulheres, teria acrescentado uma outra dose de infortúnio para o sexo feminino: a sua relação exagerada com os sentimentos, como veremos a seguir.

II – As mulheres e os sentimentos

Essa identificação das mulheres com uma capacidade de vivenciar mais intensamente seus sentimentos é uma constante na análise diderotiana sobre o sexo feminino. Um exemplo disso é o conto *Madame de La Carlière*³⁵, escrito em 1772. Nele, Diderot ilustra essa característica do universo feminino por meio da personagem principal, que vivencia os dois extremos do amor. No princípio, ao se apaixonar por Desroches, não medirá esforços e atenções ao seu eleito. Seu discurso na cerimônia de casamento ilustra seu devotamento e o preço do seu amor: “Cavalheiro, vou abandonar-vos minha pessoa e meu bem, resignar-vos minhas vontades e minhas fantasias, vós sereis todo o mundo para mim, mas é preciso que eu seja todo o mundo para vós, não posso estar satisfeita com menos.”³⁶ No decorrer da trama, no momento em que a personagem principal descobre a traição do seu amado, ela organiza uma cena teatral para desmascará-lo: reúne os mesmos convidados que na cerimônia de casamento haviam testemunhado seu devotamento e sua promessa de fidelidade eterna e o acusa de traição, deixando-o ao julgamento da opinião pública. Neste conto, Diderot pinta com cores fortes o que, segundo a sua teoria, seriam características do universo feminino. Em seu desfecho não faltam lágrimas nem lamentações e Madame de La Carlière morre em decorrência da tristeza resultante do episódio.³⁷

Para Diderot, em nome de um amor, a mulher é capaz de inúmeros sacrifícios, mas, ao mesmo tempo, também pode ser dissimulada, vingativa e inescrupulosa.³⁸ Em *Isto não é um conto*, encontramos as duas situações. Exemplo de abnegação é o desprendimento da Srta. de La Chaux, que, por amor a Gardeil, um sujeito reconhecidamente mau caráter e egoísta, enfrenta a família e a sociedade para viver sua paixão e passa a ser perseguida por sua ousadia. Nada abalava seu devotamento e sua dedicação ao amante. Mesmo percebendo a situação de abuso em que vivia, acreditava ser ela mesma a responsável por não mais despertar os sentimentos do amado. No excerto abaixo a personagem pede ajuda a um médico conhecido:

- Ele não mais vos ama?
- Não.
- Ele vos abandona!

³⁵ Diderot, Denis, “Madame de La Carlière”, in: *Obras II – Estética, Poética e Contos* (São Paulo: Perspectiva, 2000), 307-346.

³⁶ Diderot, Denis, “Madame”, 332.

³⁷ Cf. Diderot, Denis, “Madame”, 338-346.

³⁸ Diderot, Denis, “Madame”, 221.

- Oh, sim! Depois de tudo que fiz! Senhor, a minha cabeça se confunde. Tende piedade de mim. Não me deixeis; sobretudo, não me deixeis.”

Ao pronunciar estas palavras, ela agarrara meu braço, que apertava fortemente, como se houvesse alguém perto dela que ameaçasse arrancá-lo e levá-lo embora.

- Não temais nada, senhorita.

- Não temo senão a mim.

- O que é preciso fazer por vós?

- Primeiro me salvar de mim mesma. Ele não mais me ama, eu o canso, eu o importuno, eu o entedio, ele me odeia, ele me abandona, ele me deixa, ele me deixa!

A esta palavra repetida sucedeu um silêncio profundo, e a este silêncio explosões de um riso convulsivo mil vez mais espantoso que os acentos do desespero ou o estertor da agonia. Vieram a seguir lágrimas, gritos, palavras inarticuladas, olhares voltados para o céu, lábios trementes, uma torrente de dores que era preciso abandonar a seu curso; foi o que fiz; e não comecei a me dirigir à sua razão salvo quando vi sua alma quebrantada e atônita.³⁹

Também encontramos em *Isso não é um conto*, na relação entre Tanié e a Sra. Reymer, o outro arquétipo feminino, dissimulado e maquiavélico.⁴⁰ Tanié era um jovem pobre do interior que quando se muda para Paris se apaixona perdidamente pela Sra. Reymer. Para satisfazer o desejo de riqueza de sua amante, muda-se então para São Domingos a fim de investir no comércio colonial, e obtém êxito em sua empreitada, prosperando. Apesar da distância, permanece ligado à Sra. Reymer, e segue remetendo-lhe parte dos lucros obtidos. Esta, embora tivesse prometido fidelidade na partida do jovem amante, no período em que ele está longe mantém várias ligações amorosas. Passados dez anos, o jovem Tanié retorna, certo de que viveria sua história com a Sra. Reymer. Entretanto, achando que merecia aumentar seu patrimônio, ela insiste em que ele aceite um pedido do ministro para estabelecer relações comerciais com a Rússia. Tanié reluta em aceitar, mas termina por não resistir à insistência da Sra. Reymer. No trecho a seguir acompanhamos o diálogo no qual Tanié comunica o convite do ministro à Sra. Reymer e a reação dela, que demonstra a faceta feminina dissimulada e inescrupulosa:

[...] Era preciso decidir-se, era preciso abrir-se com a Sra. Reymer. Cheguei à casa dele precisamente ao fim dessa cena desagradável. O pobre Tanié se desfazia em lágrimas.

³⁹ Diderot, Denis, “Isto não é um conto”, in: *Obras II – Estética, Poética e Contos* (São Paulo: Editora Perspectiva, 2000), 317.

⁴⁰ Diderot utiliza o termo “maquiavelistas” para se referir às mulheres. Cf. Diderot, Denis, “Sobre as Mulheres”, 228.

“O que tendes pois, disse-lhe eu, meu amigo? Ele me diz soluçando: “É esta mulher!”

A Sra. Reymer trabalhava tranquilamente em um tear de tapeçaria. Tanié se levantou bruscamente e saiu. Fiquei só com sua amiga, que me deixou ignorar o que ela qualificava de loucura de Tanié. Ela me exagerou a modicidade de seu estado; pôs em seu arrazoado toda a arte com que um espírito sutil sabe disfarçar os sofismas da ambição.

“Do que se trata? De uma ausência de dois ou três anos no máximo.”

- É um bocado de tempo para um homem que vós amais e que vos ama tanto quanto ele.

- Ele, me ama? Se ele me amasse, hesitaria em me satisfazer?

- Mas, senhora, por que não o acompanhais?

- Eu! Eu não vou de modo algum para lá, e extravagante como é, ele não se lembrou de modo algum de me propor. Duvida ele de mim?

- Eu não creio.

- Depois de tê-lo esperado durante doze anos, ele pode muito bem confiar dois ou três anos em minha boa-fé. [...]

- Tanié não lamentará nada, enquanto tiver a felicidade de vos agradar.

- Isso é muito digno, mas estejais seguro de que ele ficará muito contente de ser rico, quando eu for velha. O defeito das mulheres é de jamais pensar no futuro; não é o meu.⁴¹

No romance *Jóias Indiscretas* encontramos outro exemplo desse posicionamento diderotiano. Em certo momento, Diderot analisa a relação das mulheres com o jogo, e considera que as mulheres motivadas pelas emoções das partidas experimentavam sensações que se refletiam em sua constituição psicofisiológica:

A maior parte das mulheres da roda da Manimombanda jogavam sofregamente, e não era preciso ter a sagacidade de Mangogul para percebê-lo. A paixão pelo jogo é uma das menos dissimuladas; ela se manifesta, tanto no ganhar, como no perder, por sintomas surpreendentes.

- Mas de onde lhes vem este furor? – dizia consigo mesmo.

– Como é que elas podem decidir-se a passar as noites em volta de uma mesa de farol, a tremer à espera de um ás ou de um sete? Este frenesi altera a saúde e a beleza delas, quando elas as têm, sem contar a agitação em que, estou seguro, as precipita.⁴²

⁴¹ Diderot, Denis, “Sobre as Mulheres”, 312.

⁴² Diderot, Denis, *As Jóias Indiscretas* (São Paulo: Global Editorial, 1999), 53.

No trecho transcrito abaixo, em que uma vagina feminina fala sobre os favores sexuais negociados em troca de dívidas de jogo, Diderot ainda acrescenta que as mulheres, em busca das sensações provocadas pelo jogo, não tinham pudores de arriscar suas reputações e colocar em risco sua posição social:

- Manilha, ulteriormente, tomou emprestado a outro brâmane, que, dizia ela, vinha consolá-la em seus dissabores. O santo homem sucedeu ao financista, e nós o reembolsamos por seu consolo na mesma moeda. Ela perdeu-me outras vezes ainda. E todos sabem que as dívidas de jogo são as únicas saldadas na sociedade.
- Se Manilha tem sorte no jogo, ela é a mulher mais casta do Congo. Um só bom jogo basta para transformar de maneira surpreendente a sua conduta: ninguém mais a ouve soltar imprecações; ela recepciona prodigamente, paga a modista e a criadagem, dá coisas a suas aias, tira às vezes suas roupas e acaricia seu dinamarquês e seu marido. Mas ela arrisca trinta vezes por mês estas boas disposições e seu dinheiro num às de espadas. É esta a vida que levou e continuará levando, e Deus sabe quantas vezes ainda serei dada como garantia⁴³.

Para Diderot, as desvantagens impostas pela natureza, ou seja, pela sua constituição psicofisiológica, se agravavam quando as mulheres eram privadas da liberdade, tema discutido no romance *A Religiosa*. Diderot retomará essa mesma questão em um trecho do diálogo entre o Capelão, representante da moral tradicional, e Oru, porta-voz das ideias diderotianas, no *Suplemento à Viagem de Bongville*:

- Oru – Sabes ao menos por qual razão, sendo homem, te condenastes livremente a não sê-lo?
- Capelão – Seria muito comprido e muito difícil explicar-te.
- Oru – E esse voto de esterilidade, o monge é-lhe realmente fiel?
- Capelão – Não.
- Oru – Eu estava certo disso. Tendes também monges mulheres?
- Capelão – Sim.
- Oru – Tão recatadas como os monges homens?
- Capelão – Mais enclausuradas, elas secam de dor, perecem de tédio.

⁴³ Diderot, Denis, *As Joias*, 57.

Oru – E a injúria feita à natureza é vingada. Oh! Miserável país! Se tudo aí é ordenado como o que contaste, sois mais bárbaros que nós.⁴⁴

Como podemos observar no final do trecho acima, Diderot acredita que, ao isolarmos o homem do convívio com os seus pares, o privamos da sua condição natural, o que certamente desequilibrará sua estrutura psicofisiológica. No romance *A Religiosa* encontramos vários exemplos dessas consequências no sexo feminino, considerado por Diderot mais frágil do que o masculino, como lemos nesta passagem do romance: “[...] sou mulher, tenho o espírito frágil, como é próprio do meu sexo.”⁴⁵ O romance, escrito em 1760 e publicado pela primeira vez vinte anos depois, tornou-se célebre ao denunciar os efeitos nocivos da instituição de claustro, considerados pelo enciclopedista, um atentado à liberdade e à sociabilidade do indivíduo, que afetariam de forma irreversível a estrutura psicofisiológica daqueles que viviam reclusos, em especial as religiosas, como podemos ver nas passagens a seguir. Uma das religiosas, pressionada pela vida reclusa, enlouquece e põe fim a própria vida. Suzanne, a personagem principal, narra o ocorrido: “Desgrenhada e quase sem roupa, ela arrastava cadeias de ferro, tinha olhos desvairados, arrancava os cabelos, batia com os punhos no peito, corria, uivava, lançava, a si mesma e aos outros, as mais terríveis imprecações; buscava uma janela por onde precipitar-se”⁴⁶; Em outra passagem, Diderot descreve Suzanne, que ousara desafiar a Igreja ao pedir na justiça civil a anulação de seus votos. No trecho abaixo Suzanne narra o momento em que, acusada pela madre superiora de estar possuída pelas forças do mal, recebe a punição da sua congregação:

E estendi os braços. Suas companheiras os seguraram. Arrancaram-me o véu; despojaram-me sem pudor. Encontram em meu seio, o retratinho da antiga superiora; tomaram-no; supliquei a permissão de beijá-lo ainda uma vez, recusaram-no. Enfiaram-me uma camisa, tiraram-me as meias, cobriram-me com um saco e conduziram-me, cabeças e pés nus, através dos corredores. Gritei, pedi socorro; o sino soara, porém, advertindo que ninguém aparecesse. Eu invocava o céu e caía por terra, arrastavam-me. Quando cheguei ao fim da escada, tinha os pés ensanguentados e as pernas feridas, meu estado comoveria almas de bronze. Abriram então com grossas chaves a porta de um pequeno lugar subterrâneo, obscuro, onde me atiraram sobre um esteira que a umidade começara a apodrecer. [...] Meu primeiro movimento foi para matar-me: levei as mãos à garganta; rasguei as vestes com os dentes; soltei gritos terríveis;

⁴⁴ Diderot, Denis, “Suplemento”, 151.

⁴⁵ Diderot, Denis, *A Religiosa* (São Paulo: Círculo do Livro, 1973), 110.

⁴⁶ Diderot, Denis, *A Religiosa*, 111.

uivava como um animal feroz; batia a cabeça contra as paredes; cobri-me de sangue; procurava aniquilar-me antes que as forças me faltassem, o que não demorou acontecer. Passei aí três dias; acreditava-me presa pelo resto da vida.⁴⁷

Para Diderot, o determinismo biológico não só estabelecerá uma relação mais intensa das mulheres com os sentimentos, mas também explicará certas doenças consideradas, na época, exclusivas do universo feminino, como o caso do histerismo.⁴⁸ Nesta passagem de *Sobre as Mulheres*, Diderot estabelece um paralelo entre a intensidade dos sentidos femininos e a doença: “Nada é mais contíguo que o êxtase, a visão, a profecia, a revelação, a poesia fogosa e o histerismo.”⁴⁹ Em outra passagem, ele também reforça esta visão: “A mulher dominada pelo histerismo experimental tem não sei o quê de infernal ou de celeste. Às vezes, ela me faz estremecer.” Piva afirma que Diderot considerava a relação das mulheres com a religião uma manifestação histérica: “O fato de terem paixões mais fortes do que as dos homens torna as mulheres mais propensas ao fanatismo religioso. No entender de Diderot, a relação delas com a religião era histérica, sobretudo na juventude. Quando velhas, tornam-se beatas e até loucas.”⁵⁰ Nas palavras do próprio Diderot: “Só uma cabeça de mulher pode exaltar-se a ponto de pressentir seriamente a aproximação de um deus, de agitar-se, de descabelar-se, de espumar, de gritar [...]”⁵¹ Este tipo de posicionamento reforçava a ideia de que estaria inscrita na natureza a diferença entre os sexos. Nesse mesmo sentido se dá mais uma análise de Piva, a respeito de *Sobre as Mulheres*: “Nesse pequeno texto Diderot dedica-se a pensar na organização da mulher por intermédio de seu determinismo biológico, sobretudo, o problema da histeria [...]. Em virtude disso, as paixões femininas seriam mais vigorosas a ponto de tornarem as mulheres mais vingativas e hediondas e de enlouquecerem com maior facilidade do que os homens.”⁵²

Ao terem uma relação mais visceral com os sentimentos, as mulheres, na argumentação de Diderot, eram semelhantes às crianças, como podemos ler nas palavras de Bordeau, nesta passagem do *Sonho*: “É por não haverdes trabalhado a fim de se lhe assemelhar que tereis alternadamente penas e prazeres violentos, que passareis a vida a rir e a chorar, e que nunca sereis mais do que

⁴⁷ Diderot, Denis, *A Religiosa*, 76.

⁴⁸ Diderot está repetindo o discurso médico do seu tempo, que tem na histeria a confirmação da determinação da mulher pelo útero, como destaca Berriot-Salvadore: Efetivamente, durante muitos séculos, a terapêutica feminina baseou-se numa ideia comum aos médicos, aos moralistas e aos teólogos: a mulher está sujeita ao seu sexo. O estudo de uma doença como a histeria é, deste ponto de vista, exemplar. Até o final do século XVII, com efeito, esta afecção se releva exclusivamente da patologia feminina; mais ainda, ela é, no discurso médico, o símbolo da feminilidade. De resto, ao termo erudito “histeria”, cuja etimologia é, no entanto, muito significativa, preferem-se expressões mais fortemente evocativas, tais como “sufocação da matriz” ou “furor uterino.” O primeiro sintoma que permite ao clínico fazer o seu diagnóstico reside justamente nesses movimentos extraordinários do útero que, tal como um animal, se agita por todo o lado em convulsões violentas. Berriot-Salvadore, “O discurso”, 423.

⁴⁹ Diderot, Denis, “Sobre as Mulheres”, 223.

⁵⁰ Piva, Paulo, *O Ateu Virtuoso*, 276.

⁵¹ Diderot, Denis, “Sobre as Mulheres”, 221

⁵² Piva, Paulo, *O Ateu Virtuoso*, 275.

uma criança.”⁵³ Neste mesmo texto, o argumento é reforçado pela personagem feminina, Senhorita de L’Espinasse: “Doutor, contai-me. Sou como as crianças, adoro os fatos maravilhosos e, quando honram a espécie humana, raramente me sucede contestar-lhes a verdade.”⁵⁴ Na obra *Sobre as Mulheres*, o filósofo retoma o argumento para descrever como as mulheres são naturalmente mais sensíveis, ocasionando de serem mais influenciáveis e menos sensatas:

Mas essa imaginação ferosa, esse espírito que se julgaria incoercível, basta uma palavra para abatê-lo. Um médico diz às mulheres de Bordeu, atormentadas por vapores pavorosos, que elas estão ameaçadas de epilepsia, e ei-las curadas. Os magistrados de Mileto declaram que a primeira mulher a se matar será exposta nua em praça pública; e eis as milesianas reconciliadas com a vida. As mulheres estão sujeitas a uma ferocidade epidêmica. O exemplo de uma só arrasta uma multidão. Só a primeira é criminosa; as outras são doentes. Ô mulheres, sois crianças bens extraordinárias!⁵⁵

Ao comparar as mulheres às crianças, Diderot retirou delas a possibilidade da igualdade e principalmente de autonomia, uma vez que para elas, as ações não são norteadas pela razão, situação considerada ideal para o filósofo, mas sim, por centros que estimulam a emoção, o que, para o enciclopedista pode estimular situações extremadas, seja nas relações íntimas, na vivência religiosa, nas relações sociais ou ainda se transformar em uma doença. Ao associar essa vivência intensa dos sentimentos aos Apocalipse e ao Mistério, símbolos associados ao caos e ao desconhecido, ainda que pontual, Diderot seguiu o caminho dos demais filósofos iluministas, o de subestimar e diminuir as principais interessadas em suas considerações, as mulheres.

Bibliografia

- Badinter, Elisabeth, *O que é uma mulher?: um debate* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991).
- Berriot-Salvadore, Évelyne, “O discurso da medicina e da ciência”, in: Georges Duby e Michelle Perrot, *História das Mulheres – Do Renascimento à Idade Moderna* (Porto: Editora Afrontamento, 1991).
- Crampe-Casnabet, Michèle, “A mulher no pensamento filosófico do século XVIII”, in Georges Duby e Michelle Perrot, *História das Mulheres no Ocidente* (Porto: Edições Afrontamento, 1991).

⁵³ Piva, Paulo, *O Ateu Virtuoso*, 202.

⁵⁴ Diderot, Denis, “Sonho”, 225.

⁵⁵ Diderot, Denis, “Sobre as Mulheres”, 225.

- Diderot, Denis, *As Joias Indiscretas* (São Paulo: Global Editorial, 1999).
- Diderot, Denis, *Éléments de physiologie* (Paris: Honoré Champion, 2004).
- Diderot, Denis, “Princípios Filosóficos Sobre a Matéria e o Movimento”, in: *Obras I - Filosofia e Política* (São Paulo: Editora Perspectiva, 2000).
- Diderot, Denis, “Diálogo entre D’Alembert e Diderot”, in: *Obras I - Filosofia e Política* (São Paulo: Editora Perspectiva, 2000).
- Diderot, Denis, “Isto não é um conto”, in: *Obras II – Estética, Poética e Contos* (São Paulo: Editora Perspectiva, 2000).
- Diderot, Denis, “Madame de La Carlière”, in: *Obras II – Estética, Poética e Contos* (São Paulo: Perspectiva, 2000).
- Diderot, Denis, “O sonho de d’Alembert”, in: *Obras I - Filosofia e Política* (São Paulo: Editora Perspectiva, 2000).
- Diderot, Denis, “Sobre as Mulheres”, in: *Obras I – Filosofia e Política* (São Paulo: Editora Perspectiva, 2000).
- Diderot, Denis, “Suplemento à viagem de Bougainville e ou Diálogo entre A e B”, in: *Denis Diderot. Textos escolhidos*. (São Paulo: Abril Cultural, 1979).
- Fontenay, Elisabeth de, *Diderot y el materialismo encantado* (Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1988).
- Martin-Haag, Éliane, *Diderot* (Paris: Ellipses, 1998).
- Piva, Paulo, *O Ateu Virtuoso: materialismo e moral em Diderot* (São Paulo: Discurso Editorial, 2003).
- Souza, Maria das Graças, *Natureza e Ilustração – Sobre o materialismo de Diderot* (São Paulo: Editora UNESP, 2002).

Capítulo 7

A Tirania de Mangogul: uma crítica de Diderot à condição social feminina

Nicolas Pelicioni de Oliveira

Resumo: Em *Les bijoux indiscrets* (*As joias indiscretas*), de Diderot, a personagem central é um sultão que, protegido por sua posição política, diverte-se ao colocar mulheres em situação de constrangimento. Esse sultão, Mangogul, por meio de um encantamento, faz com que vaginas falem e narrem, audivelmente, suas práticas sexuais. Desse modo, é o órgão sexual que acusa e constrange as mulheres perante a sociedade. Por outro lado, Sélim, uma personagem masculina, vangloria-se pelas muitas aventuras sexuais que viveu. Assim, Mirzoza, sultana por quem Mangogul é apaixonado, observa por uma perspectiva feminina que as práticas sexuais pelas quais as mulheres são condenadas são as mesmas pelas quais os homens se podem vangloriar. Desse modo, Diderot mostra-se não apenas sensível aos comportamentos sociais de sua época como também ousado ao criticar a moralidade vigente.

1. “Um presente que lhe servisse para evitar o tédio”

O romance *Les bijoux indiscrets* (*As joias indiscretas*), de Diderot, narra os acontecimentos vivenciados por um sultão do Congo chamado Mangogul. Como um presente que lhe servisse para evitar o tédio, esse sultão recebeu do gênio Cucufa um anel mágico capaz de obrigar as mulheres a confessar suas aventuras sexuais. Para espanto e divertimento do sultão, as mulheres que eram submetidas ao poder do anel não faziam apenas uma simples narrativa de suas aventuras sexuais; muito mais do que isso, uma vez encantadas, elas eram surpreendidas por uma voz que se pronunciava por meio do *bijou*¹ – um eufemismo para vagina –, e, desse modo, sofriam uma dupla exposição de suas intimidades. A partir dessa exposição íntima, as personagens Mirzoza e Sélim, com o sultão Mangogul, não apenas podiam avaliar a natureza pouco casta de mulheres que, até então, pareciam ter um comportamento moral irrepreensível, como também podiam elaborar um juízo de valor a respeito da personalidade feminina.

Nicolas Pelicioni de Oliveira

Bolsista CNPq (Processo: 141699/2019-1). Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP

E-mail: nicolas.pelicioni@unesp.br

Braga, Joaquim & Tamizari, Fabiana (eds.), *Sensibilidade e Matéria no Pensamento de Denis Diderot*, Coleção eQVODLIBET 7, Coimbra: IEF, 2020.

¹ Neste capítulo, serão mantidos em francês os termos *bijou* e *bijoux* em vez das traduções *joia* e *joias*.

2. “Livros condenados ao fogo, suprimidos ou censurados”

Les bijoux indiscrets foi originalmente publicado em 1748, sendo o primeiro romance de Diderot. Talvez porque apresente um conteúdo sensual e sexual muito provocativo, abordando de maneira aberta as questões referentes à condição social feminina, a crítica de seu tempo possa ter tido dificuldades para entender, com a profundidade interpretativa que o texto merece, uma análise político-social séria. Não sem motivos, *Les bijoux indiscrets* pôde ser incluído no *Dicionário crítico, literário e bibliográfico dos principais livros condenados ao fogo, suprimidos ou censurados*,² de Etienne-Gabriel Peignot, publicado em Paris, em 1806. Algumas outras obras incluídas nesse dicionário foram *Jacques, le fataliste* e *La religieuse*, também de Diderot; *Les liaisons dangereuses*, de Laclos; *Pucelle d’Orleans*, de Voltaire; *Ode à Priape*, de Piron; *Epigrammes*, de Jean-Baptiste Rousseau.³ Talvez, em consequência de declarações do próprio autor e de polêmicas quanto ao teor sexual apresentados em *Les bijoux indiscrets* é que se tenha tentado, inicialmente, elaborar uma crítica que levasse em conta a história biográfica de Diderot, e, posteriormente, críticas que associassem os acontecimentos episódicos do romance às questões políticas francesas e ao trabalho filosófico do autor. O presente capítulo, por sua vez, propõe uma leitura de *Les bijoux indiscrets* a partir de uma perspectiva feminista.

Pode-se citar, como exemplo de leitura biografista e política, aquela feita pelo crítico Hervez⁴, seja tentando justificar a escritura da obra a partir de um estudo de correspondências, seja tentando ligar as personagens a personalidades políticas. No primeiro caso, Hervez destaca as explicações de Madame Vandeuil, filha de Diderot, a respeito do que teria motivado a publicação de *Les bijoux indiscrets*. Segundo Madame Vandeuil, um número considerável de obras do enciclopedista teria sido escrito e publicado para que se pudesse socorrer, financeiramente, uma amante do filósofo. Contudo, uma vez vencida a dificuldade financeira, Diderot teria passado a ver *Les bijoux indiscrets* como uma obra não importante ou até mesmo indesejável junto às suas demais publicações. Apesar desse depoimento de Madame Vandeuil levantado por Hervez, importa considerar a seguinte análise de Mattos:

Seja lá o que levou o dramaturgo da virtude a renegar publicamente *Les bijoux indiscrets*, pensando até mesmo em redimir-se por uma autocastração simbólica (diriam os nossos psicanalistas...), não nos apressemos em dar-lhe crédito. Lembremos que, antes de mais nada, ao mesmo

² O título em francês é *Dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimés ou censurés*. Todas as traduções apresentadas neste capítulo são minhas, exceto quando houver indicação em contrário.

³ Hunt, Lynn, “Obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800”, trad. Carlos Szlak, in: *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800* (São Paulo: Hedra, 1999), 16.

⁴ Hervez, Jean, *Introduction a L’œuvre de Diderot* (Paris: Bibliothèque des Curieux, 1920), 1-6.

tempo que rejeitava o livro, Diderot escrevia nos anos 1760 e 1770 três novos capítulos, acrescidos ao texto na edição preparada por Naigeon em 1798. Lembremos ainda que *Les bijoux indiscrets* apareceu apenas alguns meses depois que Diderot assinara, em 1747, o contrato que o colocaria à frente da *Encyclopédia*, ao lado do matemático d’Alembert. Como se sabe, além de ter sido uma das maiores aventuras filosóficas do século, esse empreendimento garantiu a independência de Diderot como homem de letras — não sendo, portanto, muito convincente que o filósofo, numa época em que a censura vigiava de perto os escritores, pusesse em risco a empreitada apenas para ganhar uma aposta ou agradar a amante.⁵

Como se percebe, de fato, a crítica que se faz em *Les bijoux indiscrets* a respeito de uma sociedade que oprime as mulheres tem sido ignorada em favor de um posicionamento moralista que condena os elementos sexuais que foram problematizados de modo tão explícito – o próprio Diderot corrobora esse entendimento ao fazer supor uma rejeição ao próprio trabalho.

Uma vez que a crítica à condição feminina fora ignorada, para que a obra ganhasse alguma relevância, além da justificativa para sua escritura, apresentada acima, e da discussão de algumas questões filosóficas abordadas pela obra, também se procurou uma leitura que relacionasse personagens a personalidades políticas.

Hervez apresenta, como parte da introdução às obras de Diderot, uma “chave de leitura”. Segundo esse crítico, o gênio Cucufa seria uma personificação do arrependimento; Mangogul, por sua vez, uma representação de Luís XV; Mirzoza, de senhora de Pompadour; Sélim, de marechal de Richelieu; e, como esses, segue-se uma lista com várias outras personagens. Do mesmo modo, os locais africanos onde se desenvolve a intriga, como Congo e Banza, representariam, velada e respectivamente, França e Paris.⁶ Importa mencionar que essa obra de Diderot, devido aos elementos pornográficos que apresenta, resultou *imoral*, e, devido ao contexto político em que surge, será conveniente uma análise mais detida do que se pode chamar imoralidade.

3. Pornografia

Como observa a pesquisadora Hunt⁷, a pornografia nem sempre pode ser limitada à descrição ou representação de órgãos genitais e práticas sexuais; por

⁵ Mattos, Franklin de, *A cadeia secreta: Diderot e o romance filosófico* (São Paulo: Editora Unesp, 2018), 54-55.

⁶ Hervez, Jean, *Introduction*, 5-6. Essa lista está em apêndice, no final deste capítulo, traduzida e comentada.

⁷ Hunt, Lynn (org.), *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800*, trad. de Carlos Szlak, (São Paulo: Hedra, 1999).

esse motivo, a pornografia, como conceito, devido às muitas instâncias em que aparece ao longo da história, resulta num termo de limitação difícil. Hunt esclarece que, quando a pornografia tem como fim o estímulo de sensações, o termo, então, não satisfaz o que acontecia na Europa entre 1500 e 1800, época em que era praticada, principalmente, com o intuito de criticar e até mesmo chocar as autoridades políticas e religiosas. Hunt analisará com especial atenção a pornografia relacionada à Revolução Francesa; como explica a pesquisadora,

O desenvolvimento da pornografia ocorreu a partir dos avanços e retrocessos da atividade desordenada de escritores, pintores e gravadores, empenhados em pôr à prova os limites do ‘decente’ e a censura da autoridade eclesiástica e secular.

Embora o desejo, a sensualidade, o erotismo e até mesmo a representação explícita dos órgãos sexuais possam ser encontrados em muitos, senão em todos, tempos e lugares, a pornografia como categoria legal e artística parece ser um conceito tipicamente ocidental, com cronologia e geografia particulares.⁸

Les bijoux indiscrets, ao mesmo tempo em que explora os limites do romance, também aborda a condição social da mulher, e, em particular, a censura sexual que lhe é imposta pela sociedade. Com esse romance, Diderot faz uma análise político-social expondo como o sexo feminino é depreciado e como as mulheres são condenadas quando exploram a própria sexualidade. O termo *bijou* é não somente um eufemismo para *vagina*⁹, como também uma metonímia para *mulher*. Em termos comparativos, como atesta o romance da norte-americana Ensler, cujo título, *Os monólogos da vagina*, já explicita vaginas falantes, a redução da mulher à genitália não é gratuita, tampouco permaneceu exclusiva ao romance ou ao tempo de Diderot. No prefácio de *Os monólogos da vagina*, a narradora, identificada com a autora, confessa a necessidade que teve de pronunciar o nome do órgão genital e deixar que ele se expressasse:

Eu digo [vagina] porque nós não descobrimos uma palavra que fosse mais inclusiva, que realmente descrevesse a área inteira e todas as suas partes. “Buceta” é, provavelmente, uma palavra melhor, mas há nela muita bagagem. Além disso, acho que a maioria de nós não sabe direito do que estamos falando quando dizemos “buceta”. “Vulva” é uma boa palavra; faz uma representação mais específica, ainda assim, não sei se a maioria de nós sabe o que há numa vulva.

⁸ Hunt, Lynn, *A invenção da pornografia*, 10.

⁹ O *bijou* é um eufemismo tanto para o sexo feminino quanto para o masculino: “O quê! Há quinze dias os senhores estão entre nós e ainda ignoram que os *bijoux* masculinos e femininos são de formas diferentes?” Diderot, Denis, “*Les bijoux indiscrets*”, in: *L’œuvre de Diderot* (Paris: Bibliothèque des Curieux, 1920), 13.

Digo “vagina” porque, quando comecei a dizer, descobri o quão fragmentada eu era, o quão desconectado meu corpo era da minha mente. Minha vagina era algo lá longe, muito distante. Eu, dificilmente, viveria lá, nem mesmo faria uma visita. Eu estaria ocupada demais trabalhando, escrevendo, sendo mãe, amiga. Não via minha vagina como uma fonte primária, um ponto de apoio, humor e criatividade. Ali seria um lugar tenso, cheio de medo.¹⁰

A vagina ou *le bijou* permanece, como afirma Ensler, uma região inexplorada do corpo feminino. O romance de Diderot denuncia, por meio de uma ampliação ficcional da brutalidade masculina, as práticas sociais que colaboram para que a vagina permaneça como região interdita.

Por processo metonímico, o sexo feminino, notadamente, a vagina, faz com que as mulheres de *Les bijoux indiscrets* passem a ser repulsivas ao meio social. Importa notar que para qualquer dos gêneros sexuais, masculino ou feminino, não somente as práticas extraconjugais, mas qualquer prática sexual é vexatória quando exposta. Apesar disso, como o romance explicita, a infidelidade praticada pelo homem não causa a mesma repulsa social. Em momento algum, o homem, cujas práticas sexuais serão resumidas e exemplificadas pelo comportamento da personagem Sélím, será reduzido ao pênis. Muito pelo contrário, para o homem será lícito e louvável viver a descoberta do próprio sexo por meio de experiências nas quais mulheres podem ser reificadas, exploradas e humilhadas.

4. “Personalidade autoritária”

A partir da apresentação que se faz de Mangogul, entende-se que ele foi bem educado e realizou grandes feitos, inclusive intelectuais (ridicularizando os métodos de ensino da época, o narrador afirma que os grandes feitos intelectuais do sultão foram “algo que a universidade nunca pôde entender, pois ele conseguiu tudo isso sem saber uma palavra de latim”).¹¹ De personalidade autoritária, quando fez seu pedido ao gênio Cucufa, Mangogul deixou bem claro que ele queria uma coisa simples, algo que lhe proporcionasse prazer a expensas das mulheres de sua corte. Uma vez atendido, fez trinta trabalhos¹² com o anel, defendendo a hipótese de que as mulheres nunca são confiáveis quanto à fidelidade sexual; os trabalhos do anel seriam uma prova irrefutável da falta de compromisso da mulher para com um homem. Seu último trabalho aconteceu

¹⁰ Ensler, Eve, Preface a *The Vagina Monologues* (Londres: Virago, 1998). Embora a tradução para o português feita por Ana Guadalupe (Rio de Janeiro: Globo Livros, 2018) seja bastante recomendável, optei por traduzir os trechos citados.

¹¹ Diderot, Denis, “Les bijoux indiscrets”, 13.

¹² O termo francês é “*essai*”, a rigor, *ensaio* ou *tentativa*, mas haverá preferência pelo termo *trabalho*; a alternância com outros termos dar-se-á, ocasionalmente, em favor de uma melhor adequação ao contexto.

quando, ao acreditar que sua namorada, Mirzoza, estivesse para morrer, apontou-lhe o anel e ouviu de seu *bijou* uma bela e inesperada declaração de amor e de fidelidade. Ao acordar, a sultana, ofendida por ter sido obrigada a dar tal prova, fez com que Mangogul devolvesse o anel ao gênio.

O primeiro trabalho do anel vitimou uma senhora recém casada, Alcine, durante uma reunião em que as mulheres jogavam o *cavagnole* no palácio da sultana Manimonbanda. Como já era de se esperar, o acontecimento foi um escândalo na corte e as fofocas correram pelo reino do Congo:

Muitas cartas circularam: o discurso do *bijou* de Alcine foi publicado, revisto, corrigido, aumentado e comentado pelos frequentadores da corte. Louvou-se o emir [marido de Alcine], pois sua mulher foi imortalizada. Ela ficou exposta aos espetáculos, ficou concorrida nos passeios; juntavam-se ao redor dela e ela ouvia o burburinho: “Sim, é ela; ela mesmo; seu *bijou* falou por mais de duas horas inteiras”.¹³

A sultana Mirzoza, namorada do sultão, também chamada de “a favorita” – o que deixa explícito ser ela uma dentre outras (na verdade, o casal vive um relacionamento monogâmico, mas Mangogul teve muitas outras namoradas antes de iniciar o relacionamento com ela) –, logo nesse primeiro trabalho do anel, percebeu que a brincadeira teria consequências e fez um alerta ao sultão a respeito disso: ela pediu para que ele se desfizesse do presente de Cucufa. O sultão respondeu que não a atenderia; para o descontentamento de Mirzoza, ele demonstrou bem pouca preocupação quanto aos problemas que poderia causar: “Que me importa maridos desenganados, amantes desesperados, mulheres perdidas e jovens desonradas desde que eu me divirta? Será que não vale nada ser sultão?”.¹⁴

Percebe-se que Mangogul estava disposto a fazer valer sua posição política e sua autoridade para exercer os abusos que desejava. Curioso que, no processo mágico, a vagina nunca se posiciona a *favor* da mulher enfeitada, pelo contrário, toma partido *contra* ela expondo sua intimidade por meio de um viés que sempre a compromete negativamente. Essa representação do órgão sexual falante é bastante diversa daquela adotada na obra de Ensler, na qual a vagina é também uma metonímia, mas, no final, quem escolhe o que e como falar é a mulher. Apesar dessa diferença, embora haja quase dois séculos de distância entre uma e outra obra, o sexo feminino, mesmo que já não seja retratado como um tabu tão grande no texto de Ensler, continua, nos dias atuais, sendo um problema que demanda quase tanta atenção quanto nos dias de Diderot. Isso faz com que a discussão político-social apresentada em *Les bijoux indiscrets* continue tão necessária hoje quanto era no século XVIII.

¹³ Diderot, Denis, “Les bijoux indiscrets”, 25.

¹⁴ Diderot, Denis, “Les bijoux indiscrets”, 26.

5. “Tentativa desesperada de autopreservação”

Em *Les bijoux indiscrets*, as mulheres, tendo sua existência reificada e posta ao divertimento do sultão, procuram defender-se com mecanismos supostamente capazes de calar o *bijou*; o que, metaforicamente, representa uma negação do próprio sexo. Essa negação será explicitada por Mirzoza mais de uma vez ao longo do romance. Afinal, já em suas queixas ao sultão, ela mostrava-se diminuída, como exemplifica o lamento que se encontra no capítulo XXIV: “Não sei qual vantagem o senhor pode conseguir com seu anel, só que, quanto mais o senhor multiplica os trabalhos, mais meu sexo se torna odioso para mim.”¹⁵

Em certas ocasiões, a situação à qual as mulheres são submetidas faz com que desejem a morte. Um exemplo de tentativa desesperada de autopreservação é o de Zélaïs. Ela, ao fazer uso de um aparato para impedir a fala do *bijou*, acabou por sufocá-lo quando enfeitado; assim, depois de muito esforço, ele só pôde murmurar gemidos:

O *bijou* fez um segundo esforço para exprimir-se, e, superando parcialmente o obstáculo que lhe fechava a boca, fez ouvir, muito distintamente: “Ah... ah... E... eu... estou sufocando. Não posso mais... Ah... Ah... Estou sufocando”.¹⁶

Episódios como esse de Zélaïs, ao mesmo tempo em que apresentam um teor de comicidade patética, retratam uma angustiante tentativa feminina de autopreservação. Como atesta a resposta de Diderot ao ensaio de Antoine-Léonard Thomas (*Ensaio sobre o temperamento, os costumes e o espírito das mulheres nos diferentes séculos*, publicado em 1772), por meio do texto *Sobre as mulheres*,¹⁷ a fragilidade da mulher, quando atacada por um homem, parece ter sensibilizado o filósofo mais de uma vez. O excerto abaixo demonstra que o enciclopedista entendia que, para a mulher, o sexo pode ser problemático e a entrega ao homem pode ser muito desagradável:

A submissão a um mestre que lhe desagrada, é para ela um suplício. Eu vi uma mulher honesta arrepiar-se de horror à aproximação de seu marido, eu a vi mergulhar no banho e não se sentir suficientemente lavada da imundície de seu dever. Esse tipo de repugnância é-nos quase desconhecida. Nosso órgão é mais indulgente. Muitas mulheres morrem sem ter provado o extremo do prazer.¹⁸

¹⁵ Diderot, Denis, “Les bijoux indiscrets”, 109.

¹⁶ Diderot, Denis, “Les bijoux indiscrets”, 100.

¹⁷ Diderot, Denis, *Sur les femmes* (Paris : L. Pichon, 1919). O título em francês do ensaio de Thomas é *Essai sur le caractère, les mœurs et l’esprit des femmes dans les différents siècles*.

¹⁸ Diderot, Denis, *Sur les femmes*, 11-12.

Essa tentativa de autopreservação de Zélaïs *performa* uma situação de violência quando expõe a agressividade do ataque de Mangogul. Há um inusitado e um patético nessa cena; o inusitado está na tentativa de Zélaïs calar seu *bijou* e, assim, resistir ao *essai de l'anneau* praticado por Mangogul; o resultado dessa tentativa é patético porque falha.

Os capítulos XIX e XX já anunciavam esse episódio de Zélaïs quando Zélide e Sophie procuraram um joalheiro que se dizia capaz de construir um aparato que poderia impedir a fala dos *bijoux*. Na verdade, fica bastante claro que tanto a fala quanto o trabalho de impedir-lhes eram igualmente humilhantes às mulheres.

6. “Conclusões a respeito do comportamento moral feminino”

Ao longo de *Les bijoux indiscrets* há duas considerações hipotéticas e algumas tantas conclusões a respeito do comportamento moral feminino. A primeira hipótese, apresentada no capítulo XXV, é a “Amostra da moral de Mangogul”. Nela, o sultão lembra uma afirmação de Descartes, segundo a qual a alma masculina estaria localizada na “glândula pineal” e, a feminina, “supondo que as mulheres tenham uma”¹⁹, estaria ligada ao *bijou*. Assim,

A mulher sábia, por exemplo, seria aquela cujo *bijou* é mudo ou não é escutado.

A mulher pudica, aquela que finge não escutar seu *bijou*.

A galante, aquela da qual o *bijou* exige muito, mas também concede bastante.

A voluptuosa, aquela que escuta seu *bijou* com satisfação.

A cortesã, aquela a quem o *bijou* solicita a todo momento e, por outro lado, não lhe nega nada.

A charmosa, aquela cujo *bijou* é mudo ou não se pode escutar, mas todos os homens dos quais se aproxima esperam que seu *bijou* se pronuncie algum dia e que possa ser ouvido.²⁰

A segunda hipótese é apresentada no capítulo XXIX como a “Metafísica de Mirzoza”. Nesta, a sultana responde a Mangogul afirmando que a mulher tem sim uma alma e que o comportamento feminino, bem como o masculino, deve-se à sua localização no corpo. Mirzoza explica a Mangogul e a Sélim que a alma possui uma localização precisa, mas não fixa, no corpo humano. Ela residiria nos pés até que o indivíduo completasse dois anos, quando passaria para as pernas; aos quinze, passaria para as coxas e, posteriormente, para outras partes do corpo. A localização interferiria na personalidade,

¹⁹ Diderot, Denis, “Les bijoux indiscrets”, 111.

²⁰ Diderot, Denis, “Les bijoux indiscrets”, 112.

Assim, a mulher voluptuosa é aquele cuja alma ocupa o *bijou*, e nunca se afasta dali.

A mulher galante, aquela cuja alma está tanto no *bijou* quanto nos olhos.

A mulher terna, aquela cuja alma está, normalmente, no coração, mas algumas vezes no *bijou*.

A mulher virtuosa, aquela cuja alma está tanto na cabeça quanto no coração, nunca noutra lugar.

Se a alma se fixa no coração, ela formará os caracteres sensíveis, compassivos, verdadeiros, generosos. Se, deixando o coração para não retornar mais, caso passe a residir na cabeça, então, ela constituirá aqueles que designamos como homens duros, ingratos, pérfidos, cruéis.²¹

Na hipótese acima, advogando não só a favor das mulheres, mas também a favor de um pouco mais de justiça por parte dos colegas, Mirzoza apresenta mulheres cuja personalidade está relacionada à localização da alma; contudo, ela relaciona, muito conveniente e astutamente, as personalidades duras, ingratas, pérfidas, cruéis, a homens. Também vale notar que, tanto na hipótese de Mangogul quanto na de Mirzoza, o que se põe em discussão é a maneira como o apetite sexual compõe o caráter da mulher, uma vez que interfere em seus valores morais.

O romance vai desenvolvendo, paulatinamente, um conflito mais e mais agressivo entre os sexos. Por um lado, Mangogul tenta provar que a fidelidade feminina não existe e, por isso, as mulheres não são confiáveis e, por outro lado, Mirzoza tenta provar que a fidelidade feminina é igual à masculina. Além do conflito entre essas duas personagens, dentre as tantas conclusões apresentadas pelo romance a respeito de um comportamento moral da mulher, uma das mais relevantes para o entendimento de uma crítica à condição social feminina será a apresentada pela personagem Sélim, feita depois de toda uma narrativa que colocou em apreciação suas diversas aventuras sexuais. Será, precisamente, essa apreciação de aventuras sexuais que deixará Mirzoza indignada.

7. Mirzoza como pensadora

Como o conflito entre os sexos dá-se, também, no plano intelectual, a sultana será o contraponto necessário ao desenvolvimento crítico da obra; não somente quanto às questões referentes a sexualidade feminina, mas, do mesmo modo, quanto a questões estéticas.

²¹ Diderot, Diderot, “Les bijoux indiscrets”, 141-142.

Uma das questões filosóficas analisadas mais detidamente em *Les bijoux indiscrets* é a apresentada no capítulo XXXVIII com o subtítulo “Manutenção das Letras”. O debate dá-se entre Mirzoza, Mangogul, Sélím e Ricaric e diz respeito à qualidade do teatro produzido no reino do Congo. A personagem Mirzoza expõe seus conhecimentos teatrais confessando, inicialmente, não conhecer os termos técnicos da crítica especializada, mas, posteriormente, dando definições do que se poderá entender como a verosimilhança e o pacto ficcional. A sultana afirma que “a perfeição de um espetáculo consiste numa imitação tão exata de uma ação, que o espectador, enganado sem interrupção, imagina que assiste à própria ação.”²² Continuando suas análises, Mirzoza apresentará, quase em termos bakhtinianos, uma representação organizacional de acontecimentos tópicos numa peça de teatro:

A ruína ou a conservação de um império, o casamento de uma princesa, a perda de um príncipe, tudo isso se executa num estalar de dedos. Se for uma conspiração, esboça-se no primeiro ato; ela será ligada e afirmada no segundo; todas as medidas serão tomadas, todos os obstáculos levantados, ordenados os conspiradores no terceiro; haverá uma revolta incessante, um combate, talvez uma batalha: o senhor chamará isso de sequência, interesse, calor, verossimilhança! Eu não perdoaria jamais ao senhor, se o senhor não soubesse o que, por vezes, custa levar ao fim uma intriga miserável e o quanto o menor negócio político consome de tempo em andamentos, em conversações e em deliberações.²³

Mattos já afirma que “Diderot atribui a Mirzoza uma crítica da tragédia clássica francesa, antecipando em grande parte suas ideias sobre o espetáculo teatral.”²⁴ Esse crítico também afirma que Diderot acreditava que o teatro poderia desempenhar um papel educativo e que, para o filósofo, o discurso seria mais eficiente com a presença do ator; ou seja, “a energia do verbo depende da presença física de quem fala, enfraquecendo-se na obra escrita.”²⁵ Seria por essa necessidade de persuasão que a pantomima “imitação tão exata de uma ação”, como explicada por Mirzoza anteriormente, é relevante.

Toda essa exposição sobre o teatro feita por Mirzoza recebeu alguns elogios de Mangogul; contudo, entre bocejos. Logo depois de dizer que ela fizera uma “dissertação acadêmica”²⁶, Mangogul deixou-a na companhia de Sélím e Ricaric – situação em que ela apresentou as ideias discutidas acima – e, quando retornou, ouviu dela uma dura crítica quanto à sua frivolidade:

²² Diderot, Denis, “Les bijoux indiscrets”, 185.

²³ Diderot, Denis, “Les bijoux indiscrets”, 186.

²⁴ Mattos, Franklin de, *A cadeia secreta*, 56.

²⁵ Mattos, Franklin de, *A cadeia secreta*, 46.

²⁶ Diderot, Denis, “Les bijoux indiscrets”, 185.

O senhor mesmo nos coloca num entretenimento sobre *Belles-Lettres*: o senhor inicia por uma obra sobre a eloquência moderna, que não é maravilhosa; e, quando, para agradá-lo, faz-se um esforço para seguir a infeliz proposta que o senhor lançou; o tédio e o bocejo tomam-no, o senhor sofre no sofá, muda de posição cem vezes sem encontrar uma boa; aborrecido como se estivesse na pior situação do mundo, o senhor toma uma resolução, levanta-se e desaparece... para onde irá então? Talvez ouvir um *bijou*.²⁷

Ao longo do romance, há um elemento cômico que parece desautorizar uma crítica mais séria. Neste episódio, por exemplo, todas as considerações teatrais de Mirzoza cedem lugar ao descaso grosseiro de Mangogul. Não por acaso, *Les bijoux indiscrets* já foi analisado apenas por suas características burlescas.²⁸

8. Mirzoza como contestadora

Ao longo dos episódios apresentados pelo romance, Mirzoza intensifica seu descontentamento em relação aos trabalhos que Mangogul faz com seu anel; com isso, o conflito, de um modo geral, também se vai intensificando. Esse descontentamento da sultana atinge o ápice quando ela ouve os casos amorosos de Sélim.

Sélim dá início à narrativa de suas viagens e aventuras sexuais no capítulo XLIV, quando conta ter vivido seu primeiro caso amoroso com sua prima Émilie. Ele conta que, pouco depois de iniciarem o romance, sua prima ficara acamada sem saber o motivo e, por causa disso, os encontros de ambos acabaram por ser proibidos. Então, por mando de seu pai, ele fez uma viagem de vários meses, durante a qual soube, por meio de notícias de jornais, que sua prima morreria doente. Desmentindo o jornal, seu pai manda-lhe notícias atribuindo a morte de Émilie ao curto relacionamento que ambos tiveram e, mais adiante, o próprio Sélim confessa que a prima morreria ao dar à luz uma criança, pela qual ele mesmo passaria a ter responsabilidades financeiras.

Contudo, Sélim não ficou abalado com a morte de sua prima, pois ele já estava na Tunísia, onde começava um caso amoroso com Elvire, esposa de um corsário. De lá, embarcou para Lisboa e envolveu-se com Dona Velina, esposa do capitão do navio no qual viajava. De Lisboa, Sélim foi para Madri, onde iniciou um caso com Oropeza durante um baile de máscaras. Quando o marido de

²⁷ Diderot, Denis, “Les bijoux indiscrets”, 190-191.

²⁸ A análise de Anne Beate Maurseth (“*Les Bijoux indiscrets* un roman de divertissement”, in: *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, n. 33 (2002), acessado em 28 de Novembro de 2019, <https://journals.openedition.org/rde/78>), defende o divertimento no plano interno e externo da obra. No primeiro caso, Mangogul se diverte e, no segundo, o leitor. Desse modo, o romance terminaria, forçosamente, quando Mirzoza interrompe o divertimento de Mangogul, obrigando-o a devolver o anel.

Oropeza descobriu o romance, ele fugiu para a França. Além dessas, Sélím narra várias outras aventuras vividas na Europa e no Egito.

No capítulo XLVI, Sélím dá continuidade à narrativa de suas aventuras. Ele conta que, numa delas, acabou morando num monastério, travestido de viúva. Durante seu tempo lá, ele divertia-se iniciando noviças à vida sexual e só interrompeu suas práticas quando temeu poder ser descoberto. Então, Mirzoza questionou-o sobre o amor e ele respondeu que, aos dezoito ou vinte anos, não é o coração que fala. Finalmente, Sélím também elaborou um juízo de valor sobre as mulheres, ele concluiu que,

Em sua maior parte, elas não têm personalidade, diz Sélím; não mais que três coisas as movem, forçosamente: o interesse, o prazer e a vaidade. Não há, talvez, nenhuma mulher que não seja dominada por uma dessas três paixões e, aquelas que reúnem todas as três, são monstruosas.²⁹

Aparentemente, o protesto que Mirzoza faz a respeito dessa conclusão de Sélím tem como ponto de partida uma perspectiva romântica; no entanto, esse romantismo pode ser estendido a uma reflexão mais profunda, que antecipa, por exemplo, o discurso de Beauvoir, segundo o qual, a mulher é um Outro subjugado. Mirzoza percebe que, tanto para Mangogul quanto para Sélím, a mulher ou

se realiza como uma oposição puramente abstrata e é então obstáculo e permanece alheia, ou se dobra passivamente ao desejo do homem e deixa-se assimilar por ele; ele só a possui consumindo-a, isto é, destruindo-a.³⁰

Mirzoza gostaria de ouvir não apenas que há igualdade entre homens e mulheres, mas que um homem também pode se apaixonar por uma mulher; por esse motivo, questiona Sélím quanto aos sentimentos:

Mas será possível, diz a sultana a Sélím, que o senhor não teve a menor aventura do coração? O senhor só é sincero para desonrar um sexo que lhe faz os prazeres, não é o senhor quem lhes faz as delícias? Quê? De um número tão grande de mulheres, nenhuma desejou ser amada, mereceu ser amada? Isso não se entende.³¹

Como se percebe, Mirzoza não é uma interlocutora passiva e não seria possível entender uma crítica à condição social feminina sem a interferência

²⁹ Diderot, Denis, “Les bijoux indiscrets”, 248.

³⁰ Beauvoir, Simone de, *O segundo sexo: fatos e mitos*, trad. Sérgio Millet, vol. 1, 3. ed. (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016), 199.

³¹ Diderot, Denis, “Les bijoux indiscrets”, 248.

dela. Como num teatro, a *atuação* dessa personagem é fundamental a um desdobramento filosófico do romance. Nesse desdobramento, a crítica não se expressa diretamente, mas, em vez disso, faz uma *performance* na qual essa personagem vive uma situação injusta. Em relação a Mirzoza, a injustiça se dá quando ela demonstra sua indignação, situações em que ou ela é refutada, como quando apresenta sua metafísica, ou é ignorada, como quando critica Sélim.

9. A condição feminina

Mangogul e Sélim são homens dominadores contra os quais Mirzoza não se pode opor, apenas observar. Se, por um lado, Mangogul tenta encontrar uma mulher ideal, totalmente fiel – bastante ilustrativa é a figura de Platão, no capítulo XXXII, que aparece ao sultão em sonho; e uma menção a esse filósofo grego já no subtítulo do capítulo LIII, “amor platônico” –, Sélim, por sua vez, entende que as mulheres são objetos descartáveis.

Como demonstração de poder, Mangogul fará também o *bijou* de Fulvia, esposa de Sélim, confessar seus amores (capítulo XLIX). Com isso, Sélim descobrirá ter uma esposa infiel, cuja esterilidade será explicada pelo *bijou* como consequência de um excesso de atividades: “Se eu fosse festejado apenas por Sélim, talvez fosse fértil; mas levo uma vida de escravo.”³²

Quando Mangogul anuncia a Sélim e a Mirzoza que ouvirá Fulvia e que o pior resultado possível seria o de Sélim perder uma esposa infiel, Mirzoza alerta-os a respeito de um possível arrependimento se, por acaso, Sélim optar por terminar o relacionamento ao descobrir alguma infidelidade de sua esposa. Ou seja, Mirzoza analisa que talvez fosse melhor a Sélim ignorar os possíveis casos extraconjugais de Fulvia, uma vez que os dois se amam e que ele mesmo é um marido que conta um número tão grande de experiências sexuais em períodos anteriores ao casamento. De fato, o experimento de Mangogul com Fulvia, feito na presença de Sélim, revelou vários casos extraconjugais da mulher e, por causa disso, Sélim acabou por separar-se dela. No fim, abalado, ficou recluso por algum tempo e só voltou ao convívio dos amigos quando recebeu uma ordem direta de Mangogul.

Não apenas neste episódio de Fulvia, mas, em quase todas as vezes que um *bijou* ganhou voz, as revelações resultaram em grande prejuízo às mulheres. No vigésimo sétimo capítulo, por exemplo, depois que os imperadores de Abex e de Angote declararam guerra ao Congo, houve um grande número de mortos em decorrência do conflito e, conseqüentemente, de viúvas que solicitavam pensão ao Estado. Como o reino do Congo não tinha recursos para sustentar essa população necessitada, o anel de Mangogul foi útil ao revelar a infidelidade feminina e, assim, dispensar o Estado de suas obrigações com as mulheres, cujos filhos poderiam não ser dos soldados mortos.

³² Diderot, Denis, “Les bijoux indiscrets”, 270.

Isec foi uma das mulheres que pediam pensão e a primeira que teve o adultério revelado pelo *bijou*. Apesar de criar sozinha seis filhos e precisar do dinheiro, uma vez revelado o adultério ficava claro que o valor poderia ser contestado – ela deveria recorrer ao pai biológico das crianças, que deveria responsabilizar-se pelas despesas dela e de seus filhos. O resultado dessa revelação foi que, não sendo atendida, outras mulheres que também aguardavam um julgamento para pedir o benefício desistiram por saberem estar em situação similar à dela e poderem ter a intimidade revelada de forma tão brutal quanto a que presenciaram.

Por outro lado, muito diferentemente do que acontecia com as mulheres, o anel pôde beneficiar Kersael em seu julgamento. Ele seria condenado à morte por meio da amputação de seu genital, se fosse comprovado que ele tivesse violentado sexualmente Fatmé, que o acusava. Uma vez posto à prova, o *bijou* de Fatmé revelou toda a farsa da acusação. Kersael foi inocentado e ela foi castigada exemplarmente.

Nessas duas últimas situações, o anel não fora usado para diversão de Mangogul, mas para resolver questões práticas, que são exceções no romance. Mirzoza já criticava Mangogul pela frivolidade de suas escolhas para os trabalhos ou experiências do anel e defendia que um sultão faria melhor se se ocupasse com questões mais elevadas que a vida sexual de suas súditas. Apesar do descontentamento e das críticas, Mirzoza não tinha poder para impedir a prática de Mangogul, uma vez que também é uma mulher e sua única autoridade sobre o sultão devia-se ao afeto dele por ela. A única oposição possível para Mirzoza seria a manifestação de sua avaliação crítica quanto ao comportamento que observava.

10. “Paterfamilias”

Mangogul fez as experiências que desejou e ouviu as mulheres o quanto quis, por meio de seus *bijoux*. Seu divertimento só foi interrompido porque, como dito anteriormente, ao utilizar os poderes do anel sobre Mirzoza, quando acreditava que ela estivesse morrendo, falhou com a palavra que lhe havia dado e, por exigência dela, teve que devolver o anel ao gênio Cucufa. Apesar da aparente vitória de Mirzoza, esse não foi, necessariamente, um final feliz; afinal, nenhuma das personagens buscava, em momento algum, alcançar uma meta ou superar uma dificuldade. O capítulo final é, antes, um termo para um romance episódico que relata, por meio de um narrador que faz um relato com ares de quem apresentasse um documento histórico, um recorte dos acontecimentos extraordinários da vida de um sultão.

Se, no modelo patriarcal herdado de Roma, “*Pater* era não apenas o indivíduo que teve filhos, mas o detentor de todo o poder no seio da família (*paterfamilias*), que tinha o direito sobre a vida e a morte da esposa, filhos e

escravos”³³, o modelo aristocrático que estrutura o romance é um sultão, Mangogul, soberano, plena autoridade; uma sultana, Mirzoza, que, apesar de um título de nobreza igual ao de Mangogul, quando indignada, deve permanecer submissa e, por vezes, em silêncio; além de vários súditos e súditas cuja existência pôde ser aproveitada, irrestritamente, para o divertimento do soberano. Assim, *Les bijoux indiscrets* resulta numa composição que atende muitíssimo bem ao modelo daquela tradição romana. Desse modo, a dualidade ou a oposição entre o masculino e o feminino não poderia ser mais bem representada do que na hierarquia monárquica desse romance de Diderot.

Esses papéis de homem e mulher pertencentes a uma hierarquia monárquica encontram paralelo na síntese formulada por Beauvoir, na qual “O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela [a mulher] é o Outro”³⁴. Dessa maneira, os homens, Mangogul e Sélim, realizam ações *contra* mulheres. Elas representam um Outro inferiorizado e de valor negativo, quando avaliadas moralmente em relação à fidelidade. Não, necessariamente, quando se mostram infiéis, mas quando apresentam comportamento igual ao de homens.

À luz do pensamento inclusivo dos dias atuais, *Les bijoux indiscrets* pode revelar um aspecto do pensamento de Diderot que escapou aos críticos de seus dias, ou seja, uma abordagem feminista num momento em que as mulheres, de fato, não se exprimiam com voz própria. O elemento pornográfico, aparentemente, fez com que a crítica social ficasse em segundo plano. Mesmo quando a personagem Mirzoza é esmagada por forças masculinas – como a de Mangogul, que condena, impietosamente, todas as mulheres de seu reino, e a de Sélim, que as reifica por meio de seu comportamento abusivo – o resultado cênico é muito mais propício a uma interpretação que se detenha sobre o cômico e o grotesco de vaginas falantes, que são acontecimentos mais evidentes. Não obstante, as questões filosóficas são sempre discutidas com a interlocução dessa personagem, que não somente apresenta ideias como também *performa* aquilo que o texto não explicita, ou seja, Mirzoza é uma figura feminina que observa e argumenta, mas que termina silenciada.

Apêndice

A respeito da composição da obra, o crítico Hervez esclarece que os capítulos acrescentados posteriormente foram os XVI (Visão de Mangogul), XVIII (Os viajantes) e XIX (A imagem dos insulares e os trajes femininos), acrescentados no ano de 1833. O crítico também apresenta uma “Chave de leitura de *Les Bijoux Indiscrets*”, ao final de seu texto de introdução às *Obras de Diderot*; bastante

³³ Flores, Guilherme Gontijo, “Que cada um cante seu amor”, in: Guilherme Gontijo Flores, Márcio Meirelles Gouvêa Júnior e João Ângelo Oliva Neto. (org.), *Por que Calar Nossos Amores?: poesia homoerótica latina* (Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017), 18.

³⁴ Beauvoir, Simone de, *O segundo sexo*, 13.

interessante, caso se queira reconstruir um cenário aristocrático francês que, hipoteticamente, possa ter servido de inspiração para a composição da obra.

Vale mencionar que todas as representações listadas abaixo podem relacionar-se com o que Mattos denomina “querelas científicas, artísticas ou literárias”³⁵, por afastarem-se da questão erótica que prevalece no romance.

Segundo Hervez, as personagens *Erguebzed*, pai e, depois *Kanoglu*, avô de Mangogul, tanto um quanto outro seriam representações de Luís XIV; *Mangogul*, por sua vez, de Luís XV. *Manimonbanda* seria a rainha Marie Leczinska, abandonada por Luís XV, e, *Mirzoza*, senhora de Pompadour, amante desse monarca. *Sélim*, o marechal de Richelieu.

Os lugares nos quais se desenrola o conflito são o Congo e Banza, representando, respectivamente, a França e Paris; *La Monoémugi* seria uma representação da Alemanha do Norte ou da Inglaterra.

As personagens mágicas, como o gênio *Cucufa*, fundamental para o desenvolvimento do romance, seria uma personificação do arrependimento; desse modo, uma relação mais interpretativa que especulativa. Mas, *uma velha fada decrépita* (Capítulo L), por sua vez, voltaria ao campo da representação e seria a senhora de Maintenon.

As personagens secundárias seriam o marquês *D****, como representação de Argens; *Sambuco*, o marechal de Villars ou de Villeroy; *Thélis* seria a senhora de Tencin; os *dois ministros valentes* (Capítulo L — “*Je me souviendrai toujours de deux émirs très vaillants*”) seriam Vendôme e Catinat; *Sulanek*, o cardeal Fleury, e, *Brrrouboubou*, Charles Frey de Neuville, que pronunciou, em 1743, a oração fúnebre do cardeal.

No capítulo IX (O estado da Academia de Ciências de Banza), quando os acontecimentos do Congo ganham notoriedade e cientistas tentam explicar o fenômeno de vaginas falantes, são formados dois grupos de cientistas com opiniões divergentes. Segundo Hervez, o primeiro deles, de *Circino*, seria uma representação de Newton, e, o secto *Attractionnaires*, seus partidários; o segundo grupo, de *Olibri*, acompanhado pelo secto de *Vorticoses*, seria Descartes e seu sistema de *tourbillons*. *Orcome* seria o doutor Ferrein, autor de um sistema sobre a mecânica da voz.

Seguindo com a chave de leitura de Hervez, os músicos *Domidosol* seria Lulli e *Doremifasollasidododó*, Rameau. Os nomes fictícios têm composição curiosa, pois foram elaborados partir dos nomes das notas musicais – lembrando que, em francês, *ut* corresponde à nota *dó* (*Utmiutsol* e *Utremifasollasiututut*).

Polipsile seria a personagem Filoctetes, o jovem *Ibrahim*, Neoptólemo, filho de Aquiles, ambos da tragédia *Filoctetes*, de Sófocles, que aborda questões éticas. A personagem *Forfanty* seria Ulisses. *Ricaric*, provavelmente Motte, um tradutor de Homero. Também seriam personagens da literatura grega *Eurisope*, uma representação de Eurípedes, e, *Azophe*, de Sófocles.

³⁵ Mattos, Franklin de, *A cadeia secreta*, 56.

Hervez ainda identifica *A Matemática universal dum certo brâmane* (*la Mathématique universelle d'un certain brahmine*), como sendo a de P. Castel, e, os *Paradoxos literários* (*les Paradoxes littéraires du père H...*), de P. H. Hardouin.

Bibliografia

- Beauvoir, Simone de, *O segundo sexo: fatos e mitos*, trad. Sérgio Millet, 3ª ed. (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016).
- Diderot, Denis, *Sur les femmes* (Paris: L. Pichon, 1919).
- Diderot, Denis, “Les bijoux indiscrets”, in: *L'Œuvre de Diderot* (Paris: Bibliothèque des Curieux, 1920).
- Enslar, Eve, *The Vagina Monologues* (Londres: Virago, 1998).
- Enslar, Eve, *Os monólogos da vagina*, trad. de Ana Guadalupe (Rio de Janeiro: Globo Livros, 2018).
- Flores, Guilherme Gontijo, “Que cada um cante seu amor”, in: *Por que Calar Nossos Amores?: poesia homoerótica latina*, org. Guilherme Gontijo Flores, Márcio Meirelles Gouvêa Júnior e João Ângelo Oliva Neto (Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017).
- Hervez, Jean, Introduction a *L'Œuvre de Diderot* (Paris: Bibliothèque des Curieux, 1920).
- Hunt, Lynn, “Obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800”, in: *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*, trad. de Carlos Szlak (São Paulo: Hedra, 1999).
- Hunt, Lynn (org.), *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800* (São Paulo: Hedra, 1999).
- Mattos, Franklin de, *A cadeia secreta: Diderot e o romance filosófico* (São Paulo: Editora Unesp, 2018).
- Maurseth, Anne Beate, “Les Bijoux indiscrets un roman de divertissement”, *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n. 33 (2002), acedido em 28 de Novembro de 2019, <https://journals.openedition.org/rde/78>.

Capítulo 8

Matéria e Sensibilidade: Chardin segundo Diderot

Magnólia Costa

Resumo: Denis Diderot ocupa um lugar eminente entre os autores que se dedicam à estética. Seus numerosos escritos sobre as obras exibidas nos Salões da Academia Real de Pintura e Escultura propõem lugares-comuns de um gênero literário em que a sensibilidade do autor é instância do juízo, e o *rendre-compte* de uma obra, uma operação analítica indissociável da percepção. Investigam-se aqui os textos que Diderot dedica às naturezas mortas de Jean-Siméon Chardin, reconhecido como o maior artista de seu tempo, mesmo sendo praticante de um gênero baixo. O encômio a Chardin se dá no deslocamento da objetividade do gênero para a subjetividade da percepção, em que a sensibilidade do crítico se volta para a materialidade da pintura – tinta, cor, técnica. Diderot emite sobre Chardin um juízo baseado na percepção de relações e emancipado das convenções platonizantes que norteiam a cultura acadêmica até a sua extinção.

A cultura artística francesa do século XVIII é marcada por dois fenômenos simultâneos: a abertura dos Salões ao público e a emergência de uma literatura sobre o gosto, o belo e as artes produzidas fora do ambiente acadêmico. Vinda de amadores, essa literatura faz uma inflexão na tradição preceptiva ao atribuir à sensibilidade uma função operante no discurso das artes. Esses escritos inauguram tanto um novo campo de especulação filosófica – a estética – como um novo gênero literário – a crítica de arte.

Denis Diderot ocupa um lugar central nessa cena literária, seja por suas especulações estéticas, seja pelos textos que dedicou a centenas de obras exibidas em nove Salões, no período compreendido entre 1759 e 1781. Como esteta, Diderot estabeleceu o conceito subjetivo de beleza. Como crítico, vinculou o juízo estético à sensibilidade do espectador, libertando-o do papel de aferidor de regras e oferecendo-lhe a possibilidade de constituir um discurso fundado na expressão do próprio gosto. Dessas duas contribuições fundamentais no campo das artes derivam muitas outras no âmbito do teatro, da literatura, da sociedade e da política.¹

O trajeto de Diderot da estética à crítica se dá em meio à edição da *Enciclopédia*, onde publica o artigo “Belo” em 1752, e à colaboração para a *Correspondência Literária* como relator dos *Salões*. Esse trajeto tinha tudo para

Magnólia Costa

Universidade de São Paulo

E-mail: contact@magnoliacosta.art

Braga, Joaquim & Tamizari, Fabiana (eds.), *Sensibilidade e Matéria no Pensamento de Denis Diderot*, Coleção eQVODLIBET 7, Coimbra: IEF, 2020.

¹Diderot redige grande parte de seus escritos nesses domínios depois de concluir as duas edições mais importantes dos *Salões*, em 1765 e 1767. Entre esses escritos estão *O paradoxo do comediante* (1769), *O sonho de d’Alembert* (1769), *Jacques, o Fatalista, e seu amo* (redação iniciada em 1770), *Sobre as mulheres* (1772), *Suplemento à viagem de Bougainville* (1772), *Isto não é um conto* (1773) e *Princípios de política dos soberanos* (1774).

ser simples. Bastaria que o crítico norteasse sua atividade pelo conceito de beleza estabelecido pelo esteta, corrigindo os desvios de percurso. Mas isso não aconteceu. Em suas críticas, Diderot não recorre à noção de belo como percepção de relações e, em alguns momentos, chega a se apoiar em uma noção contrária: em um texto profundamente reflexivo como o do preâmbulo ao *Salão de 1767*, refere explicitamente a teoria platônica das formas ao discorrer sobre a “linha de beleza” como princípio compositivo da pintura.

Como crítico, Diderot oscila entre uma abordagem filosófico-materialista da obra de arte e uma abordagem retorizada dirigida pela tópica da Ideia, o que se pode explicar pelo fato de ele desconhecer a matéria da arte, sua substância e seu fazer. Os *Salões* de Diderot resultam de uma busca de conhecimento, seja pela via sensível, no contato com as obras, seja pela via inteligível, no debate com artistas e na leitura de autores que preceituam sua prática. Entre estes, os detentores da regra, o idealismo platônico é soberano, e se expressa retoricamente por meio dos lugares-comuns da invenção.

Impor a própria – e frágil – sensibilidade em um ambiente tão regrado é tarefa árdua que Diderot empreende com êxito ao se aproximar da arte de Jean-Siméon Chardin. Essa aproximação se dá num momento em que o pintor havia abandonado a prática das cenas “de gênero” em favor da natureza morta,² gênero desprovido de ação e limitado a poucas figuras nomináveis. Segundo as convenções vigentes, a natureza morta requer do artista somente habilidade técnica: pouca invenção é necessária e nenhum idealismo é possível. Como ela não enseja grandes discursos, resta ao crítico enfrentar a matéria de que é feita, analisar os recursos empregados em sua execução e perceber as relações entre os objetos nela representados. Enfim, render-se à observação e à sensibilidade.

Como os juízos emitidos a partir da sensibilidade são subjetivos, o conflito com a objetividade das normas é inevitável. As críticas que Diderot dedica a Chardin – como também a Greuze, Vernet e Louthembourg – trazem referências frequentes ao corporativismo acadêmico, com suas disputas de poder, seus vícios de estilo, rigidez e debilidade de conceito. Ao exporem os sintomas de uma instituição declinante, a serviço de uma sociedade que tem os dias contados, essas críticas apontam para o colapso das convenções artísticas e para a necessidade de se colocar a subjetividade no centro da produção, seja a do artista, seja a do espectador, do crítico ou do leitor.

A percepção do belo

Publicado na *Enciclopédia*, o artigo “Belo” é a primeira incursão de Diderot no domínio das artes. O artigo traz uma doxografia das diversas concepções do belo

² Chardin é recebido na Academia em 1728 como pintor de naturezas mortas. A partir de 1733, ele se lança também à cena de gênero, mas na década de 1750 essa produção praticamente se extingue, dando lugar à de naturezas mortas. Ver Rosenberg, Pierre, *Chardin* (New Haven: Yale University Press/ Londres: Royal Academy, 2000), 158, 186-187 e 258.

organizada segundo as vias idealista e sensualista. Na primeira, além das referências a Platão – como autor de *Hípias maior* e *Fedro* – e Agostinho, são investigadas as teorias sobre o belo surgidas entre 1715 e 1747, como as de Jean-Pierre de Crousaz, Yves-Marie André, Charles Batteux e a do barão de Wolff. Na via sensualista, são apresentadas as ideias de Shaftesbury e Francis Hutcheson, a quem Diderot empresta noções como “sentido interno” e “percepções sensíveis.”

Ao exame das teorias alheias sucedem as reflexões do próprio Diderot, que retoma alguns pontos enunciados na *Carta sobre os cegos*, onde havia desarticulado o binômio belo-bom e inscrito esses termos na esfera do juízo particular, ou individual.³ Seguindo na via materialista, Diderot entende a beleza como qualidade imputável aos objetos e, portanto, suscetível à ação do tempo: se é impossível mudar a matéria dos objetos sem alterar a espécie de belo, neles a beleza tem um princípio, depois “aumenta, varia ao infinito, declina e desaparece”⁴.

Percível, o belo só pode ser percebido nas relações existentes no objeto: “Chamo *belo*, fora de mim, tudo o que contém em si do que despertar em meu entendimento a ideia de relações, e *belo* em relação a mim tudo o que desperta essa ideia.”⁵ É preciso distinguir as formas que estão nos objetos e a noção que deles se faz, pois o entendimento nada extrai das coisas nem tampouco nada lhes acrescenta, embora forme noções externas de acréscimo, já que percebe, relaciona e julga. Assim definido, o belo nada tem de absoluto.

Sendo o poder de despertar relações a condição do belo, os juízos acerca dele partem da determinação da sorte de relações em um objeto. Essas relações são reais, ou essenciais, pois se referem ao objeto em si; também podem ser relativas, referentes a um objeto relacionado a outros da mesma espécie. Noções de ordem, arranjo, simetria e – principalmente – de relações norteiam a distinção entre belo real e belo relativo, mas são meramente funcionais: designam “as diferentes maneiras de visar às próprias relações.”

Essas noções contribuem para a especificação das relações:

Ou consideramos as relações nos costumes e temos o *belo moral*, ou as consideramos nas obras de literatura e temos o *belo literário*, ou as consideramos nas obras de música e temos o *belo musical*, ou as consideramos nas obras da natureza e temos o *belo natural*, ou as consideramos nas obras mecânicas e dos homens e temos o *belo artificial*, ou as consideramos nas representações das obras de arte ou da natureza e temos o *belo de imitação*. Em qualquer objeto e sob qualquer aspecto que se considerem as

³ Diderot, Denis, “Lettre sur les aveugles”, in: *Oeuvres philosophiques de Diderot*, org. de Paul Vernière (Paris: Garnier, 1980), 92 e 93.

⁴ Diderot, Denis, “Beau”, in: *Oeuvres esthétiques de Diderot*, org. de Paul Vernière (Paris: Garnier, 1976), 418.

⁵ Diderot, Denis, “Beau”, 418 (grifo do autor).

relações num mesmo objeto, o belo receberá diferentes nomes.⁶

A percepção da beleza não se dá, porém, sem um conhecimento preliminar, não pelo menos no artista, a quem se requer “grande conhecimento da natureza”. No artigo “Belo”, as reflexões de Diderot sobre o belo artístico, ou “de imitação”, são muito frágeis e tendem à tópica da Ideia, distando-se do materialismo. À altura da publicação de “Belo”, Diderot provavelmente ainda não está familiarizado com as preceptivas que dirigem a prática artística⁷, no entanto se aproxima delas ao situar a invenção do belo artístico na eleição do belo natural. A escolha de um objeto belo requer do artista “o mais profundo e extenso estudo das produções da natureza em qualquer gênero.”⁸ O princípio da escolha é verificável na proporção, idêntica, entre “o perfeito conhecimento da natureza” e “o número de ocasiões em que o belo poderia ser empregado”, um número infinito, já que a natureza oferece infinitas possibilidades de escolha.

Produto da invenção, o belo artístico seria o resultado de uma sensibilidade voltada para o reconhecimento do belo na natureza, ou seja, dirigida pela heurística e não pela imaginação.

Se tiverdes de pintar uma flor e for indiferente qual pintar, tomai a mais *bela*; se tiverdes de pintar uma árvore e o tema não exigir que seja um carvalho ou olmeiro seco, alquebrado, despedaçado, cortado, tomai a planta mais *bela*; se tiverdes de pintar um objeto da natureza e a escolha for indiferente, tomai o mais *belo*.⁹

Na natureza, a beleza dos objetos é limitada pela extensão da matéria. Na arte, porém, é o artista que determina o grau de beleza, que lhe é sugerido pelo próprio objeto ou pela quantidade de relações que a percepção desse objeto pode suscitar. Ao determinar o grau de beleza de um objeto, o artista forma um juízo de predicação, que é racional.

Quer [o artista] apanhe seus exemplos na natureza, quer os tome emprestados da pintura, da moral, da arquitetura ou da música, sempre descobrirá que chama *belo real* tudo

⁶ Diderot, Denis, “Beau”, 420 (grifo do autor).

⁷ É importante distinguir as teorias sobre o belo inventariadas por Diderot das preceptivas observadas na Academia no mesmo período. Embora conhecidas no meio acadêmico, essas teorias constituem um corpo literário especulativo e filosófico, não voltado para a prática artística. É provável que o contato de Diderot com as preceptivas acadêmicas seja concomitante com a redação dos *Salões*, isto é, posterior a 1759. Elas são invariavelmente apoiadas na tópica da Ideia, segundo tradição estabelecida na Itália desde Leon Battista Alberti e cristalizada no platonismo ciceroniano de Giovanni Pietro Bellori, sobre o qual o programa da Academia francesa é construído. A preceptiva de Bellori é seguida *pari passu* pelo *secrétaire* André Félibien, autor de *Conférences de l’Académie Royale* (1667-1669), *L’Idée du peintre parfait* (publicado em 1707) e de *Entretiens sur la vie des peintres* (1685). A força dos lugares-comuns em que se apoia a cultura acadêmica não deve ser subestimada. Ela reverbera em todo o meio letrado. No artigo “Belo”, os desvios de Diderot para tópica da Ideia podem ser efeitos dessa reverberação. Como já se observou, Diderot faz uso explícito dessa tópica no preâmbulo ao *Salão de 1767*, em clara alusão a Félibien e a William Hogarth, autor de *The Analysis of Beauty*, de 1753.

⁸ Diderot, Denis, “Beau”, 421.

⁹ Diderot, Denis, “Beau”, 421 (grifo do autor).

que contém em si do que despertar a ideia de relação e chama *belo relativo* tudo o que desperta relações convenientes com que é preciso compará-las.¹⁰

Condicionado à percepção do belo natural, o belo artístico não poderia nem ser produzido nem ser percebido em obras da fantasia, onde as relações são intelectuais, ou fictícias, ou seja, “que o entendimento humano *parece por* nas coisas.”¹¹ Como as relações intelectuais são fruto de noções operadas na imaginação e na memória, e acrescentadas aos objetos, o juízo “belo” não lhes é atribuível.

Não seria demasiado irônico falar em um paradoxo do belo em Diderot. Pode-se deduzir de seus argumentos que “belo” não é um juízo aplicável às relações intelectuais, que são atribuídas e não percebidas. O argumento decisivo é o da imputabilidade do juízo “belo” às artes miméticas:

[...] embora a mão do artista só possa traçar um desenho em superfícies resistentes, ele pode transformar a imagem, pelo pensamento, para qualquer corpo. [...] A imagem transportada pelo pensamento através do ar [...] pela imaginação, pode ser *bela* ou *feia*, mas não a tela ideal em que se a fixou, nem o corpo informe do qual se a extraiu. Quando digo que um ser é *belo* pelas relações que nele se notam, não falo das relações intelectuais, ou fictícias, que nossa imaginação para ele transporta, mas das relações reais que estão neles, e que nosso entendimento percebe com a ajuda dos sentidos.¹²

Por um lado, Diderot afirma que a imagem mental pode ser apreciada em termos de beleza ou fealdade, mas não os objetos que elas representam. Por outro lado, diz que essa imagem não pode ser apreciada assim, pois o belo é percebido somente em relações reais, nos objetos que podem ser representados. Se não há belo nas relações intelectuais, não há belo artístico, nem gosto, que é propriamente a percepção dessas relações. No entanto, ele escreve: “Em geral, o gosto consiste na percepção das relações. Um belo quadro, um belo poema, uma bela música, agradam pelas relações que neles notamos.”¹³

¹⁰ Diderot, Denis, “Beau”, 422 (grifo do autor).

¹¹ Diderot, Denis, “Beau”, 424 (grifo meu).

¹² Diderot, Denis, “Beau”, 424-425 (grifo do autor).

¹³ Diderot, Denis, *Carta à srta****, trad. de Magnólia Costa Santos (São Paulo: Nova Alexandria, 1993), 74. Gilda Bouchat observa que belo e gosto são termos intercambiáveis na literatura filosófica francesa do período. Ela escreve: “[...] Diderot leva o gosto a um *exercício mais ou menos sub-reptício do entendimento*. Longe de ser ignorante e espontâneo, ele é uma *operação da razão* que consiste em perceber os agenciamentos, as relações entre diferentes partes de uma coisa. Diderot retoma essa definição experimental do gosto ponto por ponto para definir o ‘belo’ [...]”. Bouchat, Gilda, “Diderot et la question du goût”, in: *Penser l’art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle: théorie, critique, philosophie, histoire*, dir. de Christian Michel e Carl Magnusson (Roma: Académie de France à Rome, Villa Medici, 2013), 413 (grifo da autora).

A sensibilidade do artista

Ainda que frágil, a noção de belo articula temas centrais no pensamento de Diderot, como sensação e juízo. O belo diderotiano se ancora na matéria, já que a percepção decorre de sensações recebidas por meio de órgãos materiais que estão em contínua mutação. As impressões que o indivíduo recebe por meio dos sentidos variam segundo as alterações de seu corpo ao longo da vida. Se os sentidos falham e não transmitem as sensações com que se formam ideias simples – e juízos –, há carência de noções e prejuízo da abstração, o que conduz a ideias falsas ou imperfeitas. Juízos particulares formados a partir de operações provenientes dos sentidos são sempre diferentes e diversos. Daí a diversidade do gosto, ou do juízo de belo.

Para Diderot, o artista – o pintor em particular – tem uma conformação orgânica que o inclina a perceber relações que escapam ao olhar do “curioso”, o não-artista. É uma questão de matéria. Como as diferenças orgânicas causam as diferenças sensoriais e intelectuais entre os indivíduos, o belo real tanto pode não ser percebido devido a “um defeito de economia animal”, como pode ser percebido de maneira peculiar por alguém sensível a ele, como o artista. Diderot escreve: “[...] preocupado com efeitos de luz, de matizes, de claro-escuro, de formas relativas à sua arte, [o pintor] negligenciará todos os caracteres que o florista admira e tomará como modelo a flor desprezada pelo curioso.”¹⁴

A sensibilidade do artista é complexa. A disposição orgânica favorece sua percepção, mas não é o único elemento implicado na formação do juízo de belo:

[...] segundo se tem mais ou menos conhecimento, experiência, hábito de julgar, de meditar, de ver; quanto maior a extensão do engenho, mais se pode dizer que um objeto é rico ou pobre, pleno ou confuso, carregado ou mesquinho.¹⁵

O paradoxo do belo estende-se à sensibilidade do artista, a quem não basta perceber relações não percebidas por outros indivíduos. Seu juízo e seu gosto são moldados pela prática e pela “extensão do engenho.”¹⁶ O materialismo se acomoda, assim, à tópica do gênio, ou do talento aperfeiçoado pela arte.¹⁷

¹⁴ Diderot, Denis, “Beau”, 432.

¹⁵ Diderot, Denis, “Beau”, 429.

¹⁶ “Experiência e estudo, eis os preliminares daquele que faz e daquele que julga; depois exijo sensibilidade.” Diderot, Denis, *Essais sur la peinture*, vol. II, org. de Else-Marie Bukdahl, J. Chouillet e G. May (Paris: Hermann, 1984), 79.

¹⁷ No século XVIII, as acepções do termo “gênio” derivam do *ingenium* latino, abstrato de *gignere* (gerar) com o prefixo negativo *in-*, que designa o não-gerado, ou o originado espontaneamente. Em francês, *génie* significa a inclinação natural de alguém para alguma coisa, segundo a definição de Boustie, Charles, *Dictionnaire étymologique ou racines des plus beaux mots* (Genebra: Jean Herman Widerhold, 1666). Autores de língua francesa empregam as palavras *génie* e *esprit* indistintamente para referir *ingenium*, assim como utilizam o adjetivo *ingenieux* para qualificar alguém dotado de *génie* ou *esprit*. Diderot não foge à regra. Como seus contemporâneos, utiliza os termos “gênio” e “espírito”, que no mais das vezes traduzo por “engenho”, segundo as definições do dicionário de Antoine Furetière, onde *génie* é dito “do talento natural e da disposição que se tem mais para uma coisa do que

O “bom engenho” é necessário ao artista, pois o guia na escolha de relações que produzem o belo em suas obras. Também é desejável no espectador, pois favorece a percepção de maior quantidade de relações e lhe proporciona mais agrado. O Diderot esteta é pai do crítico: a seu ver, o belo muitas vezes se apresenta a ignorantes que não o percebem – por falência material ou disposição mental – ou é percebido por invejosos que se calam.¹⁸

Chardin, o mago da matéria

O termo “magia” é recorrente no vocabulário do Diderot crítico, que o emprega no mesmo sentido em que artistas e amadores o fazem. No século XVIII, magia é

a grande arte de representar os objetos com tanta verdade que são capazes de iludir, a ponto de se poder dizer das carnações, por exemplo, ‘este braço, este corpo são realmente de carne, esta parede é realmente de pedra, esta coluna é realmente de mármore etc.’. [...] Essa *magia* não depende das cores em si, mas da sua distribuição, segundo a inteligência do artista no claro-escuro.¹⁹

Em pintura, magia é a ilusão gerada na distribuição de luzes e sombras, em função da perspectiva espacial e atmosférica.²⁰ Como categoria da disposição, o claro-escuro é subordinado à invenção, ao decoro do gênero. Temas apropriados à paisagem e à história requerem tratamento de longe, de maneira que nelas a ilusão se dá pela gradação dos matizes relativa à distância. A natureza morta, a cena de gênero e o retrato requerem tratamento de perto,

para outra. Este homem tem gênio para os versos ou para as ciências ou para o jogo etc. [...] Se diz trabalhar com gênio para significar trabalhar com inclinação e de maneira fácil”. No mesmo dicionário, *esprit* se refere “às produções do espírito, aos pensamentos engenhosos em um discurso [...]. Por obra do espírito, entende-se uma obra da razão e da inteligência; por uma obra de espírito, uma obra da razão polida. Uma é obra do juízo e da conduta; a outra, da vivacidade e do brilho”. Furetière, André, *Dictionnaire universel des mots français* (Haia: Van Duren, 1727).

¹⁸ Diderot, Denis, “Beau”, 429.

¹⁹ Ver “Magie” in: Joseph-Antoine Pernéty, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* (Genebra: Minkoff Reprints, 1972), 396 (grifo do autor).

²⁰ “O primeiro passo para a inteligência do claro-escuro é o estudo das regras da perspectiva. A perspectiva aproxima as partes dos objetos ou as afasta pela gradação dos tamanhos, pela projeção de suas partes vistas através de um plano interposto entre o olho e o objeto e fixadas nesse mesmo plano ou num suposto plano além do objeto.” Diderot, Denis, *Essais sur la peinture*, 30. Christian Michel propõe que o termo *magie* é utilizado na França para referir *houding*, termo holandês intraduzível empregado por Willem Goeree (1668), que é sinônimo de “perspectiva das sombras e das luzes, graças à qual as coisas avançam ou recuam”. *Houding* aparece também em Joachim von Sandrart (1675) – que o emprega em holandês, não em alemão – para referir a perspectiva das cores e as relações delas entre si. Samuel van Hoogstraten (1678), mestre na pintura e o principal tratadista holandês do período, também menciona o *houding*, que associa ao “equilíbrio das forças harmoniosas e à possibilidade de fazer com que as figuras se destaquem umas das outras e do fundo”, como na *Ronda noturna* (1639-1642) de Rembrandt. Michel, Christian, “Le peintre magicien”, in: *Le goût de Diderot – Greuze, Chardin, Falconet, David...*, dir. de Michel Hillaire, Sylvie Wuhrmann e Olivier Zeder (Montpellier: Musée Fabre/Lausanne, Fondation de l’Hermitage/Paris: Hazan, 2013), 243-244.

em interiores onde a ilusão provém dos “ecos de luz”, dos reflexos da cor de um objeto sobre outro.

Chardin é o “grande mago” dos Salões. Pintor “de natureza”, como os de gênero e os paisagistas, Chardin ocupa a posição mais baixa na hierarquia, no entanto, com suas vilezas, logra mais êxito do que os pintores de história em sua elevação.²¹ Não seria exagero dizer que ele é o melhor artista na Academia²², cujo prestígio entre os pares é atestado reiteradamente, inclusive por exercer a honrosa função de “tapeceiro”, organizador do Salão no Louvre.²³

O encômio ao mago Chardin requer do crítico muito mais do que o elogio da representação, que via de regra se dá pelos lugares-comuns da invenção e da elocução. Os recursos da éfrase, amplamente utilizados na abordagem dos gêneros narrativos para demonstração do engenho do artista, são apenas um ponto de partida para a construção do elogio a Chardin, cuja pintura atrai, antes de tudo, pelos quase indizíveis efeitos de cor que dão a ver objetos vis e inertes.²⁴ Sem ação, sem caráter e sem expressão, as composições

²¹ Na Academia, observa-se a preceptiva de André Félibien, que adapta para a pintura a antiga distinção dos *genera dicendi* e os hierarquiza segundo a tópica da Ideia, exatamente como faz Bellori em *L’Idea del Pittore, dello Scultore e dell’ Architetto Scelta dalle Bellezze Naturali Superiore alla Natura* (1672). Félibien determina o gênero de pintura pelo *êthos* dos personagens – elevado, médio ou baixo – e entende que o *êthos* do artista se expressa no gênero que ele pratica. Quanto mais elevado o gênero, melhor a posição do artista na hierarquia acadêmica. Christian Michel comenta: “[A emulação] é o motor mais importante da Academia [...]. Todos os membros da corporação têm oportunidade de conhecer o essencial da produção de seus êmulos. [...] Seguramente, os jogos econômicos estão muito presentes, e não é somente a glória que os acadêmicos (ou mesmo os alunos) buscam quando se esforçam para superar seus confrades. [...] A Academia encoraja [a emulação] entre os alunos, explicando-lhes, amiúde em vão, que se a pintura de história é a mais prestigiosa, é possível obter glória e fortuna dedicando-se a outros gêneros, já que ela soube dar um lugar privilegiado a pintores de gênero: Van der Meulen, Largillier, Tigaud, Vernet, Chardin... Entretanto, os cargos mais importantes eram reservados aos pintores de história e aos escultores; o ensino, constituído essencialmente sobre o desenho do modelo, conduzia à formação de alunos nessas formas de arte. Entende-se que, em um clima de emulação, alguns alunos se sentiriam aviltados por se dedicarem a gêneros particulares. Muitos filhos de pintores de gênero buscavam superar seus pais dedicando-se à escultura ou à história”. Michel conclui: “Quando a hierarquia dos gêneros foi reforçada na Academia, sob o reinado de Luís XVI, a pintura de história se tornou a plenitude da pintura; nenhum pintor ambicioso desejaria ilustrar-se nos gêneros menores, todavia mais rentáveis”. Michel, Christian, *L’Académie royale de peinture et de sculpture* (Paris/Genebra: Droz, 2012), 370-371.

²² Embora “não seja pintor de história, [Chardin] é um grande homem” cujo talento não pode ser apreciado segundo critérios que fundamentam as classificações correntes na Academia. Diderot, Denis, *Salon de 1769*, vol. IV, org. de Jean Adhémar e Jean Seznec (Oxford: Clarendon Press, 1967), 82. “Nenhum pintor vivo, nem Vernet, é tão perfeito no seu [gênero].” Diderot, Denis, *Salon de 1765*, vol. II, org. de Else-Marie Bukdahl, J. Chouillet e G. May (Paris: Hermann, 1984), 123. “Me disseram que Greuze, subindo ao Salão e notando o quadro de Chardin que acabei de descrever, o viu e passou diante dele com um suspiro profundo. É um elogio mais curto e mais valoroso que o meu. Quem pagará os quadros de Chardin quando esse homem raro não viver mais? Saiba ainda que esse artista tem reto sentido e fala maravilhosamente de sua arte. Ah, meu amigo, pode cuspir na cortina de Apeles e nas uvas de Zêuxis. Engana-se sem esforço um artista impaciente; os animais não são bons juizes de pintura. [...] É a mim e a ti que Chardin enganará quando bem aprover.” Diderot, Denis, *Salon de 1763*, vol. I, org. de Else-Marie Bukdahl, J. Chouillet e G. May (Paris: Hermann, 1984), 220-221. Os lugares-comuns do artista que, com sua pintura, engana artistas e animais são tomados de Plínio, *Hist. Nat.*, XXXV, 65-66.

²³ Chardin se torna “tapeceiro” do Salão em 1755. Essa função é oficializada em 1761 e ele a desempenha por sete edições sucessivas. Ver Rosenberg, *Chardin*, 258, e Udolpho van de Sandt, “Le salon de l’Académie de 1759 à 1781”, in: *Diderot et l’art de Boucher à David*, org. de Marie-Catherine Sahut e Nathalie Volle (Paris: RMN, 1984), 81. Apesar de inelegível a vários cargos acadêmicos, Chardin goza de uma posição prestigiosa em seu meio: é conselheiro (a partir de 1743), tesoureiro (entre 1755 e 1774) e mantém oficina no Louvre (a partir de 1752, quando recebe sua primeira pensão real), segundo Marie-Catherine Sahut, *op. cit.*, 146.

²⁴ Escreve Diderot: “Escolhe o sítio, dispõe os objetos tal como estou indicando e esteja certo de ter visto um de seus quadros”. Diderot, Denis, *Salon de 1765*, 118. Zaina Hakim observa: “Se a natureza não se repete, a arte tampouco deve reproduzir algo preexistente, e sim captar o movimento, exprimir uma ‘energia’ – no sentido de *enargeia* ou, como mostrou Caroline van Eck, de uma representação claramente viva que o espectador crê estar na presença do ser vivo representado. A arte deve visar a substituir a natureza para produzir efeito sobre o espectador.

de Chardin são mudas para o espectador, mas “falam eloquentemente ao artista [...] sobre a imitação da natureza, a ciência da cor e a harmonia.”²⁵

A cor é a matéria, a substância que especifica a pintura entre outros gêneros de arte. Ela explicita a qualidade do artista, como Diderot observa acerca de Chardin: “Este é que é um pintor, este é que é um colorista.”²⁶ Um bom pintor representa objetos com “verdade”, mas só o mago Chardin realiza o prodígio de materializá-los.²⁷

Sobre a *Natureza morta com frasco de azeitonas*, de 1760, Diderot escreve:

O artista colocou numa mesa um pote de velha porcelana da China, dois biscoitos, um frasco cheio de azeitonas, uma travessa de frutas, dois copos de vinho pela metade, uma laranja-amarga e um patê. Para ver os quadros dos outros parece que preciso trocar os olhos; para ver os de Chardin conservo os que a natureza me deu, e os utilizo bem. [...] Acontece que esse pote de porcelana é de porcelana, que essas azeitonas estão afastadas do meu olho pela água em que estão imersas; basta pegar os biscoitos e comer, basta cortar e chupar a laranja, tomar o copo de vinho, descascar as frutas, meter a faca no patê. É Chardin que entende a harmonia das cores e reflexos. Ó Chardin, não é branco, vermelho, preto que esmagas na paleta, é a própria substância dos objetos; é o ar e a luz que pegas com a ponta do pincel e fixas na tela.²⁸

Materializando a luz e atmosfera por meio da cor, Chardin materializa a percepção de um arranjo de objetos em uma cena de muita simplicidade. Diderot, que é próximo ao artista²⁹, associa esse prodígio ao escrutínio minucioso das obras, um procedimento de trabalho habitual. Segundo ele,

A mesma lógica leva o crítico não a descrever as obras expostas no Salão, mas a sugerir a força estética delas pelos seus meios como escritor.” Hakim, Zaina, “De la sensibilité: Diderot et l’ordre du descriptif”, in: *Penser l’art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle: théorie, critique, philosophie, histoire*, dir. de Christian Michel e Carl Magnusson (Roma: Académie de France à Rome, Villa Medici, 2013), 240.

²⁵ Diderot, Denis, *Salon de 1765*, 117.

²⁶ Diderot, Denis, *Salon de 1763*, 219.

²⁷ “Como materialista, Diderot concebe a natureza como movimento permanente, como energia. Por esse motivo, afasta-se da definição de arte como mera reprodução: “[...] não se imita o que varia incessantemente. A ambição da arte deve ser criar um movimento semelhante ao da natureza, de fazer com que o espectador participe dele.” Hakim, “De la sensibilité: Diderot et l’ordre du descriptif”, 240 e recensão a “Le Salon de 1767, un carrefour philosophique”, de Michel Delon, *Salons III. Ruines et paysages* (1995), 20.

²⁸ Diderot, Denis, *Salon de 1763*, 219-220.

²⁹ Marie-Catherine Sahut escreve: “Um dia Chardin me pegou pela mão no Salão e me levou diante dos quadros de um sr. Descamps [...]” (Diderot, Denis, *Lettre à Falconet*, 1773, 2 mai, éd. Roth, t. XII, 1965, p. 254). A figura de Diderot guiado por Chardin no Salão é evocada com frequência. [...] As referências a Chardin nos escritos estéticos de Diderot são inúmeras, sobretudo quando se trata de destrinçar uma questão de ordem formal [...]. É a Diderot, enfim, que se devem as raras transcrições de seu pensamento [de Chardin]. O texto mais célebre de sua mão encontra-se na introdução ao Salão de 1765, em que Diderot lembra a Grimm ‘o que Chardin nos dizia no Salão: Devagar, senhores, devagar.’” Sahut, Marie-Catherine e Volle, Nathalie, *Diderot et l’art de Boucher à David*, 146-147.

Chardin costuma “colocar o quadro diante da natureza e julgá-lo ruim quando não sustenta a presença dela”³⁰, o que o leva a expor somente as obras “boas”.

As tentativas de explicar a magia de Chardin levam Diderot à técnica da pintura, ao uso e à aplicação das cores. Esse tema é objeto de uma literatura que surge no século XIV e se desenvolve na segunda metade do século XVI.³¹ Alguns títulos voltados para as técnicas de pintura são familiares a Diderot. Um deles é o poema *A arte de pintar*, de Claude-Henri Watelet, que Diderot resenhou em 1760 e onde discorre sobre um elemento essencial à produção da ilusão: a paleta ou, em seu dizer, a escala de cores do artista. Ele escreve:

Nunca as cores do artista poderão igualar as da natureza, seja em vivacidade, seja em obscuridade. O artista é obrigado, assim, a fazer para si uma espécie de *escala onde as cores entre si sejam como as da natureza*. [...] *Tendo cada artista seus olhos e, conseqüentemente, sua maneira de ver, cada um deveria ter seu colorido*.³²

Parte da magia de Chardin se deve ao emprego de uma paleta de cores formada a partir da observação e não imitada de um mestre ou emprestada a uma escola, o que confere à sua pintura “admirável verdade” e a salva dos vícios da maneira.³³ O truque acontece na harmonização, em que Chardin anula a “inimizade” das cores³⁴ ao aplicá-las de maneira conflituante – *heurtée*³⁵ – visando à introdução de reflexos que temperam os contrastes e valorizam os efeitos atmosféricos sobre a luz e os objetos.

O espectador desempenha um papel ativo na produção da magia: cabe a ele observar a pintura a partir da distância exata em que as manchas de cor se

³⁰ Diderot, Denis, *Salon de 1767*, vol. III, org. de Jean Adhémar e Jean Sez nec (Oxford: Clarendon Press, 2ª ed. 1985), 27.

³¹ Entre os autores que discorreram especificamente sobre a técnica da pintura, destaque, na Itália, Cennino Cennini, Leonardo e Marco Boschini; nos Países Baixos, Karel van Mander e Samuel van Hoostraten; e na França, Charles Alphonse Dufresnoy, Roger de Piles, Claude-Henri Watelet, Didier d’Arclay de Montamy e Joseph-Antoine Pernéty.

³² Diderot, Denis, “L’art de peindre de Watelet”, in: *Oeuvres complètes de Diderot*, 25 vols., vol. XIII, org. de Herbert Dieckman, J. Proust e J. Varloot (Paris: Hermann, 1975-2004), 135 (grifo meu).

³³ “[Chardin] não tem maneira nenhuma. Não, estou enganado, ele tem a sua, e por isso deveria ser falso em algumas circunstâncias, mas nunca o é. Meu amigo, explica-me isso.” Diderot, Denis, *Salon de 1765*, 123.

³⁴ “Foram os limites estreitos da arte, sua pobreza, que distinguiram as cores em amigas e inimigas. Há coloristas ousados que negligenciaram essa distinção. É perigoso imitá-los, assim como é perigoso enfrentar o juízo de gosto fundado na natureza do olho.” Diderot, Denis, “Pensées détachées sur la peinture”, in: *Oeuvres esthétiques de Diderot*, org. de Paul Vernière (Paris: Garnier, 1976), 771 (grifo do autor).

³⁵ *Heurté* indica o vigor e a velocidade obtidos no uso não matizado da cor. “É dito também de um quadro pintado na primeira pincelada, sem que a cor seja fundida ou acariciada”. Ver “Heurté” in: Pernéty, *Dictionnaire portatif de peinture*, 359. Escreve Diderot: “É longo e penoso esse fazer de Louthembourg, Casanova, Chardin e alguns outros, antigos e modernos. É preciso que a cada toque do pincel, ou antes, da broxa ou do polegar, o artista se afaste da tela para julgar o efeito. De perto, a obra parece um amontoado de cores grosseiramente aplicadas. Nada é mais difícil do que aliar a esse tratamento, a esses detalhes, o que se chama de maneira ampla. Se os toques fortes se isolarem e forem sentidos separadamente, o efeito do todo está perdido. [...] Quanto trabalho não é necessário para introduzir numa infinidade de toques ativos e vigorosos uma harmonia geral que os una e salve a obra da pequenez de forma! Quantas dissonâncias visuais não se têm de preparar e atenuar! Além disso, como é possível manter o gênio, o calor, no decurso de um trabalho tão longo? Esse gênero *heurté* não me desagradou.” Diderot, Denis, *Salon de 1763*, 223. Um estudo da técnica pictórica de Chardin é proposto por Lola Faillant-Dumas em Marie-Catherine Sahut e Nathalie Volle, *Diderot et l’art de Boucher à David*, 152-153.

fundem e são percebidas como objetos dispostos em uma cena. Diderot escreve:

Não entendemos nada a respeito dessa magia. São camadas espessas de cor aplicadas umas sobre as outras, cujo efeito transpira debaixo para cima. Outras vezes parece que sopraram em cima da tela, ou antes, que uma leve espuma a cobriu. [...] Aproxime-se, e tudo se mistura, se achata e desaparece. Afaste-se, e tudo se cria e se reproduz.³⁶

Chardin é mago da matéria e mestre da repetição: “as naturezas inanimadas que ele imita não mudam de lugar, nem de cor, nem de forma”³⁷, no entanto, seguem encantando em cada Salão. É certo que elas apresentam uma complexidade diferente das pinturas narrativas, que possibilitam ao crítico fazer uso imaginativo e dramático da éfrase, como fez Diderot em diversas ocasiões com composições de Jean-Baptiste Greuze.³⁸ A éfrase de uma natureza morta convida à investigação pictural: o que se vê é o ponto de partida para explorar o como é feito. Criticar uma natureza morta – uma de Chardin, pelo menos – envolve analisar a materialidade sensível da obra, ação em que o crítico se dirige pela percepção da pintura em si: uma superfície plana sobre a qual o pintor aplica tintas por meio de gestos cujos vestígios podem ser dissimulados ou não, gerando uma imagem ou não. Nos escritos de Diderot sobre Chardin, germina o princípio da reflexividade segundo o qual o objeto do discurso sobre a pintura é a própria pintura, um princípio que encontra vasta fortuna no século XX.

Diderot também se encanta com a rotina de trabalho de Chardin, que o conduz a um lado ainda mais complexo de sua arte. Mestre e aluno de si mesmo, Chardin “copia-se de bom grado” – comumente, produz várias versões da mesma composição³⁹ –, o que leva o crítico a pensar que suas obras “lhe são

³⁶ Diderot, Denis, *Salon de 1763*, 220.

³⁷ Diderot, Denis, *Salon de 1767*, 128.

³⁸ Muitas críticas dedicadas a Greuze enfatizam a dramaticidade da representação. Ou antes: são elas próprias peças melodramáticas construídas a partir da éfrase. Nos quadros imaginários concebidos por Diderot a partir de Greuze, os personagens pensam, sentem e dialogam como se estivessem no teatro. Note-se que Diderot é um aficionado confesso da “pintura moral”, sendo ele autor de peças no gênero: *O filho natural* (1756) e *O pai de família* (1758), que é publicado junto com o *Discurso sobre a poesia dramática*. Obras como *Noivado de aldeia* (1761), *Jovem que chora o pássaro morto* (1765) e *O filho punido* (1765) motivam Diderot a escrever críticas cheias de emoção. “Sabe o que é preciso para descrever um Salão, a meu ver e ao seu [Grimm]? É preciso ter gosto de toda sorte, um coração sensível a todos os encontros, uma alma suscetível a uma infinidade de entusiasmos diferentes, uma grande variedade de estilo que responda à variedade de pincéis, para ser grande ou voluptuoso como Deshayes, simples e verdadeiro como Chardin, patético como Greuze e para produzir todas as ilusões possíveis como Vernet.” Diderot, Denis, *Salon de 1763*, 181. Ver a extensa crítica a *Noivado de aldeia* em Diderot, Denis, *Salon de 1761*, vol. I, org. de Else-Marie Bukdahl, J. Chouillet e G. May (Paris: Hermann, 1984), 164-169. Críticas a *Jovem que chora o pássaro morto* e *O filho punido* encontram-se em Diderot, Denis, *Salon de 1765*, 179-184 e 198-201.

³⁹ Segundo Katie Scott, a pintura em Chardin é intimamente ligada à repetição. Ela escreve: “[...] Chardin fez réplicas de suas naturezas mortas e cenas de gênero, não ocasionalmente, mas, no caso destas, quase no atacado. Todas as suas cenas de gênero [...] têm mais de uma versão, algumas – como *O retorno do mercado* – três ou quatro. Muitos desses originais eram mostrados recorrentemente no Salão, às vezes em um curto intervalo de tempo, às vezes trinta anos depois. Além desse corpo de réplicas, existe um volume quase igual de cópias autorizadas, algumas retocadas pelo artista.” Scott, Katie, “Chardin Multiplied”, in: Pierre Rosenberg, *Chardin* (New Haven: Yale University Press/Londres: Royal Academy, 2000), 68-69.

muito caras.”⁴⁰ Repetir-se é o caminho mais seguro para um artista ser “amaneirado”, o que Diderot entende como o pior dos “vícios” ao qual muitos na Academia estão expostos, inclusive pelo hábito reiterado de copiar as próprias obras.⁴¹ Em Chardin, porém, a cópia é um lugar-comum da elocução pelo qual o artista depura o estilo: sua indiferença em relação à invenção disfarça um interesse essencialmente pictórico, isto é, pela pintura como pintura.

Antes de lançar-se aos *Salões*, no artigo “Cópia” da Enciclopédia, de 1754, Diderot faz menção à cópia de ateliê, colocando Chardin como personagem central de uma anedota:

Dizem que um jovem aluno de um pintor hábil copiou tão perfeitamente a obra de seu mestre que este, ao vê-lo, se deixou enganar. Um pintor vivo, admirado pela verdade e originalidade de suas obras, negou a possibilidade de semelhante fato. O sr. Chardin acreditava que nunca se deixaria enganar por qualquer *cópia* que fizessem de um quadro seu, pois essa *cópia* seria ou mais bela (o que seria muito difícil) ou menos bela que o original. Autoridades fizeram-lhe objeções, mas ele não se abalou.⁴²

Considerando o tema “original-cópia” a partir da ideia de belo como percepção de relações, pode-se entender a cópia como uma tentativa de reproduzir relações cujo resultado é além ou aquém do intentado. A diferença entre o original e a cópia é o grau da beleza, a quantidade de relações introduzidas pelo artista inventor ou por seu copista. Note-se, porém, que em uma obra as relações são irreprodutíveis porque não se encontram em objetos, formas ou cores, tampouco na execução, e sim no *ato de ver*, naquilo que a pintura efetivamente representa, um problema filosófico que perpassa a literatura artística do século XVIII.

Nem nos *Salões*, nem em nenhum outro texto, Diderot discute esse problema que surge com a propagação do pensamento de Locke sobre a percepção visual, que ele próprio investiga na *Carta sobre os cegos*. No século XX, Michael Baxandall aborda a pintura de Chardin a partir desse lugar, mobilizando em sua análise teorias ópticas desenvolvidas sobre a visão do pintor surgidas no século XVIII, como as de Sébastien Le Clerc, Philippe de La Hire e Petrus Camper.

⁴⁰ Diderot, Denis, *Salon de 1769*, 83.

⁴¹ Diderot escreve longamente sobre esse “vício comum a todas as artes” em um apêndice ao *Salão de 1767*, intitulado “Sobre a maneira”. O tema é complexo e central na doutrina das artes desde o século XVI. Em Diderot, envolve a diferenciação entre “ter uma maneira” – um estilo – e “ser amaneirado” – servo do estilo alheio ou até do próprio, quando este não é referenciado no sensível. Diderot atribui a Chardin uma maneira (ver nota 32) e em vários escritos insinua haver um certo “maneirismo” em sua conduta, reprovação de que o artista escapa pela magia que opera em suas obras. Ver Diderot, Denis, “De la manière”, in: *Salão de 1767*, vol. III, org. de Jean Adhémar e Jean Seznec (Oxford: Clarendon Press, 2ª ed., 1985), 335-339.

⁴² Diderot, Denis, “Copie”, in: *Oeuvres complètes de Diderot*, 25 vols., vol. VI, org. de Herbert Dieckman, J. Proust e J. Varloot (Paris: Hermann, 1975-2004), não paginado (grifo de Diderot).

Dos três autores, Camper acomoda-se melhor ao propósito de explicar a pintura de Chardin, que deve muito à pintura flamenga e holandesa do século XVII.⁴³ Em *De visu*, sua tese de doutorado, Camper resume as concepções científicas prevaletentes no domínio da visão e destriça fatos ópticos diretamente relacionados com a subjetividade do olhar e o fazer do pintor, como a perda de vivacidade e nitidez relativa à distância.

Para Baxandall, Camper pressupõe que “um quadro não é uma representação da substância – ou da Natureza, como se dizia desde o Renascimento – mas uma representação de um ato de percepção da substância.”⁴⁴ A substância é o suporte material das qualidades percebidas; a sensação, o que a percepção engendra nos sentidos. Ele escreve:

A mente tira diferentes sortes de ‘ideias’ da sensação e essa operação mental corresponde à ‘percepção’. [...] É mais simples tomá-la [a palavra ‘percepção’] no sentido corrente de compreensão ativa pela mente: a *sensação* que um círculo sombreado provoca é *percebida* como uma esfera.⁴⁵

Se a pintura representa a percepção visual da substância, deve-se perguntar que parte do ato perceptivo ela representa.

Se o quadro representa uma captação imediata das coisas, logo, um instante perceptivo, a profundidade de campo – cuja avaliação não caberia ao espectador de maneira alguma – e os diferentes pontos de fixação dos olhos deveriam ser estritamente determinados e limitados. [...] o quadro pode representar uma percepção fugaz [...] mas também pode representar um conjunto de operações que corresponde a uma percepção durável. [...] *Ou, ainda*, pode representar esta segunda forma de apreensão com o aspecto da primeira.⁴⁶

Michael Baxandall propõe que Chardin transita entre esses três momentos possíveis do ato perceptivo.

⁴³ Vários autores associam a pintura de Chardin à dos Países Baixos. No século XVIII, essa associação se restringe aos flamengos David Teniers e Frans Snyders, por afinidade de gênero – seja a natureza morta seja a cena de gênero. No século XX, Chardin é aproximado de pintores “pós-rembrandtianos” como Gerrit Dou, Gerard ter Borch e Gabriel Metsu, por afinidade compositiva. Michael Baxandall também menciona Veronese e Guido Reni como artistas referenciais de Chardin, destacando as semelhanças na distribuição de luzes e na disposição de figuras em cenas de gênero. Ver Baxandall, Michael, *Formes de l'intention – Sur l'explication historique des tableaux*, trad. de Catherine Fraixe (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1991), 149-150. A menção a Veronese, baseada no depoimento do artista e biógrafo de Chardin Charles-Nicolas Cochin, o Moço, pode indicar também uma afinidade estilística referente à execução. É possível associar a maneira *heurtée* de Chardin (ver nota 35) ao estudo de Veronese, que, como muitos de seus contemporâneos no Norte da Itália, utiliza o empaste de tintas em composições concebidas para serem vistas de longe. Admitindo-se essa associação, Chardin seria o primeiro pintor francês a usar a maneira *heurtée* em obras de pequenas dimensões, valendo-se dela para produzir o efeito de embaçamento das superfícies que Diderot tanto admira.

⁴⁴ Baxandall, Michael, *Formes de l'intention*, 160.

⁴⁵ Baxandall, Michael, *Formes de l'intention*, 160 (grifo do autor).

⁴⁶ Baxandall, Michael, *Formes de l'intention*, 163-164 (grifo do autor).

A grande precisão com que distingue luminosidade e nitidez, nitidez e intensidade de cor, intensidade de cor e brilho, não é sequer a menor de suas contribuições [de Chardin]. Na verdade, ele perguntava o que a velha forma poderia *representar* e, ao fazer com que ela representasse a percepção, Chardin fez algo diverso.⁴⁷

Esse “algo diverso” resultaria de uma experiência perceptiva de duração maior do que a sensação fugaz que ela evoca, dados os descompassos entre o tempo da observação, o da execução e o da fruição: em alguns minutos o espectador conhece uma imagem que requer do artista várias semanas de trabalho.

Para Baxandall, Chardin faz “um novo tipo de instantâneo”⁴⁸, em que o protagonista não é a substância, mas uma experiência perceptiva que finge durar um momento ou dois. Sua pintura é “feita de momentos de atenção, pontos de fixação privilegiados, lapsos perceptivos, áreas de repouso, em que ela [a atenção] é atraída pelos contrastes e por tudo que foge à compreensão.”⁴⁹

Assim como Diderot, o crítico do século XX se deixa levar pelo inefável, pelo que “foge à compreensão”, pela magia de Chardin. Centrada na visão, a análise de inspiração lockeana da pintura de Chardin permite atribuir o prodígio do mago à representação da percepção. Ela é um desdobramento da análise diderotiana, centrada na matéria informe da cor, que o pintor-mago utiliza para construir relações que se apresentam à percepção como beleza. É a sensibilidade que opera a magia:

Chardin tinha razão em dizer a um confrade, pintor de rotina: Acaso pintamos com cores? – Então pintamos com o quê? – Com o quê? Com o sentimento. É ele que deve ondular a luz e seus reflexos sobre as superfícies dos corpos; é ele que os capta e os mostra com um não-sei-quê de inconcebível confusão.⁵⁰

Chardin buscou representar a fugacidade do momento para conquistar um lugar na posteridade. Diderot profetizou: “Falar-se-á de La Tour, mas ver-se-á Chardin”. O juízo da história asseverou: vê-se Chardin e dele se fala cada dia mais.

⁴⁷ Baxandall, Michael, *Formes de l'intention*, 164.

⁴⁸ Baxandall, Michael, *Formes de l'intention*, 165.

⁴⁹ Baxandall, Michael, *Formes de l'intention*, 160.

⁵⁰ Diderot, Denis, *Salon de 1769*, 84

Bibliografia

- Baxandall, Michael, *Formes de l'intention – Sur l'explication historique des tableaux*, trad. de Catherine Fraixe (Nîmes: Jacqueline Chambon, 1991).
- Boustie, Charles, *Dictionnaire étymologique ou racines des plus beaux mots* (Genebra: Jean Herman Widerhold, 1666).
- Bouchat, Gilda, "Diderot et la question du goût", in: *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle: théorie, critique, philosophie, histoire*, dir. de Christian Michel e Carl Magnusson (Roma: Académie de France à Rome, Villa Medici, 2013).
- Diderot, Denis, *Salon de 1769*, vol. IV, org. de Jean Adhémar e Jean Seznec (Oxford: Clarendon Press, 1967).
- Diderot, Denis, "L'art de peindre de Watelet", in: *Oeuvres complètes de Diderot*, 25 vols., vol. XIII, org. de Herbert Dieckman, J. Proust e J. Varloot, (Paris: Hermann, 1975-2004).
- Diderot, Denis, "Copie", in: *Oeuvres complètes de Diderot*, 25 vols., vol. VI, org. de Herbert Dieckman, J. Proust e J. Varloot (Paris: Hermann, 1975-2004).
- Diderot, Denis, "Beau", in: *Oeuvres esthétiques de Diderot*, org. de Paul Vernière (Paris: Garnier, 1976).
- Diderot, Denis, "Pensées détachées sur la peinture", in: *Oeuvres esthétiques de Diderot*, org. de Paul Vernière (Paris: Garnier, 1976).
- Diderot, Denis, "Lettre sur les aveugles", in: *Oeuvres philosophiques de Diderot*, org. de Paul Vernière, (Paris: Ganier, 1980).
- Diderot, Denis, *Essais sur la peinture*, vol. II, org. de Else-Marie Bukdahl, J. Chouillet e G. May (Paris: Hermann, 1984).
- Diderot, Denis, *Salon de 1761*, vol. I, org. de Else-Marie Bukdahl, J. Chouillet e G. May (Paris: Hermann, 1984).
- Diderot, Denis, *Salon de 1763*, vol. I, org. de Else-Marie Bukdahl, J. Chouillet e G. May (Paris: Hermann, 1984).
- Diderot, Denis, *Salon de 1765*, vol. II, org. de Else-Marie Bukdahl, J. Chouillet e G. May (Paris: Hermann, 1984).
- Diderot, Denis, *Salon de 1767*, vol. III, 2^a ed., org. de Jean Adhémar e Jean Seznec (Oxford: Clarendon Press, 1985).
- Diderot, Denis, "De la manière", in: *Salon de 1767*, vol. III, 2^a ed., org. de Jean Adhémar e Jean Seznec (Oxford: Clarendon Press, 1985).
- Diderot, Denis, *Carta à srta. ****, trad. de Magnólia Costa Santos (São Paulo: Nova Alexandria, 1993).
- Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel des mots françois* (Haia: Van Duren, 1727).
- Hakim, Zeina, "De la sensibilité: Diderot et l'ordre du descriptif", in: *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle: théorie, critique, philosophie, histoire*, dir. de Christian Michel e Carl Magnusson (Roma: Académie de France à Rome, Villa Medici, 2013).
- Michel, Christian, *L'Académie royale de peinture et de sculpture* (Paris/ Genebra: Droz, 2012).
- Michel, Christian, "Le peintre magicien", in: *Le goût de Diderot – Greuze, Chardin, Falconet, David...*, dir. de Michel Hillaire, Sylvie Wuhrmann e Olivier Zeder

- (Montpellier: Musée Fabre/Lausanne: Fondation de l'Hermitage/Paris: Hazan, 2013).
- Pernéty, Joseph-Antoine, "Traité pratique des différentes manières de peindre", in: *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* (Genebra: Minkoff Reprints, 1972).
- Plínio, *Hist. Nat.*, XXXV, 65-6, trad. Jean-Michel Croisille (Paris: Les Belles Lettres, 1985).
- Rosenberg, Pierre, *Chardin* (New Haven: Yale University Press/Londres: Royal Academy, 2000).
- Sahut, Marie-Catherine e Volle, Nathalie, *Diderot et l'art de Boucher à David* (Paris: RMN, 1984).
- Scott, Katie, "Chardin Multiplied", in: Pierre Rosenberg, *Chardin* (New Haven: Yale University Press/Londres: Royal Academy, 2000).
- van de Sandt, Udolpho, "Le salon de l'Académie de 1759 à 1781", in: *Diderot et l'art de Boucher à David*, org. de Marie-Catherine Sahut e Nathalie Volle (Paris: RMN, 1984).

Capítulo 9

A sensação e o materialismo: um diálogo entre Diderot e Condillac

Elizângela Inocêncio Mattos

Resumo: No romance *A chuva antes de Cair*, Jonathan Coe narra a vida da personagem Imogen, que sem ter o sentido da visão, apreende sua história a partir de outros sentidos. A modernidade demonstra a importância do sentido do tato para a aquisição do conhecimento. Por vezes, o sentido do ver é reconhecido como o mais rico e sua privação, um dano, incorrendo de modo primário, ao juízo de uma deficiência que impediria acessar a realidade. Destituir esta percepção é oportuna, pois os demais sentidos possibilitam o conhecimento. O tato, fundamental para apreender as coisas exteriores, é abordado nesta exposição, a partir do diálogo entre dois importantes pensadores, no que compete ao desenvolvimento do conhecimento sob a ótica dos sentidos, Diderot e Condillac.

Introdução

A percepção da realidade a partir dos sentidos do corpo encontrou na modernidade uma interpretação que fomenta a teoria materialista. Sendo o corpo a localidade pela qual todo o conhecimento se processa, as ideias estariam em consonância com uma perspectiva que considere somente ele a fonte de todo conhecimento. As duas obras abordadas neste texto tratam do conhecimento a partir dos sentidos do corpo; ancorados no empirismo de John Locke, ambos os autores oferecem uma ótica singular para a apreensão do conhecimento e dos valores morais. Meu intento, ademais, é demonstrar como nesta proposta de diálogo, os filósofos compartilham da valorização do tato como um sentido importante, o que rompe efetivamente com a tradição antiga que considerava a visão o sentido mais rico e fonte do conhecimento.

Para Condillac, o tato permite, como mostrarei alhures, à estátua julgar os objetos exteriores, ao passo que o cego de nascença da *Carta Sobre os Cegos*, de Diderot, tem nele, o tato, o sentido principal para o conhecimento e sua concepção moral. A fim de delimitar o escopo da proposta, centro-me na *Carta Sobre os Cegos endereçada àqueles que enxergam (1749)*, de Diderot, e no *Tratado das Sensações (1754)*, de Condillac, os quais julgo proveitosos para a hipótese desta investigação. Vale justificar que na *Carta*, Diderot faz referência a uma outra obra de Condillac, o *Ensaio Sobre a Origem dos Conhecimentos*

Elizângela Inocêncio Mattos

Universidade Federal do Tocantins, Campus de Palmas

E-mail: elizangelamattos@mail.uft.edu.br

Braga, Joaquim & Tamizari, Fabiana (eds.), *Sensibilidade e Matéria no Pensamento de Denis Diderot*, Coleção eQVODLIBET 7, Coimbra: IEF, 2020.

Humanos (1746), onde o filósofo se referiu a uma pessoa e às primeiras sensações: nomeadamente, saber se, com estas últimas, estariam os conhecimentos e o uso das operações da mente.

Primeiramente, será abordada a obra de Condillac, objeto desta análise, e, em seguida, a de Diderot, demonstrando alguns pontos de convergência entre ambos, no intuito de elucidar a hipótese primeira de que, com estas obras, é possível compreender o empirismo em sua forma mais dinâmica, preparando, por vezes, o materialismo declarado do período. O eixo da análise é o sentido do tato: como atua efetivamente na apreensão da realidade, permitindo fecunda imersão nas sensações, anunciando sua importância no processo de conhecimento.

Na *Carta*, o ponto inaugural de Diderot é a reflexão de um dado concreto: a situação de um cego de nascença e de sua percepção da realidade. De outro lado, Condillac descreve uma estátua que corresponderia ao ser humano em seu nascimento, elaborando o conhecimento a partir da aquisição de cada um dos sentidos do corpo. Em Diderot, encontramos um homem desprovido de um sentido, a estátua adquire os sentidos gradualmente, em um processo pedagógico que empreende justificar as operações da mente quando da aquisição do conhecimento. Ambos encontram no tato o sentido a permitir a concepção moral e o elo de compreensão dos demais sentidos, o que corrobora a hipótese de um sensualismo que prepara o materialismo professado no século. Mas, é necessário recuar o passo na tentação de nomear uma escola filosófica fixa para o autor da *Carta*, pois como apontou Bénac: “Diderot parece muito solvente para escrever como se fala e mesmo quando fala com o seu coração. Essa volubilidade sensível nos leva a variedade, que não se impõe a nós. Como se pensava, o estilo de Diderot é difícil de classificar.”²

Condillac e a estátua

O que os sentidos permitem, efetivamente, a partir da leitura do *Tratado das Sensações*, é o que compõe o processo de conhecimento, sem os quais ele não é possível. Condillac, a partir da análise de uma estátua que, desprovida de conhecimento, e, portanto, dos sentidos, começa a existir no exato momento em que passa a sentir, a experimentar o mundo por meio dos sentidos. A argumentação condillaciana logra êxito ao partir de um ser inanimado, onde em sua própria advertência indica a precaução do leitor em começar a existir junto com ela; de outro modo, se poderia incorrer a interpretações que fugiriam ao entendimento da estátua e da própria compreensão. Assim,

² Bénac, Henri, *Présentation a Diderot, Œuvres Romanesques* (Paris: Classiques Garnier, 1962), ii. “Diderot paraît bien solvant écrire comme on parle, et même comme on parle avec son coeur. Cette volubilité sensible nous égare dans as variété, ne s’impose pas à nous; comme as pensée, le style de Diderot est difficile à classer.”

Aviso, pois, que é muito importante colocar-se exatamente no lugar da estátua que iremos observar. É preciso começar a existir com ela, ter apenas um sentido quando ela tem somente um; adquirir apenas as ideias que ela adquire; contrair apenas os hábitos que ela contrai: numa palavra, é preciso ser apenas o que ela é.³

Incorro a uma indagação que a passagem acima soa oportuna para solucionar: qual a razão de Condillac em supor uma estátua, um ser inanimado, a fim de tratar do conhecimento, supondo nela o processo com a aquisição de cada um dos sentidos? Não se trata de ele mesmo descrever um processo educativo da aquisição do conhecimento? Seria a estátua a representação da criança? Quarfood apontou que a estátua é mais próxima dela que do adulto, pois “Condillac busca retratar o processo de desenvolvimento futuro do homem e não do homem completo.”⁴ Mas existir junto com a estátua corresponde a um fecundo recurso a fim de reconhecermos cada um dos sentidos sem o uso simultâneo deles. As operações da mente são descritas de forma minuciosa quando cada um dos sentidos se faz presente na estátua. A similitude com a condição humana quando de seu nascimento faz a estátua representar a metáfora do despertar do sentir paulatinamente, a partir de cada um dos sentidos, de modo que não sofre interferência externa e nem mesmo de outro sentido que, gradativamente, lhe é analisado. É mais elucidativo analisar cada um dos sentidos separadamente, a fim de demonstrar o conhecimento pelos sentidos, do que, estando de posse de todos eles, supor analisá-los um a um.

Estátua, portanto, que é uma ficção metodológica, pois ela está exatamente estruturada como nós ao nascermos, exceto que está revestida dessa camada marmórea. Ficção indispensável pois, se se quer saber como se deriva a ideia de existência objetiva dos corpos, é preciso criar essa espécie de Adão epistemológico para, abrindo sucessivamente seus canais sensíveis (já que é daí que advém nosso conhecimento), detectar qual a origem dessa ideia e se ela tem algum fundamento.⁵

Ao analisar cada um dos sentidos em separado, é fundamental observar o despertar de cada um deles. Isso permitiria compor o ser e o seu processo de conhecimento sem, no entanto, confundir o que é próprio de cada um dos sentidos.

³ Condillac, Étienne Bonnot, *Tratado das Sensações* (Campinas: Editora da Unicamp, 1993), 27. Todas as citações dos textos em espanhol e francês feitas por mim, têm o texto na língua original nas notas. As citações do *Tratado das Sensações* seguem a tradução de Denise Bottmann, 1993 e as citações da *Carta Sobre os Cegos Endereçada Àqueles que Enxergam*, seguem a tradução de Antonio Geraldo da Silva, 2006.

⁴ Quarfood, Christine, *Condillac, la Statue et L’Enfant: Philosophie et Pédagogie au Siècle des Lumières* (Paris : L’Harmattan, 2002), 6. “Condillac cherche à dépeindre le processus du devenir de l’homme plutôt que de l’homme accompli.”

⁵ Monzani, Luiz Roberto, “O Empirismo na Radicalidade: Introdução à leitura do Tratado das Sensações”, in: *Tratado das Sensações* de Étienne Bonnot Condillac (Campinas: Editora da Unicamp, 1993),16.

Diderot e a Carta

A *Carta Sobre os Cegos – endereçada àqueles que enxergam* (1749) trata do conhecimento de uma pessoa desprovida do sentido da visão e de como ela constrói sua concepção moral. As observações iniciais enfatizam o comportamento moral do indivíduo cego que não sente falta da visão, uma vez que o sentido enaltecido é o tato. Assim, a realidade seria toda palpável. Importante nesta investigação é notar como o filósofo parte da ausência para refletir sobre a conduta moral, reconhecendo na pessoa desprovida de um sentido sua apreensão da realidade e não meramente a excluindo dos padrões de normalidade na aquisição do conhecimento.

Com esse modo de pensar, Diderot experimentava um tipo de investigação que foi, desde então, desenvolvido com sucesso em medicina, biologia e psicologia: o método de tentar descobrir a natureza dos sãos pelo estudo dos enfermos. Sempre foi característico de Diderot estudar a patologia e teratologia de um objeto a fim de melhor entender sua normalidade⁶.

É a partir da percepção do cego de nascença que Diderot edifica a tese da *Carta*, isto é, a descrição da apreensão do mundo com a primazia do sentido do tato.

Mas seria de todo diverso ainda se os exercêssemos separadamente e se nunca empregássemos dois nas ocasiões em que o auxílio de um só nos bastasse. Acrescentar o tato à vista, quando os próprios olhos são suficientes, é atrelar a dois cavalos que já são muito fogosos um terceiro na dianteira que puxa de um lado, enquanto os outros puxam de outro.⁷

Ora, a passagem é emblemática no ponto de convergência entre ambos os pensadores, com uma análise minuciosa do conhecimento pelos sentidos. John Locke, ao compreender a experiência dos sentidos como fonte única do conhecimento, conduziu o argumento empirista a esta fonte única. A análise de como cada um dos sentidos processa o conhecimento empreende o detalhamento que imprescindivelmente alarga a reflexão dos dois filósofos. Ademais, a análise de um único sentido proporciona uma compreensão amiúde complexa do conhecimento, dado que resulta em vê-lo separado dos demais. Volto um pouco à reflexão. A passagem de Diderot oferece alguns pontos importantes: a importância em compreender que um sentido pode permitir a

⁶ Wilson, Arthur M., *Diderot*, trad. de Bruna Torlay, (São Paulo: Perspectiva, 2012), 125.

⁷ Diderot, Denis, *Carta sobre os cegos – endereçada àqueles que enxergam*, trad. de Antonio Geraldo da Silva (São Paulo: Escala, 2006), 23.

apreensão da realidade, onde os vários atuando ao mesmo tempo incorrem a uma certa dificuldade em separar o processo de cada um deles. Ao *atrelar a dois cavalos que já são muito fogosos um terceiro*, é possível apreender que há uma força irremediável em cada um dos sentidos no processo de conhecimento. É a separação deles o empenho de Condillac e o argumento da estátua descrita, ao passo que justifica também o forte papel desempenhado pelo sentido do tato descrito por Diderot na *Carta*.

Importa considerar que o cego analisado é de nascença. E, exatamente por isso, não lhe falta o que não passou pelo crivo de sua experiência, ou seja, ele não lamenta ser desprovido do sentido da visão, de modo que deseja, uma vez possível optar nesse processo, por aperfeiçoar seu sentido conhecido. “Valeria muito mais, portanto, que se aperfeiçoasse em mim o órgão que tenho do que me conceder aquele que me falta.”⁸

Ao mesmo tempo, há aí o engrandecimento do sentido do tato na aquisição do conhecimento, onde é possível previamente antever uma tendência materialista no filósofo, dito de uma maneira bastante sutil. A realidade sensível apreendida pelo tato incorre diretamente no argumento da matéria como única realidade possível e existente. Essa tendência, vale dizer, deve ser interpretada de maneira bastante cuidadosa, pois de um lado é imprescindível considerar sua própria decisão. “Para Diderot, que evitou qualquer sistema rígido e cujas opiniões não podem ser reduzidas à unidade.”⁹

Há consciência da ausência do sentido da visão, provavelmente a partir do uso dos demais, o que não implica sentir falta dele, uma vez que não lhe passou pelo crivo da experiência.

A análise do comportamento resulta no argumento da conduta moral do cego em relação aos que enxergam, objeto título do texto. A distinta concepção de moral demonstra, uma vez mais, a superioridade dos sentidos diante de qualquer aspecto metafísico, podendo induzir outra vez ao viés materialista.

O objeto da *Carta* também caracteriza um desvelamento de verdades ocultas, de superação de preconceito e da superstição, fortemente defendido pelos filósofos iluministas.

Embora estejamos num século em que o espírito filosófico nos desembaraçou de grande número de preconceitos, não creio que cheguemos algum dia a desconhecer as prerrogativas do pudor tão perfeitamente como nosso cego.¹⁰

⁸ Diderot, Denis, *Carta sobre os cegos*, 21.

⁹ Arden, Heather, “Le Fou, la Sottie et Le Neveu de Rameau”, *Dix-Huitième Siècle*, n. 7 (1975), 221. “Pour Diderot, qui évitait tout système rigide et dont les opinions ne peuvent être ramenées à l’unité.”

¹⁰ Diderot, Denis, *Carta sobre os cegos*, 24.

Do tato como a representação da sensibilidade

Ambos os filósofos – Diderot e Condillac – atribuíram ao tato um importante sentido para a apreensão da conduta moral, cuja representação da realidade a partir dos dados táteis implicam na conduta moral do indivíduo. Se, de um lado, temos a estátua de Condillac, desprovida de todos os sentidos, sendo atribuída a ela um sentido por vez, na outra vertente temos, na *Carta* de Diderot, a partir de uma conversa aparentemente corriqueira sobre um cego de nascença, uma descrição de conduta a partir da ausência desse sentido: a visão. Efetivamente, ambos elaboram uma forte ruptura com a tradição antiga¹¹, ao retirar da visão a fonte indubitável de riqueza humana.

O antigo costume da metafísica, que consiste em hierarquizar as partes do corpo e os diferentes sentidos, e em estabelecer um vínculo privilegiado entre a visão e o conhecimento, está prestes a cair, a partir do momento em que o número de sentidos se pergunta qual pode ser a experiência metafísica ou religiosa de um “monstro”, de um homem que tem um ou dois sentidos a menos¹².

Nesse momento, a percepção sensorial a partir do toque empreende a utilidade do objeto na vida cotidiana, a fim de atender as necessidades individuais. A compreensão da existência, para o cego, daquilo que então não lhe é perceptível ao toque, seria enfraquecida pela ausência dessa confirmação e também pela intervenção do sentido da audição, ainda que não lhe conceda efetivamente sua existência. A *Carta Sobre os Cegos* representa um momento considerável na etapa do pensamento de Diderot, que Wilson sintetizou da seguinte maneira:

Começando das notas suavemente deístas à sua tradução de Shaftesbury, escritas mais provavelmente em 1744, Diderot seguiu, no curso de cinco anos, através das estações do deísmo (*Os Pensées Philosophiques* e *Da Suficiência da Religião Natural*), e, em seguida, do ceticismo (*O Passeio do Cético*), até alcançar, em 1749, *uma posição completamente materialista*¹³: “Se quereis que eu creia em Deus, cumpre

¹¹ Brevemente me refiro a Aristóteles que, no primeiro livro da *Metafísica*, descreve o ver como a sensação preferível às demais, pois todas tendem ao saber e a visão permite o conhecimento mais rico. “E o motivo está no fato de que a visão nos proporciona mais conhecimentos do que todas as outras sensações, e nos torna manifestas numerosas diferenças entre as coisas.” Ver Aristóteles, *Metafísica*, Trad. de Giovanni Reale (São Paulo: Loyola, 2002), 3.

¹² Fontenay, Elisabeth, *Diderot o El Materialismo Encantado*, trad. de Angelina Martín del Campo (Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 213-214. “La antigua costumbre de la metafísica, que consiste en jerarquizar las partes del cuerpo y los diferentes sentidos, y en establecer un lazo privilegiado entre la vista y el conocimiento, se encuentra a punto de caer, a partir del momento en que se hace variar el número de los sentidos, y se pregunta uno cuál puede ser la experiencia metafísica o religiosa de un ‘monstro’, de un hombre que tiene uno o dos sentidos menos”.

¹³ Grifo meu.

que façais tocá-lo”. Tudo isso foi consumado a uma idade razoavelmente madura, entre trinta e um e trinta e seis anos, e se deu num espírito que poderia ser descrito mais como pró-científico que antirreligioso.¹⁴

No *Tratado das Sensações*, é notório o percurso do filósofo ao delegar uma importância singular ao tato. Pois é a partir dele que a estátua se torna capaz de uma operação da mente fundamental chamada reflexão.

Para Condillac, a sensorialidade constitui um todo extremamente rico, mas é preciso aprender a exercitar, – o tato, por sua mobilidade exploratória, também desempenha o papel de instrutor.¹⁵

Ademais, o tato permite a consideração das coisas exteriores, assim como a consciência do próprio corpo. Da percepção dos objetos exteriores acontece a capacidade do julgamento, a apreensão do movimento e do espaço ocupado por seu corpo e da própria necessidade a partir das sensações agradáveis e desagradáveis. Efetivamente, as chamadas operações da mente se fazem valer a partir da aquisição do sentido do tato.

Assim, a atenção que ela [a estátua] é capaz com o tato produz efeitos muito diferentes da atenção de que ela era capaz com os outros sentidos. Ora, esta atenção, que combina as sensações, que forma conjuntos exteriores e que, por assim dizer, refletindo de um objeto ao outro, compara-os sob diferentes relações, é o que denomino reflexão. Deste modo, vê-se porque nossa estátua, sem reflexão com os outros sentidos, começa a refletir com o tato.¹⁶

A inclinação a reconhecer a importância do tato frente aos demais sentidos, encontra na *Carta Sobre os Cegos* um argumento plausível, de modo que demonstra aos que enxergam que há falsas ideias e princípios que não se sustentam sob o crivo do sentido do tato e, por isso, não poderiam se propor absolutas. As verdades pautadas no toque e na utilidade do indivíduo constituem efetivamente os objetos.

No entanto, Diderot está obscuramente embaraçado e fascinado pelo idealismo, que ele conhece indiretamente através de Condillac. Ainda não tendo os argumentos

¹⁴ Wilson, *Diderot*, 128.

¹⁵ Dagonnet, François, “*L’Animal Selon Condillac*”, in: *Condillac: Traité des Animaux* (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1987), 10.

¹⁶ Condillac, E. B., *Tratado das Sensações*, 139.

necessários para exorcizar esse fantasma, ele o trata com ironia.¹⁷

A consciência de si mesmo enquanto um corpo que ocupa um espaço, dotado de extensão, evidencia-se na passagem seguinte, pois, a partir de sua percepção, permite o reconhecimento do eu. A estátua se reconhece a partir do tato – eis a materialidade sensível pela qual ambos os autores concordam nesta investigação. A riqueza do tato como o sentido que permite a reflexão e o reconhecimento de si fomenta a veracidade das ideias perceptíveis pelo toque e, ainda que não trate abertamente do que lhe foge ao alcance, certamente deixa claro o debate profícuo com a ideia do que não se pode tocar. Por ele, enfim, a estátua percebe a si mesma enquanto um ser, o sentimento fundamental de si.

Por fim, notaremos que ela poderia dizer *eu*, tão logo ocorresse alguma mudança em seu sentimento fundamental. Em sua origem, portanto, esse sentimento e seu *eu* são a mesma coisa; e para descobrir do que ela pode ser capaz apenas com o recurso do tato, basta observar as diferentes maneiras pelas quais pode modificar-se o sentimento fundamental ou o eu.¹⁸

Considerações finais

O diálogo proposto pelas obras de Diderot e Condillac permitiu evidenciar a primazia do sentido do tato na percepção da realidade, o que se não declara, deixa nas bordas do materialismo professado em seu século. Ademais, a concepção de moral depreende necessariamente da percepção da realidade pelos sentidos, o que coloca a questão dos universais em questionamento, uma vez que a percepção decorre da singularidade de cada indivíduo.

A estátua condillaciana, ao demonstrar o processo de conhecimento a partir do *despertar* de cada um dos sentidos do corpo separadamente, permite uma concepção sensualista profícuo que, ao cego de nascença descrito por Diderot, a realidade se edificou a partir da eficácia do sentido do tato. Em ambos os textos estudados nesta exposição, a compreensão se descreve sem nenhuma sugestão, nenhuma intervenção para além do próprio sentido. O sentido do tato, fundamental para o cego de nascença, é o sentimento fundamental, pelo qual se consegue a própria percepção do eu.

Nossa estátua, privada do olfato, da audição, do paladar, da visão, e limitada ao sentido do tato, existe a princípio pelo

¹⁷ Chouillet, Jacques, “Le Personnage du Sceptique dans les Premières Œuvres de Diderot (1745-1747)”, *Dix-Huitième Siècle*, n. 1 (1969), 210. “Cependant Diderot est obscurément gêné et fasciné par l’idéalisme, qu’il ne connaît d’abord que de façon indirecte par Condillac. Ne disposant pas encore des arguments nécessaires pour exorciser ce fantôme, il le traite par l’ironie”.

¹⁸ Condillac, E. B., *Tratado das Sensações*, 117-118.

sentimento que tem acerca da ação mútua das partes de seu corpo, e principalmente dos movimentos da respiração: é este o menor grau de sentimento a que se pode reduzi-la. Denominá-lo-ei sentimento fundamental, porque é com este jogo da máquina que começa a vida do animal: ela depende exclusivamente dele.¹⁹

O cego de nascença descrito por Diderot, como já mencionado nesta exposição, não sente falta da visão, preferindo antes o aperfeiçoamento de um sentido que ele possui. A estátua de Condillac não experimenta a privação de um sentido como condição de infelicidade, dado que o princípio de prazer e dor se faz presente a partir do momento em que ela experimenta sensações agradáveis e desagradáveis. Assim, não se trata da falta, mas do sujeito, como apontou Francine Markovits, representado por um dos sentidos, compondo um *novo paradigma*.

Parece que a falta não é uma privação, mas uma reconfiguração do sujeito, uma outra posição, outra constituição. Pelo menos é assim que a *Carta sobre os Cegos* interpreta. Condillac e Diderot substituem o problema da figura: o sujeito representado por um de seus sentidos.²⁰

Este novo paradigma descreve a percepção do mundo não com a ausência, mas com a presença de um sentido, o que justifica o argumento do conhecer através dos sentidos e, mesmo, através de um sentido; uma vez que existir decorre implicitamente de sentir. Ademais, o sentido do tato, ao permitir à estátua a reflexão e a percepção dos objetos exteriores a ela, fomenta o argumento da realidade material como fonte de conhecimento, tal como a percepção tátil do cego de nascença descrito por Diderot na *Carta*. O diálogo proposto, tal com as águas de um rio, não se finda, corre – entre amigos, uma água que corre tranquilamente. Eis o emblema desse século, lançar luz na obscuridade, superar o preconceito e a superstição; e o pensamento de Diderot logra êxito nesta empreitada.

Diderot muda a mobília de lugar, da luz considerada natural, força os homens que o leem a constituir uma nova memória, um novo conhecimento. Quando um cego fala, de repente surge a luz.²¹

¹⁹ Condillac, E. B., *Tratado das Sensações*, 117.

²⁰ Markovits, Francine, “Diderot, La Cécité, Critique D’une Philosophie de L’évidence”, in: *Corpus, Revue de Philosophie*, n. 67 (2014), 30-31. “Il semble bien que le manque ne soit pas une privation mais une reconfiguration du sujet, une autre position, une autre constitution. C’est du moins ainsi que l’interprète la *Lettre sur les aveugles*. Condillac et Diderot substituent à la problématique de la privation une problématique de la figure: le sujet représenté par l’un de ses sens.”

²¹ Fontenay, Elisabeth, *Diderot o El Materialismo Encantado*, 218. “Diderot cambia de lugar los muebles de la luz considerada natural, obliga a los hombres que lo leen a que se constituyan una nueva memoria, un nuevo saber. Cuando un ciego habla, de repente surge la claridad.”

Bibliografia

- Arden, Heather, “Le Fou, la Sottie et Le Neveu de Rameau”, *Dix-Huitième Siècle*, n.7 (1975), 209-223.
- Aristóteles, *Metafísica*, trad. de Giovanni Reale (São Paulo: Loyola, 2002).
- Bénac, Henri, Présentation a *Diderot, Œuvres Romanesques* (Paris: Classiques Garnier, 1962).
- Chouillet, Jacques, “Le Personnage du Sceptique dans les Premières Œuvres de Diderot (1745-1747)”, in: *Dix-Huitième Siècle*, n.1 (1969), 195-211.
- Condillac, Étienne Bonnot, *Tratado das Sensações*, trad. de Denise Bottmann (Campinas: Editora da Unicamp, 1993).
- Dagonet, François, “L’Animal Selon Condillac”, in: *Condillac: Traité des Animaux* (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1987).
- Diderot, Denis, *Carta sobre os cegos – endereçada àqueles que enxergam*, trad. de Antonio Geraldo da Silva (São Paulo: Escala, 2006).
- Fontenay, Elisabeth, *Diderot o El Materialismo Encantado*, trad. de Angelina Martín Del Campo (Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1981).
- Markovits, Francine, “Diderot, La Cécité, Critique D’une Philosophie de L’évidence”, in: *Corpus*, Revue de Philosophie, n.67 (2014), 21-46.
- Monzani, Luiz Roberto, “O Empirismo na Radicalidade – Introdução à leitura do Tratado das Sensações”, in: *Tratado das Sensações* de Étienne Bonnot Condillac (Campinas: Editora da Unicamp, 1993).
- Quardfood, Christine, *Condillac, la Statue et L’Enfant. Philosophie et Pédagogie au Siècle des Lumières*, trad. Y. Johansson (Paris: L’Harmattan, 2002).
- Wilson, Arthur M, *Diderot*, trad. de Bruna Torlay (São Paulo: Perspectiva, 2012).

Capítulo 10

Diderot contra Helvétius: sensibilidades inconciliáveis

Camila Sant'Ana Vieira Ferraz Milek

Resumo: Nos dedicaremos à investigação do motivo primário da recusa de Diderot à tese sensualista de Helvétius. A tese consiste em uma redução das faculdades à sensibilidade física, tornando-a um pilar de sustentação de seu pensamento. Ela é considerada uma das propriedades da matéria, existindo de forma ativa ou inativa em todos os seres, da pedra ao ser humano. Diderot discorda, pois, segundo ele, o colega materialista teria atribuído à pedra ou ao vegetal a mesma possibilidade de pensamento que nós possuímos. Dada tal contrariedade, propomo-nos a analisar as obras de ambos os autores, a fim de mostrar qual é o cerne da crítica de Diderot sobre a sensibilidade física. Nossa hipótese é a de que, apesar de Diderot reconhecer grande importância na investigação sobre a sensibilidade física, assim como Helvétius, a concepção de materialismo e mesmo de natureza distanciam os autores. Tais diferenças não podem resultar em teses compatíveis sobre a influência da sensibilidade física no desenvolvimento humano e tampouco sobre o papel que ela ocupa na dinâmica da natureza.

O materialismo francês do século XVIII, mesmo que recorrentemente seja tratado como um uníssono, mostra uma pluralidade de temas e teses, que corroboram uma rica visão das possibilidades que a investigação da natureza pode acarretar para outros âmbitos. Para que não sejam abafadas as diferenças cruciais entre as concepções de matéria defendidas por esse grupo de autores, é interessante contrapô-las e colocá-las em contraste, dados os diversos tons que podem possuir. Tal é o caso das divergências entre o ilustre Denis Diderot (1713-1784) e o obscurecido Claude-Adrien Helvétius (1715-1771). Ambos recebem a alcunha de materialistas e tiveram grande proximidade, seja nos salões, seja na escrita de verbetes para a *Enciclopédia* (1751-1772) e no livro *Do Espírito* (1758). Mesmo assim, a recusa de Diderot às teses de Helvétius tornou-se conhecida na época e também gerou uma extensa crítica escrita e publicada após a morte de Helvétius.¹

Camila Sant'Ana Vieira Ferraz Milek
Universidade Federal do Paraná
E-mail: csvferraz@hotmail.com

Braga, Joaquim & Tamizari, Fabiana (eds.), *Sensibilidade e Matéria no Pensamento de Denis Diderot*, Coleção eQVODLIBET 7, Coimbra: IEF, 2020.

¹ Diderot teria motivos filosóficos e práticos para deixar bem claro o seu afastamento à radicalidade do pensamento de Helvétius. Indica-se que a crítica ao colega materialista possuía valor para Diderot, dada a perseguição que sofrera pela publicação da obra de Helvétius e também como isto poderia ter prejudicado a imagem da própria *Enciclopédia*. Em 1758, na época da perseguição e censura contra o livro *Do Espírito*, cogitou-se que o verdadeiro autor teria sido Diderot. Em 23 de janeiro de 1759 o parlamento condena no mesmo julgamento o *Pensamentos Filosóficos* de Diderot e, novamente, *Do Espírito* de Helvétius. Aumentam os rumores de um projeto de visão materialista, onde tanto *Do Espírito* quanto a *Enciclopédia*, suspensa pelo parlamento logo depois, em 31 de janeiro,

Investigaremos o motivo primário da recusa de Diderot à tese sensualista de Helvétius.² O primeiro paradoxo que Diderot identifica nas teses de Helvétius se refere à sensibilidade física: “a sensibilidade é uma propriedade geral da matéria. Perceber, raciocinar, julgar, é sentir.”³ Trata-se da definição do primeiro princípio de Helvétius, onde a sensibilidade é considerada uma das propriedades da matéria, existindo de forma ativa ou inativa em todos os seres, da pedra ao ser humano. Disto, decorre que o homem pode ser definido como um ser sensível como os demais, mas que é capaz de gerar faculdades como o raciocínio e a memória, derivados da sensibilidade física. Para o crítico Diderot, parece um contrassenso que Helvétius afirme que a sensibilidade é uma propriedade da matéria, que ela seja o mesmo que o julgamento, mas que o julgamento não esteja presente nos demais seres materiais. Sua crítica sobre o princípio de sensibilidade física também aponta para como Helvétius não pode considerá-la como *princípio*.⁴

Para demarcarmos que pontos afastam a posição dos autores, voltemos um passo atrás para esclarecermos qual noção de materialidade aparece em Helvétius e como ela se coaduna com a primazia da sensibilidade. Após isso, veremos como Diderot formula sua crítica e em um terceiro momento, como o tema aparece em suas obras sobre a matéria além das *Refutações*.⁵ Neste percurso, pretendemos mostrar quais são as noções de natureza e interações entre elementos físicos e químicos em disputa, e quais suas consequências para a relação entre o ser humano e seu meio.

O materialismo de Helvétius e a formação dos seres

Em *Le Vrai Sens du Système de La Nature* (1777), a investigação se inicia em questões sobre a natureza, que enfatizam o materialismo. No início do livro, Helvétius dá destaque à relação – de submissão – do homem à natureza:

O homem é obra da natureza. É submisso a suas leis, não pode livrar-se, não pode sequer pensar em deixá-las. Para

estariam reunidos contra o poder instituído e a religião. Ver: Trousson, Raymond, “Chapitre X: Helvétius et la suppression de l’encyclopédie”, in: *Denis Diderot ou le vrai Prométhée* (Paris: Tallandier Éditions, 2005).

² Apresentada em “Réflexions sur le livre de l’Esprit par M. Helvétius” e “Réfutation suivie l’ouvrage d’Helvétius intitulé De l’Homme”, in: *Œuvres complètes de Diderot*, org. de J. Assézat e Maurice Tourneux, Tome II (Paris: Ed. J. Claye, 1875). Na primeira crítica, encontramos quatro paradoxos principais que dariam base a toda a teoria de Helvétius. Os mesmos paradoxos aparecerão como fonte dos principais erros da segunda obra criticada, *De l’Homme*, que é analisada mais detalhadamente por Diderot.

³ Diderot, Denis, “Réflexions sur le livre de l’Esprit par M. Helvétius”, 309, tradução nossa.

⁴ Diderot, Denis, “Réfutation suivie l’ouvrage d’Helvétius intitulé De l’Homme”, 302.

⁵ Apesar da negação do sensualismo de Helvétius, várias obras de Diderot investigam a sensibilidade, dentre elas, Carta sobre os cegos para o uso dos que veem, Diálogo entre Diderot e D’Alembert, Sonho de D’Alembert, Princípios sobre a matéria e o movimento e Elementos de Fisiologia. Em tais obras, Diderot estaria preocupado em compreender as relações entre a materialidade e o desenvolvimento humano, percurso no qual a sensibilidade física surge como ponto de investigação. Nelas, Diderot também utiliza a sensibilidade física como ligação entre o meio físico e o cognitivo.

um ser formado pela natureza, não há nada além do grande todo do qual ele faz parte.⁶

O homem é regido pelas leis na natureza em qualquer âmbito de sua vida, o que parece torná-lo mecânico. Tanto física quanto moralmente, as ações, consideradas voluntárias ou não, são, na realidade, submissas à natureza. A natureza, este todo do qual o homem faz parte, agiria por leis simples, facilmente apreendidas pela experiência. “Tudo é movimento no universo. A essência da natureza é agir. Todos os seres não fazem mais que nascer, crescer, decrescer e se dissipar.”⁷ O movimento é considerado propriedade da matéria, pois não existe outro elemento capaz de gerá-lo, que exista concomitantemente a ela. Um corpo, qualquer que seja, possui seu movimento interno. Ele pode ser o movimento mais elementar da natureza, de geração e degeneração apenas, ou pode tornar esse corpo capaz de pôr outro em movimento, por exemplo. Essa interação supõe o conceito de causa: “uma causa é um ser que põe um outro em movimento, ou que produz qualquer modificação de um corpo a outro utilizando o movimento.”⁸ Segundo os trechos mencionados, poderíamos entender que a natureza funciona a partir do movimento e suas leis são necessárias, comuns a todos os seres e regem a atração e a repulsão e a força da inércia.⁹

O movimento primário que caracteriza a natureza e que pode ser observado nos seres é a conjugação e dissipação de moléculas, que se unem, formando um ser e depois de um tempo se dissipam, destruindo esse ser. Após a dissipação das moléculas que formavam um ser

as moléculas se dissolvem, para formar em seguida novos seres. Um corpo nutre outro corpo. Depois de um certo tempo, tudo retorna à massa geral os elementos que dela havia emprestado.¹⁰

Como se formariam os diferentes seres, se todos derivam e retornam à mesma massa geral? É pelo choque aleatório de moléculas que teríamos a pluralidade de seres que podemos ver hoje. Helvétius concebe que esse movimento ocorre sem uma hierarquia e diferenciação das moléculas. O animal difere do homem apenas em sua organização física (formação dos corpos) e disso decorre que sua interação com o mundo, sendo diferente, não permite que ele desenvolva determinadas características.¹¹ Mas se a diferença física entre cascos e mãos é

⁶ Helvétius, Claude-Adrien, “Le Vrai Sens du Système de la Nature”, in: *Œuvres complètes de M. Helvétius*, Tome premier [quatrième] (1777), 5.

⁷ Helvétius, Claude-Adrien, “Le Vrai Sens”, 7.

⁸ Helvétius, Claude-Adrien, “Le Vrai Sens”, 7.

⁹ A necessidade é definida como “a ligação infalível e constante das causas com seus efeitos. Esta força irresistível, esta necessidade universal, é o resultado da natureza das coisas, em virtude da qual tudo age por leis imutáveis”. Helvétius, Claude-Adrien, “Le Vrai Sens”, 242, tradução nossa.

¹⁰ Helvétius, Claude-Adrien, “Le Vrai Sens”, 9.

¹¹ “Muito se escreveu sobre a alma dos animais; foi-lhes alternadamente retirada e devolvida a faculdade de pensar, e talvez não se tenha procurado com suficiente escrupulo, na diferença do físico do homem e do animal, a causa da inferioridade daquilo que se chama de alma dos animais”. Helvétius, Claude-Adrien, “Do Espírito”, in: *Textos*

tão drástica que permite ou impede o desenvolvimento da sensibilidade e da memória, diferenciando os seres por sua organização física, o mesmo não ocorre quando a diferença é entre mãos de seres da mesma espécie. Quando Helvétius fala da diferenciação entre seres humanos, as diferenças físicas são irrisórias perante as diferenças sociais. O homem difere do animal apenas em grau, e não essencialmente. Tal diferença está embasada no *movimento natural dos seres em direção às suas necessidades*. Esse movimento, mais rápido e constante nos animais, não deixa espaço para o desenvolvimento que vemos no homem, que precisa se esforçar mais para saciar as necessidades básicas e deve impulsioná-lo por suas ações.

Vemos que a natureza é descrita apenas *fisicamente*, ou seja, com leis que colocam o mundo necessariamente em movimento. Essa análise apenas física da matéria só é possível pela forma como Helvétius concebe a matéria: uma massa geral e indiferenciada, homogênea. Assim, toda e qualquer molécula age da mesma forma. O pertencimento do homem à natureza se dá por sua condição material, por estar submetido às leis do movimento. A natureza põe o homem em constante movimento e esse movimento segue as leis de impulsão, atração e inércia. Mas não há definição prévia de quais elementos, quais corpos formados, irão se encontrar e tampouco definição de como e a que corpos seremos atraídos ou repelidos, tratando-se de uma visão magra, minimalista e física da natureza.¹² A sensibilidade é parte importantíssima nesse processo.

Se todo ser possui sensibilidade, não é necessário que ela seja ativa em todos eles, isso só ocorrerá caso sua organização física permita isso. Por exemplo, uma pedra, mesmo que seja composta de moléculas que tenham sensibilidade é incapaz de sentir porque sua constituição física não tem canais sensoriais. Já o vegetal e a planta possuem tanta sensibilidade quanto sua organização física permite, e o ser humano a possui em maior atividade, pelos mesmos motivos que o distinguem do animal.¹³

escolhidos: Condillac, Helvétius, Degérando (Coleção “Os pensadores”), trad. de Luiz Roberto Monzani et al. (São Paulo: Abril Cultural, 1973), 181, nota 2. Deste trecho seguem-se quatro tópicos destinados a descrever como a diferente organização física é o único obstáculo entre a formação de nossas faculdades para os animais: 1º: a ausência de mãos como as nossas; 2º: a maioria dos animais tem menor duração de vida que o homem; 3º: por estarem em maior conformidade física com seu habitat e para suprir suas necessidades, os animais não criam necessidades como nós e nem precisam tanto de invenção para sua sobrevivência, 4º: o homem é capaz de viver em diferentes lugares da terra e está em maior número. Isso faz com que sua espécie esteja suscetível a diferentes experiências. Helvétius conclui que a organização física dos homens leva a sua perfectibilidade.

¹² É preciso considerar que sua noção de natureza está conforme o método que pretende utilizar e a constatação de que o ser humano tem acesso apenas à verosimilhança, e não a verdade. De linha baconiana, esse pensamento procura cautela e simplicidade ao afirmar apenas o que pode ser constatado pela experiência comum – não ainda a laboratorial: “Os princípios que estabeleci sobre este assunto estão, penso, de acordo com o interesse geral e a experiência. Foi pelos fatos que cheguei as causas.” Helvétius, Claude-Adrien, “Do Espírito”, (1973), 179. Helvétius não menciona em suas obras considerações sobre experimentos laboratoriais sobre a matéria. Nessa breve descrição metodológica, vemos que ele parte da observação de como comumente a matéria se comporta para dela retirar a hipótese mais plausível e conforme suas experiências. Esta distinção será importante quando compararmos sua visão da matéria com a de seu crítico Diderot.

¹³ “Quantos milhões de vezes esse germe, caminhando ao propósito de produzir este homem, não terá servido a produção de todo tipo de indivíduos tanto do reino animal quanto do reino vegetal, por faltarem-lhe mais ou menos átomos para atingir seu fim? [...] Tudo o que é, sente e vegeta.” Helvétius, Claude-Adrien, *Les Progrès de la Raison, dans la recherche du vrai* (1775), 6, tradução nossa.

Sensibilidade, alma e espírito

Para entendermos como a sensibilidade resultará na importância do prazer e das paixões, precisamos compreender o sentido da redução à sensibilidade. Pensar e julgar se reduziriam a sentir¹⁴:

...afirmo que a sensibilidade física e a memória ou, para falar com mais precisão, somente a sensibilidade produz todas as nossas ideias. Com efeito, a memória só pode ser um dos órgãos da sensibilidade física: o princípio que sente em nós deve ser necessariamente o princípio que se recorda, desde que se recordar, (...) é especificamente sentir.¹⁵

No trecho acima, a memória é reconhecida como a própria sensibilidade física. A radicalidade dessa afirmação faz com que muitas críticas surjam, como por exemplo: se a memória é o mesmo que a sensibilidade, todos os seres sensíveis possuem memória? Isto, pois a sensibilidade física seria uma característica intrínseca à matéria, presente em seres inertes ou ativos, em potência ou ato. Ela é o elemento natural determinante no desenvolvimento humano, dada a ausência de qualquer faculdade anterior a ela, como em Condillac.¹⁶ Mas, antes de considerá-la como determinante natural, é preciso ressaltar que a sensibilidade física é entendida como um canal de acesso – praticamente neutro – às sensações. Ou seja, dadas as diferentes condições sensoriais dos seres humanos, o resultado na capacidade de desenvolvimento não é uma desigualdade determinante. Se a sensibilidade propicia o desenvolvimento da memória e da razão, direciona a atenção dos seres humanos a partir do estímulo ao prazer e a repulsa ao desprazer, ela forma a concepção moral dos seres humanos a partir muito mais das sensações com as quais elas têm contato do que uma condição prévia da sensibilidade física. Em *Le Vrai Sens du Système de la Nature*, Helvétius menciona os temas caros a muitos materialistas de sua época, como a influência da diferente organização dos órgãos e das moléculas, a influência do clima e da nutrição. Para ele, esses fatores podem sim gerar determinado temperamento no ser humano, influenciando sua forma de agir. Porém, são também modificáveis pela sensibilidade, já que também podem gerar sensações. O indivíduo isolado pode

¹⁴ Como veremos, a frase não resume o princípio do autor sem dificuldades. Ela pretende descrever um processo de desenvolvimento que ocorreria a partir da sensibilidade e que, apesar de aparecer assim em “De l’Esprit”, é definido de forma diferente e mais detalhada em “De l’Homme”. Mesmo assim, o princípio é considerado falso por Diderot.

¹⁵ Helvétius, Claude-Adrien, “Do Espírito”, 183.

¹⁶ Condillac descreve a gênese das faculdades oriundas da sensação a partir da alegoria da estátua de mármore, que ao ganhar sentidos gradualmente, desenvolve capacidades como memória e raciocínio. “O *Traité des sensations* mostra de forma inequívoca o primado da dimensão passional sobre a dimensão teórica (...) é na camada mais originária, a das afecções elementares, prazer/dor, das necessidades e dos desejos, que brota um sentido original, primordial, mas que será determinante”. Monzani, Luiz Roberto, *Desejo e Prazer na Idade Moderna* (Campinas: Editora da Unicamp, 1995), 208.

possuir determinadas características, mas, ao manter contato com os objetos e demais seres que o cercam, a experiência faz com que ele possa compreender o elo entre eles, modificando, alterando o que pode ser entendido como sua própria natureza.¹⁷ Tais elementos são entendidos por Helvétius como parte do contato sensível do ser humano com o que o cerca.

Nesse sentido, pode-se considerar a criança como um homem sensível ao prazer e à dor física e, portanto, dotado de alma – *anima*. Mas isto não confere à criança a mesma proporção de ideias e, conseqüentemente, de espírito do homem adulto. A alma é independente, primária e suscita a possibilidade da formação do espírito. Enquanto o homem é sensível, ele possui a alma, ou a faculdade de sentir. A partir dela, seu princípio de vida, ele é capaz de sentir, e, como efeito da recepção das sensações, pode formar a memória e conseqüentemente desenvolver durante toda a vida o espírito. É também pelo espírito que se diferenciam os homens, e não pela característica primária da alma. Logo, constatamos que os seres humanos são iguais em capacidade, o que não os torna exatamente iguais em sua constituição física.

Portanto, o que se entende por “alma” é a própria sensibilidade física, anterior ao espírito e conseqüentemente a todas as capacidades e ações do homem: “A existência de nossas ideias e de nosso espírito supõe a da faculdade de sentir. Esta faculdade é a alma mesma. De onde concluo que se a alma não é o espírito, o espírito é efeito da alma ou da faculdade de sentir.”¹⁸

Há, então, uma anterioridade da sensibilidade física que a separa e coloca o espírito como efeito desta sensibilidade. A redução da sensibilidade física ao conceito de alma a coloca em um patamar anterior ao de todas as outras faculdades. Já recebendo sensações a partir deste canal, o indivíduo é capaz de passar à atividade e desenvolver o sentir, o memorizar, o julgar; ou seja, o espírito. Segundo Natália Maruyama¹⁹, ao atrelar a sensibilidade física à alma, Helvétius coloca a sensibilidade física em um estado pré-racional. Essa anterioridade garante a ela papel primordial de princípio e apenas com o uso dela na percepção de objetos é possível direcionar a atenção para o prazer. Assim inicia-se a memória e aprimoram-se os sentidos e os julgamentos.

Já o espírito, segundo François Chatelêt, seria “*pura exterioridade, um lugar que é efeito do físico humano.*”²⁰ O espírito não está no homem como um dado positivo, mas é uma possibilidade a ser preenchida conforme as experiências e as ideias. Essas experiências dependem menos da organização corpórea ou de qualquer causa orgânica do que das sensações, através das quais

¹⁷ No capítulo IX de *Le vrai sens du système de la nature*, Helvétius se dedica a comentar princípios naturais da sociabilidade, moralidade e da política. Ali, a figura de um temperamento natural aparece, mas é brevemente suplantada pelas modificações que sofre por tudo que nos cerca, seja a nutrição, educação, ideias que nos apresentam através da sensibilidade física. Por isso, o autor nos diz: “A razão é a natureza modificada pela experiência”. Helvétius, Claude-Adrien, “Le Vrai Sens”, 18, tradução nossa.

¹⁸ “L’existence de nos idées et de notre esprit suppose celle de La faculte de sentir. Cette faculte est l’ame elle-même. D’où jê conclus que si l’ame n’est pás l’esprit, l’esprit est l’effet de l’ame ou de La faculte de sentir”. Helvétius, Claude-Adrien, *De l’Homme* (Paris: Fayard, 1989), 153, tradução nossa.

¹⁹ Maruyama, Natália, *A Moral e a Filosofia Política de Helvétius: uma discussão com J.-J. Rousseau* (São Paulo: Humanitas, 2005).

²⁰ Chatelêt, François, *Présentation de “De l’Esprit”* (Verviers: Marabout Université, 1973), 6, tradução nossa.

são adquiridas. Assim, são as sensações, nossas primeiras instrutoras, que variam conforme a localidade, as leis e a educação que direcionarão o ímpeto natural de cada um ao seu prazer.

O indivíduo está exposto a diversas possibilidades de modificações sobre como entender o prazer, a virtude ou a felicidade a partir dos objetos e das pessoas com os quais têm contato. É o que se observa no objetivo principal de *De l'Homme*: apresentar que é a instrução que os homens recebem, e não sua organização física, que dita o caráter e o temperamento. Este posicionamento é importantíssimo para Helvétius, pois delega aos instrutores e aos legisladores o poder de formar bons cidadãos, e não à organização física.

Se o homem é formado pela instrução, e não pela organização física, há a possibilidade de melhora dos indivíduos e de suas nações. Ao contrário, propor que a organização física dita o temperamento e as capacidades é o que há de mais pernicioso aos homens, pois se serão fadados a aceitar os desmandes da natureza sem que suas ações possam modificar suas vidas.²¹ Ao enfatizar as sensações como canal primeiro da formação humana, Helvétius não evoca o próprio aparato corpóreo e material, mas sim as consequências psicológicas da influência do meio. Há a determinação do indivíduo pelo meio, mas tal determinação não pode ser medida, pois ele está exposto ao *império do acaso*, que rege quais serão as experiências. O resultado do reconhecimento do homem pelo princípio minimalista do prazer é a grande variabilidade psicológica e de conduta dos homens.

É como se a sensibilidade física, através do processo *educacional* de interação com o meio, pudesse relacionar o ser humano e seu meio. É nesse sentido que o autor escreve: "*a razão é a natureza modificada pela experiência.*"²² A sensibilidade é o primeiro passo para que o ser humano a ultrapasse, adentrando o âmbito da razão, do espírito, da sociedade. A necessidade é restrita e caracteriza a sensibilidade física não como estática (como peculiar e definidora da relação com o ambiente), mas sim como canal que a conecta com o ambiente, colocando o ser humano em movimento. O espírito coloca-se nesta exterioridade, pretendendo caracterizar o homem por sua possibilidade de modificação, pela capacidade de aquisição indefinida e por sua perfectibilidade ou educabilidade. Sua concepção da sensibilidade física como característica primária de canal de contato com elementos anteriores diferencia-se da aceção da sensibilidade enquanto característica determinante do caráter e do temperamento humano. Helvétius direciona a necessidade e o acaso para o mesmo ponto: a sensibilidade física como característica necessária que submete o homem ao império do acaso.

²¹ Helvétius, Claude-Adrien, *De l'Homme*.

²² Helvétius, Claude-Adrien, "Le Vrai Sens", 18.

A Refutação de Diderot ao primeiro paradoxo

Diderot começa a crítica à Helvétius sobre o livro *Do Espírito* e define qual seria seu primeiro paradoxo: “O autor de *Do Espírito* reduz, todas as funções intelectuais à sensibilidade. Perceber ou sentir são a mesma coisa, segundo ele. Julgar ou sentir é a mesma coisa.”²³

Mais à frente, o crítico resume o primeiro paradoxo da seguinte maneira: “a sensibilidade é uma propriedade geral da matéria. Perceber, raciocinar, julgar, é sentir: primeiro paradoxo.”²⁴ Para o crítico, parece um contrassenso Helvétius afirmar que a sensibilidade é uma propriedade da matéria, que ela seja o mesmo que o julgamento, mas que o julgamento não esteja presente nos demais seres materiais. Mesmo que Diderot aponte que o intuito de Helvétius, de deduzir com clareza as faculdades humanas a partir de uma propriedade geral da matéria, a saber, a sensibilidade física, seria *algo novo, difícil e belo*, sua crítica sobre o princípio de sensibilidade física também aponta para como Helvétius não pode considerá-la como *princípio* e como não se pode dizer que sentir é o mesmo que julgar.

A crítica à redução das faculdades continua quando o livro a ser questionado é *De l'Homme*. Nessa parte da crítica, além da insuficiência apontada anteriormente, Helvétius, de acordo com Diderot, teria ignorado outras características essenciais da matéria, e apontaria como principal algo que faz parte de um processo, mas que não demarca seu início:

É preciso convir, a organização ou coordenação das partes inertes não conduz o todo à sensibilidade, e a sensibilidade geral das moléculas da matéria não é mais que uma suposição, que tira toda sua força das dificuldades que ela se livra, e não é suficiente para a boa filosofia.²⁵

Tomar a sensibilidade como essencial à matéria e ainda mais a *causa* da capacidade de pensar, não passaria de uma suposição que se centra na confusão entre causa e condição. Diderot percebe uma continuidade entre a passagem da matéria do estado de inércia ao estado de sensibilidade, porém, a ligação necessária entre os dois estados o escapa. Segundo ele, é possível perceber que é preciso sentir para julgar, ou raciocinar; mas seria essa a causa principal ou apenas uma dentre outras condições? Para o crítico, seria muito mais válido se Helvétius considerasse a sensibilidade física como uma “condição primitiva e essencial”²⁶, que, mesmo que seja relevante e que opere em nós o princípio de prazer/desprazer, não seria suficiente para ser considerada como causa única de

²³ Diderot, Denis, “Réfutation”, 269, tradução nossa.

²⁴ Diderot, Denis, “Réfutation”, 272, tradução nossa.

²⁵ Diderot, Denis, “Réfutation”, 302, tradução nossa.

²⁶ “Sem dúvida, é preciso ser organizado como nós e sentir para agir. Mas me parece que estão lá as condições essenciais e primitivas, os dados *sine qua non*, mas que os motivos imediatos e próximos de nossas aversões e nossos desejos são outra coisa.” Diderot, Denis, “Réfutation”, 302, tradução nossa.

nosso comportamento. Não se pode considerá-la um princípio, mas apenas uma entre as demais características. O próprio Diderot já havia utilizado a ideia de que a sensibilidade estaria presente em todos os seres de forma ativa ou inerte, ao explicar a passagem da matéria ao pensamento por causas materiais²⁷, mas ao ler *De l'Homme*, Diderot a critica por ser apenas uma hipótese.

Desta primeira e mais basilar crítica surgirão outros questionamentos por parte de Diderot, como veremos adiante. As duas questões mais próximas do primeiro paradoxo são a da diferença entre homens e animais e a da diferença entre seres humanos. Sobre os animais, dizer que sentir é o mesmo que julgar não seria conciliável com a ausência de julgamento nos animais, já que a hipótese de que apenas a organização física nos diferencia seria muito fraca para Diderot:

Ele não reconhece nenhuma diferença entre o homem e o animal além da organização. Assim, alongue o focinho de um homem, modele o nariz, os olhos, os dentes, as orelhas como as de um cão, cubra-o de pelos, coloque-o em quatro patas, e esse homem, mesmo que seja um doutor da Sorbonne, assim metamorfoseado, fará todas as funções de um cão, latirá ao invés de argumentar, roerá os ossos ao invés de resolver sofismas, sua atividade principal será escolhida pelo odor. Ele terá sua alma toda no nariz e seguirá um coelho ou uma lebre, em vez de abater um ateu ou um herege.”²⁸

Ironicamente, Diderot narra a transformação de um homem em um cachorro e vice-versa. Não parece que a natureza tenha deixado seres tão diferentes apenas pela organização física. A diferença entre homens e animais, mesmo sendo inegável que eles sintam, é mais profunda. O mesmo ocorreria entre os seres humanos. Ao ignorar a ressalva de Helvétius de que todos os homens semelhantemente organizados teriam as mesmas capacidades, Diderot atenta aos detalhes das diferenças entre seres humanos, dizendo que o *fèrmier* não pode considerar que elas distinguem homens de animais e ignorar que elas também diferenciem os seres humanos:

²⁷ Em *Entretien de d'Alembert et Diderot*, Diderot enfatiza o movimento como atividade própria ou propriedade fundamental da matéria. A associação e dissociação entre moléculas propiciaria que a sensibilidade passasse da inatividade à atividade: “D’ALEMBERT. Soit. Mais quel rapport y a-t-il entre le mouvement et la sensibilité? Serait-ce par hasard que vous reconnaîtriez une sensibilité active et une sensibilité inerte, comme il y a une force vive et une force morte? Une force vive qui se manifeste par la translation, une force morte qui se manifeste par la pression; une sensibilité active qui se caractérise par certaines actions remarquables dans l’animal et peut-être dans la plante; et une sensibilité inerte dont on serait assuré par le passage à l’état de sensibilité active. DIDEROT. A merveille. Vous l’avez dit. D’ALEMBERT. Ainsi la statue n’a qu’une sensibilité inerte; et l’homme, l’animal, la plante même peut-être, sont doués d’une sensibilité active”. Diderot, Denis, “Entretien de d’Alembert et Diderot”, in: *Œuvres complètes de Diderot: revues sur les éditions originales. Étude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIIIe siècle*, org de J. Assézat e Maurice Tourneux (Paris: Ed. J. Claye, 1875-1877), 106.

²⁸ Diderot, Denis, “Réfutation”, 268, tradução nossa.

O que ele fará com esse homem, se a alteração, ao invés de ser acidental e transitória, é natural? 3º ele não viu que depois de ter concernido toda diferença entre o homem e o animal na organização, é se contradizer não concernir a diferença entre um homem de gênio ao homem comum a mesma causa. Em uma palavra, todo o terceiro discurso me parece um falso cálculo, onde não temos nem todos os elementos nem os elementos que empregamos por um justo valor. *Não vimos a barreira incontornável que separa o homem que a natureza destina à alguma função do homem que não possui o trabalho, o interesse, a atenção, as paixões.*²⁹

O mesmo grau incontornável que existiria entre os homens e os animais estaria presente entre os homens de gênio, os homens comuns e os homens estúpidos. Essa diferença não poderia ser resultado apenas dos objetos que os cercam, e sim da própria natureza. Helvétius teria cometido o erro de igualar inigualáveis, atribuir capacidades a quem não as possui e retirar capacidades daqueles que as tem em maior grau:

Página 5 – O homem nasce ignorante, não nasce idiota. E não é sem dificuldades que se torna.

Eu diria justamente o contrário. O homem nasce sempre ignorante, às vezes idiota. E quando não o é, não há nada mais fácil do que se tornar, nem, infelizmente, mais conforme à experiência.

A estupidez e o gênio ocupam as duas extremidades da escala do espírito humano. É impossível deixar a estupidez e muito fácil deixar o gênio.³⁰

Haveria, para Diderot, uma escala na qual somos inseridos pela natureza. Ultrapassar os limites dos degraus da escala é, senão uma tarefa impossível, uma tarefa muito árdua. Os dois extremos, gênio e estúpido, aparentemente fugiriam à ordem da natureza imaginada pelos humanos, sendo considerados ambos monstros por suas peculiaridades.³¹ O monstro, aquele que aparentemente irrompe a ordem da natureza está tanto no gênio quanto no estúpido, já que ambos não respondem à justa medida reconhecida entre os demais na sociedade. A origem da monstruosidade, nesse sentido, é natural para Diderot, o que inviabiliza toda a teoria de Helvétius, desde seus princípios até seu objetivo de organização social.

Sendo assim, a sensibilidade exerce um papel menos importante, talvez secundário nas concepções de Diderot no período em que escreve as refutações.

²⁹ Diderot, Denis, “Réfutation”, 271, tradução nossa, grifo nosso.

³⁰ Diderot, Denis, “Réfutation”, 277, tradução nossa.

³¹ “Há entre cada nível [da escala] um pequeno degrau impossível de se ultrapassar, e para corrigir a desigualdade natural, é preciso um trabalho obstinado de um lado e uma negligência quase contínua do outro.” Diderot, Denis, “Réfutation”, 278, tradução nossa.

Existem vários elementos anteriores ou concomitantes a ela que podem definir quem será o indivíduo formado de moléculas – inclusive podemos nem ter apenas uma sensibilidade, como veremos à frente. Esta visão distinta sobre a relevância da sensibilidade física mostra que, ao contrário do que Helvétius coloca, Diderot não consideraria que o desenvolvimento humano é fruto das sensações de forma prioritária. As sensações fazem parte do processo, mas as diferenças entre os seres humanos podem ser encontradas em sua organização material, anterior a qualquer sensação:

Página 12 – Os verdadeiros preceptores de nossa infância são os objetos que nos cercam.

- É verdade, mas como eles nos instruem?

- Pela sensação.

- É possível que a organização sendo diferente, a sensação seja a mesma? Tal é a diversidade, que se cada indivíduo pudesse criar uma língua análoga ao que se é, teríamos tantas línguas quanto indivíduos. Um homem não diria nem bom dia nem adeus como um outro.³²

Diderot, ao mencionar um trecho de *De l'Homme* simula um diálogo com o autor, onde questiona as possibilidades da educação. Enquanto Helvétius enfatiza que a sensibilidade abre caminho para a instrução que virá dos objetos que nos cercam, Diderot o questionaria sobre a organização, determinante capaz de diferenciar os seres. Disto podemos depreender que o desenvolvimento humano não será compreendido da mesma forma pelos dois autores materialistas. O diferente estatuto dado à sensibilidade abre margem a duas concepções de ser humano distintas, uma em defesa do indivíduo e suas particularidades e outra, da igualdade entre os seres humanos. O trecho acima mostra que a instrução dos homens, e, conseqüentemente, suas construções, dependeriam de um elemento anterior. Por isso, a sensibilidade deve ser considerada como *condição*, mas não temos elementos suficientes para considerá-la como *causa*. Para isso, seria necessário o auxílio da ciência:

Eu daria vantagem ainda aquele que, por experiência ou observação, demonstrasse rigorosamente ou que a sensibilidade física pertence tão essencialmente à matéria como a impenetrabilidade, ou que a deduzisse sem remetê-la à organização.

Convido a todos os físicos e todos os químicos a buscar qual é a substância animal, sensível e vivente.

Vejo claramente no desenvolvimento do ouvido e em outras operações da natureza, a matéria inerte em aparência, mas organizada, passar por agentes puramente físicos, do estado de inércia ao estado de sensibilidade e

³² Diderot, Denis, "Réfutation", 311, tradução nossa.

de vida, mas a ligação necessária desta passagem me escapa.³³

O apelo feito por Diderot pode ser encontrado em suas obras e no seu interesse nas ciências em desenvolvimento em sua época. A partir destas obras, veremos que a investigação do autor reúne e renega alguns campos do saber científico que podem esclarecer suas diferenças com o autor de *De l'Esprit* e *De l'Homme*.

Diderot: o materialismo e a sensibilidade

Várias obras de Diderot investigam a sensibilidade, dentre elas, *Carta sobre os cegos para o uso dos que veem* (1749), *Diálogo entre Diderot e D'Alembert* (1830), *Sonho de D'Alembert* (1830) e *Princípios filosóficos sobre a matéria e o movimento* (1792). Em tais obras, Diderot estaria preocupado em compreender as relações entre a materialidade e o desenvolvimento humano, percurso no qual a sensibilidade física surge como ponto de investigação. Qual seria então o cerne de sua crítica ao que considera o primeiro paradoxo, a saber, sobre a redução à sensibilidade física? É preciso retroceder à relação entre matéria e pensamento.

Para refletir sobre as propriedades da matéria e sobre como ocorria a passagem entre a matéria e o pensamento, em *Princípios filosóficos sobre a matéria e o movimento* Diderot enfatiza o movimento como atividade própria ou propriedade fundamental da matéria.³⁴ Em *Diálogo entre Diderot e D'Alembert*, dedica-se à explicação da suposição utilizada por Helvétius - considerada na crítica insuficiente para basear sua obra. Diderot assume a tarefa de explicar como a sensibilidade pode passar de um estado de inércia ao estado ativo pelo diferente encontro entre moléculas e como a matéria passa da sensibilidade ao pensamento:

E aquele que expusesse à academia o progresso da formação de um homem ou de um animal não empregaria senão agentes materiais cujos efeitos sucessivos seriam um ser inerte, um ser sensível, um ser pensante, um ser que resolve o problema da precessão dos equinócios, um ser sublime, um ser maravilhoso, um ser que envelhece,

³³ Diderot, Denis, "Réfutation", 301, tradução nossa.

³⁴ "Voici la vraie différence du repos et du mouvement; c'est que le repos absolu est un concept abstrait qui n'existe point en nature, et que le mouvement est une qualité aussi réelle que la longueur, la largeur et la profondeur [...] La force, qui agit sur la molécule, s'épuise; la force intime de la molécule ne s'épuise point. Elle est immuable, éternelle. Ces deux forces peuvent produire deux sortes de nusus; la première [de fonte externa], un nusus qui cesse; la seconde [de fonte interna], un nusus qui ne cesse jamais. Donc il est absurde de dire que la matière a une opposition réelle au mouvement." Diderot, Denis, "Principes philosophiques sur la matière et le mouvement", in: *Oeuvres complètes de Diderot*, org. de J. Assézat e Maurice Tourneux, Tome II (Paris: Ed. J. Claye, 1875), 66.

que enfraquece, que morre, dissolvido e restituído à terra vegetal.³⁵

Aparentemente, há uma continuidade entre a materialidade de um ser e sua capacidade de sentir ou de pensar. Diderot não aplica nenhum elemento exterior à matéria para justificar o pensamento e mais ainda: o ser sensível é um estágio necessário para que o pensamento possa surgir. Porém, a passagem apenas lista as etapas do desenvolvimento de um ser, mas sem associá-las pela causalidade. Por isso, duas passagens não são esclarecidas ainda: a da matéria à sensibilidade e a da sensibilidade ao pensamento.

A associação e dissociação entre moléculas propiciaria que a sensibilidade passasse da inatividade à atividade. Diderot explica a passagem da sensibilidade inerte à ativa por processos de decomposição e composição natural: a digestão, o adubo, a nutrição da planta. A questão é: é necessário determinado contato entre moléculas para que a sensibilidade possa passar da inércia à atividade. Sendo assim, a sensibilidade aparece no estágio anterior ao do pensamento, constituindo um importante passo, porém, o processo se inicia antes de sua atividade.

No *Diálogo entre Diderot e D'Alembert*, a matéria com sensibilidade inerte passará à sensibilidade ativa ao nutrir um corpo nesta condição.³⁶ Depois disso, para explicar como a matéria sensível passa à matéria pensante, Diderot explica com a teoria de fecundação: os fluídos do pai e da mãe ao serem reunidos formarão um corpo capaz de pensar. No decorrer do diálogo, ele faz um elogio à maior verosimilhança que existe nesta suposição em relação à suposição de algo terceiro, não material envolvido no processo.

Primeiramente, vemos a defesa da tese da sensibilidade como propriedade da matéria, tal qual vemos na obra de Helvétius. Nota-se como a sensibilidade é descrita no percurso de formação de um ser pensante como uma importante característica. Mesmo assim, as passagens mostram como a sensibilidade está coadunada a questões que tangem à consideração das propriedades da matéria – por exemplo, a origem da memória apontada não é a sensibilidade física, e sim “uma certa organização que cresce, enfraquece e se perde.”³⁷

Pensemos então sobre a influência e a relação entre pensamento e sensibilidade. Na *Carta sobre os Cegos*, escrita no mesmo período que a primeira crítica aqui mencionada, no início Diderot diz:

como jamais duvidei de que o estado de nossos órgãos e de nossos sentidos tem muita influência sobre nossa metafísica e sobre nossa moral, e que nossas ideias mais puramente intelectuais, se posso assim exprimir-me,

³⁵ Diderot, Denis, “Diálogo entre D'Alembert e Diderot”, in: *Textos escolhidos: Diderot* (Coleção “Os pensadores”), trad. de Marilena Chauí (São Paulo: Abril Cultural, 1973), 209.

³⁶ Diderot, Denis, “Carta sobre os cegos para o uso dos que veem”, in: *Textos escolhidos: Diderot* (Coleção “Os pensadores”), trad. de Marilena Chauí (São Paulo: Abril Cultural, 1973), 51-52.

³⁷ Diderot, Denis, “Carta”, 56.

dependem muito de perto da conformação de nosso corpo³⁸.

O primeiro impulso durante a visita é o de reconhecer certa independência de nossas ideias em relação à sensibilidade. As ideias sobre as ciências, se formadas diferentemente entre o cego e o que vê, são igualmente satisfatórias, porém, partem de formas de conhecimento da natureza distintas.

Até aqui, na *Carta*, vemos pontos em comum com a obra de Helvétius: há relação entre conhecimento e sensibilidade; e a moral, para um e outro, além de variar conforme a sensibilidade, estaria relacionada com a utilidade que apresentam ao indivíduo. Mas, depois, quando o autor se aprofunda na consideração sobre o problema de Molyneux, faz-se necessário analisar a sensibilidade de forma que se diferencie os sentidos e suas possibilidades; é disto que trata a consideração do tato como sensação basilar, por nos mostrar a extensão. O tato teria uma função primária em relação aos demais sentidos. Se no primeiro momento vimos uma aproximação com a tese de Helvétius, agora vemos que, ao invés de considerar a sensibilidade em geral, Diderot aponta para uma definição mais detalhada, mostrando características particulares que definem a sensibilidade. Há uma possibilidade de se pensar na experiência como hábito de fazer corresponder os objetos táteis com as imagens visuais. Há uma crítica sobre a experiência de Molyneux, por não ser necessária e ainda ser enganosa. A retina só pode receber sensações *análogas à sua conformação orgânica*.

A sensação se constitui entre um elo interno e externo não apenas como conector, mas como revelador de uma unidade – ou ao menos uma harmonia – compartilhada entre interno e externo. É pela ligação natural entre o ser humano, dotado de uma constituição interna específica, e um objeto externo que a sensação pode ocorrer. Isso nos remeterá, mais a frente, ao entendimento do autor sobre a própria natureza, mas, novamente, o apelo ao organismo reaparece.

Nestas obras da primeira parte do século XVIII e do início dos escritos de Diderot, encontramos certa aproximação com Helvétius, no que se refere a importância da sensibilidade física em relação ao pensamento. Mesmo assim já encontramos indícios que afastam os autores. Estes indícios são a consideração de que a matéria mesma e sua forma podem modificar o que se sente, fazendo com que outros elementos naturais sejam talvez igualmente importantes ao considerar as ideias dos seres humanos e sua capacidade de julgamento. Os elementos destacados que influenciam a concepção de sensibilidade são as interações que ocorrem na matéria, como digestão e fecundação. Além deles, temos a ordenação, a organização física da matéria, que pode modificar a sensibilidade, o que é exemplar no caso da *Carta sobre os Cegos*, onde as ideias são modificadas pela diferença orgânica que modifica sua sensibilidade.

³⁸ Diderot, Denis, “Carta”, 8.

A matéria ou as matérias? A contribuição da química para o entendimento da natureza

Diderot, que se intitula físico e químico em *Princípios filosóficos sobre a matéria e o movimento*, é conhecedor dos então recentes experimentos laboratoriais sobre os elementos. É neste cenário que o autor analisa o mundo. A conformação orgânica é compartilhada entre interno e externo e só ela permite a sensação. Se, para Helvétius, a sensibilidade propicia a criação humana, para Diderot, vemos que a materialidade e suas características intrínsecas se fazem presentes no desenvolvimento das sensações. Ou seja, são características anteriores à sensação que irão direcioná-las. Se, ao alimentar-me, ingiro moléculas que pertenceram a algo de sensibilidade inativa, eles passam a ser parte de um ser ativo. Ora, se compreendo os seres como um agrupamento de moléculas e que segundo o *Princípios*, essas moléculas possuem características diversas de ação e reação, dada a heterogeneidade da matéria, essas características irão operar diferentes possibilidades de desenvolvimento.³⁹ Se a interação entre partículas é determinante para a atividade ou inatividade da sensibilidade ela pode alterar a forma como um ser se relaciona com os demais elementos que o cercam, ou seja, como ele sente. Torna-se necessário compreender a noção de matéria para o autor e como as partículas interagem dentro de um quadro geral.

François Pépin, em *Le matérialisme pluriel de Diderot* (2016), opõe duas figuras que estariam presentes na obra de Diderot: um monismo materialista e uma grande pluralidade de interações na heterogeneidade irreduzível da matéria. Ao invés de uma simples oposição entre unidade e pluralidade, encontramos dois níveis de discurso que descrevem a matéria contrapondo-se a diferentes teorias: de um lado, a unidade da matéria e suas características gerais intrínsecas visam eliminar a hipótese de um elemento externo à materialidade que diferenciaria os seres humanos de outros seres orgânicos. De outro lado, a heterogeneidade da matéria, além das comprovações laboratoriais pode explicar a grande variabilidade de fenômenos e seres sem eliminar as propriedades existentes em toda e qualquer matéria. A matéria, sendo heterogênea, implica em vários elementos que possuem não as mesmas propriedades gerais, mas as mais diversas interações podem ocorrer, dependendo de que elementos entrarem em contato.

Desde a *Carta sobre os cegos* Diderot mostra o combate à concepção finalista de natureza. Nesse sentido, segundo Roberto Romano em *Moral e ciência: a monstruosidade no século XVIII*⁴⁰, a investigação da natureza aponta para a ausência de ordem natural, o que pode ser visto na descrição dos processos de fermentação, na investigação sobre os casos que teoricamente

³⁹ Sobre a passagem do estado inerte ao estado sensível através da digestão e a heterogeneidade da matéria, ver: Diderot, Denis, *Da interpretação da natureza e outros textos*, trad. de Magnólia Costa Santos (São Paulo: Iluminuras, 1989).

⁴⁰ Romano, Roberto, *Moral e Ciência: A monstruosidade no século XVIII* (São Paulo: Senac Ed., 2002).

fogem às “leis da natureza”, como o cego, e a grande importância da integração e degeneração dos corpos, do encontro fortuito entre moléculas e do constante movimento. Para Roberto Romano, existem em Diderot, duas naturezas: a natureza em si, infinita, a do universo em sua totalidade, vedada ao homem (a experiência de infinito seria uma patologia para o ser humano) e este recorte que temos acesso, onde se encontra uma estabilidade das formas e da ordem do mundo, que são aparentes. As ciências serviriam ao “*desejo da ordenação legal, da regularidade, do sentido*”⁴¹ existente no homem para encontrar regras que, retiradas da experiência, poderiam esclarecer o homem sobre o funcionamento da natureza, sem limitá-la. O filósofo reconhece a distância entre a natureza em si e a natureza recortada pela ciência. A ordem é impressa na natureza pelo ser humano, a partir de suas limitações e com a finalidade de expandir esse conhecimento, que se saberia limitado. Porém, os dois sentidos são complementares.

Mesmo que o movimento e a sensibilidade possam ser considerados características inerentes a toda e qualquer matéria, a forma como eles ocorrem depende de suas características particulares e dos elementos que se encontram. Sendo assim, há formas determinadas de sensibilidade e movimento que diferem qualitativamente. Nesse sentido, abrimos espaço para uma consideração da matéria que deve levar em conta uma história natural, no sentido literal. Ou seja, cada ser possui uma *proto-história* sobre o agrupamento das partículas que lhe constituem, das relações que ali ocorreram e que assim, o constituíram como ser. Há uma história descrita em nossas células, nas capacidades de nosso diafragma, no tamanho de nosso cerebelo e elas nos tornam quem somos. O materialismo epigenético de Diderot seria um “*processo histórico e contextual unindo necessidade e contingência*.”⁴² Isto, pois temos a rigidez das regras do movimento e os efeitos intrínsecos a cada elemento, que ocorrem necessariamente. Maria das Graças de Souza, em *Natureza e Ilustração: Sobre o materialismo de Diderot* (2002), mostra que desde a *Carta sobre os cegos* Diderot faz um apelo à história natural como campo de investigação e no *Diálogo* é a história do ser humano “*desde seu estado embrionário que permite compreender a natureza humana*.”⁴³ A história nesse sentido, mostraria que não há ruptura, tampouco entre os seres quanto no próprio desenvolvimento humano.

Dada a heterogeneidade da matéria e a consideração de uma história natural, o afastamento entre Helvétius e Diderot fica ainda mais claro. Uma igual capacidade entre os seres da mesma espécie não seria possível para Diderot, já que cada molécula carrega consigo características próprias, que acarretarão diferenças que podem ser invisíveis a olho nu, mas não são irrelevantes.

⁴¹ Romano, Roberto, *Moral*, 26.

⁴² Pépin, Jean-François, “Le Matérialisme Pluriel de Diderot”, in: Duflo, Colas, *Lumières, Matérialisme et morale. Autour de Diderot* (Paris: Publications de la Sorbonne, 2016), 76.

⁴³ Souza, Maria das Graças de, *Natureza e Ilustração: sobre o Materialismo de Diderot* (São Paulo: Ed. Unesp, 2002), 74.

As diferenças entre os seres

Por uma diferente ligação de partículas, de diferentes elementos, um ser humano pode ser mais ou menos apto a pensar sobre determinados temas, sentir desta ou daquela forma. Então entre homens e animais temos o mesmo fenômeno acontecendo: a formulação corpórea definirá as capacidades. Disso resulta-se que cada indivíduo está em um grau de capacidade diferente e, como veremos posteriormente, inalterável.⁴⁴ O degrau inultrapassável da natureza, mencionado nas *Refutações*.

No verbete *animal* da *Enciclopédia*, de autoria de Diderot e Daubeton, ao tratar da delicada divisão entre minerais, vegetais, animais e seres humanos, Diderot aponta para sua visão da cadeia dos seres contínua, sem intervalos em que cada ser apresenta por *graus nuançados e imperceptíveis* em direção ao desenvolvimento. Ao comentar o elogio de Buffon a essa sucessão, renovação e durabilidade das espécies, lemos:

... a matéria inanimada não tem sentimento, sensação ou conhecimento de sua própria existência, e que atribuir a ela alguma dessas faculdades seria dar-lhe o sentir, o agir e o pensar do mesmo modo que pensamos, agimos ou sentimos, o que é tão repugnante para a razão quanto para a religião.⁴⁵

Nesse comentário, teríamos a negação da hipótese da sensibilidade inerte? De certa forma sim, pois seria muito arriscado que atribuíssemos a própria sensação e o pensamento a seres inanimados. Por outro lado, a sentença é dirigida à sensação e conhecimento de sua própria existência. À frente, Diderot continua:

No entanto, uma consideração que está de acordo com ambas, e que nos é sugerida pelo espetáculo da natureza nos indivíduos, é que o estado dessa faculdade de pensar, agir e sentir, encontra-se em alguns homens em grau eminente, menos eminente em outros, enfraquece à medida que descendemos na cadeia dos seres, e aparentemente se apaga em algum ponto da cadeia, muito distante.⁴⁶

⁴⁴ François Pépin se refere a *Sonho de D'Alembert* – O ovo seria um conjunto de relações materiais construídas em um contexto e uma história (Pépin, “Le Matérialisme”, 274). Em elementos de fisiologia – os animais e vegetais teriam em germe o que seriam quando desenvolvidos, o que se caracteriza pela coordenação de moléculas.

⁴⁵ Diderot, Denis e D'Alembert, Jean le Rond, *Enciclopédia ou Dicionário Razoado das Ciências, das Artes e dos Offícios*, Volume 3: Ciências da Natureza/Denis Diderot, Jean le Rond D'Alembert, org. e trad. de Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza (São Paulo: Editora Unesp, 2015), 147.

⁴⁶ Diderot, Denis e D'Alembert, *Enciclopédia*, 147.

A concepção da estreita ligação entre sensibilidade e pensamento permanece, apesar de aparecerem lado a lado, e não como causa e efeito. Além disso, a consideração de oscilação do nível ou do alcance dessas faculdades não varia naturalmente apenas entre espécies, mas varia mesmo no interior das espécies, no caso dos homens, por exemplo. Essa cadeia que é definida pelo *maior ou menor grau* de sensibilidade ou pensamento hierarquiza a capacidade dos seres.

Assim, não é possível que Diderot concorde com Helvétius quando ele fala de uma igual capacidade entre os seres humanos. A composição orgânica, além de ser mais complexa do que a de Helvétius – baseada nas concepções físicas, apenas – tem um peso muito maior para as capacidades cognitivas e de interação com o meio, o que nos leva à área considerada de inovação para François Pépin na obra diderotiana: o peso dado à fisiologia. A heterogeneidade da matéria é um dos alicerces que permite - e torna necessário - que os indivíduos possam ser considerados fisiologicamente.

Mesmo com a tese de que não há ordenação própria ao movimento da natureza senão a própria dinâmica entre seus elementos, Diderot é um entusiasta do estudo das ciências nascentes em seu século, como a medicina, química e biologia, pois elas permitiriam que o ser humano possa compreender melhor sua constituição, mesmo que de forma limitada. Entre a *Carta sobre os cegos* e *Elementos de fisiologia*, por exemplo, vemos o afastamento do pensamento matemático/geométrico como primário para a explicação sobre a matéria, vemos surgir a crítica da física como terreno prioritário da interação entre as moléculas. Em *Elementos de Fisiologia*, o autor menciona a dificuldade de tratar das leis dos movimentos dos corpos (fisicamente) e da insuficiência de precisão e de conhecimento sobre corpos duros, elásticos, sensíveis, animados, organizados, viventes:

O animal, segundo alguns autores, é uma máquina hidráulica. Quantas tolices podemos dizer partindo desta única suposição! As leis do movimento dos corpos duros são desconhecidas, pois não há nenhum corpo perfeitamente duro. As leis do movimento dos corpos elásticos não são seguras, pois não há nenhum corpo perfeitamente elástico. As leis do movimento dos corpos fluidos são precárias, e as leis do movimento dos corpos sensíveis, animados, organizados, vivos, não foram nem esboçadas. Aquele que no cálculo desta última espécie omite a sensibilidade, a irritabilidade, a vida e a espontaneidade, não sabe o que faz.⁴⁷

As leis do movimento não podem ser exatas quando se trata de seres compostos e complexos, como animais. Nesse sentido, o próprio agrupamento ou a disjunção entre moléculas possui um nível de imprevisibilidade muito alto

⁴⁷ Diderot, Denis, *Éléments de Physiologie* (Paris: Honoré Champion, 2004), 120, tradução nossa.

pelas variáveis condições em que se chocam, pelas propriedades das moléculas envolvidas, etc. Por isso a análise puramente mecânica da natureza é insuficiente, o que o leva a criticar também as possíveis consequências desta análise, como a tese de que animais são máquinas. O aprofundamento da investigação sobre os seres demanda conhecimentos destas variáveis. Através do experimento, do contato com a matéria e o testemunho de suas reações, as ciências como biologia, química e medicina retiram suas conclusões sem procurar fundar uma noção unificada ou totalitária da natureza. O estudo dos órgãos e das interações moleculares poderia possibilitar a descrição das atitudes humanas.

Diderot dedica o início de *Elementos de Fisiologia* ao comportamento e às interações que ocorrem na matéria:

Quantas metamorfoses nos escapam! Vejo as mais rápidas. Por que não haveria outras em que os períodos fossem mais longos? O que acontece às moléculas insensíveis dos animais depois da morte?⁴⁸

Sobre as propriedades da matéria, Diderot é claro em dizer que elas não permanecem imutáveis e a ciência ainda não pôde conhecer as metamorfoses da natureza em sua totalidade. Por exemplo não vemos os mesmos resultados na análise das moléculas em separado do momento em que elas se chocam ou se unem a outras moléculas. Não se pode esperar que após a passagem das moléculas isoladas a um corpo vejamos as mesmas propriedades em atividade. Inclusive, podem existir propriedades que existem no corpo formado de várias moléculas que não vemos nas moléculas separadamente. Isto, pois a interação se dá entre diferentes substâncias, que reagirão de formas diferentes.⁴⁹ Dentro da investigação das metamorfoses da natureza e como ocorre a formação e perpetuação dos corpos, a sensibilidade é tema de investigação justamente nesses pontos em que se perde a ligação entre fenômenos, como a passagem do ser inanimado ao animado, ou do ser sensível ao ser que pensa.

Com um papel intrigante durante o livro, a sensibilidade é por vezes considerada ponto crucial para o desenvolvimento dos seres e por vezes consequência da composição orgânica que os diferencia. Novamente, a hipótese de a sensibilidade ser considerada propriedade da matéria aparece:

Pegue o animal, analise-o, remova todas as suas modificações, uma após a outra, e reduza-o a uma molécula que terá comprimento, largura, profundidade e

⁴⁸ Diderot, Denis, *Éléments*, 108-109, tradução nossa.

⁴⁹ O grande elogio dado às metamorfoses da natureza que explica a variabilidade dos seres pode ser atribuído ao conhecimento de Diderot sobre elementos químicos, como o nîsus. Nîsus – Força do movimento local, energia potencial. Relaciona-se, segundo *os Princípios filosóficos sobre a matéria e o movimento*, com a força que age sobre o ser e a força íntima desse ser. Uma cessa, a outra não. Teria como equivalente mecânico a “força viva”. A conservação ou deterioração do nîsus é o que explicaria por exemplo, a mobilidade do animal frente à fixidez da planta. Enquanto a interação entre moléculas destruiu ou retardou a força vital na formação da planta, a conservou no animal.

sensibilidade. Remova a sensibilidade, você só terá a molécula inerte. Mas se você começar subtraindo as três dimensões, a sensibilidade desaparece. Chegará algum dia para mostrar que a sensibilidade ou o toque é um senso comum para todos os seres. Já existem fenômenos que levam a isso; então a matéria em geral terá cinco ou seis propriedades essenciais, força morta ou viva, comprimento, largura, profundidade, impenetrabilidade e sensibilidade; eu teria acrescentado a atração, mas talvez ela seja uma consequência do movimento ou da força.⁵⁰

Nessa passagem Diderot menciona a ressalva que faz a Helvétius, sobre o estatuto de hipótese dado à tese, mas a mantém como hipótese mais provável, e espera que ela possa ser provada em breve. Além disso, a sensibilidade aparece na molécula, e não apenas no animal formado, propiciando sua atividade. Sem ela, a molécula seria inerte e incapaz de atividade. No entanto, se essa mesma molécula não tivesse a extensão (profundidade, largura e comprimento) seria incapaz de ser sensível, o que também submete a atividade a outras características da matéria. Sendo essa a hipótese mais provável, as características essenciais da matéria seriam força morta ou viva, largura, comprimento, profundidade, impenetrabilidade e sensibilidade.

Dada esta primeira significação, o autor lança mão de mais algumas no decorrer do livro: “A sensibilidade é uma qualidade própria ao animal, que o adverte das relações que existem entre ele e tudo que o cerca.”⁵¹ O autor continua: “Tendo a crer que a sensibilidade não é outra coisa senão o movimento da substância animal, seu corolário, pois introduzo o torpor, a cessação do movimento em um ponto, e a sensibilidade cessa.”⁵² Nestas duas definições, não há muita diferença da concepção colocada por Helvétius, da sensibilidade como o que põe o ser em contato com os objetos ao seu redor. A relação intrínseca entre movimento e sensibilidade, que também fora levantada por Helvétius, coloca a própria sensibilidade como a tônica que dá ordem ou direcionamento ao movimento animal. Mas Diderot adverte sobre a existência prévia das relações além do reconhecimento da sensibilidade como movimento da substância animal, dando ênfase a outras propriedades da matéria ou, como na citação acima, fatores referentes ao corpo.

Mesmo que por muitas vezes Diderot tenha reconhecido a hipótese da sensibilidade como o canal entre matéria e razão, a razão em si é colocada aqui de forma anterior⁵³, considerada como *instinto aperfeiçoável*. Nesse sentido, o

⁵⁰ Diderot, Denis, *Éléments*, 123, tradução nossa.

⁵¹ Diderot, Denis, *Éléments*, 121, tradução nossa.

⁵² Diderot, Denis, *Éléments*, 121, tradução nossa. “La torpeur est l’effet de la tension subite et uniforme de tout le système nerveux: peu à peu cette tension se relâche et la fin de la relaxation est suivie d’un tremblement de tous les membres”. Diderot, Denis, *Éléments*, 121. A sensibilidade depende da tensão do sistema nervoso, que variando de corpo a corpo, pode por vezes levar o ser ao total entorpecimento.

⁵³ “La raison ou l’instinct de l’homme est déterminé par son organisation et par les dispositions, les goûts, les aptitudes que la mère communique à l’enfant, qui pendant neuf mois n’a fait qu’un avec elle”. Diderot, Denis,

que torna o homem aperfeiçoável não é o aberto às circunstâncias, mas uma característica contida nele já com essa designação. Mesmo assim, Diderot aponta para a relação entre sensibilidade e razão:

Sua perfectibilidade nasce da fraqueza de outros sentidos, sendo que nenhum predomina sobre o órgão da razão. Se o homem tivesse o nariz de um cão, ele farejaria sempre; os olhos da águia, não cessaria de olhar. A orelha da toupeira, seria um ser ouvinte⁵⁴

A perfectibilidade vem da predominância da razão em detrimento de sentidos, que não possuem excelência. Essa relação não indica gênese, mas sim coexistência. É o desenvolvimento da razão que é influenciado pela sensibilidade, e não sua existência em potência, como faculdade. Por isso, tanto a razão quanto a sensibilidade estão submetidas à organização corpórea.

A comparação entre homens e animais poderia nos levar a crer que o autor concebe uma razão genérica para toda a espécie humana. No entanto, a tensão dos nervos e a constituição genética dos seres humanos difere de um indivíduo a outro. Além do protagonismo do cérebro para a definição das sensações, temos a divisão entre sensações que partem do exterior – tal qual Helvétius menciona – e as sensações interiores, variáveis pela composição de cada órgão, da bile, da tensão do diafragma. Ou seja, são complexificadores da ordem biológica, natural que inviabilizam a igualdade entre os seres humanos.

A hipótese epigenética apresentada por Diderot no *Sonho de d'Alembert* permite, além de enfrentar as dificuldades trazidas pela teoria da preexistência dos germes, colocar a sensibilidade desde a primeira formação embrionária. Ela seria composta do primeiro ponto que forma o embrião e seria acrescida da sensibilidade de cada uma das fibras, que originarão diferentes órgãos, dando forma ao ser. Este primeiro feixe, originário, é um sistema sensível. Além disso, o pensamento também se originará deste primeiro sistema sensível. Segundo Maria das Graças de Souza, a sensibilidade permite

a formulação de uma hipótese mais geral que consiste em conceber o pensamento como resultado do arranjo progressivo de partículas de matérias dotadas de uma energia e de uma sensibilidade que lhe são inerentes.⁵⁵

É inegável a importância da sensibilidade para o processo de formação do ser, mas também é notável como não há unidade na sensibilidade física descrita por Diderot. São sensibilidades da partícula, sensibilidades dos órgãos que entrarão em choque ou em concordância, levando a ação do corpo.

Éléments, 144. A “razão”, definida nada mais nada menos do que um instinto, carregaria características de seu predecessor.

⁵⁴ Diderot, Denis, *Éléments*, 144, tradução nossa.

⁵⁵ Souza, Maria das Graças de, *Natureza*, 76.

Dada tal explicação da gênese da sensibilidade, algo como uma sensibilidade geral, homogênea ou passiva não pode ser concebida. Em *Elementos de Fisiologia*, após tratar da sensibilidade como propriedade da matéria, Diderot dedica o primeiro capítulo dos fenômenos do cérebro a descrever a sensibilidade. O primeiro ponto a ser notado é que ela pode ser resultado da maneira de ser da alma – entendida aqui como algo próximo da energia vital de um corpo, e nesse caso seria uma sensibilidade intrínseca ao ser –, ou de uma modificação no sistema nervoso – como no caso de perda de conexão entre as partes do corpo, ou outra possível alteração que ele venha sofrer. O autor passa a descrever a sensação a partir de cada um dos cinco sentidos, cada um deles com suas particularidades. Não nos deteremos aqui nos detalhes de cada uma delas, mas sobre o tato, por exemplo, Diderot frisa que nem toda extensão de nosso corpo possui a mesma capacidade de tato, ela difere de parte em parte. Muitos exemplos da diferente sensibilidade em cada um dos seres humanos surgem sobre a visão: uma perda súbita da visão, o daltonismo, um dos olhos com maior capacidade que outro, etc.

Sobre a possibilidade de modificação da capacidade dos sentidos, Diderot escreve:

Exercemos nossos sentidos como a natureza nos deu e como as necessidades e circunstâncias nos exigem. Mas não os aperfeiçoamos, não aprendemos a ver, cheirar, a sentir, a escutar, a menos que nosso ofício nos force a isso. Tudo o que pertence a uma classe numerosa de homens pertence a todos, com diferenças muito pequenas. Alguém que jamais aprendeu a música, ouviria como o músico se seu ouvido fosse exercitado. Alguém que não vê como o selvagem, veria se seus olhos fossem exercitados.⁵⁶

O primeiro parágrafo mostra a conjunção entre a influência da natureza – como ela nos dá – e as circunstâncias – como elas exigem. Mas a perfectibilidade recebe uma significação dúbia, pois Diderot não concebe que os sentidos possam ser aperfeiçoáveis a não ser por uma influência cultural, representada ali pelo trabalho. Assim, aparentemente, as sensibilidades se diferenciam não pela característica natural, mas sim pela atenção dada a determinados objetos no decorrer da vida. É o que aparece na sequência, quando Diderot diz que as diferenças entre as sensibilidades são muito pequenas e, apesar de negar o aperfeiçoamento da sensação, ele permite que o exercício a modifique, nos exemplos do músico e do selvagem. Haveria aí uma concordância com Helvétius? Uma noção geral de sensibilidade?

Isso não seria compatível com a variação interna da sensibilidade. Como mencionado no *Sonho de D'Alembert*, na hipótese das fibras que compõe o ser humano terem cada uma sua própria sensibilidade, em *Elementos* são os órgãos que variam de forma desconhecida no interior do ser humano:

⁵⁶ Diderot, Denis, *Éléments*, 282, tradução nossa.

A variedade de sensações é explicada, parece-me bastante, pela variedade de maneiras pelas quais o mesmo órgão pode ser afetado. [...] Seria muito extraordinário, dada a variedade de corpos e corpúsculos agindo, que os sentimentos fossem pouco variados. Sua diferença é aquela das impressões e a das impressões têm a diferença nos objetos, dos órgãos, do *sensorium commune*. A afecção do órgão é mais ou menos forte, mais ou menos durável. A partir daí o que é doloroso em um momento, torna-se prazer em outro; a partir daí, o que é divertido para mim, é difícil para você. Daí, vários julgamentos de um espetáculo, um relato, um poema, um discurso, uma história, um romance, de uma pintura, uma ação.⁵⁷

O mesmo órgão pode ter uma sensibilidade que varia de momento a momento, conforme a necessidade. Órgãos do mesmo corpo terão sensibilidades diferentes, voltadas a diferentes fins (como o estômago e o pulmão, por exemplo). Dois seres humanos – que possuíam um *sensorium commune*, algo como a junção das sensações que lhe fazem parte – terão uma sensibilidade diferente, voltada para determinados objetos e não a outros, mesmo que seus sentidos possuam capacidades semelhantes. Isso levará a uma variabilidade incontável de sensações por diferenças internas e externas, locais e totais. Aqui se mostra como a história natural de um ser, que reúne as circunstancialidades que lhe compuseram definem como ele sentirá de forma tão particular. Mas ao mesmo tempo, a interação descrita nesse processo mostra a reunião dessas partículas em um todo, de forma que “*Se as sensações exteriores, ou que me vem de fora, e as sensações interiores, ou que emanam de mim, me fossem tão íntimas, tudo seria eu e eu seria tudo.*”⁵⁸

Sendo assim, como podemos dizer que há um *eu* segundo Diderot? Se minha sensibilidade não é única, e sim a conjunção de sensibilidades variáveis, que se confrontam frequentemente, que podem repelir ou buscar determinados objetos, o que traria unidade ao corpo? Sobre isso, a harmonia, mencionada nos *Elementos*, esclarece a questão. O corpo harmonioso possui órgãos que por hábito unem-se para realizar uma ação coerente a suas sensações:

O hábito liga mesmo as sensações de outros órgãos. Assim como a memória imensa, é a ligação de tudo que tivemos em um instante a tudo que teremos em um momento seguinte. Estados ligados pelo ato lembrarão um homem tudo aquilo que sentiu durante sua vida.⁵⁹

⁵⁷ Diderot, Denis, *Éléments*, 285, tradução nossa.

⁵⁸ Diderot, Denis, *Éléments*, 287, tradução nossa.

⁵⁹ Diderot, Denis, *Éléments*, 298, tradução nossa.

Há então um uso da memória corporal de cada órgão que, por hábito, formam uma sucessão de movimentos que geram sensações, ligadas a determinados estímulos. Este processo coordena os órgãos e dá unidade a suas ações e assim funciona o corpo sadio. No entanto, a existência harmoniosa não elimina contradições internas menores. Então, as particularidades das sensações menores dos minúsculos seres que habitam em nós são resolvidas pelo hábito que as coordena a agir conjuntamente. O hábito é como a coordenação das sensações dos órgãos através da memória de sensações passadas.

Sendo assim, ambas as áreas de investigação, seja no que tange à molécula ou à organização corpórea, a sensação é submetida à constituição corpórea. Diderot é explícito ao compreender o ser humano como um amontoado de seres que vivem em conjunto e exercem suas funções. Esta seria a teoria mais verosimilhante segundo a ciência da época. Um órgão possui uma sensibilidade própria, uma função própria e uma vitalidade própria. Tais características são condicionadas pela história das moléculas que os formam e condizionarão o comportamento, a sensibilidade e a tendência aos objetos do grande corpo que formam. O termo hábito na medicina define a coordenação dos órgãos do corpo pela forma própria com que reagem aos estímulos externos.⁶⁰

A partir da leitura de *Elementos de Fisiologia*, que foi escrito no mesmo período da finalização da crítica de Diderot à Helvétius, percebemos outros elementos muito particulares que também inviabilizam uma concordância entre os autores. Se, a sensibilidade é concebida de forma múltipla, interna e externa, trabalhando entre a harmonia e o choque entre as partes do corpo, reunidas pelo hábito do corpo frente aos estímulos externos, como se pode pensar que ela origina todas nossas faculdades, e ainda mais, que há igualdade entre seres humanos? Não é possível haver igualdade entre dois seres humanos distintos pois não há nem o que poderíamos chamar de uma única sensibilidade para cada um deles. A multiplicidade de fatores orgânicos colocados na equação impossibilita a concepção de Helvétius.

Diderot e Helvétius: sensibilidades inconciliáveis

Feito este balanço das duas noções de sensibilidade na obra dos autores, a recusa de Diderot fica mais clara. Seu pensamento, apesar de reconhecer a importância do meio, enfatiza que as características inerentes às moléculas presentes em um agrupamento, um corpo, levam a uma determinação, no

⁶⁰ Segundo o verbete *Hábito* (medicina), atribuído a Louis, Chevalier de Jacourt, a disposição dos corpos de um animal ou de um homem vivente, relativamente a suas qualidades exteriores, ou seja, àquelas da superfície, que recaem sobre os sentidos e que são suscetíveis de diferenças em relação aos diferentes indivíduos, tanto no estado de sanidade quanto no de doença. Ver: Diderot, Denis e D'Alembert, Jean le Rond, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, edição de ARTFL *Encyclopédie Project* da University of Chicago de Robert Morrissey and Glenn Roe (Chicago: University of Chicago, 2017), acessado em 14 de Janeiro de 2020, <http://encyclopedie.uchicago.edu/>.

sentido de causa e efeito que dará uma caracterização prévia a cada indivíduo, impossibilitando qualquer igualdade primária entre os seres humanos.

A querela pode ser descrita a partir de diferentes polos. Pela perspectiva científica, temos um embate do primado do orgânico ou do mecânico. Embora nenhuma das teorias rejeite a existência de organicismo ou mecanicismo no funcionamento corpóreo, é de imensa diferença o tratamento dado a elas. O orgânico é para Diderot o cerne das características de um ser, enquanto o mecânico é a ordenação posterior dada ao corpo, para evitar a deterioração. Para Helvétius, o orgânico, composto homogeneamente, advém das características mecânicas da matéria e tais leis mecânicas darão o tom dos movimentos feitos pelo corpo em direção ao externo e desconhecido através da sensibilidade.⁶¹

A relação com a sensibilidade física mostra duas considerações muito diferentes. A de Diderot, um componente orgânico múltiplo, ao lado de outras características, como o raciocínio ou a impenetrabilidade, que se modificará e reagirá de determinada forma a cada momento e estímulo. A de Helvétius, um canal neutro e aberto de contato do indivíduo com o exterior que, mais do que comunicar reações, é capaz de modificar o indivíduo e gerar novas faculdades.

Bibliografia

- Chatelêt, François, *Présentation de De l'Esprit* (Verviers: Marabout Université, 1973).
- Diderot, Denis, *Œuvres complètes de Diderot*, org. de J. Assézat e Maurice Tourneux, Tome II (Paris: Ed. J. Claye, 1875).
- Diderot, Denis, "Principes philosophiques sur la matière et le mouvement", in: *Œuvres complètes de Diderot*, org. de J. Assézat e Maurice Tourneux, Tome II (Paris: Ed. J. Claye, 1875).
- Diderot, Denis, "Réfutation Suivie De l'ouvrage d'Helvétius Intitulé 'De l'Homme'", in: *Œuvres complètes de Diderot*, org. de J. Assézat e Maurice Tourneux, Tome II (Paris: Ed. J. Claye, 1875).
- Diderot, Denis, "Réflexions Sur le livre de l'Esprit Par M. Helvétius", in: *Œuvres complètes de Diderot*, org. de J. Assézat e Maurice Tourneux, Tome II (Paris: Ed. J. Claye, 1875).
- Diderot, Denis, "Entretien de d'Alembert et Diderot", in: *Œuvres complètes de Diderot: revues sur les éditions originales. Étude sur Diderot et le mouvement*

⁶¹ É preciso considerar que, apesar do pouco tempo que separa a vida dos dois autores, sua relação com as ciências naturais foi muito diferente. O contato que Helvétius teve foi muito mais com a ciência mecânica do que com as ciências mencionadas e admiradas por Diderot. Apesar de não ter a intenção ou o aprofundamento suficiente para escrever uma obra científica propriamente dita, como destaca Gerhardt Stengers, Diderot mostra-se interessado pelo advento das ciências *qualitativas* nascentes da química, pelo contato com Montpellier e Gabriel François Venel, e da biologia associados ao pensamento de Lucrecio, propagado desde a *Carta sobre os Cegos*. Ver: Stengers, Gerhardt, "Diderot: la démarche scientifique en question", *Les Cahiers Rationalistes* n° 642 (maio-junho 2016), 10-23 (Paris: Union Rationaliste).

- philosophique au XVIIIe siècle*, org de J. Assézat e Maurice Tourneux (Paris: Ed. J. Claye, 1875-1877).
- Diderot, Denis, *Textos escolhidos: Diderot* (Coleção “Os pensadores”), trad. de Marilena Chauí (São Paulo: Abril Cultural, 1973).
- Diderot, Denis, “Carta sobre os cegos para o uso dos que veem”, in: *Textos escolhidos: Diderot* (Coleção “Os pensadores”), trad. de Marilena Chauí (São Paulo: Abril Cultural, 1973).
- Diderot, Denis, “O sobrinho de Rameau”, in: *Textos escolhidos: Diderot* (Coleção “Os pensadores”), trad. de Marilena Chauí (São Paulo: Abril Cultural, 1973).
- Diderot, Denis, “Diálogo entre D’Alembert e Diderot”, in: *Textos escolhidos: Diderot* (Coleção “Os pensadores”), trad. de Marilena Chauí (São Paulo: Abril Cultural, 1973).
- Diderot, Denis, “O sonho de D’Alembert”, in: *Textos escolhidos: Diderot* (Coleção “Os pensadores”), trad. de Marilena Chauí (São Paulo: Abril Cultural, 1973).
- Diderot, Denis, “Continuação do Diálogo”, in: *Textos escolhidos: Diderot* (Coleção “Os pensadores”), trad. de Marilena Chauí (São Paulo: Abril Cultural, 1973).
- Diderot, Denis, “Suplemento à Viagem de Bougainville”, in: *Textos escolhidos: Diderot* (Coleção “Os pensadores”), trad. de Marilena Chauí (São Paulo: Abril Cultural, 1973).
- Diderot, Denis, “Paradoxo sobre o comediante”, in: *Textos escolhidos: Diderot* (Coleção “Os pensadores”), trad. de Marilena Chauí (São Paulo: Abril Cultural, 1973).
- Diderot, Denis, “Dos autores e dos críticos”, in: *Textos escolhidos: Diderot* (Coleção “Os pensadores”), trad. de Marilena Chauí (São Paulo: Abril Cultural, 1973).
- Diderot, Denis, *Da interpretação da natureza e outros textos*, trad. de Magnólia Costa Santos (São Paulo: Iluminuras, 1989).
- Diderot, Denis, *Éléments de Physiologie* (Paris: Honoré Champion, 2004).
- Diderot, Denis e D’Alembert, Jean le Rond, *Enciclopédia ou Dicionário Razoado das Ciências, das Artes e dos Ofícios*, Volume 3: Ciências da Natureza/Denis Diderot, Jean le Rond d’Alembert, org. e trad. de Pedro Paulo Pimenta, e Maria das Graças de Souza (São Paulo: Editora Unesp, 2015).
- Diderot, Denis e D’Alembert, Jean le Rond, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, edição de ARTFL Encyclopédie Project da University of Chicago de Robert Morrissey and Glenn Roe (Chicago: University of Chicago, 2017), acessado em 14 de Janeiro de 2020, <http://encyclopedie.uchicago.edu/>.
- Helvétius, Claude-Adrien, “Le Vrai Sens du Système de la Nature”, in: *Œuvres complètes de M. Helvetius*, Tome premier [-quatrième], 1777.
- Helvétius, Claude-Adrien, *Les progrès de la raison dans la recherche du vrai: ouvrage posthume (Reprod.) de M. Helvétius*, 1775.
- Helvétius, Claude-Adrien, “Do Espírito”, in: *Textos escolhidos: Condillac, Helvétius, Degérando* (Coleção “Os pensadores”), trad. de Luiz Roberto Monzani et al. (São Paulo: Abril Cultural, 1973).
- Helvétius, Claude-Adrien, *De l’Homme* (Paris: Fayard, 1989).
- Maruyama, Natália, *A Moral e a Filosofia Política de Helvétius: uma discussão com J.-J Rousseau* (São Paulo: Humanitas, 2005).

- Monzani, Luiz Roberto, *Desejo e Prazer na Idade Moderna* (Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995).
- Pépin, Jean-François, “Le Matérialisme Pluriel de Diderot”, in: *Lumières, Matérialisme et morale. Autour de Diderot*, de Colas Duflo (Paris: Publications de la Sorbonne, 2016).
- Romano, Roberto, *Moral e Ciência: A monstruosidade no século XVIII* (São Paulo: Senac Ed., 2002).
- Souza, Maria das Graças de, *Natureza e Ilustração: sobre o Materialismo de Diderot* (São Paulo: Ed. Unesp, 2002).
- Stengers, Gerhardt, “Diderot: la démarche scientifique en question”, *Les Cahiers Rationalistes n° 642* (maio-junho 2016), 10-23 (Paris: Union Rationaliste).
- Trousseau, Raymond, *Denis Diderot ou Le Vrai Prométhée* (Paris: Tallandier Éditions, 2005).

Notas sobre os autores

André Luiz Barros da Silva

Professor adjunto de Letras na UNIFESP (Universidade Federal de São Paulo). Publicou, entre outros, *Sensibilidade, coquetismo e libertinagem*, São Paulo, Alameda Casa Ed., 2019; “O Ateneu: A Singular Masterpiece about the Nineteenth-Century Civilizational Crisis”, in: *Comparative Perspectives on the Rise of Brazilian Novel*, Londres, UCL Press, 2020; “Ensaio: Ecos de Luciano e dos romances antigos: certa recepção na França dos séculos XVII e XVIII”, *Caletoscópio*, v. 6, 2018; “O ocaso dos estruturalismos e o momento contemporâneo”, *Revista Olho D'água*, 2018; “Jacques le fataliste: dialogismo, antifinalismo, espinosismo e o desejo moderno”, *Lettres Françaises*, v. 18, 2017; “Literatura na margem”, *O Eixo e a Roda*, v. 26, 2017; “Como narrar o banal? *Jacques le fataliste* sem destino e sem juízo final”, *Discurso*, v. 45, 2015; “Antecipando o desejo do século XX: Fantasia e imaginação em Sade”, *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, v. 1, 2015. Traduziu *Novelas trágicas, contos do Marquês de Sade*, SP, Carambaia, 2018.

Camila Sant’Ana Vieira Ferraz Milek

Professora de Filosofia no Ensino Médio pela Secretaria de Educação do Estado do Paraná. Doutoranda pela Universidade Federal do Paraná. Participante do Grupo de Estudos das Luzes da UFPR. Realiza pesquisa com ênfase na Filosofia do Séc. XVIII, sobre a questão do vínculo entre natureza e moral na obra de Claude Adrien Helvétius e sua discussão com Denis Diderot. É autora de “A querela entre Helvétius e Diderot: distintos entendimentos sobre desenvolvimento humano e moral” (Ferraz Milek, C. S. V., 2020), entre outros. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6678993982641088>.

Elizângela Inocência Mattos

Graduada em Filosofia pela Unesp, mestre em filosofia pela Unicamp, com a dissertação intitulada: *Imaginação e Interdito na obra do Marquês de Sade*, bolsista Fapesp. Doutorado em Filosofia pela Ufscar, com a tese: *O contra-Iluminismo do Marquês de Sade*, com período sanduíche na Université Paris-Sorbonne, bolsa Capes-PDSE. Atualmente, professora de História da Filosofia Moderna, na Universidade Federal do Tocantins, Campus de Palmas, onde pesquisa a filosofia do feminismo na modernidade, dedicando-se a obra de Poulain de la Barre.

Fabiana Tamizari

Doutora em Artes, Educação e História da Cultura, pela Universidade Mackenzie e atualmente cursando pós-doutorado na Universidade de Coimbra. Entre as suas publicações destaca os artigos “A Religiosa e a liberdade no pensamento de Diderot” (Texto Aberto – IEF – Universidade de Coimbra), “Sobre as mulheres uma análise sobre a condição feminina e no pensamento iluminista” (Ipseitas), “Luzes

Femininas e a felicidade sobre Madame du Chatelet” (Estudos Feministas), “Benjamin Constant e a liberdade rousseauísta” (Caderno de Política e Ética da USP) e “Diderot e a educação como projeto de Estado (Educação e Filosofia – UFU).

Fabíola Cristina Alves

Doutora em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista e pós-doutora em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (Brasil). Realizou estágio de doutoramento na área de Estética na Universidade Paris 1 Panthéon Sorbonne (França). Atualmente é professora na Universidade Federal da Paraíba (Brasil). Publicou o capítulo *Eliseu Visconti e o “Espaço Democrático” da Arte Vinculado à Oficialidade Estatal* no livro *Política(s) na História da Arte: redes, contextos e discursos de mudanças*, Angela Brandão, Flavia Galli Tatsch, Marcela Drien (org), editora Margem da Palavra (2017). Publicou artigos em vários periódicos brasileiros: *Gioventù: a menina dos olhos de Eliseu Visconti*, revista Palíndromo (2019); *Olhando o passado no Palácio Tiradentes*, revista Anais do Museu Paulista (2019); *As mulheres na École Nationale Supérieure des Beaux Arts de Paris*, revista de História e Historiografia da Educação (2017); *As considerações de Diderot sobre o fazer da pintura*, revista Parallaxe (2014).

Joaquim Braga

Doutorado pela Humboldt-Universität zu Berlin e, actualmente, investigador e professor na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Publicou, entre outros textos, *Die symbolische Prägnanz des Bildes. Zu einer Kritik des Bildbegriffs nach der Philosophie Ernst Cassirers* (Freiburg, 2012), *Símbolo e Cultura* (Coimbra, 2014) e editou *Rethinking Culture and Cultural Analysis – Neudenken von Kultur und Kulturanalyse* (Berlin, 2013), *Leituras da Sociedade Moderna. Media, Política, Sentido* (Coimbra, 2013), *Bernard de Mandeville's Topology of Paradoxes: Morals, Politics, Economics, and Therapy* (New York/London, 2015), *Antropologia da Individualização. Estudos sobre o Pensamento de Ernst Cassirer* (Porto Alegre, 2017), *Conceiving Virtuality: From Art to Technology* (New York/Cham, 2019).

Kamila Babiuki

Fez graduação e mestrado em Filosofia na Universidade Federal do Paraná – Brasil. Atualmente é estudante a nível de doutorado pela mesma instituição e bolsista Capes. Durante o período de mestrado, realizou estágio de estudos na Université de Rennes 1 – França e na Université de Sherbrooke – Canadá. Participa, desde 2014, do Grupo de Estudos das Luzes (UFPR). É a autora de “O gênio diderotiano e a poética das montanhas”, *Kínesis* (Marília), v. XI, p. 13-27, 2019, “Diderot e os Salões: a crítica a Watteau”, *Princípios*, (UFRN), v. 24, p. 227-247, 2017 e “O paralelo entre entusiasmo e razão: sobre a noção de gênio nos Diálogos sobre o Filho natural, de Denis Diderot”, in: Antonio Carlos dos Santos, Jacira de Freitas; Jorge L. Viesenteiner et al. (org.), *Filosofia do Século XVIII*, 1ed. (São Paulo: Anpof, 2019), 154-160.

Magnólia Costa

Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo, ensaísta, tradutora, crítica de arte, curadora e professora de história da arte. Leciona no Museu de Arte Moderna

de São Paulo desde 2001, onde coordenou o Setor de Pesquisa e Publicações (2008-10) e foi diretora de Relações Institucionais (2011-8). Traduziu e comentou, de Denis Diderot: *Jacques, o fatalista, e seu amo* (São Paulo: Nova Alexandria, 1993); *Carta sobre os surdos-mudos para uso dos que ouvem e falam* (São Paulo: Nova Alexandria, 1993); e *Da interpretação da natureza e outros escritos* (São Paulo: Iluminuras, 1989). Coordenou os trabalhos de tradução da coletânea *A pintura*, dirigida por Jacqueline Lichtenstein (São Paulo: Editora 34, 2004-2014, 14 vols.). É autora de *Nicolas Poussin: Ideia da paisagem* (São Paulo: Edusp, 2020). Publica regularmente em seu website artigos sobre arte e filosofia, museus, exposições e curadoria.

Nicolas Pelicioni de Oliveira

Doutorando em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, na área de Teoria e Estudos Literários, sob a orientação do professor Dr. Cláudio Aquati. Defende a tese intitulada “A construção do mito em Katerina Gógou: a biografia como elemento de interferência na recepção da obra literária”. Publicou os artigos “O espírito livre e a crítica ao conceito de consciência em Nietzsche relacionados à concepção do mundo presente na obra de Clarice Lispector”, *Olho d’água* (UNESP, 2018) e “O tempo do matrimônio em *Historia Apollonii regis Tyri*”, *Revista de Estudos Filosóficos e Históricos da Antiguidade* (UNICAMP, 2016).

Pedro Paulo Pimenta

Professor livre-docente na Universidade de São Paulo, onde leciona filosofia moderna desde 2005. É autor de *A trama da natureza. Organismo e finalidade na época da Ilustração* (São Paulo: Unesp, 2008) e *Darwin e a seleção natural* (Lisboa: Edições 70, 2020). Organizou, com Maria das Graças de Souza, uma edição em português da *Enciclopédia de Diderot e d’Alembert*, em 6 volumes (São Paulo: Unesp, 2015-17), e coordenou a edição do tomo *Rousseau: Escritos sobre a política e as artes* (São Paulo: Ubu, 2020). Entre suas traduções, contam a *História da Inglaterra*, de Hume (Unesp, 2014), e *A origem das espécies*, de Darwin (Ubu, 2018). Dedicar-se atualmente ao estudo das relações entre economia política e história natural nos séculos XVIII e XIX.

Coleção eQVODLIBET
ISBN: 978-989-54328-4-4
https://www.uc.pt/fluc/uidief/colecoes_eqvodlibet
Instituto de Estudos Filosóficos
Unidade de I&D
2020

Sensibilidade e Matéria

no pensamento de Denis Diderot



André Luiz Barros da Silva,
Camila Sant'Ana Vieira Ferraz Milek,
Elizângela Inocêncio Mattos, Fabiana Tamizari,
Fabíola Cristina Alves, Joaquim Braga
Kamila Babiuki, Magnólia Costa,
Nicolas Pelicioni de Oliveira, Pedro Paulo Pimenta.

eQVODLIBET