

DIDEROT: LINGUAGEM, ALTERIDADE E VALOR

Marcelo Jacques de Moraes
UFRJ/ CNPq

Em um mundo que pretende ver na sucessão de imagens que permanentemente o assombram a via fundamental de acesso a seu sentido, numa contemplação muda que tende a uniformizar as consciências, parece-me cada vez mais importante tentar redescobrir possibilidades de “des-idealizar” essas imagens, de “des-fundamentalizá-las” e restituir-lhes sua real dimensão, isto é, a de simples elos num encadeamento infinito de formas-sentido, cuja historicidade o mundo da arte, pelo menos desde o século XVIII, põe em evidência de um modo particular. Não é outra a razão pela qual retomarei aqui alguns aspectos da reflexão estética de Denis Diderot, para quem a representação estética jamais se afigura sem induzir o espectador à produção de uma reflexão crítica sobre o mundo que ela evoca. E sem despertar a consciência de que aquilo que parece constituir a própria natureza das coisas, seu princípio intemporal, não passa de contingência historicamente – senão, numa visão mais cética, casualmente – produzida.

É no século XVIII que começa a se firmar o sujeito autônomo moderno, este sujeito monádico e pretensamente esclarecido que pretende recusar todo e qualquer conhecimento que não tenha obtido por si próprio, que se quer sem mestres, que aspira a excluir-se da ordem social vigente para nela mais vigorosamente intervir. Não é simples acaso que, em 1783, Kant tenha definido o Iluminismo que marcou seu século como a maioridade do homem.

Diante da crise dos fundamentos filosóficos e espirituais que tal perspectiva implicou, um dos aspectos mais importantes do Iluminismo foi o de tentar sistematizar e propagar a perspectiva crítica do conhecimento em meio ao processo cada vez mais dispersivo e sôfrego de assimilação da infinitude

heterogênea do mundo. Essa voracidade pode ser ilustrada pela proliferação de imagens no processo de apropriação do mundo: pinta-se, desenha-se e grava-se na ambição de catalogar todo o universo visível. Essa imagem que quer servir de mediação entre o homem e o mundo (e não mais entre o homem e o sagrado, como a arte medieval, ou de suporte político para uma aristocracia palacial, como a arte da corte) – que quer, portanto, conhecer o mundo – busca o genérico, o modelo ideal, e descarta o detalhe específico, individual, que ela pensa como desvio. Mas a reflexão crítica dos iluministas acabou por colocar em dúvida essa idéia tão cara ao pensamento clássico de uma natureza equilibrada, modelar, perfectível por sua própria vocação. Dúvida que Jean Starobinski, emprestando sua voz ao homem do século XVIII, formula nos seguintes termos: “E se não houvesse abstrato da natureza? Se a natureza fosse o concreto e nada além do concreto?”¹

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

A todo momento incorro no erro, pois a língua não me fornece a expressão da verdade. Abandono uma tese por falta de palavras que restituam minhas razões; tenho no fundo do meu coração uma coisa e digo outra. Eis a vantagem do homem retirado na solidão, ele fala consigo, interroga-se, escuta-se e escuta-se em silêncio, sua sensação secreta desenvolve-se pouco a pouco, e ele encontra as

¹ STAROBINSKI, Jean. *L'invention de la liberté*. Genève: Skira, 1994, p.117-118.

verdadeiras vozes que abrem os olhos dos outros e que os arrastam [entraînent]. *O rus, quand te aspiciam!* [*Querido campo, quando é que poderei rever-te!*]²

Ou seja, parece haver uma incompatibilidade de princípio entre o vocabulário cristalizado da cultura e a experiência subjetiva que é deflagrada pela experiência estética – e que pouco a pouco, na perspectiva de Diderot, passará a se confundir com ela. De fato, o retiro do filósofo encontra seu sentido pleno na possibilidade de encontrar uma linguagem que lhe pertença, que seja por ele urdida, para então retornar ao mundo social e “abrir os olhos dos outros” – e nele, talvez, instituir uma nova sintaxe. A sistematização e a disseminação dessas idéias significava, pois, entre outras coisas, dar a um público profano emergente o poder até então reservado a uma casta: a capacidade de crítica, de julgamento, “sinal de sua autonomia recentemente adquirida”, nas palavras de Marc Jimenez.³

É, aliás, associado a essa tendência crítica que o conceito de gênio será apresentado na *Encyclopédie* como um dom natural, que, no caso específico das artes plásticas, o ensino acadêmico, por definição prescritivo, só podia inibir. E ainda que a concepção de gênio de Diderot se transforme ao longo de suas obras, há algo que se mantém constante: a perspectiva crítica em relação ao senso comum, a qual, no limite, põe em questão o poder institucional e político que perpetua a transmissão tradicional de valores. Nesse sentido, o que se quer então conceber como natureza, e que o gênio deveria restituir, jamais é da ordem do preexistente, pois o que preexiste é sempre o mundo histórico, o mundo da cultura, que o gosto, por sua vez, encarna. Imitar a natureza não significa, pois, reproduzi-la mas dirigir ao mundo histórico, justamente, um novo olhar, disseminando um novo gosto possível. Daí

² “A tout moment, je donne dans l’erreur, parce que la langue ne me fournit pas à propos l’expression de la vérité. J’abandonne une thèse, faute de mots qui rendent bien mes raisons; j’ai au fond de mon coeur une chose, et j’en dis une autre. Voilà l’avantage de l’homme retiré dans la solitude, il se parle, il s’interroge, il s’écoute et s’écoute en silence, sa sensation secrète se développe peu à peu, et il trouve les vraies voix qui dessillent les yeux des autres et qui les entraînent. *O rus, quand te aspiciam!* [*Chère campagne, quand te reverrai-je!*]” (DIDEROT, Denis. *Ruines et Paysages. Salon de 1767*. Paris: Hermann, 1995, p.274-275).

³ JIMENEZ, Marc. *Qu’est-ce que l’esthétique?* Paris: Gallimard, 1997, p.95.

parecer-me possível inferir em Diderot a consciência moderna – de que Baudelaire seria o grande disseminador quase um século mais tarde – que concebe o artista como uma espécie de testemunha de seu presente ou, mais do que isso, como aquele que produz um olhar sobre esse presente, um olhar que ao mesmo tempo o afirma e dele desoja. Para Diderot, aliás, todo modelo que se deduz da obra dos grandes artistas é antes de mais nada uma construção histórica de uma natureza que jamais pode ser tomada como uma ou universal. Ou seja, tal modelo ideal é antes de tudo um modelo mental, que não existe naturalmente, o homem o vai moldando

com o tempo, numa marcha lenta e pusilânime, por meio de um longo e penoso tateamento, de uma noção surda, secreta de analogia, adquirida por meio de uma infinidade de observações sucessivas que a memória apaga e cujo efeito permanece (...); modelo ideal da beleza, (...) de que o homem de gênio terá a noção mais correta de acordo com o clima, o governo, as leis, as circunstâncias que o terão visto nascer; modelo ideal da beleza, (...) que se corrompe, que se perde, e que talvez só fosse perfeitamente reencontrada num povo com o retorno ao estado de barbárie; pois essa é a única condição para que os homens convencidos de sua ignorância possam decidir-se pela lentidão do tateamento; os outros permanecem medíocres precisamente porque nascem, por assim dizer, sábios. Servis, e quase estúpidos imitadores daqueles que os precederam, estudam a natureza como perfeita, e não como perfectível.⁴

Assim, para Diderot, o mundo da arte põe em cena um mundo perfectível do ponto de vista propriamente humano – e não no da natureza –, mundo em que aquilo que é representado – inclusive a própria natureza – se mostra necessariamente como histórico. Trata-se, pois, de um mundo dos possíveis, com vocação para a alteridade.

⁴ “... avec le temps, par une marche lente et pusillanime, par un long et pénible tâtonnement, par une notion sourde, secrète d’analogie, acquise par une infinité d’observations successives dont la mémoire s’éteint et dont l’effet reste (...); modèle idéal de la beauté, ligne vraie dont l’homme de génie aura la notion la plus correcte selon le climat, le gouvernement, les lois, les circonstances qui l’auront vu naître; modèle idéal de la beauté, ligne vraie qui se corrompt, qui se perd et qui ne se retrouverait peut-être parfaitement chez un peuple que par le retour à l’état de barbarie; car c’est la seule condition où les hommes convaincus de leur ignorance puissent se résoudre à la lenteur du tâtonnement; les autres restent médiocres précisément parce qu’ils naissent, pour ainsi dire, savants. Serviles, et presque stupides imitateurs de ceux qui les ont précédés, ils étudient la nature comme parfaite, et non comme perfectible.” (DIDEROT, Denis. *Ruines et Paysages. Salon de 1767*. Paris: Hermann, 1995, p.69-71)

Essa tensão entre arte e realidade pode ser representada, creio eu, pelo antagonismo que ainda hoje persiste entre uma certa concepção realista e uma concepção formalista da obra de arte. Ou seja: ou esta seria produtora de um conhecimento que a transcenderia como materialidade, revelando ao receptor algo sobre ele próprio ou sobre a realidade e, nesse sentido, sua forma estaria subordinada ao seu sentido; ou ela seria portadora de uma verdade e de uma consistência intrínsecas ao mundo da arte e, assim, sua forma seria seu próprio fim. Para Diderot, tal tensão jamais se resolve: se a obra de arte deve partir da observação direta da realidade, e sua forma, de algum modo, mimetizar essa realidade, ela é cada vez mais por ele percebida como um corpo material autônomo que se revela em sua imanência, que não remete senão a si mesmo, à sua própria coesão; mas se, por outro lado, sua forma parece buscar um sentido que não lhe é preexistente, e que, portanto, ela constitui por si própria, esse sentido, aos olhos do espectador, não cessa de se projetar no mundo e mediar sua capacidade de observador. Dito isso, examinemos rapidamente, do ponto de vista do escritor, a questão da autonomia da arte.

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

O que sou? Sonhos, pensamentos, idéias, sensações, paixões, qualidades, defeitos, vícios, virtudes, prazer, sofrimento. Quando defines um ser, podes fazer entrar em sua definição outra coisa

que termos abstratos e metafísicos? O pensamento que escrevo, sou eu. O mármore que animas, és tu; é a melhor parte de ti; és tu nos mais belos momentos de tua existência, o que fazes, e que um outro não pode fazer.⁵

Mas se para Diderot, como afirma Éliane Martin-Haag, o “homem deveria extrair tudo de si mesmo, inclusive sua identidade pessoal, que só pode ser fixada em uma obra”,⁶ é na interação com o outro que a perfectibilidade humana encontra sua eficácia mais plena. É, aliás, na possibilidade de produzir idéias e sentimentos no outro que reside, para Diderot, a dimensão moral de qualquer forma de expressão – tão mal compreendida, aliás, por uma certa tradição crítica porque associada ao moralismo beato e hipócrita do século XIX. Moral e virtude em Diderot constituem na verdade o antídoto contra formas de opressão e de manipulação do outro que não o reconhecem como outro de fato, isto é, como potência de alteridade e resistência em relação àquilo que a cultura lhe impõe. Assim, se Diderot por vezes exalta a autonomia da cópia em relação ao suposto modelo, ele avalia a obra também – e, cada vez mais, *sobretudo* – por sua propensão a abrir espaço para o efeito sobre o receptor.

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

⁵ “Que suis-je? Des rêves, des pensées, des idées, des sensations, des passions, des qualités, des défauts, des vices, des vertus, du plaisir, de la peine. Quand tu définis un être, peux-tu faire entrer dans sa définition autre chose que des termes abstraits et métaphysiques? La pensée que j’écris, c’est moi. Le marbre que tu animes, c’est toi; c’est la meilleure partie de toi; c’est toi dans les plus beaux moments de ton existence, c’est ce que tu fais, et qu’un autre ne peut faire.” (Apud MARTIN-HAAG, Éliane. *Un aspect de la pensée politique de Diderot*. Paris: Ellipses, 1999, p.71)

⁶ MARTIN-HAAG, Éliane. *Un aspect de la pensée politique de Diderot*. Paris: Ellipses, 1999, p.71.

Na medida, pois, em que o sentido pleno da obra de arte se faz alhures, numa rede associativa, encarnada, por exemplo, pela “imaginação” do espectador-crítico, sua autonomia se encontra sempre mesclada de heteronomia. Do mesmo modo, portanto, que a imitação do artista, a representação do receptor põe também em cena algo que não se oferece diretamente à observação, tratando-se, pois, de gesto interpretativo, de gesto interpretativo que se destina, por sua vez, à interpretação. Ou seja a obra tem êxito quando supera as condições materiais de sua própria emergência, originando uma série significativa que a propaga para além dela mesma.

Assim, Diderot jamais deixa de pôr em questão, ao longo de seus textos sobre arte, a própria possibilidade de conceber a natureza como um em si. Em seus *Essais sur la peinture*, por exemplo, intui a impossibilidade de conciliar cópia e modelo através de uma obra de arte na medida em que o que caracteriza a representação é justamente o fato de, como diz Sarah Kofman, introduzir “duração e fixidez ali onde não há senão uma vida fugidia e evanescente”.⁷

O crítico de arte Diderot parece, portanto, perceber que a obra de arte, longe de mascarar, de dissimular a transitoriedade do mundo que ela “imita”, sempre em mutação, não cessa de a recolocar em cena, como no caso das ruínas presentes na obra de Hubert Robert, comentada no *Salon de 1767*. Decerto que não se trata ainda das ruínas descritas por Baudelaire no coração de Paris⁸ e que o homem

⁷ KOFMAN, Sarah. *Mélancolie de l'art*. Paris: Galilée, 1985, p.60.

⁸ “Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville/ Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel) ...” Le Cygne. *Les Fleurs du mal* (BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968, p.97). Uma bela imagem dessa cidade-sujeito baudelairiana marcada pela metamorfose está na descrição das águas-fortes de Charles Meryon, feita no *Salon de 1859*: “Raramente vi representada com mais poesia a solenidade natural de uma cidade imensa. As majestades de pedra edificadas, os campanários indicando o céu, os obeliscos da indústria vomitando para o firmamento seus blocos de fumaça, os prodigiosos andaimes dos monumentos em reparação, revestindo o corpo sólido da arquitetura com sua própria arquitetura vazada de uma beleza tão paradoxal, o céu tumultuoso, carregado de cólera e rancor, a profundidade das perspectivas aumentada pelo pensamento de todos os dramas que nela estão contidos; nenhum dos elementos complexos que compõem o doloroso e glorioso cenário da civilização fora esquecido.” (BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 136) [“J’ai rarement vu représentée avec plus de poésie la solennité naturelle d’une ville immense. Les majestés de la pierre accumulées, les clochers montrant du doigt le ciel, les obélisques de l’industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumée, les prodigieux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l’architecture leur architecture à jour d’une beauté si paradoxale, le ciel tumultueux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentée par la pensée de tous les drames qui y sont contenus, aucun des éléments complexes dont se compose le douloureux et glorieux décor de la civilisation n’était oublié.” (BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968, p.97)]

moderno, de certa forma, interiorizaria, mas o tom de Diderot não deixa de apontar para uma consciência moderna do sentido provisório da história, do fato de que vivemos num mundo de formas em luta – formas históricas, é claro.

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

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

Neste imenso oceano de matéria, não existe molécula que se assemelhe a outra molécula, molécula que se assemelhe a si própria por um instante: *Rerum novus nascitur ordo*, eis sua inscrição eterna...⁹

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

Para descrever um Salão à minha vontade e à vossa, saí, meu amigo, o que seria preciso ter? Todas as espécies de gosto, um coração sensível a todos os encantos, uma alma suscetível de uma *infinidade* de entusiasmos diferentes, uma variedade de estilo que respondesse à variedade dos pincéis;

⁹ DIDEROT, Denis. *Obras I. Filosofia e política*. Organização, tradução e notas de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000, p.172. “Le monde commence et finit sans cesse; il est à chaque instant à son commencement et à sa fin; il n’en a jamais eu d’autre, et n’en aura jamais d’autre.

Dans cet immense océan de matière, pas une molécule qui ressemble à une molécule, pas une molécule qui se ressemble à elle-même un instant: *Rerum novus nascitur ordo*, voilà son inscription éternelle...” (DIDEROT, Denis. *Entretien entre d’Alembert et Diderot*. Paris: Flammarion, 1965, p.82)

poder ser grande ou voluptuoso com Deshays, simples e verdadeiro com Chardin, delicado com Vien, patético com Greuze, produzir todas as ilusões possíveis com Vernet.¹⁰

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

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

O iluminista (...) não passa de um detetive particular, que considera o mundo inteiro como cenário de um possível crime. E isso significa sobretudo que, como iluminista, a pessoa não busca na verdade a feia realidade que se oculta atrás da bela ilusão produzida artificialmente; busca sim a arte feia, o trabalho sujo, a subjetividade suspeita que se ocultam atrás da bela ilusão da realidade. Em suma, o verdadeiro iluminista não busca a realidade por trás do filme, e sim o estúdio do filme por trás da realidade.¹¹

¹⁰ “Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu’il faudrait avoir? Toutes les sortes de goût, un coeur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d’une infinité d’enthousiasmes différents, une variété de style qui repondît à la variété des pinceaux; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshays, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet.” (DIDEROT, Denis. *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris: Hermann, 1984, p.181)

¹¹ GROYS, Boris. “Deuses escravizados. A guinada metafísica de Hollywood”. Caderno Mais. Folha de São Paulo, 03 de junho de 2001, p.10.