

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

KAMILA CRISTINA BABIUKI

AS IMAGENS ELOQUENTES: UM ESTUDO SOBRE DUAS
TEORIAS DE DIDEROT

CURITIBA

2024

KAMILA CRISTINA BABIUKI

AS IMAGENS ELOQUENTES: UM ESTUDO SOBRE DUAS
TEORIAS DE DIDEROT

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, no Setor de Ciências Humanas, na Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Brandão.

CURITIBA

2024

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Babiuki, Kamila Cristina

As imagens eloquentes: um estudo sobre duas teorias de Diderot. /
Kamila Cristina Babiuki. – Curitiba, 2024.

1 recurso on-line : PDF.

Tese – (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de
Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Brandão.

1. Diderot, Denis, 1713-1784. 2. Iluminismo. 3. Literatura e filosofia.
4. Arte e filosofia. 5. Ética. I. Brandão, Rodrigo, 1976-. II. Universidade
Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Filosofia.
III. Título.

Bibliotecária : Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **KAMILA CRISTINA BABIUKI** intitulada: **AS IMAGENS ELOQUENTES: UM ESTUDO SOBRE DUAS TEORIAS DE DIDEROT**, sob orientação do Prof. Dr. RODRIGO BRANDÃO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 17 de Dezembro de 2024.

Assinatura Eletrônica
20/12/2024 15:11:31.0
RODRIGO BRANDÃO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
30/12/2024 10:46:17.0
ESTEBAN PONCE

Avaliador Externo (UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL)

Assinatura Eletrônica
20/12/2024 11:18:29.0

CLARA CARNICERO DE CASTRO

Avaliador Externo (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO)

Assinatura Eletrônica
14/01/2025 12:07:12.0

PEDRO PAULO PIMENTA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica
21/12/2024 16:22:14.0

VINICIUS BERLENDIS DE FIGUEIREDO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

AGRADECIMENTOS

Ao professor Rodrigo Brandão, por ter me incentivado a desbravar esse universo que é a obra de Denis Diderot.

Ao professor Vinicius de Figueiredo, *in memoriam*, pelas considerações nas bancas de qualificação e de defesa, mas também, e sobretudo, pelo incentivo e inspiração ao longo da graduação, do mestrado e do doutorado, que moldaram os caminhos desta pesquisa.

Ao professor Pedro Paulo Pimenta, pelas valiosas considerações e direcionamentos na banca de qualificação e na banca de defesa. À professora Clara Castro e ao professor Esteban Ponce, pelos comentários críticos e precisos na defesa de tese.

À professora Céline Spector, que me recebeu em Paris para o estágio doutoral na Universidade de Sorbonne, por sua leitura atenta e crítica.

Ao professor Luís Fernandes do Nascimento, *in memoriam*, a quem devo importantes trocas teóricas e grande incentivo no início desta pesquisa.

Ao professor Ronei Mocellin, pelas discussões sobre a alquimia enciclopédica.

À Anna Paula Dutra, secretária do PGFILOS, pelo apoio e paciência.

Aos amigos e colegas que se dispuseram a ler as primeiras versões desta tese, pela atenção, dedicação e pelos relevantes comentários, indicações de leitura, correções de texto e sugestões de interpretação. Cada um me ajudou a dar corpo e forma à pesquisa, aparar arestas e preencher lacunas. Os erros, é claro, são de minha responsabilidade. Rafael Viana Leite, Felipe Córdova, Tiago Schweiger, Paulo Ferreira, Mauro dela Bandera, Dario Galvão, obrigada!

Aos amigos e colegas do Grupo de Estudos das Luzes, agradeço pelos anos de parceria que culminaram nesta pesquisa. Agradeço também aos colegas do Brasil afora e da Argentina que se aventuraram comigo e com o Felipe Córdova na leitura do materialismo de Diderot. As discussões em torno desse tema me ajudaram a esclarecer pontos essenciais para o desenvolvimento de minha pesquisa individual.

Às queridas amigas e amigos Karine, Ana, Fabio, Kazu, Michelli, André, Cesar, Kelly, Maia, Alice, que estiveram ao meu lado ao longo de toda a pesquisa,

pelo incentivo e pelos inúmeros encontros ao lado de uma xícara de café, de um pedaço de bolo, ou de um copo de cerveja.

Aos meus pais, Ilda e Antonio, e à minha irmã, Julia, que depois de todos esses anos continuam me apoiando, mesmo ainda não sabendo muito bem o que é que eu faço, afinal.

Ao Rafael, por *tudo*.

À CAPES, pelo apoio financeiro durante o período do doutorado.

Toda peça de escultura ou de pintura deve ser a expressão de uma grande máxima, uma lição para o espectador, sem o que ela é muda.
(Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, parágrafo “Sobre a composição e sobre a escolha dos temas”, IV, p. 1019).

Que dizeis de minha moral? Ela não é muito refletida porque é natural. Há pessoas moralizando de modo tão sublime que aquilo dito por elas é feito unicamente para ser admirado, mas o que digo é feito para ser seguido. Eis a boa moral, o resto não passa de vaidade, de loucura.
(Marivaux, *L'indigent philosophe*, p. 278)

O meu [tique] é moralizar.
(Diderot, *Satyre première*, II, p. 592)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo central propor um estudo de duas teorias de Denis Diderot, a saber, a Teoria do Modelo Ideal e a Teoria dos Três Códigos. Estabelecendo um paralelo entre o domínio da reflexão artística do autor e de suas ideias sobre a moral, pretende-se defender a hipótese de que o princípio de composição desvelado pela primeira teoria é colocado em prática para desenvolvimento da segunda. A fim de identificar o desvelamento do princípio de composição ao longo da Teoria do Modelo ideal, a principal obra estudada é o *Salão de 1767*, mais especificamente, seu prefácio. A obra em que a Teoria dos Três Códigos ganha corpo é o conto *Suplemento à viagem de Bougainville*, igualmente nosso objeto central de análise. Pretende-se evidenciar como ao propor uma teoria do modelo ideal, o autor procura não apenas pela imagem mais bela, mas também – e sobretudo – pela composição cujo efeito seja mais duradouro e impactante sobre o público. Dito de outro modo, o modelo ideal pretende encontrar uma imagem mais eloquente. Ao propor uma teoria moral segundo a qual a natureza deveria ser o fundamento das leis e normas de convivência, Diderot o faz não por meio de um tratado, mas utilizando o recurso de composição do modelo ideal com uma linguagem literária. No pano de fundo dessa leitura encontra-se o pressuposto de que, para Diderot, diferentes linguagens funcionam como esfera de experimentação filosófica.

Palavras-chaves: Denis Diderot; Iluminismo; Filosofia e literatura; Filosofia da arte; Moral.

ABSTRACT

The central aim of this research is to propose a study of two of Denis Diderot's theories, namely the Theory of the Ideal Model and the Theory of the Three Codes. Establishing a parallel between the author's artistic reflections and his ideas on morality, the aim is to defend the hypothesis that the principle of composition unveiled by the first theory is put into practice for the development of the second. In order to identify the unveiling of the principle of composition throughout the Theory of the Ideal Model, the main work studied is the *Salon of 1767*, more specifically its preface. The work in which the Theory of the Three Codes takes shape is the short story *Supplement to the Voyage of Bougainville*, also our central object of analysis. The aim is to show how, in proposing a theory of the ideal model, the author is looking not only for the most beautiful image, but also – and above all – for the composition with the most lasting and impacting effect on the audience. In other words, the ideal model aims to find the most eloquent image. In proposing a moral theory according to which nature should be the foundation of the laws and norms of coexistence, Diderot does so not by means of a treatise, but by using the resource of composing the ideal model with literary language. The background to this reading is the assumption that, for Diderot, different languages function as a sphere for philosophical experimentation.

Key-words: Denis Diderot; Enlightenment; Philosophy and literature; Philosophy of art; Moral philosophy.

RÉSUMÉ

Cette recherche a pour objet principal l'étude de deux théories de Denis Diderot, à savoir la Théorie du Modèle Idéal et la Théorie des Trois Codes. En établissant un parallèle entre la réflexion artistique de l'auteur et ses idées sur la morale, nous cherchons à défendre l'hypothèse selon laquelle le principe de composition, mis à nu par la première théorie, est mis en pratique dans le développement de la deuxième théorie. Pour cerner la mise à nu du principe de composition dans la Théorie du Modèle Idéal, la principale œuvre analysée sera le *Salon de 1767*, et notamment sa préface. Quant à l'œuvre où la Théorie des Trois Codes est développée, il s'agit du *Supplément au voyage de Bougainville*. Et le croisement de ces deux œuvres constituera donc le centre de notre analyse. Ce que nous prétendons mettre ici en évidence tient à cette thèse : en proposant la Théorie du Modèle Idéal, l'auteur s'enquiert de ce qui permet à la composition, non seulement d'être la plus belle, mais aussi – et surtout – d'être celle dont l'effet soit le plus durable et profond sur le public. Autrement dit, la référence au modèle idéal, selon Diderot, est ce qui doit permettre de trouver l'image la plus éloquente. Et Diderot, se proposant d'élaborer une théorie morale selon la nature, en comprenant celle-ci comme le fondement des lois, en vient à lui-même appliquer cette théorie. Ainsi, ne procédant pas sous la forme d'un traité, il recourt à un langage littéraire, dont la clé d'élaboration réfère à la composition du modèle idéal. Et on notera, au final, arrière-plan de l'interprétation, cette thèse selon laquelle l'expérimentation philosophique de Diderot présuppose toujours, en son écriture, une pluralité de langages.

Mots clés : Denis Diderot ; Philosophie des Lumières ; Philosophie et Littérature; Philosophie de l'art ; Morale.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Vue du Salon de 1767. Gabriel de Saint-Aubin. Desenho com pluma e tinta preta, aquarela e guache. Coleção particular.</i>	35
Figura 2 – <i>Le Salon Carré du Louvre en 1861. Giuseppe Castiglione. Óleo sobre tela. Museu do Louvre.</i>	35
Figura 3 – <i>L'Épée ou Bellone présentant à Mars les rênes de ses chevaux. Louis-Jean-François Lagrenée. 1766. Óleo sobre tela. 99x145cm. The Art Museum, Princeton.</i>	48
Figura 4 – <i>La Robe ou la Justice que l'Innocence désarme et à qui la Prudence applaudi. Louis-Jean-François Lagrenée. 1766. Óleo sobre tela. 97x145,5cm. The Art Museum, Princeton. Título verdadeiro : La Magistrature, représentée par la Justice que l'Innocence</i>	51
Figura 5 – <i>La malédiction paternelle. Le Fils ingrat. Jean-Baptiste Greuze. 1777. Óleo sobre tela. 130x163cm. Museu do Louvre, Paris.</i>	54
Figura 6 – <i>La malédiction paternelle. Le Fils ingrat. Detalhe.</i>	56
Figura 7 – <i>La Robe ou la Justice que l'Innocence désarme et à qui la Prudence applaudi. Detalhe.</i>	56
Figura 8 – <i>Le bocal d'olives. Jean-Siméon Chardin. Óleo sobre tela. 71x98 cm. Museu do Louvre.</i>	69
Figura 9 – <i>Zeuxis and Parrhasius. Jacob von Sandrart. Gravura. 1683. Wellcome Colection.</i>	70
Figura 10 – <i>O amor simples. Charles Le Brun. Ilustração. Gravada por B. Picart. 1698.</i>	123
Figura 11 – <i>A raiva. Charles Le Brun. Ilustração. Gravada por B. Picart. 1698.</i>	123
Figura 12 – <i>A inveja. Charles Le Brun. Ilustração. Gravada por B. Picart. 1698.</i>	123
Figura 13 – <i>Doríforo. Policleto de Argos. Século I a.C. Escultura em Mármore pentélico. 198x48x48cm. Minneapolis Institut of Art.</i>	131
Figura 14 – <i>Le Pèlerinage à l'île de Cythère. Jean-Antoine Watteau. Óleo sobre tela. 129cm X 194cm. Museu do Louvre.</i>	140

ABREVIACOES

As citaoes das obras de Diderot foram feitas preferencialmente a partir das traduoes brasileiras, referenciadas conforme o ano e a página das respectivas traduoes, com a ortografia atualizada. No caso de obras de Diderot que ainda não contam com traduao em língua portuguesa, privilegiamos a ediao organizada por Laurent Versini (T. I-V, 1994-1997). Citamos o título abreviado, seguido do número do tomo e página, com o original citado em nota. Outras edioes consultadas seguem as abreviaoes conforme indicado abaixo.

<i>DD</i> , autor, "Verbete"	<i>Dictionnaire de Diderot</i>
<i>DPV</i> (tomo em algarismos romanos)	<i>Œuvres complètes – Dieckmann, Proust, Varloot</i>
<i>EDP</i>	<i>Éléments de physiologie</i>
<i>Enc.</i> (tomo em algarismos arábicos)	<i>Encyclopédia, ou dictionnaire raisonné das ciências, das artes e dos ofícios</i> (Ediao brasileira)
<i>Ency.</i> (tomo em algarismos romanos, ano)	<i>Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers</i> (Ediao Mazarina – ENCCRE)
<i>ERCN</i>	<i>Essais sur les règnes de Claude et de Néron</i>
<i>HDI</i>	<i>Contributions à l’Histoire des Deux Indes</i>
<i>Marechala</i>	<i>Diálogo de um filósofo com a Marechala de ***</i>
<i>MDC</i>	<i>Madame de la Carlière</i>
<i>MM</i>	<i>Mémoires sur différents sujets de mathématiques</i>
<i>OC</i> (tomo em algarismos romanos)	<i>Œuvres complètes – Roger Lewinter</i>
<i>OSN</i>	<i>Observations sur le Nakaz</i>
<i>Pensées détachées</i>	<i>Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie</i>

RDH

Sátira primeira

*Réfutation suivie de l'ouvrage
d'Helvétius intitulé L'Homme*

*Satire première sur les caractères et
les mots de caractères, de
profession, etc.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I. O IDEAL ARTÍSTICO	30
Os Salões	31
O Salão de 1767	42
O uso do símbolo	50
O Modelo Ideal.....	59
O Belo	64
A representação da beleza ideal.....	82
CAPÍTULO II. A NATUREZA NÃO FAZ NADA DE INCORRETO	91
O “sistema de deformidades”	91
A natureza	98
Elementos de composição	105
O estudo da técnica e o estudo da natureza	115
A medida ideal entre natureza e criação	125
“Uma leve cicatriz, uma verruga, um corte no lábio”	128
CAPÍTULO III. A NATUREZA ALEGÓRICA	138
Era uma vez um Taiti	138
A estrutura do conto	144
“Chorai, infelizes taitianos! Chorai”	151
A Teoria dos Três Códigos	160
A natureza como fundamento: a <i>História das duas Índias</i>	172
Os loucos costumes da Europa	178
CAPÍTULO IV. A LIBERDADE TAITIANA	186
O Taiti e a liberdade sexual.....	187
A beleza taitiana.....	189
O benefício do livre comércio sexual	191

A idealização do Taiti	193
Os entraves da religião.....	197
As inconveniências da virtude	201
Sobre a instituição do casamento	217
Uma palavra sobre a felicidade.....	223
CONCLUSÃO	228
REFERÊNCIAS	252
<i>Obras de Denis Diderot</i>	252
<i>Bibliografia geral</i>	253

INTRODUÇÃO

Ao observarmos a obra-prima de um grande artista, ficamos espantados com sua beleza. Traços fiéis de uma escultura, por exemplo, nos dão a impressão de que a pessoa esculpida poderia, como Galateia diante de Pigmalião, a qualquer momento, levantar-se e interagir com os espectadores, realizar um movimento repentino, continuar a trajetória do instante capturado pela obra. Não apenas os traços da pessoa esculpida atingem graus surpreendentes de perfeição, mas também suas vestimentas parecem ser movidas pelo vento; seu rosto parece coberto por um véu; seu corpo parece se mover com o ritmo de uma melodia. Somos convencidos da possibilidade de seu movimento, ainda que saibamos que toda a obra é feita de mármore. O mesmo poderia ser dito de uma bela pintura. Deixamo-nos levar pelo movimento do vento nas árvores, pelas ondas que se quebram, pelo estranhamento ou surpresa das personagens surpreendidas em um momento inoportuno, mesmo sabendo que tudo aquilo não passa de tela e tinta. Somos momentaneamente transportados para a cena e escolhemos acreditar durante esses instantes na verdade de seus traços. Qual a causa dessa ilusão?

Ao contemplarmos uma bela obra ou lermos um belo livro, são despertadas em nós uma série de sensações, que causam impressões, ora passageiras, ora profundas. Somos convencidos da naturalidade de algumas figuras. Deixamo-nos levar pelo prazer estético causado pela observação daquela obra, mesmo sabendo que há um tanto de mentira em seu conjunto. Eis o centro de interesse desta pesquisa: o que há de tão tocante em determinadas obras que nos impacta profundamente? Amparados pela filosofia de Denis Diderot (1713-1784), enveredaremos por um caminho, às vezes labiríntico,¹ em busca de respostas para essas questões. Acompanharemos os meandros de sua reflexão, buscando dimensionar questões como essa, além de formular respostas possíveis para elas.

Nosso objetivo central é apresentar um estudo sobre duas teorias de Diderot, a saber, a Teoria do Modelo Ideal e a Teoria dos Três Códigos. Propomos uma leitura cruzada visando elucidar seu ponto de conexão, cujos respectivos temas parecem, à primeira vista, dissonantes. A Teoria do Modelo Ideal, que

¹ Como indica o título da obra de Pierre Saint-Amand, *Diderot. Le labyrinthe de la relation* (1984).

ganha corpo no Prefácio do *Salão de 1767*, tenta dar conta do modo como o melhor modelo, no domínio da pintura e da escultura, é elaborado pelo artista. A Teoria dos Três Códigos delimita a presença de três códigos responsáveis por regular o comportamento humano: o código da natureza, o código da religião e o código das leis. Como pensar um vínculo entre elas?

Para realizar essa leitura, tentaremos deixar claro como, quando desenvolve a Teoria do Modelo Ideal, Diderot delimita a melhor forma de criar um modelo idealizado que tenha um impacto sobre o público, atividade que ele mesmo coloca em prática, assim tentaremos defender, com o desenvolvimento da Teoria dos Três Códigos. Para tanto, explanaremos as características de composição do melhor modelo, que, apesar de ideal, devem reunir traços naturais e por isso disformes com linhas ideais de beleza, simétricas e perfeitas. Além disso, sublinharemos como essa junção de elementos contrastantes, quando bem-organizados, isto é, quando tornados harmônicos em um único modelo, causam um maior efeito do que a beleza ideal como concebida pela Academia Real de Pintura e Escultura de Paris,² que pressupõe, como veremos, um critério de beleza que não leva em conta a deformação natural dos corpos.

Defenderemos, ainda, que tudo isso tem como objetivo causar um efeito duradouro sobre quem se depara com quadros esculpidos, pintados ou escritos: o mesmo princípio funciona igualmente para as artes da palavra. *Ut pictura poesis*, assim como a pintura é a poesia. A máxima horaciana é aplicada aqui como chave de transposição dos preceitos de um domínio para outro. Veremos essa transposição em prática com a análise do *Suplemento à viagem de Bougainville*. A teoria da idealização de Diderot é aplicada na composição de um conto moral, afinal essa estratégia permite um maior efeito sobre o público. Esse efeito é, sobretudo, moralizante, e se pretende duradouro na memória e na imaginação do espectador. Em resumo, nossa investigação pretende sublinhar quais os princípios centrais da composição. Esses princípios são tanto predicados quanto colocados em prática por Diderot.

No verbete “Composição (*Pintura*)”, da *Enciclopédia*, Diderot define o termo da seguinte maneira:

² A Academia Real de Pintura e Escultura de Paris foi uma instituição do Estado francês, operante entre 1648 e 1793, responsável por regular o ensino da prática da pintura e da escultura. Reunidos originalmente por Charles Le Brun, esse grupo de artistas ambicionava formar e reunir os melhores artistas do reino.

Composição, em pintura, é a parte dessa arte que consiste em representar sobre a tela um tema, seja ele qual for, da maneira mais vantajosa possível. Ela supõe: 1º) que se conheça bem o que é próprio ao tema da natureza, na história ou na imaginação; 2º) que se tenha recebido o gênio que emprega todos esses dados com gosto conveniente; 3º) que se tenha recebido do estudo e do hábito do trabalho os princípios da arte, sem o que as outras qualidades permanecerão sem efeito. Um quadro bem composto é um todo compreendido em um único ponto de vista, no qual as partes concorrem para o mesmo fim e forma, por sua correspondência mútua, um conjunto tão real quanto aqueles dos membros de um corpo animal. De modo que uma peça de pintura feita de um grande número de figuras lançadas ao acaso, sem proposição, sem inteligência e sem unidade, não merece o nome de *verdadeira composição*, assim como estudos esparsos de pernas, narizes e olhos em um mesmo esboço não merecem o nome de retrato ou mesmo de *figura humana* (“Composição”, *Enc.*, 5, p, 243-4, sublinhado pelo autor).

Em primeiro lugar, a definição de composição apresentada no verbete de 1753 indica a maneira mais vantajosa de elaborar uma representação. A ideia de vantagem aqui, conforme nos parece, diz respeito ao melhor resultado promovido pelo conjunto dos elementos do quadro, ideia que é corroborada pelo final do trecho citado. Quando Diderot afirma que, caso um amontoado de traços seja sobreposto em um quadro, não temos, com isso, uma *verdadeira composição* ele parece estar enfatizando o primeiro ponto da passagem, ideia com a qual o verbete se inicia. Para que o artista realize esse princípio, ele deve ter conhecimento do tema da natureza, isto é, não deve se restringir a seu domínio artístico, mas conhecer também a natureza daquele objeto que pretende realizar. Além disso, deve ter gênio e técnica, desenvolvida por meio de suas habilidades, mas também de seu árduo trabalho de aprimoramento, de estudo.

Diderot parece se valer aqui do princípio aristotélico da unidade, pensado para o teatro e aplicado aqui à composição de um quadro.³ Esse ponto, indicado nos dois parágrafos de abertura do texto, fica claro na sequência, quando o autor tanto afirma que o pintor e o poeta devem seguir as mesmas leis, quanto indica quais leis são essas: ação, lugar e tempo (“Composição”, *Enc.*, 5, p, 244). O verbete

³ Cf. Aristóteles, 2018, p. 46-7 [1449b 10-15]. Quando desenvolve suas considerações sobre o teatro, desenvolverá a teoria dos quadros, segundo a qual grosso modo, cada cena teatral corresponde a um quadro completo. Sobre a teoria dos quadros, cf. “A poética do quadro (sobre *O Filho Natural*, de Diderot)”, de Franklin de Matos (2001, pp. 48-65).

se detém ainda de modo detalhado na maneira como essas três leis se aplicam à pintura muito mais severamente do que no teatro. Já no verbete de 1753, podemos identificar os princípios gerais da ideia de composição aplicada tanto à literatura quanto à poesia (ou à arte da escrita, de maneira mais geral).

A narrativa da pintura deve ser tão rica quanto a imagem pintada pela literatura. No primeiro caso, da pintura, a técnica e a narrativa devem se encontrar na proporção ideal para ser verdadeiramente bela: “Uma composição pode facilmente ser rica em figuras e pobre de ideias; outra composição excitará muitas ideias, ou inculcará fortemente uma única e terá apenas uma figura” (“Composição”, *Enc.*, 5, p, 249). Encontramos indicada nessa frase a necessidade de pintar cenas eloquentes, o que não significa elementos em excesso e muito menos um quadro sem uma história a ser contada. Já no verbete “Composição”, podemos encontrar, em germe, a leitura que propomos: o princípio de composição explicitado na Teoria do Modelo Ideal será, depois, colocada em prática para a elaboração da narrativa moralizante por meio da qual se desenvolve a Teoria dos Três Códigos.

É essencial destacar que não pensamos uma teoria como estando a serviço da outra e nem mesmo uma hierarquização entre seus meios de aplicação (a pintura, a escultura, a literatura) e a filosofia. As duas teorias, uma moral e outra artística, são pensadas como tentativas de experimentação filosófica com diferentes linguagens. Para esclarecer esse ponto, é imprescindível lembrar que, no Século das Luzes, não era praticada a atual separação entre Filosofia e outras disciplinas. Filosofia, ciências, crítica de arte, literatura são áreas que se confundem ao longo de todo o século XVIII, e de maneira exemplar na pena de Diderot: a figura do *philosophe* reúne consigo todos esses traços.⁴ Quando um filósofo como Diderot escreve um conto filosófico, a literatura não está a serviço da filosofia. As duas se confundem no mesmo objeto, e é sua associação que compõe o argumento e a teoria.

Pretendemos com este estudo contribuir com uma leitura de Diderot segundo a qual é possível identificar um ponto comum, uma *cadeia secreta* (Mattos, 2004), uma *corrente subterrânea* (Souza, 2002, p. 22) que conecta

⁴ Não à toa Diderot elabora e leva a cabo o projeto Enciclopédico: vemos aí uma tentativa exemplar de restabelecimento de um valor plural da filosofia que desce aos ateliês de diferentes profissões com o objetivo de mostrar a todos o valor e a importância de diferentes saberes.

pensamentos sobre a produção e a recepção artística dos Setecentos, a busca por uma moral que se pretende universalizante e pensamentos materialistas e ateus. Há quem defenda, ao contrário do que fazem Franklin de Matos e Maria das Graças de Souza, interpretação à qual nos filiamos, que a unidade por trás do pensamento de Diderot produz não uma corrente ou cadeia secreta, mas uma quimera, pois a escrita de Diderot se dirige sempre para lugares inesperados (Buch, 2015, p. 61). Nosso esforço aqui será o de mostrar não o absurdo dessa concatenação, mas a sua beleza. Questões a princípio diametralmente opostas são vinculadas de maneiras surpreendentes e às vezes inesperadas nos textos de Diderot, que calcula minuciosamente sua trajetória, assim como o artista que acrescenta e tira elementos de seu modelo até alcançar o resultado desejado, para conduzir seu leitor de modo agradável por um caminho de espinhos.⁵

Pensando nas especificidades de cada teoria, é necessário debruçarmo-nos sobre cada uma delas, a fim de compreender suas particularidades. Para isso, nossos dois textos centrais serão o Prefácio do *Salão de 1767*, conhecido como Prefácio do Modelo Ideal, e o *Suplemento à viagem de Bougainville* (1771-1774), texto fundamental para o desenvolvimento da Teoria dos Três Códigos. Ressaltamos, no entanto, que se essas duas obras são essenciais, recorreremos com frequência a outros escritos de Diderot, seja para explicar, seja para exemplificar as questões enfrentadas. A obra de Diderot não comporta um sistema e sua leitura, portanto, nem sempre pode ser sistemática.⁶ Sua reflexão artística, como será evidenciado ao longo desta pesquisa, é permeada por questões materialistas, e o mesmo pode ser dito de sua moral. O caminho a ser percorrido demanda uma incursão pelos diversos estilos e temas nascidos da pluma diderotiana.

A investigação que propomos aqui, além de convocar trechos e exemplos de textos diferentes, não segue necessariamente a ordem cronológica das obras,

⁵ Diderot pode ter encontrado inspiração na metáfora presente no início de *Sobre a natureza das coisas*, quando Lucrécio justifica o formato de poema para tornar palatável o tema sobre o qual tratará: “como quando às crianças os médicos tético absinto / tentam administrar, primeiro em volta da taça / passam na borda o líquido mel, tão doce e dourado, / para que possa a idade infantil insensata enganar-se / té os lábios, de tal maneira que beba o amargo / líquido absinto e assim conduzida, mas não enganada / possa então a criança convalescer recobrada” (Lucrécio, 2021, p. 79, versos 936-942).

⁶ Para Colas Duflo, uma leitura sistematizante de Diderot pouco enriquece as interpretações. É possível, segundo ele, encontrar uma coerência interna à obra diderotiana, mas não um sistema tal como a palavra é entendida no século XVIII, isto é, um conjunto articulado deduzido de teses fundamentadas sobre verdades primeiras (2013, p. 14-17).

algumas delas póstumas, mas sobretudo a ordem lógica dos argumentos aí contidos. Nos concentraremos, ainda assim, nos textos da década de 1760 e 1770. O ápice dos *Salões* pode ser identificado com o *Salão de 1767*.⁷ A Teoria do Modelo Ideal, desenvolvida no prólogo desse *Salão*, é esboçada no *Salão* anterior, de 1765, e retomada três anos depois, no posfácio do conto *Dois amigos de Bourbonne* (1770). A primeira versão do *Suplemento* é redigida como resenha da obra de Bougainville, portanto posterior a 15 de maio de 1771, quando a *Viagem ao redor do mundo* é publicada pela primeira vez. Ainda que seja publicado em formato de folhetim na *Correspondência literária*, em quatro edições, em setembro de 1773, outubro de 1773, março de 1774 e abril de 1774, a correspondência entre Diderot e Grimm aponta que parte importante do conto já havia sido redigida em 1771.⁸ Portanto, em um intervalo de cerca de quatro anos, parte considerável das duas teorias é desenvolvida, e grande parte dos textos que convocamos para lançar luzes nessa interpretação se encerram também nesse período, ainda que não exclusivamente.

Começaremos nosso percurso nos detendo na reflexão artística do autor. No primeiro capítulo investigaremos a delimitação geral da ideia de beleza e o significado do modelo ideal para o filósofo. Veremos, sobretudo, qual o papel do símbolo na composição do modelo ideal segundo Diderot. Insistimos sobre a função dada pelo filósofo à composição como um todo, e não exclusivamente à técnica: o conjunto formado por técnica e narrativa do quadro deve ser capaz de despertar variados sentidos e sentimentos no observador da cena, traços que destacaremos nesse momento de análise. Importa destacar que um argumento semelhante, e mesmo complementar, poderia ser desenvolvido a partir da teoria teatral de Diderot.⁹ Conforme os interesses desta pesquisa, nos deteremos apenas em suas considerações sobre a pintura, elaborada nos *Salões*, especialmente o *de 1767*, com algumas pinceladas nos comentários sobre a escultura.

No segundo capítulo, tendo ainda como ponto central a mesma teoria, veremos mais detidamente as implicações da ideia de natureza para uma teoria

⁷ Cf. Daniel Arrasse, introdução aos *Salões* nas Obras Completas (OC, VII, p. xi).

⁸ Cf. introdução aos *Três contos*, DPV, XII, p. 499-500.

⁹ Há uma vasta literatura sobre o tema. Como introdução geral sobre a ideia do gênero médio do teatro desenvolvida por Diderot, recomendamos a leitura do artigo *A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau*, de Franklin de Matos (2009), o capítulo II, “Denis Diderot: Teoria e prática dramática”, de *Teoria do drama burguês*, de Peter Szondi (2004, pp. 91-142); e da dissertação de mestrado de Felipe Córdova, *A eficácia da obra, natureza e imitação na poética dos Philosophes* (2017), sobretudo o terceiro capítulo, “Diderot e a eficácia do teatro” (pp. 41-70).

artística que pretende investigar como pintar o *ideal*, e não o *natural*. Estudaremos aí como o chamado “sistema de deformidades” é convocado pela Teoria do Modelo Ideal diderotiana e em que medida o pintor se transforma em criador no esquema do autor. Ao longo desses dois primeiros capítulos, acompanharemos o Diderot-crítico-de-arte, servindo-nos de seus comentários impiedosos como guia de uma visita textual ao Palácio do Louvre da segunda metade do Século das Luzes.

Depois, acompanharemos o que poderíamos chamar de um Diderot-explorador. Junto dele, viajaremos ao Taiti, tinta fresca no catálogo de referências exóticas do século XVIII. Por meio de uma leitura detida do *Suplemento à viagem de Bougainville* à luz de outros textos do autor, desbravaremos a Teoria dos Três Códigos, explicitando suas características principais e sua função na economia da obra de Diderot. No terceiro capítulo, depois de compreendermos os termos da definição de ‘natureza’, veremos de que modo ela é alegorizada ao longo do *Suplemento* tendo em vista uma estratégia de convencimento do leitor. O princípio desvelado ao longo da Teoria do Modelo Ideal é empregado por Diderot na elaboração de seus personagens e de seus cenários. Seu objetivo central parece ser o de causar um efeito particular em seu público, tema que será desenvolvido adiante.

Por fim, no último capítulo, nos deteremos nas implicações dos códigos da religião e das leis, que se sobrepõem, no Velho Mundo, às prescrições da natureza. Veremos como, por vezes, o que é compreendido por virtude guarda, na verdade, uma série de inconveniências devido a seu afastamento em relação à natureza.

Em conjunto, esse percurso nos permitirá compreender como a técnica da composição é primeiro analisada e depois testada por Diderot. Para além disso, será possível constatar ao fim como o filósofo desenvolve sua reflexão por meio não apenas de diferentes estilos, mas de diferentes linguagens, cujas funções serão delimitadas. A pintura e o conto dividem características comunicacionais que, apesar do formato diferente, carregam – ou podem carregar – igualmente estratégias de grande eloquência.¹⁰ A filosofia toma, assim, formas não sistemáticas e nem sistematizantes, mas se expressa de diferentes modos.

¹⁰ Compreendida aqui como a capacidade de persuasão de uma obra ou do modo como ela é capaz de comover o público, seja ela falada, ou, como nos casos analisados nesta pesquisa, composta por imagens pintadas ou descritas.

*

O entrecruzamento entre a teoria artística e a teoria moral, registro no interior do qual esta investigação se localiza, é uma constante no pensamento de Denis Diderot. Yvon Belaval, em *L'esthétique sans paradoxe de Diderot* (1950), detecta, com efeito, que na filosofia diderotiana “a estética está ligada à moral” (p. 149-50)¹¹ ideia desenvolvida ao longo do livro. Colas Duflo, em *Diderot philosophe* (2013), também percebe essa ligação em mais de um momento da obra, como quando disserta sobre a redação do *Tratado sobre o Belo* (2013, p. 272-74). Ademais, toda a teoria a respeito do drama burguês atua na intersecção entre moral e artes. Como atesta Duflo: “Esse teatro não é bom apenas pedagogicamente falando, no sentido de que ele nos ensina a amar a virtude. Ele só o pode ser [bom pedagogicamente] com a condição de que seja primeiramente eficaz no plano estético” (Duflo, 2013a, p. 294).¹² Ou seja, para ter o efeito pedagógico desejado, antes de tudo ele precisa ter sustentação própria, e essa sustentação é filosófica.

Essa formulação parece ser válida igualmente para a reflexão artística de Diderot de modo mais abrangente, isto é, para além das considerações sobre o teatro. Ela é, antes de mais nada, terreno de experimentação filosófica. A pintura e o conto, para ficarmos com os dois casos que nos serão centrais, não são apenas material de vulgarização filosófica ou de propagação de princípios pedagógicos. É por meio dessa linguagem que Diderot elabora suas teorias, e não é sem motivo que a Teoria dos Três Códigos ganha sua forma mais elaborada em um diálogo ficcional. Diderot escreve que há “duas qualidades essenciais ao artista, a moral e a perspectiva” (*Pensées détachées*, IV, p. 1019).¹³ Quando desenvolve sua teoria moral por meio de uma obra artística desenvolvida por meio de uma linguagem literária, pretende colocar em prática a união dessas duas qualidades essenciais: a técnica e a narrativa moralizante. O fim último do discurso de Diderot é

¹¹ Todas as traduções de citações feitas diretamente a partir do inglês ou do francês foram feitas por nós. Indicaremos o texto original em nota a cada ocorrência.

« l'esthétique est liée au moral ».

¹² « Ce théâtre n'est pas seulement bon pédagogiquement parlant, au sens où il nous apprend à aimer la vertu ; il ne peut l'être qu'à la condition d'être d'abord efficace sur le plan esthétique. » Mais informações são apresentadas ao longo do subcapítulo em que se insere essa citação (cf. Duflo, 2013, pp. 284-296).

¹³ « Deux qualités essentielles à l'artiste, la morale et la perspective ».

moralizante. Seu tique, como ele escreve ao amigo Naigeon, é moralizar. Diderot deseja que princípios morais, segundo ele inscritos na natureza, sejam reavivados por meio da poesia e da pintura.

Não nos enganemos: não há uma pretensão pedagógica total na ideia de composição das obras. Diderot não espera, por exemplo, que uma pessoa aprenda valores morais ao observar, por alguns minutos, um quadro, e passe de maneira quase milagrosa a agir virtuosamente em seguida. O que há, isso sim, é um processo que coloca ênfase nos fundamentos da moral por meio das diferentes linguagens artísticas e filosóficas. Assim, veremos uma mobilização da ideia de natureza tanto por meio da pintura quanto por meio do conto. Diderot, que não era pintor, elabora, com base nesse princípio, sua teoria artística de composição do conto filosófico. Falar em composição implica pensar a técnica de elaboração de uma peça artística, assim como o modo como ela impactará seu público.

A teoria da composição aparece tanto na Teoria do Modelo Ideal quanto na Teoria dos Três Códigos. No *Salão de 1767*, com o objetivo de identificar o modo como um grande artista compõe suas mais belas obras, Diderot imagina um diálogo com Falconet. Esse processo dá ao leitor e à leitora do *Salão de 1767* a impressão de construção lenta e gradual de ideias complexas, presentes da primeira à última página dos comentários sobre as obras expostas naquele ano. Como afirma Franklin de Matos, retomando um argumento de Paul Vernière, “Diderot não é um improvisador genial – genial é a impressão de improvisação que ele dá” (Mattos, 2004, p.45). O filósofo, portanto, ao mesmo tempo em que desvela a teoria da composição em um diálogo fictício a aplica em sua própria composição artístico-filosófica.

Já no *Suplemento à viagem de Bougainville*, a técnica de composição aplicada ao conto tem como objetivo o desenvolvimento de uma teoria moral, a Teoria dos Três Códigos. Diderot coloca em prática os princípios indicados ao artista ao longo da Teoria do Modelo Ideal. Ele constrói, utilizando a linguagem literária do conto como recurso, uma sociedade na qual ao mesmo tempo é possível perceber o caráter idealizado e estabelecer uma relação de proximidade com seus personagens: fala-se o mesmo idioma; os costumes explanados são ora iguais ora contrapostos aos praticados pelos leitores europeus e setecentistas do texto; os temas despertam o interesse do leitor e da leitora a partir de diferentes

perspectivas. Mesmo os estrangeiros não são completos estranhos na narrativa, embora os costumes e ideias por eles proclamados sirvam de contraponto.

Os valores morais dos quais fala Diderot não são de credo cristão. Não há uma religião no centro teórico da reflexão do filósofo. Pelo contrário, sua perspectiva se fundamenta em princípios materialistas e ateus. Por isso, é operada uma mudança essencial na compreensão de o que são princípios morais, quais os sujeitos submetidos a eles, e por quais motivos esses princípios devem ser elaborados e aplicados sobre um corpo social. Não se trata de simplesmente substituir a ideia de Deus pela ideia de natureza; a teoria diderotiana não é estabelecida por uma mera substituição de pressupostos fundamentais, mas recai em uma nova organização de princípios e valores. Isso implica em dizer que os fundamentos da discussão são alterados e reformulados, alterando princípios basilares e a estrutura que ganha corpo sobre ela.

A obra de um pintor exprime um conteúdo moral que pode ser tanto virtuoso quanto vicioso; e, além disso, pode expressar um pensamento ou um conteúdo intelectual.¹⁴

A expressão aqui não é somente uma função geral da arte, é também e sobretudo uma estrutura de cada obra de arte singular. A expressão se descobre na experiência da obra, ela é tanto o objetivo da arte quanto a maneira como uma obra funciona e mobiliza seus meios (Jaffro, 2014, p. 40).¹⁵

Vemos, aqui, um exemplo do modo como uma forma do discurso serve de meio de experimentação filosófica para Diderot. “No entanto, a dimensão moral da arte não pode ser reduzida à promoção, ou mesmo à formulação da moralidade” (Jaffro, 2014, p. 40).¹⁶ Disso podemos concluir que a composição artística não se resume a um princípio pedagógico, mas se expande para a própria fundamentação de um princípio moralizante. Ela, então, não se resume sobre um ou sobre outro porque seu objetivo parece ser duplo ou na forma de um quiasma: ao mesmo tempo em que pretende transmitir ideias morais, serve como

¹⁴ Segundo Jaffro, isso ocorre tendo como modelo de Shaftesbury (2014, p. 40).

¹⁵ « L’expression, ici, n’est pas seulement une fonction générale de l’art ; c’est aussi et surtout une structure de chaque œuvre d’art singulière. L’expression se découvre dans l’expérience de l’œuvre ; elle n’est pas tant le but de l’art que la manière dont une œuvre fonctionne et mobilise ses moyens. »

¹⁶ « Cependant, la dimension morale de l’art ne peut pas être réduite à la promotion, ou même à la formulation, de la moralité. »

experimentação para sua formulação. A própria composição, com sua capacidade intrínseca de despertar sentimentos, é filosófica:

uma reflexão pura, isto é, completamente depurada do elemento passional, poderia até ser objetiva (como, por exemplo, o conhecimento fisiológico do ser humano), mas não conteria nenhum alcance prático ou moral, uma vez que a moralidade passa justamente pelo agente intervir na sua história individual, modificando seu curso de acordo com o grau de penetração de sua reflexão na dinâmica passional (Figueiredo, 2021, p. 99).

A passagem acima aponta para uma contraposição entre uma reflexão na qual há espaço para o sentimento e outra, onde não há. A diferença é aquela entre, de um lado, a mera descrição, enquanto, de outro lado, quando os sentimentos e paixões são levados em conta, passamos a ter um quadro de tipo valorativo. É nesse domínio que se desenvolve a reflexão moral de Diderot. Mais do que isso, para ele as artes em suas variadas formas detêm a potência de despertar um sentimento moral. Por isso, acompanhamos o desenvolvimento de uma teoria moral ganhando corpo ao lado de e com base em uma teoria artística.

Essa compreensão intervencionista parece se aplicar bem ao esquema diderotiano: “Eis o que pode explicar por que, para Diderot, o pintor, ao invés de contentar-se em promover a ilusão da realidade (a ilusão de sentidos), deva dar o que pensar. A ilusão da realidade deve transportar-nos a uma realidade moral” (Figueiredo, 2021, p. 216). Figueiredo aponta nessa passagem como a linguagem artística encerra em si a possibilidade de reavivar sentimentos morais. Pode-se perceber aqui o que chamamos de dupla função artística: em um nível mais superficial ela transmite preceitos, e em outro, mais fundamental, serve de terreno de elaboração da reflexão moral.

Para alcançar o efeito de composição desejado, Diderot parece incentivar igualmente um trabalho conjunto entre o pintor e o homem de letras, no caso em que falte ao primeiro a competência necessária para a composição, como se lê no comentário de uma gravura de Cochin: “Senhor Cochin, o senhor desenha muito bem, mas compõe mal. Nunca um homem de letras, nascido com um pouco de gosto, teria cometido todas essas tolices. Acredite em mim, às vezes somos bons para sermos consultados” (*Sur l'estampe de M. Cochin mise en tête de l'Essai sur*

les femmes, de M. Thomas, 1772, A.T., XIII, p. 104).¹⁷ Como afirma o médico Bordeu, personagem do *Sonho de d'Alembert*, “o mérito supremo é reunir o útil ao agradável. A perfeição consiste em conciliar esses dois pontos” (Diderot, 2023, p. 116-7). Para ocorrer essa conciliação, talvez seja necessário convocar mestres de domínios diferentes para trabalharem em conjunto.

Diderot se alia, assim, a uma tradição que defende uma idealização da bela imagem artística, mas renova o princípio basilar e a finalidade dessa idealização. Segundo seu argumento, os motivos e o formato da criação ideal não se confundem com as regras e com a tradição acadêmica. A eloquência de uma composição é, como tentaremos defender, um dos fatores centrais da teoria artística de Diderot. As características determinantes da fala eloquente de um quadro, pintado ou descrito, não são completamente assimilados à prescrição da beleza conforme os parâmetros academicistas. É sobre essa mudança, poderíamos dizer, de paradigma artístico desejada por Diderot, e encontrada em alguns artistas, que nos deteremos.

*

Uma pequena nota sobre as definições e uso dos termos propostos neste trabalho. Como dissemos anteriormente, a obra de Diderot não comporta um sistema; isso gera uma dificuldade especial para fixar os termos abordados e desenvolver um comentário exegético dos textos. Sem qualquer pretensão de fixar os conceitos de Diderot em quadros definitivos, mobilizamos certas noções fundamentais visando estabelecer parâmetros de análise. Todas as definições propostas nesta pesquisa têm um objetivo metodológico: é preciso estabelecer um consenso sobre o significado dos principais termos para que o argumento central seja compreensível.

Isso não significa, contudo, que essa definição não possa ser trabalhada de modo diverso por outros comentadores de Diderot, especialmente ao longo da análise de textos elaborados em datas distintas e para outros públicos. Nosso objeto de investigação é, sobretudo, colocar em evidência a conexão entre duas

¹⁷ « Monsieur Cochin, vous dessinez assez bien ; mais vous composez mal. Jamais un homme de lettres, né avec un peu de goût, ne vous aurait passé toutes ces sottises-là ; croyez-mois, nous sommes quelquesfois bons à consulter ».

teorias de Diderot, e não realizar um trabalho individualizado de definições conceituais. Por isso, estabelecemos bases mínimas para essa discussão, a partir das quais indicamos possibilidades de compreensão dos conceitos centrais e, mais especificamente, de que maneira o estamos considerando conforme o quadro investigativo no interior do qual se encontra esta investigação.

A ideia de natureza é um bom exemplo do que acabamos de dizer. Trata-se de um conceito polissêmico não apenas para Diderot, mas para todo o século XVIII. Apesar dessa multiplicidade de sentidos, tentaremos delimitar o conceito da forma mais unívoca possível, não para forçar uma coerência inexistente, mas para trazer clareza ao texto e, além disso, para dar uniformidade à investigação. Isso não significa aniquilar acepções dissonantes.

A mesma coisa acontece com a classificação ‘estética’ para delimitar a reflexão artística de Diderot, e esse termo merece precisões de um ponto de vista metodológico dentro desta pesquisa. Bento Prado Junior, em introdução à obra de Franklin de Matos sobre a reflexão artística das Luzes, chama nossa atenção para dois sentidos do termo ‘estética’: de um lado, temos uma teoria da sensibilidade e, de outro, a doutrina do juízo e do gosto (Matos, 2001, p. 13-14). A reflexão de Diderot se encaixa, assim nos parece, no primeiro sentido da palavra: ele desenvolve uma extensa teoria da sensibilidade, especialmente a partir da perspectiva que pretende compreender como as obras artísticas afetam a sensibilidade de quem as contempla. A teoria da sensibilidade no que poderíamos chamar de uma estética diderotiana se transforma em uma teoria dos prazeres, segundo Bento Prado Junior. Temos, por parte do filósofo, uma preocupação tanto com o artista e as técnicas de composição, quanto com o público e o efeito gerado sobre ele pelas criações, sem contar um interesse pelo modo como as obras serão recebidas pelos tempos vindouros.

Alguns comentadores são mais diretos em sua escolha, e a despeito do significado contemporaneamente aplicado ao termo, decidem empregar, no singular ou no plural, a palavra ‘estética’ para se referir à reflexão artística de Diderot. Tomemos alguns exemplos. Carole Talon-Hugon, cujo estudo não se restringe a Diderot, quando comenta a invenção da categoria de Belas-Artes no século XVIII, fala em uma criação com “finalidade estética” (Talon-Hugon, 2014, p. 41). Antes do século XVIII, as artes não eram apenas estéticas e nem principalmente estéticas, afinal nenhum campo disciplinar correspondia

completamente, mas apenas parcialmente, a esse termo (2014, p. 49). Até então, o artístico e o estético não se confundiam. Isso começa a mudar quando o belo passa a ser considerado um valor artístico e o “caso de Diderot é particularmente interessante porque ele não é apenas teórico do belo, mas também teórico da arte, escritor e crítico” (Talon-Hugon, 2014, p. 49).¹⁸

O termo também é utilizado para classificar a incursão de Diderot no universo artístico no incontornável *L'esthétique sans paradoxe* (1950), de Yvon Belaval, e no volume *Esthétiques de Diderot, La nature du beau* (2014) dos Cahiers de Philosophie de l'Université de Caen. Nos dois casos, a palavra aparece já no título da publicação, indicando de partida sua aplicação para pensar a reflexão diderotiana. No segundo caso, vale ressaltar, ‘estética’ é empregada no plural para dar conta de uma variabilidade de aplicações e sentidos, preservando, desse modo, sua originalidade. Na obra de Belaval, a defesa de uma ‘estética diderotiana’ é o mote central do livro, o que enfatiza a importância de debater o uso da palavra e mostra como a estética diderotiana pode ganhar contornos particulares.

Mitia Rioux-Beaulne chama nossa atenção para o modo como a imitação da beleza, ponto central da estética enquanto disciplina nascente no século XVIII, se transforma em produção de uma beleza que pertence apenas ao domínio da obra de arte (2022, p. 119). Ao tratar do modelo ideal segundo Diderot, o autor se detém sobre a primeira dessas duas formas de pensar a estética. Essa formulação nos interessa de modo especial porque, segundo nos parece, não seria possível defender conforme os termos de Diderot a elaboração de uma “arte pela arte”.¹⁹ A perspectiva de Diderot sobre a arte busca conservar, em primeiro lugar, um fundo moralizante, seja do ponto de vista de desenvolvimento de uma teoria moral, seja do ponto de vista de sua transmissão. Na perspectiva de Yvon Belaval,

a moral, a arte, a ciência, devem evoluir e se aperfeiçoar na medida em que progride nosso conhecimento da natureza e, portanto, também nossa natureza: e toda a natureza evolui e se aperfeiçoa. Enfim, visto que o interesse supremo do homem é o homem, a arte deve se consagrar à moral; ela deve colaborar com o progresso da

¹⁸ « Le cas de Diderot est particulièrement intéressant puisqu'il est non seulement théoricien du beau, mais aussi théoricien de l'art, écrivain et critique. »

¹⁹ Visto que isso poderia se confundir com o uso da arte decorativa, criticada por Diderot. Conferir, por exemplo, o posfácio do *Salão de 1767* e, para um comentário crítico dessa perspectiva, Bukdhal, 1980, p. 432.

humanidade, participar do bom combate; ela não basta a si mesma: nada seria mais estranho a Diderot do que o estetismo da arte pela arte (Belaval, 1950, p. 90).²⁰

A arte, como destaca Belaval na passagem citada, é combatente no argumento diderotiano. Ela acompanha e deve continuar acompanhando o desenvolvimento humano. Quando se atém à simples decoração, sua grandiosidade é comprometida. Ao longo das páginas que seguem, veremos com detalhe como isso se desenvolve na letra do texto de Diderot. Dada essa discussão, decidimos empregar sempre que possível a expressão ‘reflexão artística’ ou ‘filosofia da arte’ para nos referirmos aos comentários sobre a arte e seu efeito sobre o público por parte de Diderot. Nossa escolha foi motivada pela busca por uma precisão conceitual, procurando, assim, nos distanciar de possíveis mal-entendidos.

Se o tique de Diderot é moralizar, como ele diz a seu amigo Naigeon, isso fica claro no desenvolvimento de suas múltiplas e variadas reflexões filosóficas. Esse também é o caso da reflexão artística. A palavra ‘moral’ também merece esclarecimentos antes de adentrarmos os textos. Desde o Século das Luzes até o nosso tempo, a acepção do termo ‘moral’ e ‘moralizar’ muda drasticamente, ganhando entre nós um sentido pejorativo. Não é esse o caso na letra do texto de Diderot e dos *philosophes*. Como define o verbete homônimo da *Encyclopédia*,²¹ “a moral é a própria ciência dos homens” (“Moral”, *Enc.*, 5, p. 110). Um pouco mais a frente, a moral é associada à ciência dos costumes (“Moral”, *Enc.*, 5, p. 111). Essa ciência é adquirida pelo uso da razão, e seus preceitos são fundamentais para a manutenção da sociedade (“Moral”, *Enc.*, 5, p. 111). Isso nos indica de partida que a moral é compreendida como a ciência que reflete sobre a natureza ou a condição humana e sobre os costumes. Ou seja, ela pensa as pessoas em sua individualidade e também no conjunto do qual fazem parte, a sociedade.

Quando Diderot escreve que seu tique é moralizar, ele indica um pano de fundo comum de suas variadas discussões. Em obras diversas, como teremos a

²⁰ « la morale, l’art, la Science, doivent évoluer et se perfectionner, dans la mesure où progresse notre connaissance de la nature, donc, aussi, notre nature : et toute nature elle-même évolue et se perfectionne. Enfin, puisque l’intérêt suprême de l’homme, c’est l’homme, l’art doit se consacrer à la morale ; il doit collaborer au progrès de l’humanité, participer au bon combat ; il ne se suffit point : rien ne serait plus étranger à Diderot que l’esthétisme de l’art pour l’art ».

²¹ Originalmente publicado no tomo X, de 1765, e escrito por Jaucourt.

chance de ver ao longo deste trabalho de pesquisa, o filósofo se debruça sobre a ciência dos homens e dos costumes. Com uma postura crítica em vários momentos, Diderot apresenta uma compreensão abrangente da ciência dos homens e dos costumes, e fala sobre ela de modo constante e profundo. Acompanharemos o desenvolvimento de uma teoria moral conforme esses termos: se o discurso é moralizante, isso significa que seu autor se mostra um investigador interessado das relações entre pessoas e de suas fundamentações. Feitas essas considerações iniciais, entremos, com Diderot, no *Salão* em busca da beleza ideal.

CAPÍTULO I. O IDEAL ARTÍSTICO

Quando visitamos uma exposição de pintura, apesar de rigorosamente podermos apenas acessar o conteúdo das obras por meio da visão, somos impactados de maneiras diversas. Nossa imaginação é requisitada para compreendermos o sentido da obra. Somos, em certas ocasiões, transportados para um registro diferente do nosso, buscando elementos para compreendermos o que estamos vendo. Por vezes, ainda, outros sentidos para além da visão parecem ser convocados para compreendermos o que se passa naquele quadro.

Ao comentar as obras expostas nos Salões de pintura e escultura, Denis Diderot nota esse tipo de impacto causado por certas obras. Percebe também que não é qualquer obra que causa essa impressão profunda em seu observador. Qual seria, pois, sua causa? Dito de outro modo, como se constrói uma imagem cuja beleza seja tão impactante? São questões desse teor que nos interessarão neste capítulo.

Nosso objetivo nesta primeira parte é explorar os princípios da Teoria do Modelo Ideal, que ganha forma no prefácio do *Salão de 1767*. Já esboçada no *Salão anterior, de 1765* e no *Discurso sobre a poesia dramática*, escrito em 1758, é na abertura do vasto *Salão de 1767* que encontramos o cerne dessa discussão. Tentaremos mostrar como a Teoria do Modelo Ideal se elabora por meio de um movimento de desvelamento do processo criativo do artista moldado pelos ensinamentos da Academia. Diderot parece desejar, ao mesmo tempo, compreender o processo e elucidá-lo ao artista que o pratica quase sem perceber, dado o caráter mecânico engendrado pelo hábito da profissão. Para compreender os fundamentos da Teoria do Modelo Ideal, será necessário nos voltarmos, igualmente, para o conceito fundamental de beleza e, para além dela, de beleza ideal. Tendo isso em vista, tentaremos mostrar a importância do uso do símbolo no argumento de Diderot e qual tipo de modelo idealizado é destacado em sua reflexão sobre a arte e evidenciado como princípio de composição. Além disso, veremos como o filósofo solicita ao artista que observe de modo sincero e escrupuloso a natureza.

O trajeto percorrido no primeiro capítulo perpassará, em primeiro lugar, os Salões como acontecimento histórico. A reunião bianual da Academia Real de Pintura e Escultura, seu formato e outras contingências ao redor dela são

marcantes para compreendermos como Diderot elabora seu argumento sobre o efeito causado por certas obras. Depois, nos deteremos mais especificamente no *Salão de 1767*, sobretudo em seu prefácio, texto no qual o cerne da discussão sobre o modelo ideal é apresentado. Para compreendermos a elaboração do modelo ideal, é preciso falar ainda sobre o uso do símbolo e sobre a compreensão de beleza, pistas a serem seguidas também no primeiro capítulo. Por fim, será possível concluir como todos esses elementos em conjunto contribuem para fundamentar a Teoria diderotiana do Modelo Ideal.

Os Salões

O termo “Salão” ou “Salões” tem um duplo significado no Século das Luzes. Ele designa tanto o espaço onde obras de arte eram expostas quanto o gênero literário derivado dessas exposições. Originado no século XVII italiano (*salone*), o espaço é geralmente composto por grandes pinturas e tetos decorados.²² O formato de exposição também remonta ao século XVII, quando a Academia Real de Pintura e de Escultura começou a reunir as principais obras de seus membros e expô-las periodicamente. No século XVIII, elas ganham a frequência bianual e o nome “Salões”, escolhido pela contingência de sua localidade: as exposições passaram a acontecer no *Salão Carré* [Quadrado] do Palácio do Louvre.²³ Diversos eram os homens de letras que visitavam os Salões com o objetivo de escrever comentários descritivos sobre as obras lá expostas. Diderot acabou entre os *salonniers* mais famosos não sem motivo.²⁴

Os *Salões* de Diderot representam um conjunto de textos escritos a pedido de Friedrich Melchior Grimm para o periódico *Correspondência Literária*.²⁵ Cada *Salão* é publicado separadamente ao longo de 1759 e 1781, seja no ano do

²² Cf. Souriau, 2022, p. 1341.

²³ Os Salões da Academia Real passam a ser, no início do século XIX, os Salões da Escola de Belas artes. No final do século XIX há outra mudança importante, e passam a ser chamados de Salão dos artistas franceses, e acontecem anualmente, até hoje. A partir de 2014, foi incluída também uma seção de fotografia.

²⁴ O termo em francês foi recentemente traduzido para o português por Flavia Falleiros e Letícia Iarossi pelo neologismo *salonista* (2021, p. 67), tradução que utilizaremos a partir de agora.

²⁵ Com exceção do *Salão de 1771*, que não foi publicado no periódico. Foi levantada a hipótese de que esse *Salão* não teria sido escrito por Diderot, que nessa época se aproximava dos sessenta anos e estava exausto pela empreitada enciclopédica, fazendo com que a tarefa de *salonista* se tornasse cada vez mais pesada. Para G. May, o *Salão* em questão teria sido escrito a quatro mãos, dividindo sua autoria entre Diderot e outro literato anônimo, provavelmente mais jovem, que teria redigido a parte principal do texto (Cf. DD, May, “Salon de 1771”, p. 470-1).

Salão da Academia, seja no ano seguinte, dependendo em geral do tamanho do texto elaborado. Houve dois períodos de interrupção da regularidade dos *Salões*. O primeiro, em 1773, ano em que Diderot esteve na Rússia na corte de Catarina II, e depois do *Salão de 1775*, houve uma interrupção de seis anos, rompida pelo último *Salão*, em 1781, resultando em um total de nove *Salões*. Ao lado da *Encyclopédie*, os *Salões* representam o projeto que ocupou Diderot por mais tempo.

Para Laurent Versini (IV, p. 173), o trabalho de Diderot o qualifica enquanto “jornalista de arte”. Colas Duflo, por sua vez, confere a Diderot uma complexidade maior no que diz respeito ao estilo dos *Salões*. Ao definir a expressão “filósofo crítico de arte”, ele afirma se tratar

não somente [do] filósofo que se confronta diretamente com as obras, com a produção artística de seu tempo e a julga, nem completamente ao modo do amador, sendo ele esclarecido, nem completamente ao modo das pessoas do ofício, mesmo se não desdenha de suas opiniões, mas a partir de um ponto de vista próprio (Duflo, 2007, p. 42).²⁶

Duflo também emprega o termo “jornalístico” quando comenta o estilo do texto, mas para se distanciar dele: é “um pouco como se, nos dias de hoje, um autor a quem pedimos um apanhado jornalístico tivesse, no lugar disso, entregado um ensaio crítico em um gênero inédito” (Duflo, 2007, p. 42).²⁷ O que indica essa inovação é a amplitude, a ambição e o sucesso dos *Salões*, exemplificada por Duflo com o caso do *Salão de 1767*.

Endereçados a Grimm, os comentários ganham a cada edição profundidade técnica e analítica. O texto tem um tom dialógico, iniciando-se com a fórmula “Mon ami”, referindo-se a Grimm, o grande interlocutor de Diderot nesses textos, mesmo se outros, em sua maioria fictícios, apareçam em diversas ocasiões.²⁸ Esses interlocutores imaginados, cujo estatuto é diverso, sendo ora

²⁶ « non pas seulement le philosophe qui se confronte directement aux œuvres, à la production artistique de son temps et en juge, ni tout à fait à la façon de l’amateur, fût-il éclairé, ni tout à fait à la façon des gens du métier, même s’il ne dédaigne pas leurs avis, mais bien à partir d’un point de vue propre. »

²⁷ « un peu comme si, de nos jours, l’auteur à qui on demandait un compte rendu journalistique avait, en lieu et place, livré un essai critique d’un genre inédit. »

²⁸ Mais uma vez, o *Salão de 1771* é exceção. No lugar de abrir o texto com a expressão “Mon ami”, a fórmula escolhida é um cerimonioso “Monsieur”.

reais, ora ficcionais, têm por vezes nomes reais, estratégia que não é incomum na pena de Diderot. Ele imagina diálogos, por vezes, com a figura de artistas cujos quadros são comentados, de outros filósofos, amigos ou até mesmo personagens das obras.²⁹

Para compreendermos melhor os comentários de Diderot, é importante nos atermos ao contexto de sua elaboração. As exposições da Academia devem ser entendidas em suas especificidades, pois as diferenças entre as exposições setecentistas e as do século XXI são notáveis. Ainda que ambas digam respeito a um conjunto de obras reunidas para serem apreciadas por um determinado público, a esfera solene hoje conferida a uma exposição ainda não existia no século XVIII. Uma das principais diferenças é a quantidade de quadros presentes em cada Salão. A pintura de Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon de 1767*, é bastante representativa disso (fig. 1). A cada ano, eram expostos no espaço de 24x15m e quinze metros de altura do Salão Carré uma quantidade variável entre 150 e 300 pinturas e gravuras, além de um número entre 50 e 60 esculturas. As pinturas eram divididas por popularidade, e poderiam cobrir completamente as paredes. O cenário, muito bem ilustrado pela pintura de Saint-Aubin, era de caos se comparado a uma sala de museu contemporânea. Como se pode ver na tela, alguns dos quadros ficavam presos a 15 metros de altura, e toda a extensão da parede era revestida por obras de vários tamanhos e temáticas diferentes.

Quem determinava o posicionamento das obras era um pintor escolhido a cada Salão, chamado de tapeceiro. Seu critério de organização era subjetivo e arbitrário, e ele poderia colocar em local privilegiado as obras de artistas que particularmente apreciava mais, além de estar livre para colocar no alto da sala, em um lugar de pouca visibilidade, uma obra de um de suas inimizadas. No Salão de 1767, o tapeceiro foi Chardin, que colocou lado a lado o quadro *Saint Denis prêchant la foi en France*, de Vien, e *Le miracle des ardentes*, de Doyen. Cada um, por meio de narrativas diferentes, estabelece um diálogo com os antigos, e o posicionamento estratégico lado a lado no Salão apresenta a possibilidade de um combate direto entre os artistas. Essa disposição poderia instaurar um clima de competitividade, ressaltado por comentários de seus visitantes. Vien desejava renovar o estilo classicizante de Rafael e de Poussin, ao passo que Doyen

²⁹ Cf. DD, Bukdhal, « Salons de 1759, 1761, 1763, 1765, 1767 », p. 464.

procurava uma alternativa para a linguagem pictórica de Rubens.³⁰ Ambos, amplamente comentados por Diderot no *Salão de 1767*, são identificáveis na aquarela de Saint-Aubin: trata-se dos dois grandes quadros com o topo em formato oval quase no centro da pintura. Do lado esquerdo do espectador, está o quadro de Doyen e o de Vien, do lado direito.³¹

Na pintura de Saint-Aubin, um dos primeiros detalhes que chama atenção de quem a observa é justamente a quantidade e a disposição dos elementos. Molduras de diferentes tamanhos ocupam a totalidade das paredes da sala; os visitantes do Salão, sobretudo aqueles mais próximos das paredes, mostram o contraste entre o tamanho das molduras e o das pessoas, indicando a dificuldade de se observar todas as peças expostas, sobretudo as pinturas mais ao alto ou próximas do chão; as esculturas, dispostas em mesas, compondo a parte inferior do quadro, parecem mais um amontoado de obras aguardando organização do que o cenário que esperaríamos de uma exposição hoje em dia. É apenas com o fio do tempo que essa organização se altera. Ainda no século XIX, a disposição dos Salões, que continuaram acontecendo no mesmo espaço e periodicidade, é semelhante, como se pode constatar com a pintura de Giuseppe Castiglione, *Le Salon Carré du Louvre en 1861* (fig. 2). Trata-se de um momento de transição entre a cena do século XVIII e aquela do século XXI.

³⁰ Cf. DD, Bukdhal, “Salons de 1759, 1761, 1763, 1765, 1767”, p. 464, e também Lojkine, 2010, p. 151-152. O que está em jogo aqui é a chamada Querela do Colorido, que opôs partidários do colorido a partidários do desenho. Para os primeiros, a cor do quadro era o elemento predominante. Eles se alinhavam ao posicionamento de Pierre Paul Rubens, pintor da Academia Real, que defendia que a força da sensação se manifesta no quadro por meio da cor. Seus partidários foram apelidados de rubenistas. Os opositores, por sua vez, alinhados a Nicolas Poussin, que compreendia o desenho ou a forma das imagens como preponderante para a expressão das paixões foram chamados de poussinistas. Sobre a querela do colorido, ver a parte dois da obra *A cor eloquente*, de Jacqueline Lichtenstein, sobretudo “O conflito entre o colorido e o desenho ou o devir tátil da ideia” (1994, pp. 142-169).

³¹ Cf. *Salão de 1767*, IV, pp. 538-448 e 647-661.

Como aponta Else Marie Bukdhal, os esforços artísticos de ilustrar ideias modernos por meio da pintura de história são bastante comentados por Diderot quando analisa esses dois quadros. Depois de comparar a contribuição artística de cada um, o salonista conclui que ambos, cada um a seu modo, enriquece a pintura de história trazendo novas soluções aos problemas levantados, mas nenhum deles tem a maestria de Poussin e de Rubens (DD, Bukdhal, “Salons de 1759, 1761, 1763, 1765, 1767”, p. 464). Na interpretação de Stéphane Lojkine, a análise cruzada dos dois quadros, idênticos em tamanho e formato e ambos concebidos para serem expostos na Igreja Saint-Roch, a dois passos do Louvre, onde se encontram ainda hoje, é a história de um duelo (2010, p. 151).



Figura 1 – Vue du Salon de 1767. Gabriel de Saint-Aubin. Desenho com pluma e tinta preta, aquarela e guache. Coleção particular.



Figura 2 – Le Salon Carré du Louvre en 1861. Giuseppe Castiglione. Óleo sobre tela. Museu do Louvre.

Na pintura do século XIX, no qual se percebe muito mais claramente a decoração do Salão Carré, a quantidade de quadros continua muito superior ao que encontramos hoje em um cenário análogo, mesmo que já apresente uma maior semelhança com a imagem que temos de uma exposição contemporânea.

A cena, em geral, é mais limpa: há menos elementos para serem observados, o cômodo parece mais organizado, há mais espaço para cada uma das obras.

Na pintura de Castiglione, observamos com mais detalhes os visitantes do Salão. Na aquarela de Saint-Aubin, o público se confunde com o emaranhado de telas e esculturas. Ao primeiro olhar, não temos certeza se a imagem é a de um busto ou de um visitante. Depois, conforme o olho se acostuma com o caos inicial, conseguimos distinguir transeuntes entre as esculturas e próximos das paredes, onde está a maior concentração de telas.

Na cena que representa o Salão de 1861, por outro lado, se a quantidade de obras é grande, conseguimos distinguir com maior facilidade o público. Trata-se de conjunto variado de visitantes: no canto inferior esquerdo, por exemplo, avistamos dois senhores que poderiam muito bem ser um par de salonistas debatendo, ainda *in site*, o conteúdo das telas. Subindo o olhar pela esquerda, vemos uma artista, quem sabe aprendiz, que provavelmente estuda uma das obras-primas ali expostas. Outros jovens artistas são representados na mesma ação. Vemos, ainda, o público desinteressado. Homens e mulheres, em pé e sentados observam ora os quadros, ora o encarte da exposição. Se aceitarmos o caráter fidedigno da representação de Castiglione, podemos concluir que o público não mudou tanto quanto a organização da exposição de lá para cá. Ele será, inclusive, um elemento precioso para a construção da reflexão artística de Diderot.

Assim como os demais visitantes representados em ambos os quadros, Diderot poderia ser visto contemplando as obras nessas exposições da Academia para escrever comentários sobre seu conteúdo. Interessa notar como esses comentários ganham uma de suas formas mais robustas devido a um evento bastante contingencial. Seu amigo lhe pede para descrever um conjunto de obras, e esse árduo trabalho desperta ideias centrais para o desenvolvimento de importantes teorias do autor. Em meio a esse vasto número de peças, por quais motivos algumas impactam mais a memória do que outras? Qual o efeito de uma sala de exposição abarrotada de pinturas, esculturas e gravuras sobre uma mente como a de Diderot? Algumas das obras apresentadas são dignas de recordação; outras nem tanto. O filósofo se questiona sobre os fundamentos desse impacto ao mesmo tempo em que desenvolve habilidades de descrição e análise das obras, e não guarda muitas cerimônias ao censurar o trabalho do artista.

O discurso de Diderot é composto por, ao menos, duas dimensões. Em primeiro lugar, temos uma descrição dos quadros. É preciso lembrar que o restrito público para o qual Diderot escrevia esses textos, os leitores da *Correspondência literária*, estava em outros lugares da Europa e não veria as pinturas. Isso justifica o lado descritivo dos textos, a parte chamada de jornalística. Nos primeiros *Salões*, Diderot se vale de uma forma descritiva que se inicia em um lado da tela e termina no outro, como se estivesse lendo um livro. Essa estratégia, no entanto, se mostra pouco eficaz para fazer com que um público distante do objeto possa vislumbrar totalmente a beleza do conteúdo. O objetivo último de Diderot é que seus leitores pudessem ter as mesmas impressões e sensações do que as pessoas presentes no Louvre durante a exposição. O salonista leva esse desafio a sério, e tanto aperfeiçoa sua técnica quando desenvolve sua reflexão a respeito de quais características impulsionam esse efeito sobre o público.

Com o passar do tempo, Diderot adota um método de descrição conforme o qual parte do centro da narrativa contida na tela, que não se confunde necessariamente com seu centro espacial, mas sim com o principal foco de atenção dedicado à imagem. Nessa abordagem, os traços do quadro são descritos conforme se apresentam à vista, isto é, conforme sua importância na composição do quadro, sendo assim passível de despertar sensações naqueles que leem a descrição, mesmo à distância. A composição e a narrativa ganham centralidade nessa forma de descrição, e não apenas as formas do quadro. À medida que os *Salões* ganham vida, Diderot desenvolve outras formas de lidar com o tema. Um deles, é perceber a importância da composição. No *Salão de 1767* Diderot destaca esse uso, lamentando não o ter descoberto antes.³² Mais tarde, em 1781 nos *Pensées détachées sur la peinture*, afirma:

Na descrição de um quadro, indico primeiro o tema. Passo ao personagem principal, daí aos personagens coadjuvantes do

³² “É um método muito bom para descrever quadros, sobretudo campestres, esse de entrar no lugar da cena pelo lado direito ou pelo lado esquerdo e avançar sobre a borda de baixo, descrever os objetos *à medida em que se apresentam*. Estou muito aborrecido de não ter sido advertido disso antes” [« C’est une assez bonne méthode pour décrire des tableaux, surtout champêtres, que d’entrer sur le lieu de la scène par le côté droit ou par le côté gauche, et s’avançant sur la bordure d’en bas, de décrire les objets *à mesure qu’ils se présentent*. Je suis bien fâché de ne m’en être pas avisé plus tôt. »] (*Salão de 1767*, IV, p. 677, sublinhado por nós).

Essa constatação é feita, no texto, junto dos comentários da obra de Le Prince. As descrições das obras desse artista são exemplares no que tange o uso desse método (IV, pp. 677-692).

mesmo grupo, aos grupos ligados ao primeiro, deixando-me conduzir por seu encadeamento às expressões, aos caracteres, aos drapeados, ao colorido, à distribuição das sombras e das luzes, aos acessórios, enfim à impressão do conjunto. Se sigo uma outra ordem, é ou que minha descrição é malfeita, ou que o quadro é mal ordenado (*Pensées détachées*, IV, p. 1033).³³

O olhar de Diderot percorre o quadro sem seguir o sentido da descrição, mas como alguém que adentra e participa da cena. A descrição do quadro, para ser fidedigna aos elementos da composição, não deve ser feita como a leitura de um livro, pois a compreensão de sua unidade ficaria comprometida, mas a partir da perspectiva de um partícipe que acompanha seu desenvolvimento ao vivo.³⁴ Dessa forma, quem tiver acesso não ao quadro, mas apenas ao relato escrito elaborado a partir dele, também poderá apreciar os elementos da composição, a narrativa por trás dela, e, de um modo mais global, a beleza da obra. Pode-se constatar, assim como, diante das numerosas exposições da Academia, Diderot realiza um impressionante trabalho de memória para descrever e comentar as obras.

Para além do nível descritivo da cena, outra dimensão do discurso comporta as considerações de caráter apreciativo, registro mais interessante dos *Salões*, tanto devido a seu conteúdo criativo quanto filosófico. Nesse nível aparecem digressões, parênteses, diálogos imaginados com interlocutores, que podem ser amigos do autor, artistas com cujos quadros ele se depara, ou mesmo personagens dos quadros, como no notável *Passeio Vernet (Salão de 1767)*,³⁵ e por vezes ainda, com outros visitantes do salão (*Salão de 1775*). O formato dialógico é onipresente e aparece de modo mais ou menos elaborado em todos os textos de Diderot, inclusive naqueles que se apresentam como tratados, “porque

³³ « Dans la description d'un tableau, j'indique d'abord le sujet ; je passe au principal personnage, de là aux personnages subordonnés dans le même groupe ; aux groupes liés avec le premier, me laissant conduire par leur enchaînement ; aux expressions, aux caractères, aux draperies, au coloris, à la distribution des ombres et des lumières, aux accessoires, enfin à l'impression de l'ensemble. Si je suis un autre ordre, c'est que ma description est mal faite, ou le tableau mal ordonné. »

³⁴ Cf. Lojkine, 2010, p. 163 e o verbete “Salons de 1759, 1761, 1763, 1765, 1767”, do *Dictionnaire de Diderot* (1999, p. 465). Um exemplo dessa abordagem pode ser constatado no já citado *Milagre dos ardentes*, de Doyen (IV, pp. 647-661).

³⁵ *Salão de 1767*, IV, pp. 594-635. Contamos com uma tradução brasileira desse texto, feita por Flavia Falleiros e Letícia Iarossi (Editacuja, 2021), na qual o texto é publicado separadamente do conjunto dos *Salões*. Para uma análise do *Passeio Vernet* às luzes da Teoria do Modelo Ideal, reenviamos ao artigo “Plus admirable que l'ouvrage de Dieu...” Modèle Idéal contre belle nature dans le *Salon de 1767*”, de Mitia Rioux-Beaulne (2022).

o filósofo prefere a busca pela verdade e o questionamento às miragens das asserções dogmáticas” (Pujol, 2005, p. 305).³⁶

No *Passeio Vernet*, Diderot dá livre curso à sua verve artística ao mesmo tempo em que utiliza a estratégia de adentrar a cena, tornando-se um de seus participantes, colocando em prática a estratégia mencionada acima. A beleza da narrativa feita a partir da observação dos quadros culmina em uma mistificação na qual o leitor é levado a acreditar que se trata, efetivamente, de um passeio de Diderot. “Eu tinha escrito”, começa ele, “o nome desse artista [Vernet] na margem superior de minha folha e ia te falar das obras dele, quando saí para um passeio, rumo a uns campos vizinhos ao mar, renomados pelas belezas de suas paisagens” (Diderot, 2021, p. 140). No lugar de falar, então, em quadros, ele descreve seis paisagens pelas quais caminha junto de um abade e de seus alunos, e apenas no sexto quadro é que confessa se tratar, efetivamente, de quadros, e não de paisagens reais, e a última descrição leva o título “sétimo quadro”, em vez de “sétimo sítio”.³⁷ A recriação da cena se vale de elementos poéticos, evocando o poder do colorido e da ambiência da cena.³⁸

O *Salão de 1775* contém outro exemplo interessante de construção da crítica. Narra a historieta que Diderot teria chegado bem cedo no Louvre para apreciar os quadros sozinho, mas se deparou, ao entrar com “um jovem impetuoso, que lançava a tudo um olhar rápido e severo, e [estava] muito resoluto a não aprovar nada” (*Salão de 1775*, IV, p. 952).³⁹ O jovem em questão era um tal Saint-Quentin, um pintor que havia recentemente retornado de Roma. Na época, os estudantes de pintura eram frequentemente enviados a Roma pela Academia Real de Pintura e Escultura para estudarem os exemplos dos grandes pintores e completarem sua formação. Não se pode perder de vista a dificuldade material de observar quadros no século XVIII: ou se vê uma reprodução ou se viaja até o lugar onde o quadro estava. Ao voltar a Paris, Saint-Quentin teria submetido, segundo a história de Diderot, alguns quadros para fazerem parte do Salão, mas nenhum deles foi aceito. Seu olhar diante das obras é, então, enviesado e crítico. Diderot

³⁶ « parce que le philosophe préfère la quête de la vérité et le questionnement aux mirages des assertions dogmatiques. »

³⁷ Cf. Diderot, 2021, p. 190. Sobre a estratégia de elaboração do *Passeio Vernet*, conferir o preâmbulo e o ensaio de abertura da edição brasileira, intitulado “Arte, natureza, religião e sociedade n’O passeio Vernet” assinado por Flávia Falleiros (2021, pp. 4-138).

³⁸ Cf. DD, Bukdhal, “Salons de 1759, 1761, 1763, 1765, 1767”, p. 465.

³⁹ « un jeune homme fougueux, jetant sur tout un coup d’œil rapide et sévère, et très résolu de ne rien approuver. »

transforma esse *Salão* em um diálogo com o pintor, levando em consideração os comentários de seu interlocutor, mesmo que seja para fins retóricos. Sua presença fictícia acompanha Diderot por todo o texto (*Salão de 1775*, IV, pp. 952-968). A extensão desse *Salão* completo, no entanto, é menor do que o trecho individual de comentário das obras de Vernet no *Salão de 1767*.

Sara P. Malueg, no artigo “*Diderot’s description of nature, 1759-1762*” (1972), é partidária de outra interpretação, mais psicologizante, do desenvolvimento da descrição de paisagens por Diderot. Segundo a comentadora, foi seu relacionamento com Sophie Volland que o tornou mais sensível às paisagens ao seu redor, influenciando suas obras: “Não somente as qualidades poéticas em latência nele [em Diderot] puderam florescer [devido a seu amor por Sophie Volland], mas ele também aprendeu a expressar tanto seus sentimentos quanto suas respostas ao mundo exterior mais clara e completamente” (Malueg, 1972, p. 133).⁴⁰ Malueg afirma ainda na sequência, como justificativa para esse argumento, que o estilo epistolar de descrição tal como aparece nas cartas a Sophie Volland é o veículo natural para o aprimoramento de suas técnicas de crítico de arte. Isso, segundo a autora, pode ser notado no *Salão de 1767*, por exemplo com os comentários de Diderot frente às obras de Vernet, que seriam “efetivamente mais uma carta do que uma prosa expositiva” (Malueg, 1972, p. 133).⁴¹

O exercício feito por meio das numerosas cartas à Sophie Volland é, efetivamente, marcante no desenvolvimento da escrita de Diderot. Não são poucos os exemplos de temas primeiramente propostos em sua troca epistolar e, depois, desenvolvidos.⁴² No entanto, uma interpretação que parte dos sentimentos do filósofo nos parece falhar em precisão. Os próprios *Salões* mostram o desenvolvimento de Diderot enquanto crítico de arte, complexificando cada vez mais sua capacidade de reflexão artística, trazendo elementos vivazes e, ao mesmo tempo, cada vez mais técnicos para seus comentários. Seu relacionamento com Sophie Volland poderia ser contabilizado

⁴⁰ ‘Not only have the poetic qualities latent in him had a chance to flower, but also he has learned to express more clearly and fully both his feelings and his responses to the external world’.

⁴¹ ‘which is really more letter than expository prose’.

⁴² Para ficarmos com apenas um exemplo, podemos citar o tema central do materialismo diderotiano, a saber, o dinamismo da matéria, desenvolvido como um dos temas centrais de *O Sonho de d’Alembert* (1769). O argumento é esboçado em uma carta a Sophie Volland datada de 15 de outubro de 1759, portanto cerca de 10 anos antes da elaboração do *Sonho* (cf. carta a Sophie Volland escrita no Grandval em 15/10/1759, V, p. 170 e *Sonho de d’Alembert*, 2023, p. 60).

como um dos fatores de desenvolvimento filosófico e literário como qualquer outro evento de sua vida e carreira.

A variedade de experiências como fator de aprimoramento nos *Salões* pode ser atestada na letra de Diderot. No texto de abertura do *Salão de 1763*, ele afirma o seguinte, endereçando-se, como de costume, a Grimm:

Para descrever um Salão seguindo o meu critério e o do senhor, sabe, meu amigo, o que seria preciso ter? Todos os tipos de gosto, um coração sensível a todos os charmes, uma alma suscetível de uma infinidade de entusiasmos diferentes, uma variedade de estilos que correspondam à variedade de pincéis. Poder ser grande ou voluptuoso com Deshays, simples e verdadeiro com Chardin, delicado com Vien, patético com Greuze, produzir todas as ilusões possíveis com Vernet. E diga-me, onde está esse Vertumno? (*Salão de 1763*, IV, p. 237)⁴³

Com esse questionamento final, o leitor de Diderot logo se lembra da epígrafe de *O Sobrinho de Rameau*. A frase, retirada da *Sátira* de Horácio, afirma: *Vertumnis, quotquot sunt, natus iniquis*, nascido sob a influência caprichosa de todos os Vertumnos reunidos (Diderot, 2019, p. 29). Nos *Salões*, é o próprio Diderot quem incarna a figura de Vertumno quando se lança por inteiro em seu trabalho descritivo e reflexivo, deixando-se levar pelo imaginário criado a partir de cada peça artística.

Sua capacidade de descrição e de comentário das é aprimorada progressivamente, pois se acumulam experiências e reflexões mobilizadas para a elaboração dos comentários. Quanto mais conhece gostos, entusiasmos, estilos, melhor consegue julgar as obras e projetar esse julgamento nos textos correspondentes. A passagem citada acima é marcada por termos no plural: “*todos os tipos de gosto*”; “*todos os charmes*”; “*infinidade de entusiasmos diferentes*”; “*variedade de estilos*”. Esse conjunto de termos coletivos e plurais, somados aos adjetivos elencados enfatiza a pluralidade de comentários, temas e conclusões do Diderot salonista.

⁴³ « 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 cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondît 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. Et dites-moi où est ce Vertumne-là. »

Em paralelo ao aprimoramento dos comentários, ganha corpo, igualmente, a reflexão artística decorrente deles. Alguns princípios são revistos, outros consolidados. Nessa atmosfera artístico-poético-filosófica na qual Diderot pretende falar como um artista e fazer o artista falar por meio dele, na qual lemos descrições técnicas e poéticas de pinturas e esculturas, na qual a verve literária do filósofo está fortemente a florada, vemos nascer a Teoria do Modelo Ideal.

O Salão de 1767

Diante do impacto causado por diferentes obras e do modo como elas afetam a memória e a imaginação, Diderot começa a se questionar sobre os motivos desse efeito. Em meio à variedade de quadros, temas e artistas, há aqueles que parecem mais bem elaborados, mais notáveis, mais belos. Em seu movimento de compreensão desse efeito, vemos ser desenvolvida, no prefácio do *Salão de 1767*, a Teoria do Modelo Ideal. Para Daniel Arrasse (*OC*, VII), em introdução ao texto, esse *Salão* configura o ápice dos *Salões* de Diderot, pois nele o autor teria esclarecido problemas fundamentais da produção artística contemporânea a ele, assim como questões colocadas à crítica. Pode-se dizer que esse é um dos *Salões* mais engajados tanto devido às características técnicas adquiridas pelo comentário quanto pelo desenvolvimento teórico do que se pode chamar de uma “estética diderotiana”, expressão compreendida aqui conforme a delimitação que estabelecemos na Introdução.

O *Salão de 1767* é igualmente um dos *Salões* mais extensos: na versão manuscrita, ele conta com mais de trezentas páginas, um volume enorme em comparação com as cerca de quinze páginas do primeiro *Salão*, de 1759. A proposta motivadora continua sendo a mesma dos demais, um resumo da exposição, mas ela se transforma em criação filosófica e artística. Antes de dar início às descrições e análises dos quadros, esculturas e gravuras apresentados naquele ano, vêm a lume considerações teóricas sobre a representação por meio da pintura e da escultura, suas causas e as razões que servem de critério para a escolha dos motivos representados. Acompanhamos, assim, o desenvolvimento de uma discussão sobre o modo como se deve representar a natureza.

Como de costume, o *Salão de 1767* é endereçado ao amigo Grimm. O texto é longo e energético, mas sua abertura é bastante modesta: “Não espere, meu

amigo, que eu seja tão rico, tão variado, tão sábio, tão louco, tão fecundo desta vez quanto pude ser nos Salões precedentes. Tudo se esgota” (*Salão de 1767*, IV, p. 517).⁴⁴ Um dos motivos desse esgotamento é uma viagem para a Itália que, ao mesmo tempo Diderot parece desejar – afinal, é lá que se encontravam os grandes mestres das artes e suas obras –, e ter a certeza de que ela nunca se concretizará.⁴⁵ Para além disso, ele se mostra descontente diante da ausência de Falconet, que havia partido para a Rússia em 12 de setembro de 1766 para realizar uma estátua de Pierre le Grand a pedido de Catarina II,⁴⁶ e adverte seu interlocutor sobre a ausência de novidades nesse Salão.

A modéstia de Diderot sobre sua impossibilidade de produzir um belo *Salão* logo sai de cena quando ele divide a culpa do insucesso que denuncia com a ausência de grandes artistas da exposição de 1767: “Não havia nem Pierre, nem Boucher, nem La Tour, nem Bachelier, nem Greuze. Eles disseram que estavam cansados de se exporem a feras e de serem dilacerados” (*Salão de 1767*, IV, p. 518).⁴⁷ Seu comportamento é um tanto paradoxal: ao mesmo tempo se permite criticar os artistas invariavelmente, sejam eles seus amigos ou seus inimigos fazendo coro com a crítica, e resente a ausência dos artistas não desejosos de serem confrontados. A fera resente a ausência de presas em sua caçada. O salonista pretende justificar sua posição afirmando que, caso os grandes mestres se retirem da exposição pública, os pintores menos habilidosos, querendo parecer serem grandes mestres, farão o mesmo, “e logo as paredes do Louvre estarão nuas” (*Salão de 1767*, IV, p. 518).⁴⁸ Ou ainda pior, estarão cobertas por peças tão

⁴⁴ « Ne vous attendez pas, mon ami, que je sois aussi riche, aussi varié, aussi sage, aussi fou, aussi fécond cette fois que j’ai pu l’être aux Salons précédents. Tout s’épuise. »

⁴⁵ “Imagine-me de retorno de uma viagem para a Itália, e a imaginação cheia de obras-primas que a pintura antiga produziu nessa região [Supposez-moi de retour d’un voyage d’Italie, et l’imagination pleine des chefs-d’œuvre que la peinture ancienne a produits dans cette contrée]” (*Salão de 1767*, IV, p. 517), e depois, “Quanto a essa viagem para a Itália tão frequentemente planejada, ela não se realizará jamais [Pour ce voyage d’Italie si souvent projeté, il ne se fera jamais]” (*Salão de 1767*, IV, p. 518).

De fato, Diderot morreria em 1784 sem nunca ter realizado a viagem.

Ao comentar as obras de Hubert Robert expostas no Salão de 1767, Diderot afirma que viajar é uma bela coisa, “mas é preciso ter perdido seu pai, sua mãe, seus filhos, seus amigos, ou não os ter tido nunca, para adotar esse estado errante pela superfície do globo [mais il faut avoir perdu son père, sa mère, ses enfants, ses amis, ou n’en avoir jamais eu, pour errer par état sur la surface du globe]” (*Salão de 1767*, IV, p. 693). Quem toma essa decisão, continua Diderot, das duas uma: ou é um homem sem moral, ou é tomado por uma inquietude natural que o faz viajar apesar de si mesmo.

⁴⁶ Cf. DPV, XVI, p. 55, nota 2.

⁴⁷ « Il n’y avait rien ni de Pierre, ni de Boucher, ni de La Tour, ni de Bachelier, ni de Greuze. Ils ont dit pour leurs raisons qu’ils étaient las de s’exposer aux bêtes et d’être déchirés. »

⁴⁸ « bientôt les murs du Louvre seront tous nus ».

insignificantes que não valeria a pena serem vistas. A consequência disso seria a rápida decadência das artes.

Depois de algumas considerações a respeito do valor de venda de uma obra de arte e de sua razoabilidade (IV, p. 518-21), o texto passa para considerações sobre a formação do artista. “A arte exige uma certa educação”, começa Diderot, para constatar que “apenas os cidadãos pobres, desprovidos de quase todo recurso, aos quais falta qualquer perspectiva, permitem seus filhos de tomarem do lápis. Nossos maiores artistas saíram das mais baixas condições” (*Salão de 1767*, IV, p. 521).⁴⁹ Esse é o primeiro impedimento para o pleno desenvolvimento do artista. A questão parece ser material: os pais de famílias abastadas, que poderiam arcar com as despesas ligadas ao tempo de formação do artista, não querem submeter seus filhos às consequências da vida artística.

O segundo problema também deriva de questões materiais, já depois da etapa de formação do artista, e é mais interessante do ponto de vista da filosofia da arte. Fazendo eco aos *Ensaio sobre a pintura*, texto anexo ao *Salão de 1765*, no qual Diderot condena a “oficina [boutique] da maneira” (Diderot, 2000, p. 165), o filósofo aponta agora para o luxo que degrada os grandes talentos ao exigir dos artistas pequenos quadros que servem mais para decoração do que a qualquer outro fim. A “oficina da maneira” é o resultado da reprodução do método de modo irrefletido, culminando na execução de uma técnica por mera rotina. Repete-se sempre a mesma forma de desenhar e pintar ensinadas pela Academia. As poses, as decorações e o modo como diferentes elementos são agenciados a fim de compor uma cena são sempre muito parecidos, e isso não é apenas uma impressão, mas o resultado de uma atividade consciente: todas essas representações seguem os mesmos parâmetros.

Tomemos o seguinte acontecimento: uma festa de Igreja em honra de seu Santo padroeiro. Esse tipo de celebração exemplifica um fenômeno múltiplo: mesmo que cada paróquia tenha uma festa desse gênero, cada uma tem sua particularidade, seja no que diz respeito ao público, seja nos costumes relacionados às honras prestadas, seja no próprio santo protetor que varia de paróquia para paróquia. Sobretudo quando pensamos nos costumes do período,

⁴⁹ « L’art demande une certaine éducation ; et il n’y a que les citoyens qui sont pauvres, qui n’ont presque aucune ressource, qui manquent de toute perspective, qui permettent à leurs enfants de prendre le crayon. Nos plus grands artistes sont sortis des plus basses conditions. »

cada local guarda especificidades nas vestimentas festivas, além de se pautar em atividades quotidianas diferentes, resultando em tipos fisionômicos outros conforme a região.

Contudo, como todos os pintores são educados da mesma forma e devem seguir as mesmas regras quando compõem seus quadros, o resultado da representação de diferentes festas terá um quê de semelhança. As cenas serão compostas sempre mais ou menos da mesma forma, pois o modo de pintar do artista é invariável, ele sempre segue regras estabelecidas, tendo sido assim instruído a fazer caso desejasse ter um quadro julgado belo e grandioso. Isso, para o autor dos *Salões*, é a oficina da maneira: uma forma de reproduzir sempre os mesmos trejeitos em uma cena, mesmo alterando o sujeito.

Ao final do *Salão de 1767*, Diderot chama nossa atenção para o fato de que essa expressão, “maneira”, pode ser utilizada em contextos bastante diferentes entre si. Em geral empregada com uma conotação negativa (um quadro *amaneirado* não está sendo elogiado), por vezes espera-se que um artista pinte à *maneira* de Le Sueur, de Poussin ou de Rafael.⁵⁰

O contexto dos Salões permite ao filósofo trabalhar com exemplos concretos. O modo como o luxo degrada a pintura e a deixa amaneirada pode ser constatado com a análise das obras de Lagrenée no Salão daquele ano.⁵¹ O objeto observado é um conjunto de quatro quadros de Louis-Jean-François Lagrenée, referenciados pelo autor como “a Verdade, a Virtude, a Justiça e a Religião”. Eles representam uma parte das dezessete obras do pintor apresentadas no Salão de 1767 que, como ele mesmo indica, têm todos as mesmas dimensões e representam os quatro estados: o Povo, o Clero, a Espada e a Toga (IV, p. 553).⁵² Na França, nunca houve quatro estados. O quarto, a magistratura, é um acréscimo solicitado pelo mandatário da obra, Mazade de Saint-Bresson, tesoureiro dos Estados do Languedoc. Esse pedido pode ter sido feito ou para honrar a instituição à qual pertence, ou meramente pelo equilíbrio da decoração solicitada. Na letra de

⁵⁰ Cf. *Salão de 1767*, IV, p. 816.

⁵¹ O século XVIII, século de querelas, debate a questão do luxo de maneira detida. Sobre a Querela do Luxo e suas implicações filosófica, conferir a dissertação de mestrado de Rafael de Araújo e Viana Leite, *A querela do luxo por Voltaire e Rousseau* (UFPR, 2014).

⁵² Na ordem dos estados em que representam, os quadros em questão são *Le tiers État, ou l'agriculture et le commerce qui amènent l'Abondance*; *Le clergé, ou la Religion qui converse avec la vérité*; *La robe, ou la justice que l'innocence désarme et à qui la prudence applaudit*; e *L'épée, ou Bellone présentant à Mars les rênes de ses chevaux*. Depois de uma venda na década de 1960, as duas primeiras obras têm hoje seu paradeiro desconhecido. As outras duas, analisadas abaixo, encontram-se em The Art Museum, em Princeton.

Diderot, qualquer um dos motivos prova seu ponto segundo o qual o luxo degrada os grandes talentos ao submeter os artistas: um grande artista se torna pintor do boudoir de um financista (IV, p. 521).⁵³

Do ponto de vista técnico, quando analisa quadros, Diderot parece tomar emprestado o critério de Roger de Piles que, em seu *Cours de peinture par principes*, indica quatro aspectos necessários para uma boa pintura e sua apreciação: composição, desenho, colorido e expressão. Nessa obra, de Piles estabelece a célebre *balance des peintres*, na qual julga diversos pintores consagrados a partir desses quatro critérios, comparação feita para sua própria diversão e a partir da inquietação de algumas pessoas em saber como avaliar as obras (De Piles, 1766, p. 386-392). Diderot faz uso dessas categorias a fim de estabelecer um julgamento sobre elementos moralizantes presentes na narrativa, o que não parece ser um ponto considerável no caso de seu predecessor.

Os tópicos avaliados por Roger de Piles podem ser notados também na análise que Diderot faz do quadro *Minerva conduzindo a paz ao Hôtel de Ville*, de Noël Hallé. Neste caso, o salonista critica a composição, mas afirma que o pintor faz um bom uso da perspectiva, é bom desenhista e, sobretudo, estabelece um bom contraste entre formas acadêmicas e formas naturais, enfatizando a posição em que as personagens se encontram:

posições naturais, movimentos de braços, de pernas, de cabeça, de corpos tão variados, tão simples, tão imperceptíveis, que tudo aí contrasta, mas [trata-se] desse contraste inspirado pela organização particular de cada indivíduo, por seu lugar, por seu conjunto, desse contraste não estudado, não acadêmico, desse contraste de natureza (*Salão de 1767*, IV, p. 536-7).⁵⁴

⁵³ Rousseau, no *Discurso sobre as ciências e as artes*, faz uma consideração bastante semelhante a essa: “Se, por acaso, entre os homens extraordinários por seus talentos, encontra-se um que possua firmeza de alma e se recuse a ceder ao espírito de seu século e aviltar-se com produções pueris, desgraçado dele! Morrerá na indigência e no esquecimento. Não é prognóstico que faço, mas experiência que relato! Carle! Pierre! Chegou o momento em que o pincel, destinado a aumentar a majestade de nossos templos por meio de imagens sublimes e santas, cairá de vossas mãos ou será substituído por ter de ornar com pinturas lascivas os painéis de uma carruagem” (Rousseau, 1973, p. 353-4).

⁵⁴ « des positions naturelles, des mouvements de bras, de jambes, de tête, de corps si variés, si simples, si imperceptibles, que tout y contraste, mais de ce contraste inspiré par l’organisation particulière de chaque individu, par sa place, par son ensemble ; de ce contraste non étudié, non académique, de ce contraste de nature ».

Outro método de análise de obras pictóricas é oferecido por Leon Battista Alberti. Ao dividir os critérios em três, a saber, circunscrição (dizendo respeito ao lugar onde a cena se passa); composição (instante da cena) e recepção das luzes (uso das cores sobre a superfície da tela), Alberti defende se tratar de elementos complementares, cuja harmonia é imprescindível para um bom resultado (2019, p. 43-4). Diderot, por vezes, também avalia esses pontos, mostrando como haveria se inspirado em seus antecessores, em certa medida modernizando seus critérios.

O primeiro quadro da série de Lagrenée a ser comentado por Diderot é “*L’Épée ou Bellone présentant à Mars les rênes de ses chevaux* [A espada, ou Belona apresentando a Marte as rédeas de seus cavalos]” (fig. 3). A cena retrata o deus e a deusa da guerra em primeiro plano, além de dois cavalos, ao fundo. Quase não vemos o rosto de Marte, cuja face está posicionada de lado em relação ao espectador. Com sua mão direita, ele segura seu escudo vigorosamente e, com a esquerda, toma as rédeas dos cavalos que lhe estão sendo entregues por Belona.

Ela, a deusa que encarna a imagem da carnificina bélica, tem esse traço expresso logo de partida em seu nome, que deriva do termo do latim “*bellum*”, guerra. Sua expressão é muito mais visível, caracterizada por uma seriedade que esbarra na raiva ou na impetuosidade, impressão causada talvez pelo fato de seu rosto estar inclinado para trás, enquanto o corpo pende levemente para seu lado esquerdo, conferindo ênfase a seu movimento. Com a mão direita, entrega as rédeas dos cavalos a Marte, e com a esquerda, segura um bastão. As duas figuras formam um triângulo invertido, enfatizando uma impressão de disputa ou desentendimento entre as duas personagens. Não há elementos decorativos no quadro. Ao fundo, atrás dos protagonistas e dos cavalos, vemos um céu azul e algumas nuvens, que também aparecem nos cantos inferiores direito e esquerdo do quadro, passando a impressão de que toda a cena se passa longe do solo.⁵⁵

A crítica de Diderot é severa. De partida, ele postula que a cena não representa nada ou quase nada. Marte, à esquerda do quadro, tem uma figura mesquinha; sua representação estando inclinado para trás, se afastando de

⁵⁵ A narrativa do quadro tem origem no poema *In Rufinum* (Contra Rufino), de Claudiano, poeta romano que viveu entre os séculos IV e V da era cristã. O trecho que inspira o quadro é o seguinte, na tradução anglófona: ‘*Bellona, bring my helmet; fasten me, Panic, the wheels upon my chariot; harness my swift hoeses, Fear* [fer galeam, Bellona, mihi nexusque rotarum tende, Pavor]’ (Claudian, 1922, p. 51).

Belona, causa a impressão de medo diante da deusa ou de seus cavalos. Ele deveria ter postura ereta no quadro, denotando força e impetuosidade. Belona por sua vez é julgada pesada, desprezível, massiva. Ele critica a composição e sugere uma nova: “Não seria melhor deixar Marte orgulhosamente em pé, e mostrar a deusa violenta se lançando contra ele e apresentando as rédeas?” (*Salão de 1767*, IV, p. 554).⁵⁶ Os cavalos também são alvo da crítica. Para o rigoroso olhar diderotiano, eles se parecem com dois cavalos de madeira que gostariam de relinchar, mas que não podem, pois parecem ser feitos de uma madeira bem dura, polida e lisa.



Figura 3 – *L'Épée ou Bellone présentant à Mars les rênes de ses chevaux*. Louis-Jean-François Lagrenée. 1766. Óleo sobre tela. 99x145cm. The Art Museum, Princeton.

O comentário se encerra com uma comparação da imagem com passagens da *Iliada*, de Homero, nas quais Marte e Belona são descritos. Marte, o deus cujo grito é como o de mil homens; Belona, a deusa horrível que respira sangue e carnificina retida pelos deuses com as mãos acorrentadas (IV, p. 554). “Nada mais difícil de imaginar do que essas figuras, é preciso que elas sejam de grande caráter. É preciso que elas sejam belas e ainda assim que inspirem medo” (*Salão*

⁵⁶ « N'eût-il pas été mieux de laisser le Mars fièrement debout, et de montrer la déesse violente s'élançant vers lui et lui présentant les rênes ? »

de 1767, IV, p. 554, sublinhado por nós).⁵⁷ É preciso, poderia continuar Diderot, unir a técnica com a habilidade de organizar uma bela composição, comovente porque convincente. Tanto o que causa comoção como o que gera verossimilhança é a eloquência da composição: ela permite ao quadro falar a nossos sentidos e à nossa imaginação. É preciso que os símbolos ali presentes sejam mobilizados de forma precisa, despertando variados sentimentos no observador. A cena não deveria ser artificial: é preciso ser convencido por sua veracidade, como se ela, de fato, pudesse acontecer, e não como se fosse encenada. A técnica e a narrativa se coadunam a ponto de uma enfatizar a outra e a verossimilhança do quadro, gerada pela união entre técnica e narrativa, é um elemento essencial na perspectiva do salonista.

Diderot parece se alinhar, com esse comentário, ao posicionamento teórico de Leon Battista Alberti. Em *De pictura*, Alberti retoma o princípio aristotélico da conveniência para se referir à “bela composição”. É preciso haver conveniência entre as partes de uma composição para que sejam belas, ou seja, é necessário que elas se acordem entre si:

Dizemos que os membros têm uma bela conveniência quando refletem a graça [*vénusté*] e a beleza por meio do tamanho, da função, da aparência, das cores e de suas demais propriedades. Em um retrato, se a cabeça é enorme, o torso curto, a mão demasiadamente longa, o pé inchado e o corpo distenso, a composição estará longe de ser bela (Alberti, 2019, p. 50).⁵⁸

⁵⁷ « Rien de plus difficile à imaginer que ces sortes de figures, il faut qu’elles soient de grand caractère ; il faut qu’elles soient belles et cependant qu’elles inspirent l’effroi. »

No relato de Louis-Antoine de Bougainville, que será objeto da discussão na sequência, há uma passagem que merece ser comentada aqui. Bougainville descreve duas raças de seres humanos encontradas na ilha de Taiti. Ambas partilham o mesmo idioma e os mesmos costumes, mas sua compleição física é diferente. É a primeira, e mais numerosa, que nos interessa aqui: “[esta] produz homens da mais alta estatura: é comum vê-los medindo seis pés [de altura, cerca de 1,82m] ou mais. Nunca encontrei homens mais bem constituídos nem mais bem proporcionados. Para pintar *Hércules e Marte*, não encontraríamos melhores modelos em lugar algum. Nada distingue seus traços daqueles dos europeus, e se estivessem vestidos, se vivessem menos ao ar livre e sob o sol forte, seriam tão brancos como nós [La première, et c’est la plus nombreuse, produit des hommes de la plus grande taille: il est ordinaire d’en voir de six pieds et plus. Je n’ai jamais rencontré d’hommes mieux faits ni mieux proportionnés ; pour peindre Hercule et Mars, on ne trouverait nulle part d’aussi beaux modèles. Rien ne distingue leurs traits de ceux des Européens ; et s’ils étaient vêtus, s’ils vivaient moins à l’air et au grand soleil, ils seraient aussi blancs que nous]” (Bougainville, 1982, p. 252, sublinhado por nós).

⁵⁸ « On dit que les membres ont une belle convenance quand ils reflètent la vénusté et la beauté par la taille, la fonction, l’apparence, les couleurs et leurs autres propriétés. Dans un portrait, si la tête est énorme, le torse court, la main trop longue, le pied enflé et le corps bouffi, la composition sera loin d’être belle. »

Ainda seria preciso um longo caminho para que uma obra como o *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, pudesse ser apreciada.

Poderíamos avançar ainda que, além da conveniência entre as partes, é preciso que o conjunto da imagem faça jus à totalidade da história que ela se dispõe a narrar. Por exemplo, no caso do retrato de um homem que corre, é preciso haver um movimento determinado não somente de suas pernas, mas também de seus braços (2019, p. 51). Um pouco antes da passagem citada acima, Alberti havia postulado que a “obra do pintor, tomada em seu conjunto, é a história” (Alberti, 2019, p. 47).⁵⁹ Nesse sentido, aplicando o princípio renascentista à análise de Diderot, podemos inferir que as personalidades de Belona e de Marte seriam fielmente retratadas se houvesse uma melhor conveniência entre as partes da composição e, conseqüentemente, em seu resultado. É preciso que as partes se harmonizem entre si, de modo a estabelecerem uma relação de correspondência e formando, no fim, uma só beleza (Panofsky, 2017, p. 253).

Esse argumento é esboçado por Diderot no comentário ao quadro *Saint Denis prêchant la foi en France*, de Vien, já mencionado. Em sua crítica à obra, Diderot chama a atenção do leitor para uma característica geral da harmonia necessária para a composição: é preciso encontrar um justo meio. Qualquer tipo de excesso, seja de movimento, de quantidade de personagens, de ênfases nas expressões, é maléfico para o resultado da obra. “As expressões quaisquer que sejam, as paixões e o movimento diminuem em razão do exagero das naturezas” (*Salão de 1767*, IV, p. 544).⁶⁰ Por isso, o conselho oferecido por Diderot ao artista, é o de que busque o justo meio entre tamanho e movimento dos elementos da composição, tornando a imagem, assim, mais convincente. É o que falta a Belona e a Marte.

O uso do símbolo

O segundo quadro comentado por Diderot é o que acrescenta um quarto estado, a magistratura. Intitulado “*La Robe ou la justice que l’Innocence désarme*

⁵⁹ « L’œuvre du peintre, prise dans son ensemble, c’est l’histoire. »

⁶⁰ « Les expressions, quelles qu’elles soient, les passions et le mouvement diminuent en raison de ce que les natures sont plus exagérées. »

et à qu'y la Prudence applaudit [A toga ou a justiça que a Inocência desarma e a quem a Prudência aplaude]” (fig. 4), o quadro conta com três protagonistas, duas mulheres adultas e uma criança. A primeira figura, mais à esquerda do quadro, é identificada no próprio texto do *Salão* como a prudência, representada por uma mulher portando um capacete de soldado e um manto branco e amarelo, que cobre metade de seu torso, com o braço direito à mostra, segurando um espelho. Seu braço esquerdo se estende sobre as pernas da segunda figura feminina, idealização da justiça, em direção à espada.



Figura 4 – *La Robe ou la Justice que l'Innocence désarme et à qui la Prudence applaudi*. Louis-Jean-François Lagrenée. 1766. Óleo sobre tela. 97x145,5cm. The Art Museum, Princeton. Título verdadeiro : *La Magistrature, représentée par la Justice que l'Innocence*

A segunda protagonista feminina porta um manto branco e vermelho; segura com a mão direita uma balança em equilíbrio, símbolo clássico da justiça, na qual podemos identificar folhas de louro; com a mão esquerda, segura a espada, que se encontra muito próxima da terceira figura da tela, a idealização da inocência. Esta é representada por um bebê sentado sobre um manto azul. Sua mão direita toca o braço da prudência, enquanto, com a mão esquerda, toca no punho da espada, indicando a ação descrita já no título do quadro, a inocência desarma a justiça. Assim como na representação de Marte e Belona, essas três figuras aparecem flutuando sobre nuvens, e sua formação também é triangular.

Contudo, o triângulo formado agora não está invertido, resultando em uma maior sensação de harmonia para o espectador. É o conjunto das três, a prudência que saúda a justiça cuja espada é retirada pela inocência, que simboliza a magistratura.

Essa obra é avaliada por Diderot como pobre, fria e rasa [*plat*].⁶¹ A técnica é exaltada, mas o caráter é adjetivado como pequeno, mesquinho, sem julgamento, sem ideia (IV, p. 554). A pequenez do caráter, isto é, seu defeito a nível de composição, é o ponto mais enfatizado. Diderot afirma o seguinte:

Ele [o quadro] fala aos olhos, mas não diz nada ao espírito nem ao coração. Caso se pense, caso se sonhe com alguma coisa, é com a beleza do toque, com o drapeado, com as cabeças, com os pés, com as mãos, com a frieza, com a obscuridade, com a inépcia da composição (*Salão de 1767*, IV, p. 554-555).⁶²

Ora, a crítica consiste em dizer que cada elemento do quadro, individualmente, é belo, mas seu conjunto, não. A técnica aprendida nas escolas de pintura é aplicada com grande esmero e cuidado, causando grande impacto aos olhos: o resultado é esteticamente aprazível, é belo. Essa beleza, não basta para Diderot. A arte, para o filósofo, não deve ser apenas retínica.⁶³ A apreciação estética, para ser completa, deve mobilizar os sentidos como um todo para fixar-se na memória e na imaginação do observador.

Quando se resume à técnica, apenas iniciados poderiam contemplar seu valor: é o que parece estar enfatizado na passagem em que o salonista afirma que são as mãos, o drapeado, a cabeça o que chamam a atenção do espectador. Ou seja, elementos individualizados, partes retiradas de um todo, das quais não se extrai uma narrativa. A composição ficou em segundo plano em relação à técnica.

⁶¹ É possível, talvez, pensar a crítica feita a essa cena a partir dos parâmetros estabelecidos pelo autor para pensar a contraposição entre cenas domésticas e cenas históricas. Diderot renova essa divisão, estabelecendo um gênero médio, assim como no teatro, no qual as cenas domésticas são tratadas como cenas históricas dada a grandiosidade de seu tema. Sobre essa compreensão artística reformada a partir de Diderot, conferir o capítulo II, “Denis Diderot: Teoria e práxis dramática”, em *Teoria do drama burguês*, de Peter Szondi (2004, pp. 91-142) e o capítulo IV de *A paixão da igualdade*, de Vinícius de Figueiredo, “A inversão do dualismo: Rousseau e Diderot”, (2021, sobretudo pp. 195-227).

⁶² « Cela parle aux yeux, mais cela ne dit pas le mot à l'esprit, ni au cœur. Si l'on pense, si l'on rêve à quelque chose, c'est à la beauté de la touche, aux draperies, aux têtes, aux pieds, aux mains et à la froideur, à l'obscurité, à l'ineptie de la composition. »

⁶³ Termo empregado por Carole Talon-Hugon (2014, p. 50).

Por isso, a avaliação geral do quadro de Lagrenée é decepcionante. A técnica é boa, mas o conjunto dos elementos do quadro não é organizado de modo a contar uma boa história.

As críticas continuam em relação aos demais quadros da mesma série. A representação do clero, “*Le Clergé ou la Religion qui converse avec la Verité* [O Clero ou a Religião que conversa com a Verdade]”, “é pior do que nunca” (*Salão de 1767*, IV, p. 555).⁶⁴ As mesmas críticas se repetem no comentário do quarto quadro, “*Le Tiers-État ou l’Agriculture et le Commerce qui amènent l’Abondance* [O Terceiro Estado ou a Agricultura e o Comércio que conduzem à Abundância]”. A técnica é exemplar, mas a composição é fraca. O pintor tem sucesso ao causar prazer sensível a quem olha o quadro, mas seu impacto termina aí (IV, p. 556-7). O que Diderot busca é um despertar completo dos sentidos, uma sensação profunda e demorada, um estímulo que vá além do visual, mas que impacte também a sua imaginação. O problema dos quatro quadros de Lagrenée se encontra no nível da composição.⁶⁵

Depois de uma descrição do conteúdo do quadro, seguido por comentários a respeito da dificuldade de compreensão da composição, além dos defeitos de expressão, Diderot convoca o pintor para um diálogo. Ou melhor, para um sermão: “De uma vez por todas, senhor Lagrenée, saiba que em geral o símbolo é frio e que só se pode retirar dele essa frieza insípida, mortal, por meio da simplicidade, da força, do sublime da ideia” (*Salão de 1767*, IV, p. 555).⁶⁶ A técnica sozinha não atinge a melhor forma possível da composição. O símbolo é fundamentalmente um recurso erudito que, pela sua própria erudição não contém a força, a simplicidade e a beleza reivindicada por Diderot. No lugar da representação da justiça por meio da balança, o salonista parece preferir uma mão estendida a um inocente sofredor.

O bom uso do símbolo deve ser um recurso constante do artista. O quadro, ao mesmo tempo em que deve ter profundidade de conteúdo, deve ser facilmente apreendido pelo espectador, favorecendo o efeito sobre sua imaginação. Os

⁶⁴ « C’est pis que jamais. »

⁶⁵ Vale lembrar que, no *Discurso sobre a poesia dramática*, Diderot afirma que o espectador do teatro deve perder o fôlego, tremer, ser comovido e emocionado pela cena: “A poesia [dramática] reclama algo de enorme, barbado e selvagem” (Diderot, 2005, p. 108). O mesmo recurso parece estar sendo reivindicado aqui.

⁶⁶ « Une bonne fois pour toutes, sachez, Mr de Lagrenée, qu’en général le symbole est froid et qu’on ne peut lui ôter ce froid insipide, mortel, que par la simplicité, la force, la sublimité de l’idée. »

símbolos mobilizados na cena pela pintura devem ter uma função que vai além de mostrar o domínio da técnica ou da erudição. Esses símbolos devem ser energéticos, não podem ser frios, é preciso reter o “sublime da ideia”: a idealização da representação é especificada, há um modo preciso para dar-lhe vida. O símbolo, avança o autor, deve ser construído a partir de uma composição simples, direta, forte, fácil de ser compreendida.

Ao longo de todo o *Salão de 1767*, Diderot se mostra bastante crítico. Por isso, recorremos a um exemplo não exposto no Salão daquele ano. Em 1765, Diderot comenta de modo elogioso um esboço apresentado no Salão (IV, pp. 389-391). O quadro seria terminado apenas em 1777, mantendo os elementos apreciados pelo salonista. Referimo-nos ao quadro *Le fils ingrat* [O filho ingrato], de Jean-Baptiste Greuze (fig. 5).



Figura 5 – *La malédiction paternelle. Le Fils ingrat. Jean-Baptiste Greuze. 1777. Óleo sobre tela. 130x163cm. Museu do Louvre, Paris.*

A cena de Greuze se passa no interior de uma casa de particulares, talvez na sala de uma família pouco abastada (característica indicada pelos móveis, pela

penumbra e pelas roupas das pessoas retratadas). As duas cadeiras caídas são indício de alguma confusão recente. Aparecem oito pessoas: três homens, três mulheres, sendo duas mais jovens, e duas crianças pequenas, ambos meninos. O filho ingrato é o jovem para quem todas as atenções estão voltadas. Ele é abraçado pela mãe, por sua irmã e pelo irmão caçula, e seu braço direito lança um sinal de adeus. O pai, do lado esquerdo do quadro, é representado com um gesto direcionado ao filho, como se quisesse segurá-lo ou abraçá-lo uma última vez, mas é segurado por uma das filhas.

A tensão ressaltada pelo quadro é privada. Não se trata de uma cena histórica, do gesto de um grande rei, de algo distante da vida de uma pessoa comum. Os gestos, as mãos, os rostos: tudo simboliza emoções. Uma das irmãs tem uma pose de súplica em direção ao irmão mais velho. O irmão mais novo o segura pelas vestes. A mãe o abraça e o olha de modo suplicante, enquanto aponta sua mão esquerda para a figura do pai.

Quanto ao filho ingrato, seu olhar é aterrorizado, mas se despede com a mão direita e, com a esquerda, fechada fortemente, mostra a determinação de quem não será dissuadido. A única personagem da tela que não parece pertencer à família é o homem da extrema direita, mais velho do que o filho ingrato, cuja expressão é de quem se diverte com tudo o que está acontecendo. Sua mão direita está posicionada na altura do queixo indicando que é apenas um espectador, pois não é difícil perceber falta de empatia de sua parte.

Quando comparado com os dois quadros de Lagrenée analisados acima, pode-se constatar diferenças interessantes. Nos dois quadros, não encontramos metade da expressividade presente no quadro de Greuze. Se as representações da Toga e da Espada são feitas com excelente técnica, as expressões do rosto das personagens são rasas; o mesmo pode-se constatar dos gestos das mãos e braços e da posição do corpo. Na cena de Greuze, cada elemento é cuidadosamente mobilizado para transmitir emoção pela cena. Por outro lado, nas duas cenas de Lagrenée, ainda que o tema seja grave, as expressões e os gestos parecem vazios ou triviais. Se comparamos, especificamente, as mãos das personagens, encontramos uma diferença central. Mesmo na representação de Marte e Belona, mas sobretudo na cena da Inocência que desarma a Justiça, as mãos estão relaxadas, apesar da gravidade do conteúdo. No *Filho ingrato*, as mãos são suplicantes. Elas guardam uma eloquência particular.



Figura 6 – *La malédiction paternelle. Le Fils ingrat. Detalhe.*



Figura 7 – *La Robe ou la Justice que l'Innocence désarme et à qui la Prudence applaudi. Detalhe.*

Importa notar, ainda, como toda a cena de Greuze é alegórica. A família ali presente não é, propriamente, nenhuma família real, mas várias pessoas poderiam se identificar com ela. Essa identificação poderia ocorrer seja pelo número de membros na cena, pela viagem próxima do filho mais velho, pela comiseração dos demais membros do quadro, pela disposição dos elementos que compõem o cenário. Se Greuze passa uma impressão de naturalidade, cada traço foi cuidadosamente pensado e calculado para gerar um efeito determinado.

Diderot, portanto, não critica propriamente a presença de uma simbologia no quadro, mas quais símbolos são agenciados e por quais motivos. Na perspectiva de Diderot, não há nada de muito grandioso no elogio de um financista a si mesmo, aquele que encomenda e, conseqüentemente, determina detalhes da obra. O salonista reconhece os méritos artísticos notados em cada quadro, e é justamente por constatar a capacidade técnica de domínio do pincel que solicita um melhor uso dela. A técnica sozinha não alcança o projeto artístico de Diderot. Sozinha, ela não traz força, simplicidade, não gera um sentimento sobre o sublime. A composição se associa à ideia por trás da técnica, ao que se pretende transmitir com o resultado da tela, tratando-se, assim, de uma abordagem mais abstrata, do ato de pensar a cena antes de concretizar seus traços. Apenas depois de pensá-la por completo, é que a técnica é requisitada e, seguindo os princípios apresentados por Diderot, não há técnica boa o suficiente que seja capaz de compensar as falhas da composição.

As capacidades artísticas não devem se restringir à técnica, mas se estendem sobretudo ao efeito causado no espectador, ultrapassando os limites da tela em conjunto com o pigmento. A eficiência do artista é necessária, mas não é

suficiente, e as proezas da técnica não encerram em si o que há de melhor na arte. A preocupação com a perspectiva do público, com o impacto da obra sobre seus espectadores é central no argumento do filósofo. A pintura tem aqui um fim bem delimitado: ela deve impactar sensorialmente seu público. Tanto a narrativa da composição quanto a exímia técnica do pintor deveriam ser associadas para alcançar esse fim.

Não são desconsideradas as necessidades do pintor, impelido a se dobrar a determinadas circunstâncias. O argumento do filósofo nos leva a concluir que, se pudesse, o pintor não deveria aceitar o pedido de pintar quadros para a casa de um financista. Afinal, isso implica em seguir especificações do comprador, que deseja especialmente ter peças que servirão de decoração, e isso impõe características ao quadro que comprometem sua verdadeira beleza. Contudo, o pintor é, antes, um ser humano cujas necessidades básicas devem ser sanadas, e ele não pode recusar um projeto dessa envergadura. Seus limites artísticos, porém, são cerceados por suas necessidades, e a composição se dobra às delimitações do comprador.

São representativas as passagens em que Diderot imagina a reação de Lagrenée diante de suas reflexões. Depois de questionar Grimm sobre sua compreensão a respeito da narrativa do quadro e imaginar uma resposta negativa, ele completa: “aposto que Lagrenée não sabe nada mais do que nós sobre esse assunto [a composição]” (*Salão de 1767*, IV, p. 555).⁶⁷ Outro trecho, logo na sequência, confere uma fala ao pintor. O salonista defende que, caso um aluno de Rafael ou de Carrache pintasse como Lagrenée, seria gravemente repreendido pelo mestre. Isto é, apesar de suas capacidades e habilidades, o artista não estaria seguindo de maneira apropriada o modelo dos mestres antigos. “Mas, responde o artista, o senhor não sabe então que essas virtudes são batentes de porta para um recebedor geral de finanças?” (*Salão de 1767*, IV, p. 555).⁶⁸

A imagem do artista tal como é imaginada por Diderot nesse trecho é bastante conformista. A menção às virtudes, não enquanto fundamento da moral, mas apenas como decoração do batente de porta, nos traz inequivocamente para a realidade material do artista, um prestador de serviços. Somos reenviados

⁶⁷ « Je gage que Lagrenée n'en sait pas là-dessus plus que nous ».

⁶⁸ « Mais, me répond l'artiste, vous ne savez donc pas que ces vertus sont des dessus de porte pour un receveur-général de finances ».

também para a pequenez de seu objetivo, que é meramente decorativa. Efetivamente, ele mostra um funcionário que, obedientemente, segue as ordens que lhe foram proferidas. Não é necessário compreender o motivo da pintura, desde que entregue aquilo que foi solicitado para, assim, receber sua recompensa. Ora, para Diderot, “No momento em que o artista pensa no dinheiro, ele perde o sentimento do belo” (*Pensées détachées*, IV, p. 1053).⁶⁹

Essa falha de composição, decorrente não de um defeito do artista, mas do contexto específico em que a obra ganha existência, culmina em uma ausência de eloquência, e isso é prejudicial para a narrativa e para o impacto causado sobre o espectador. A conclusão é que, caso o pintor fosse bem instruído e, sobretudo, livre para agir conforme sua instrução, poderia compor obras que ultrapassam os limites da decoração, sendo verdadeiramente belas e grandiosas. Não acaba aí. Essas imagens devem ser simples e claras, sua narrativa deve ser facilmente compreendida pelo espectador. A composição deve ser energética; quando é fraca, perde muito em qualidade.⁷⁰

Os Quatro Estados pintados por Lagrenée são exemplares para compreendermos os obstáculos enfrentados pelo artista. O primeiro grande obstáculo é o luxo, que insere na produção das pinturas constrações bastante específicas, como a existência de quadros pintados por grandes mestres em locais pequenos para sua grandiosidade, como um boudoir ou a decoração de um cômodo qualquer. Quando a pintura é inserida na lógica do luxo, ela se restringe ao âmbito privado, ficando a serviço da vaidade de quem a adquire. Dito de outro modo, ela se encerra em uma relação comercial entre pintor (transformado em um prestador de serviço) e cliente. Conseqüentemente, a atuação do pintor fica limitada e enfraquece sua potência artística.

Os grandes talentos e os grandes temas estão sujeitos a pequenas obras, a arte está fadada à degradação. No entanto, os quadros citados acima como exemplo ainda têm uma vantagem importante: todos eles tratam de grandes temas. A decadência da pintura aumenta ainda mais quando se representa a depravação dos costumes.

⁶⁹ « Au moment où l'artiste pense à l'argent, il perd le sentiment du beau ».

⁷⁰ Sobre a centralidade da ideia de energia tanto para Diderot quanto para seu século, conferir *L'idée d'énergie au tournant des Lumières* (1988), de Michel Delon.

Até aqui, temos uma ideia de como não compor um quadro, mesmo sabendo que parte do trabalho não dependa diretamente do artista, dado o contexto que o submete a necessidades específicas. Imaginando um cenário no qual não estivesse submetido às imposições da vida cotidiana, como seria a melhor composição possível? Para responder a essa questão, precisamos delimitar os termos da Teoria do Modelo Ideal.

O Modelo Ideal

Até agora, estamos analisando o conteúdo do Prefácio do *Salão de 1767*. A densidade filosófica desse texto é notável. Poderíamos dizer que são tão densas e variadas quanto o conteúdo do próprio *Salão*. Depois da menção a Lagrenée, nota-se um aprofundamento no tema, que parece uma mudança, mas consiste, na verdade, em uma discussão em termos mais técnicos e precisos. A estratégia do autor consiste em estabelecer um movimento progressivo. Começando com um modesto comentário a respeito de suas habilidades em comentar obras de arte, passando para problemas notados nas composições e justificando por meio deles possíveis defeitos de seu próprio texto, vimos ser introduzido, com o exemplo de Lagrenée, uma reflexão a respeito dos obstáculos enfrentados pelo pintor. Agora, depois de falar de grandes talentos degradados e sujeitados a pequenas obras (IV, p. 521), o filósofo passa a dissertar sobre a representação da natureza.

O assunto da representação da natureza ou da bela natureza é recorrente entre os pintores e os alunos da Academia, mas também entre os teóricos da arte.⁷¹ Quem fala em imitação de uma “bela natureza”, diz o filósofo, acredita na existência dessa “bela natureza” e que, para fazer uma bela obra, basta copiá-la (*Salão de 1767*, IV, p. 521). Isso seria realizado por meio da escolha, reunião e cópia de detalhes provenientes de numerosos modelos vivos, com a condição de originar um resultado harmonioso. É importante atentar-se já a esse detalhe: *escolha, reunião e cópia de numerosos modelos*. Não se trata de uma cópia

⁷¹ Notadamente como na *Belas Artes reduzidas a um só princípio* (1746), de Batteux. Para uma análise a respeito da imitação da natureza em Batteux, conferir a dissertação de mestrado de Marcos Mueller Portugal, intitulada *A imitação da bela natureza em Batteux* (UFPR, 2022).

simples. Esse será um ponto central do argumento de toda a Teoria do Modelo Ideal. Sigamos Diderot nesse movimento progressivo.

As escolhas por trás da composição devem ser inspiradas nas “belezas antigas”, algo correspondente à idealização de um modelo a ser copiado. Mas, caso isso fosse dito ao artista, ele riria, debochando dessa sugestão. Diderot, que não poupa adjetivos nem economiza em suas ênfases, atesta que esses artistas, no entanto, não passam de imbecis (IV, p. 521). Para esclarecer a questão da imitação da natureza, seria necessário convidar um grande artista, um artista esclarecido, para uma conversa. Este torceria o nariz ao ter um leigo se metendo em seus assuntos, diante do que Diderot promete uma revanche em boa hora.⁷² Nosso autor, então, interpela um artista imaginário, apesar de inspirado muito provavelmente na figura de Étienne-Maurice Falconet,⁷³ escultor virtuoso e amigo dos *philosophes*, e presume como seria uma conversa com ele a respeito desse assunto.

Essa figuração é emblemática. Falconet rejeitava uma certa visão idealizada do artista. Para ele, uma vez que a obra estivesse terminada, pouco ou nada importava o que seria feito dela.⁷⁴ O importante seria o processo de

⁷² “Que esse artista irônico torça o nariz no momento apropriado quando eu me meter em assuntos técnicos de sua profissão. Mas se ele me contradiz quando se tratar do ideal de sua arte, ele poderia muito bem me dar minha revanche [« Que cet artiste ironique hoche du nez, quand je me mêlerai du technique de son métier ; à la bonne heure ; mais s’il me contredit, quand il s’agira de l’idéal de son art, il pourrait bien me donner ma revanche. »]” (*Salão de 1767*, IV, p. 522).

Depois de ter se metido em áreas que não conhecia, depois de ter muitos artistas torcendo o nariz para ele, Diderot teria aceitado que é melhor julgar apenas o caráter da narrativa moral do quadro e não sua parte técnica? “Em toda imitação da natureza”, afirma o autor nos *Pensées détachées sur la peinture*, “há o técnico e há o moral. O julgamento do moral pertence a todos os homens de gosto. Aquele do técnico pertence apenas aos artistas. [Dans toute imitation de la nature, il y a le technique et le moral. Le jugement du moral appartient à tous les hommes de goût ; celui du technique n’appartient qu’aux artistes.]” (*Pensées détachées*, IV, p. 1020).

⁷³ Sobre a identificação de Falconet: Else Marie Bukdhal, no verbete “Salons de 1759, 1761, 1763, 1765, 1767” do *Dictionnaire de Diderot* afirma ser “provavelmente” Falconet o interlocutor com quem Diderot imagina seu diálogo (1999, p. 468). O comentário das edições de obras completas de Diderot é muito mais enfático: o artista ao qual se dirige Diderot é “certamente” Falconet (DPV, XVI, p. 63, nota 21).

⁷⁴ Vale conferir, sobre esse assunto, a troca de cartas entre Diderot e Falconet em 1766, conhecida como *Le pour et le contre*, entre elas uma longa missiva datada de 15 de fevereiro daquele ano de Diderot ao amigo (V, pp. 600-630). Ver também o artigo *Le pour et le contre*, que oferece uma visão geral do problema, de Jean-Pierre Jouffroy (2013) e Curran, 2022, p. 192.

Diderot escreve, por exemplo que “O elogio de [seus] contemporâneos nunca é puro. Somente aquele da posteridade me interessa agora, e o escuto tão distintamente quanto o senhor [« L’éloge de nos contemporains n’est jamais pur. Il n’y a que celui de la postérité qui me parle à présent, et que j’entends aussi distinctement que vous »]” (*Carta a Falconet de 10 de janeiro de 1766*, V, p. 580). Segundo narra Alberti, Zeuxis teve um posicionamento semelhante na antiguidade: “O pintor Zeuxis teria considerado pura e simplesmente doar suas obras sob o pretexto de que *elas não tinham preço*. Ele julgava, com efeito, que não se poderia encontrar um preço que satisfizesse aquele que, esculpindo ou pintando criaturas dotadas de vida, se erigia ele mesmo entre todos os

composição e a finalização da obra. Falconet compreendia, portanto, que sua função enquanto artista se concentrava na elaboração de um trabalho que, uma vez completado, ganhava uma espécie de autonomia própria e independente do criador. Essa autonomia da criação artística vai ao encontro da teoria que estamos vendo ser formulada por Diderot no Prefácio do *Salão de 1767*. A obra ganha vida e poder de impressionar ou afetar o público de diferentes maneiras, e estas dependem do modo como ela foi composta, de que maneira diferentes fatores foram agenciados para otimizar sua composição.

A forma dialógica, apesar de ser muito apreciada pelo Século das Luzes, ganha outra conotação com a pena de Diderot.⁷⁵ Seu estilo particular faz com que não haja um vencedor e um vencido no diálogo, como é o caso nos diálogos platônicos. Ao contrário, ambos os personagens costumam ter igual importância no texto, e contribuem também para a construção das ideias e dos argumentos. É como se, por meio do texto dialogado, pudéssemos ver o próprio pensamento de Diderot em construção.

No Prefácio do Modelo Ideal, a conversa travada com o personagem Falconet é composta por características que se destacam em relação a outros diálogos de Diderot, pois carrega traços de um diálogo socrático, notados especialmente por conduzir o interlocutor imaginário a desvelar os métodos utilizados pelos artistas sem que tenham consciência disso. Essa conclusão, no entanto, é o ponto de partida do filósofo.⁷⁶ Não se trata aqui de um livre curso para a imaginação e para o pensamento, mas de um recurso retórico de apresentação de um argumento.

Diderot sabe a ocasião certa de introduzir um momento de respiro para o texto, uma pausa que é capaz de prender novamente a atenção do leitor e, ao

mortais como um segundo Deus [Le peintre Zeuxis avait envisagé de faire purement et simplement don de ses œuvres, au prétexte qu'elles n'avaient pas de prix. Il jugeait en effet qu'on ne pouvait trouver un prix qui satisfaisait celui qui, en sculptant ou en peignant des créatures douées de vie, s'érigait lui-même entre tous les mortels comme un second Dieu] (Alberti, 2019, p. 38, sublinhado pelo autor). A mesma história é narrada por Plínio (Plínio, Livro XXXV, p. 5) Leonardo da Vinci, em seu *Tratado sobre a pintura*, chama-a de “neta da natureza e parente de Deus [petite-fille de la nature et parente de Dieu]” (Vinci, 1910, p. 24 e Alberti, 2019, p. 38, nota 68), enfatizando esse caráter divino da criação artística.

⁷⁵ Stéphane Pujol aborda esse assunto com detalhes no último capítulo da obra *Le dialogue d'idées au dix-huitième siècle*, “Le dialogue philosophique”, mais especificamente na parte “Diderot ou la conversation philosophique” (2005, pp. 303-318).

⁷⁶ Cf. DD, Bukdhal, “Salons de 1759, 1763, 1765, 1767”, p. 468.

mesmo tempo, direcionar o texto para onde ele deseja chegar enquanto condutor da reflexão:

Eu perguntaria então ao artista: se o senhor escolheu como modelo a mulher mais bela que conhece, e representou com o maior escrúpulo todos os charmes de seu rosto, acredita ter representado a beleza[?] Se me responde que sim, [mesmo] o último de seus alunos o desmentirá, e dirá que o senhor fez um retrato. Mas se há um retrato do rosto, há um retrato do olho; há um retrato do colo, do pescoço, do ventre, do pé, da mão, do dedo do pé, da unha. Afinal, o que é um retrato senão a representação de qualquer ser individual? (*Salão de 1767*, IV, p. 522).⁷⁷

Nessa passagem, a Teoria do Modelo Ideal começa a ser delineada. A afirmação feita anteriormente segundo a qual a ideia imitação da bela natureza pressupõe sua existência para que possa, então, ser copiada está também aqui. A primeira característica essencial é a diferença entre “pintar a beleza” e “fazer um retrato”. A definição do termo “retrato” é central para compreendermos o argumento de Diderot. Não se trata tão somente da cópia das características de uma pessoa, um gênero de pintura que se populariza no século XVIII.⁷⁸ Diderot expande o uso do termo “retrato” para toda representação de um objeto individualizado, de modo que é possível considerar um retrato separado de cada parte do corpo, ou mesmo de diferentes objetos. Se pensarmos em uma paisagem e aplicarmos o mesmo critério, o retrato da paisagem é feito a partir da cópia de diversos elementos individuais pensados separadamente: cada árvore, cada planta, cada montanha, mas também cada folha, cada rochedo, e assim sucessivamente até a completude de sua composição. Na crítica ao conjunto de

⁷⁷ « Je demanderai donc à cet artiste, si vous aviez choisi pour modèle la plus belle femme que vous connussiez, et que vous eussiez rendu avec le plus grand scrupule tous les charmes de son visage, croiriez-vous avoir représenté la beauté. Si vous me répondez que oui ; le dernier de vos élèves vous démentira, et vous dira que vous avez fait un portrait. Mais s’il y a un portrait du visage ; il y a un portrait de l’œil ; il y a un portrait du col, de la gorge, du ventre, du pied, de la main, de l’orteil, de l’ongle ; car qu’est-ce qu’un portrait, sinon la représentation d’un être quelconque individuel ? »

⁷⁸ Especialmente na segunda metade do século. Podemos tomar como exemplo os trabalhos do pintor Louis-Léopold Boilly, que trabalhou no final do século XVIII e no início do XIX. Boilly ajuda a popularizar a pintura de retratos da burguesia ao propor telas em tamanho reduzido e, consequentemente, mais acessíveis a um público menos favorecido quando comparado à nobreza e à aristocracia. Sempre no mesmo formato (22x17cm) e com uma moldura dourada, Boilly, que pintou retratos desde o início de sua carreira, em 1800 encontra nesse formato uma espécie de marca registrada (*cf. Boilly, Chroniques parisiennes*, catálogo de exposição, Museu Cognacq-Jay, 2022, p. 108 e 109-111 para exemplos de retratos).

quadros de Lagrenée, acompanhamos Diderot comentando esse mesmo ponto. Vale retomar o trecho citado anteriormente:

Ele [o quadro] fala aos olhos, mas não diz nada ao espírito nem ao coração. Caso se pense, caso se sonhe com alguma coisa, é com a beleza do toque, com o drapeado, com as cabeças, com os pés, com as mãos, com a frieza, com a obscuridade, com a inépcia da composição (*Salão de 1767*, IV, p. 554-555).⁷⁹

Quando o filósofo destaca a ideia de que as partes que chamam a atenção do espectador são o drapeado, a cabeça, os pés, as mãos, ele sublinha o modo como retratos de partes individuais foram colocados lado a lado – de modo harmônico, por certo – compondo um todo. A técnica nos causa admiração: a mão, o pé, a cabeça são perfeitos, mas não nos contam propriamente uma história (do modo como Diderot deseja que contassem). A individuação dos objetos representados na cena é essencial para compreender a Teoria do Modelo Ideal e o modo como ele pode ser alcançado. A cópia de cada uma dessas partes é fiel, a técnica exímia permite ao pintor *retratar* objetos observados. Essa cópia, no entanto, não é a representação da *beleza*. Até mesmo pior dos alunos de Falconet compreenderia isso. Haveria, então, uma bela natureza a ser copiada?

Podemos notar aqui a separação entre um uso da palavra “beleza” como um substantivo, e do adjetivo “belo”. Na expressão “pintar a beleza”, o substantivo “beleza” se refere à própria ideia do belo sendo pintada, ao modo como uma imagem consegue atingir o ideal de beleza, ao passo que quando se diz “essa pintura é bela”, refere-se, tradicionalmente, ao bom uso da técnica e dos demais recursos próprios de cada arte. É nesse segundo ponto que Diderot se detém. O que estamos vendo com toda a sua argumentação ao redor da ideia de composição é o modo como os critérios para avaliação da beleza, isto é, para afirmar “esse quadro é belo”, devem ir além da técnica. Cada um deles deve impactar de modo mais profundo o espectador. A comoção gerada deve ultrapassar os limites da visão, permanecendo depois, na memória.

Diderot, então, convida o artista a olhar para cada um dos elementos que compõem o belo quadro individualmente. “Se há um retrato do rosto, há um

⁷⁹ « Cela parle aux yeux, mais cela ne dit pas le mot à l'esprit, ni au cœur. Si l'on pense, si l'on rêve à quelque chose, c'est à la beauté de la touche, aux draperies, aux têtes, aux pieds, aux mains et à la froideur, à l'obscurité, à l'ineptie de la composition. »

retrato do olho, do colo, do pescoço” (*Salão de 1767*, IV, p. 522). Esse tipo de observação é realizado pelo artista, mesmo quando ele não se dá conta disso, pois a ação foi automatizada por sua grande familiaridade com o processo. O filósofo se refere a um procedimento que foi automatizado de modo a parecer *natural*. Na verdade, trata-se de um idiotismo de profissão, uma ação especializada, determinada e completamente artificial, mas que é automatizada de modo a parecer natural por quem a exerce todos os dias. Essa ação se torna quase um reflexo mecânico. A *bela natureza*, portanto, começa a ser vislumbrada não como algo *copiado* pelo artista, mas *inventado* por ele em sua composição.

O Belo

Para pintar um bom retrato, o artista deve ser capaz de identificar a beleza. No que se refere à percepção da beleza, , em princípio qualquer pessoa é capaz de desenvolver essa capacidade. Isso pode ser constatado a partir da leitura do verbete “Belo” da *Enciclopédia*, de 1752.⁸⁰ Mesmo se tratando de um texto de juventude do autor, alguns pontos nele desenvolvidos são essenciais para compreender sua teoria da beleza. “Nascemos com as capacidades de sentir e de pensar. O primeiro passo da faculdade de pensar é examinar suas percepções, reuni-las e compará-las, combiná-las, perceber entre elas relações de conveniência e inconveniência etc.” (“Belo”, *Enc.*, 5, p. 204).⁸¹

Se nascemos apenas com as faculdades de sentir e de pensar, todas as outras ferramentas e mecanismos que julgamos inatos são, na verdade,

⁸⁰ Sua leitura seria recomendada em 1759 por Kant a seu discípulo Hamann, que mais tarde, ao redigir suas considerações a respeito das *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, afirma que esse texto de Kant deveria ser colocado ao lado do verbete de Diderot (Cf. *OE*, p. 389). Para Paul Vernière, “não é [...] singela a honra de Diderot ao ter iniciado Kant nos problemas estéticos e de tê-lo forçado a precisar sua própria doutrina, vinte e cinco anos antes da genial síntese da *Crítica do juízo* (1790) [« Ce n'est donc pas un mince honneur pour Diderot que d'avoir initié Kant aux problèmes esthétiques et de l'avoir forcé à préciser sa propre doctrine, vingt-cinq ans avant la géniale synthèse de la *Critique du jugement* (1790) »]” (*OE*, p. 389).

No entanto, Kant jamais cita Diderot diretamente em sua obra, o que, para Georges Filloux, representa uma falta de reconhecimento da importância do verbete “Belo” durante a vida de seu autor. Para ele, o silêncio de Kant representa ainda uma autoridade que se reflete, por exemplo, no julgamento de Franco Venturi, segundo quem o verbete surpreende por seu caráter obscurantista e esquemático (1998, p. 45).

⁸¹ Essa formulação é muito próxima do que se lê no *Ensaio sobre a origem dos conhecimentos humanos*, de Condillac: “não há ideias que não sejam adquiridas. As primeiras vêm imediatamente dos sentidos, as seguintes devem-se à experiência e multiplicam-se em proporção ao aumento da capacidade de reflexão” (Condillac, 2018, p. 40-41).

aprendidas e desenvolvidas por meio da experiência. Consequentemente, seria incorrer em erro acreditar no caráter inato das faculdades e habilidades adquiridas; isso implicaria em uma série de defeitos no sistema de conhecimentos. A partir das experiências às quais cada indivíduo é submetido, sejam elas positivas ou negativas, suas faculdades de sentir e de pensar começam a agir e a se exercitar para dar origem a ideias de ordem, arranjo, simetria, proporção, unidade. Essas ideias se originam nos sentidos. Chamamos atenção, igualmente, para o modo como, no verbete “Conveniente”, Diderot define o termo como “a conformidade de sua conduta com os usos estabelecidos e as opiniões recebidas” (*Enc.*, 5, p. 47), ponto que parece conversar diretamente com a compreensão de o que é o belo apresentada acima.

Começamos a perceber desde já a diferença central entre a *simetria* e a *ideia de simetria*; o *arranjo* e a *ideia de arranjo*. A capacidade de sentir faz com que seja possível perceber, por exemplo, a simetria. No entanto, com a capacidade de pensar é operada a passagem da coisa para a *ideia da coisa*, nesse caso, da simetria para a ideia de simetria. O que está no sujeito que observa determinados objetos é a *ideia* de cada um desses conceitos. Há, portanto, dois elementos igualmente chamados pelo mesmo nome: uma certa característica, e a ideia que temos dela. A qualidade existente no objeto independe da pessoa que a observa, mas o contrário não é verdadeiro, isto é, temos a ideia de certa característica a partir do exercício da capacidade de observar.

Quanto mais exercitamos nossos sentidos, mais eles conseguem estabelecer relações entre objetos. As relações são a combinação de fatores como simetria, proporção e arranjo, seja internamente, quando partes de um mesmo objeto são comparadas entre si, seja externamente, ao comparar um objeto com outro. Essa reflexão não é exclusiva do conteúdo do verbete “Belo”. Depois do final do empreendimento enciclopédico, quando se ocupa da redação centrais de sua doutrina materialista, a formação das ideias por meio da experiência é reforçada por um Diderot mais maduro. Nos *Elementos de fisiologia* (1778-1780), o autor especifica ser nas experiências quotidianas que formamos a sequência de nossas ideias, sensações e raciocínios. Não há nada de inato nelas, pois sempre são desenvolvidas de acordo com elementos externos ao indivíduo:

Todos os pensamentos nascem uns a partir dos outros. Isso me parece evidente. As operações intelectuais também estão encadeadas: a percepção nasce da sensação, a reflexão da percepção, e, da reflexão, a meditação, o juízo. Não há nada de livre nas operações intelectuais, na sensação, na percepção ou na apreensão de relações das sensações entre si, na reflexão, na meditação ou atenção dada a essas relações, no julgamento ou aquiescência do que parece verdadeiro (Diderot, 2023, p. 160).

Agora, o objeto de investigação é mais bem desenvolvido. Conforme a passagem, *a percepção nasce da sensação*, e dela derivam outros processos mentais, se pudermos empregar um termo anacrônico. A formulação dos *Elementos de fisiologia* confirma o que já é possível inferir da análise do verbete “Belo”, isto é, todo julgamento ou reflexão tem origem em um aspecto corpóreo, as sensações, e é adquirido, e não inato. Podemos avançar que, como derivam da resposta do aparato sensorial, reflexões e julgamento têm sua origem em elementos externos ao indivíduo. A partir das sensações, cada pessoa entra em contato com objetos capazes de desencadear outros fenômenos, por sua vez independentes de um objeto causador inicial do processo.

A comprovação dessa hipótese aparece na terceira parte dos *Elementos*, na qual Diderot se debruça sobre os *fenômenos do cérebro*. No capítulo II, intitulado “Entendimento”, lê-se o seguinte: “Os objetos agem sobre os sentidos; a sensação tem uma duração no órgão. Os sentidos agem sobre o cérebro, e essa ação tem uma duração; nenhuma sensação é simples ou momentânea, pois [...] é um feixe. Daí nascem o pensamento e o juízo” (Diderot, 2023, p. 261). É, pois, a experiência que funda o conhecimento (Grimaldi, 1984, p. 313). O mesmo se aplica às ideias relacionadas à beleza, afinal trata-se de um tipo de conhecimento.

De volta ao verbete “Belo”, logo na primeira frase da segunda parte Diderot anuncia que a ideia de beleza parte de objetos externos à pessoa que o julga. Não existe, em sua concepção, um sentido interno da beleza, por exemplo.⁸² São as faculdades e habilidades relacionadas ao desenvolvimento de conhecimentos que agem a fim de formar ideias de beleza. Outro ponto anunciado de partida é a ideia que servirá de base para a reflexão estética de Diderot: o princípio da relação.

⁸² Como é o caso para Hutcheson (cf. “Belo”, *Enc.*, 5, p. 190-197), ideia proposta em *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725).

“O primeiro passo da faculdade de pensar é examinar suas percepções, reuni-las e compará-las, combiná-las, perceber entre elas relações de conveniência e inconveniência etc.” (“Belo”, *Enc.*, 5, p. 204). Nessa passagem, a palavra “relações” aparece, porém o que mais nos interessa é como a ideia de estabelecer relações está implícita no restante da formulação. Quando lemos “reunir”, “comparar”, “combinar” o que está nas entrelinhas é justamente a necessidade de relacionar objetos uns com os outros. A partir desse procedimento poderá ser estabelecido um julgamento a respeito do objeto. E, como já adiantamos, o julgamento estabelecido a partir das relações não diz respeito apenas a uma reflexão artística. Como nos lembra Pierre Léger, a tese central de Diderot a respeito da percepção de relações aparece já em 1748 nas *Mémoires sur différents sujets de mathématiques* a fim de explicar a experiência do belo musical, e é retomada na *Lettre à Mlle. De la Chaux*, para se tornar então uma teoria geral da sensibilidade, visando ser aplicada a um conjunto global de experiências estéticas e artísticas (Léger, 2022, p. 337).⁸³

As particularidades do modo como a filosofia de Diderot evolui são sempre surpreendentes. “Diderot se alimenta de tudo” (Belaval, 1950, p. 53).⁸⁴ O desenvolvimento da ideia de relação como princípio da beleza, aqui tratada nos termos de “prazer”, aparece no parágrafo VI do capítulo sobre os princípios gerais de acústica, das *Mémoires mathématiques*. Diderot parece seguir, intencionalmente ou não, a mesma estratégia de Plínio, o velho, em sua *História Natural*. Plínio pretende, como já indica o título do livro, narrar a história de todas as coisas em um esforço enciclopédico, mas seu procedimento é um tanto quanto diferente de qualquer um que empregariamos hoje em dia. Diferente da *Encyclopédia*, de Diderot e d’Alembert, a *História natural*, de Plínio, não é um dicionário.

Para falar, por exemplo, a respeito da pintura,⁸⁵ o assunto inicial do capítulo da clássica obra de Plínio é uma questão a respeito dos metais, conduzindo ao mistério das oficinas, seguido pelo procedimento minucioso da *ciselure*, um tipo de escultura, da estatuária, da tintura para, assim, chegar no assunto central do capítulo, a pintura. Diderot não vai tão longe em seu

⁸³ Sobre esse assunto, ver também o texto de G. Filloux intitulado « L’article BEAU et la théorie matérialiste de la connaissance » (1998, p. 41).

⁸⁴ « Diderot se nourrit de tout. »

⁸⁵ T. II, livro XXXV, p. 462 e seguintes.

procedimento de livre associação, cujo percurso permite definir todas as coisas, mas assim como toma algumas anedotas emprestadas de Plínio, parece também se interessar por essa estratégia quase enciclopédica, que pretende dar conta da maior quantidade possível de temas e assuntos, ao escrever suas *Mémoires mathématiques*.⁸⁶

Que Diderot era leitor de Plínio é evidente. Uma menção direta a uma anedota narrada pelo autor da *História natural* pode ser encontrada no *Salão de 1763*. Diderot comenta um quadro de Chardin, *Le bocal d'olives* [A jarra de azeitonas] (fig. 6). Nessa obra, Chardin teria representado elementos da natureza de maneira surpreendente, e quem passasse diante do quadro acreditaria estar, de fato, diante daqueles objetos, e não de uma pintura. O maior elogio feito a Chardin teria sido o suspiro profundo soltado por Greuze quando este passou diante do quadro. A beleza era tanta que se poderia cuspir sobre as uvas de Zeuxis e sobre as cortinas de Apeles (*Salão de 1763*, IV, p. 265). Ora, mas que uvas e que cortinas são essas? Plínio narra em sua *História natural* a historieta de um combate entre dois pintores, Parrhasius e Zeuxis:

[Parrhasius], conta-se, convocou Zeuxis a um combate. Este trouxe *uvas pintadas com tanta veracidade que pássaros vieram bicá-las*. O outro trouxe uma *cortina* tão naturalmente representada que Zeuxis, muito orgulhoso da sentença dos pássaros, solicitou que retirassem enfim a cortina para mostrar o quadro. Então, reconhecendo sua ilusão, com uma franqueza modesta confessou-se vencido, pois ele havia enganado somente pássaros, enquanto Parrhasius havia enganado um artista, que era Zeuxis (Plínio, Livro XXXV, p. 473, sublinhado por nós).⁸⁷

É difícil supor que essa historieta seja completamente verdadeira, assim como não parece verdadeira a ilusão de naturalidade causada pelo quadro de Chardin. O exagero por trás da anedota, no entanto, destaca um elemento central para compreender o cerne da questão da imitação. Assim como Chardin enganaria o observador de seus quadros fazendo-o acreditar que as azeitonas são verdadeiras, Zeuxis teria causado confusão nos pássaros, que tentaram bicar as

⁸⁶ A respeito do uso do termo “enciclopédia” para uma análise do texto de Plínio, assim como da relação dele com Diderot, conferir o capítulo dois, “Diderot’s Pliny and the politics of the encyclopedia”, em *Pliny’s Encyclopedia. The reception of the Natural History*, de Aude Doody (2010, pp. 40-91).

⁸⁷ Traduzido a partir da edição francesa.

uvas tamanha era sua semelhança com a realidade. No entanto, seu oponente nesse combate artístico conseguiu confundir não apenas pássaros, mas o próprio Zeuxis, que não se deu conta que a cortina estava pintada na tela, e não a cobrindo, tão real era a impressão de sua representação. Essa anedota foi ilustrada com uma gravura no século XVII (fig. 7). À direita da gravura, encontra-se o quadro de Zeuxis, identificável tanto pelas uvas pintadas quanto pelos pássaros que as atacam, atestando o sucesso da obra. À esquerda da gravura, pode-se ver outro quadro, aparentemente coberto por uma cortina, e um grupo de pessoas que espera alguém descortiná-lo. A cena retrata, portanto, o próprio momento em que Zeuxis teria sido enganado pelo *trompe-l'œil*.



Figura 8 – *Le bocal d'olives*. Jean-Siméon Chardin. Óleo sobre tela. 71x98 cm. Museu do Louvre.



Figura 9 – Zeuxis and Parrhasius. Jacob von Sandrart. Gravura. 1683. Wellcome Colection.

A ideia por trás desse exemplo é a de que a bela pintura é capaz de enganar os sentidos, fazendo-nos acreditar na cena que estamos vendo como se fosse uma obra da natureza. Quando o quadro é belo, deixamo-nos conduzir pela intensidade de sua beleza, e ela impacta nossos olhos, mas também nossa imaginação. O realismo do quadro gera nesse caso um efeito de ilusionismo. Somos transportados para a cena dada sua semelhança com a verdade. Parecemos sentir o cheiro das frutas; temos vontade de tocá-las; conseguirmos imaginar o restante do cômodo onde é ambientada a natureza morta de Chardin. É esse o efeito desejado por Diderot em uma composição, mas com cenas com maior intensidade.⁸⁸

⁸⁸ Carole Talon-Hugon formulou uma ideia de modo muito semelhante ao nosso, à qual subscrevemos: “A moralização supõe histórias edificantes. É preciso que a pintura seja narrativa, expressiva, patética, verossimilhante. A forma não deve tornar opaca a relação com o referente. O ilusionismo da representação é necessário para que se produza a imersão ficcional que é, ela mesma, a condição da reação afetiva e, *in fine*, do efeito ético procurado. Por esse conjunto coerente de prescrições, Diderot se liga a uma *poiética* humanista da pintura [La moralisation suppose des histoires édifiantes. Il faut que la peinture soit narrative, expressive, pathétique, vraisemblable. La forme ne doit pas opacifier la relation au référent. L’illusionisme de la représentation est nécessaire pour que se produise l’immersion fictionnelle, qui elle-même est condition de la réaction affective et, *in fine* de l’effet éthique recherché. Par cet ensemble cohérent de prescriptions, Diderot se rattache à une *poiétique* humaniste de la peinture.]” (Talon-Hugon, 2014, p. 51, sublinhado pela autora)

No *Salão de 1763*, Diderot confunde Parrhasius com Apeles, mas a imagem do grande pintor da Antiguidade é notada em ambos os casos.⁸⁹ A anedota pode ser compreendida em dois níveis. Uma primeira interpretação, talvez mais superficial, ilustra como o conhecimento a respeito do mundo exterior tem uma influência fundamental sobre a forma como se avalia um objeto esteticamente. A aproximação com a natureza é um elemento central para que a beleza extrapole os limites de sua linguagem, isto é, da pintura enquanto cores e formas, para se tornar bela sob outras perspectivas.

Em um segundo nível, a anedota narrada por Plínio indica como a capacidade de imitação da realidade e a capacidade técnica do pintor se transforma em uma grande proeza na Antiguidade grega. Ela mostra um exímio domínio de técnicas de pintura, mas também de elementos de matemática e geometria, que permitem a criação dos chamados *trompe-l'œil*, obras muito realistas que nos dão a impressão de não serem pinturas. O realismo se transforma em um dos parâmetros de avaliação das artes plásticas e é constantemente reproduzido pelos artistas.⁹⁰

Quando essa ideia chega ao século XVIII e Diderot a confronta, vemos, novamente, uma modificação, ainda que sutil. Diderot não é um defensor da arte abstrata, seu elogio recai fortemente no realismo enquanto capacidade de reprodução de elementos da natureza. No entanto, soma-se a isso um detalhe importante: para além da cópia realista, chamada por ele de retrato, é preciso, ainda por meio da capacidade de composição, criar um modelo ou uma cena com a qual o espectador se reconheça. O objetivo dessa precisão é o *efeito moralizante* causado sobre o espectador. Para Diderot, não basta tocar apenas a corda do sentido da visão. É preciso que o impacto da composição seja mais profundo.

Nas *Memórias Matemáticas*, ao comentar o modo como apreciamos uma sinfonia ou um concerto, o filósofo chega à ideia de prazer diante de uma peça musical. É para explicar o prazer musical que o autor se vale da ideia de “relação”, mencionada anteriormente. Diderot afirma que o prazer consiste na percepção de relações, porém esse princípio não se restringe a peças musicais, mas se repete na poesia, na pintura, na arquitetura, em moral em todas as artes e em todas as

⁸⁹ Sobre a análise de Diderot diante do quadro de Chardin em questão, e de sua relação com a narrativa de Plínio, conferir o artigo de Kate Tunstall, *Diderot, Chardin et la matière sensible* (2007, especialmente p. 585 e 591).

⁹⁰ Em contraposição, por exemplo, com a arte egípcia.

ciências (*MM*, DPV, II, p. 255-6). Já em 1748, Diderot é categórico ao dizer que “a percepção de relações é o único fundamento de nossa admiração e de nossos prazeres, e é daí que é preciso partir para explicar os fenômenos mais delicados que nos são oferecidos pelas ciências e pelas artes” (*MM*, DPV, II, p. 256).⁹¹

O princípio da relação dá conta de uma variabilidade por trás do conceito estudado. O que é considerado belo parece mudar de acordo com quem fala sobre ele, mas a ideia de relação pretende dar fundamento a essas mudanças. Os padrões de beleza variam conforme passam os séculos e mudam os princípios e valores. Ao defender que essas alterações ocorrem porque a estabelecer relações diferentes desse objeto com outros conforme o tempo passa, pretende-se solucionar esse problema na ótica de Diderot. Para além disso, a ideia de relação serve, também, para avaliarmos a beleza moral de uma obra, e não se restringe ao julgamento da técnica.

A interpretação de que a beleza é organizada tendo como critério o estabelecimento de relações sofreu críticas dos intérpretes de Diderot. Em *A cadeia e a guirlanda, Diderot e a arte de seu tempo*, Franklin de Matos escreve o seguinte:

quando o próprio Diderot subestima este vaivém [o trato com as obras concretas], sua reflexão se empobrece notoriamente. É o caso do artigo ‘Belo’, de 1751 [publicado em 1752], cuja composição não parece estimulada por questões concretas, mas por um mero acerto de contas com a história da filosofia. O resultado, como já se observou, é uma ‘definição desprovida de qualquer conteúdo e tão abstrata e geral que não poderia ser a base de um juízo estético ou o ponto de partida de uma teoria da arte’ (Matos, 2004, p. 121).

A citação retomada por Matos é de Herbert Dieckmann, no capítulo “Questions d’esthétique” de *Cinq leçons sur Diderot* (1959). Esse comentário se pauta na ideia de que a fundamentação na ideia de relação é tão abstrata que praticamente não possui conteúdo algum. Herbert Dieckmann, na quarta de suas *Cinq leçons sur Diderot*, intitulada “Questions d’esthétique”, defende que a teoria diderotiana das relações estabelece sobretudo o princípio de um sensualismo

⁹¹ « La perception des rapports est l’unique fondement de notre admiration et de nos plaisirs ; et c’est de là qu’il faut partir pour expliquer les phénomènes les plus délicats qui nous sont offerts par les sciences et les arts. »

estrito, quase um pragmatismo positivista, “ou seja, ele adota uma posição filosófica oposta à do a-priorismo e à do ponto de vista metafísico dos autores cujas ideias ele expõe [no verbete “Belo”]” (Dieckmann, 1950, p. 102).⁹² Em sua perspectiva, os problemas centrais do verbete são múltiplos. Trata-se do belo, da distinção entre várias espécies de belo, da subjetividade e da objetividade a respeito dos julgamentos sobre o belo, a moral e o útil, e a existência de um sentido interno do belo. No entanto, para o autor, a definição proposta é muito abstrata e geral, além de ser desprovida de conteúdo e não serviria como base para um julgamento estético ou para uma teoria da arte (Dieckmann, 1950, p. 102).

Anne Elisabeth Sejten parece levar às últimas consequências o argumento de Dieckmann. Segundo ela, Diderot adere à teoria da relação “sem verdadeiramente a elaborar” (Sejten, 2015, p. 73).⁹³ Segundo a autora, nesse texto de juventude Diderot não avançou nenhuma tese própria, mas apenas passou em revista teses antigas e contemporâneas, exemplificando de modo notável sua ligação com a atmosfera de seu tempo sob um ângulo material e concreto.

A posição interpretativa de Marian Hobson nos parece mais adequada para avaliar o caso. Segundo Hobson, quando a ideia de relação surge no pensamento de Diderot, por volta da redação do verbete “Belo”,⁹⁴ contemporâneo da *Carta sobre os surdos e mudos*, ela funciona como uma espécie de senha [*mot de passe*], pois a expressão “percepção de relações” teria se tornado uma espécie de *slogan* do início do século.

Nesse sentido, ambas as autoras estão de acordo: o princípio da “relação” “tem um pouco a aparência de um slogan, na estética [de Diderot] como naquela da época, pois se trata de uma frase vinda de outro lugar e aí empregada, mais do que gerada por uma reflexão autônoma e pessoal” (Hobson, 2015, p. 11).⁹⁵ Diderot não é o único a empregar essa expressão, que aparece igualmente na pena de Briseux, um teórico – não renomado – da arquitetura, na de d’Alembert, que conhecia Briseux, e na de Dumarsais (Hobson, 2015, p. 11-12). Isso justificaria a

⁹² « c’est-à-dire qu’il adopte une position philosophique qui est à l’opposé de l’a-priorisme et du point de vue métaphysique des auteurs dont il expose les idées. »

⁹³ « sans vraiment l’élaborer ».

⁹⁴ Como vimos, essa ideia aparece já nas *Mémoires mathématiques*.

⁹⁵ « Elle a quelque peu l’apparence d’un slogan, dans son esthétique comme dans celle de l’époque, car c’est une phrase venue d’ailleurs et mise en œuvre, plutôt que générée par une réflexion autonome et personnelle. »

ideia conforme a qual ele apenas retoma uma expressão já conhecida do vocabulário do período do nascimento da filosofia da arte.

As interpretações de Hobson e de Sejten começam a se afastar quando a primeira, com a qual estamos de acordo, indica que, de slogan, a “percepção de relações” passa a ser um “caminho subterrâneo” que se transforma mais em trajetória do pensamento do que em tema (2015, p. 12).⁹⁶ Nossa interpretação segue essa última linha. A ideia de corrente, seja ela visível ou subterrânea, ilustra bem o modo como Diderot se apropria de determinados conceitos ou termos de sua atmosfera teórica e, em seguida, confere a eles novas cores e linhas, transformando-os tanto em conceitos novos quanto em elementos centrais de sua filosofia.

É o que ocorre com a ideia de relação. Além de ser o princípio da compreensão e do julgamento sobre a beleza da técnica e da composição, ela é também a base do julgamento da beleza moral de uma máxima. O que se pretende não é arbitrar a respeito do que pode ou não ser considerado belo, mas encontrar um princípio fundamental a partir do qual julgamentos diversos possam ser fundamentados. Se para uns a beleza de um quadro consiste exclusivamente no emprego da técnica, para Diderot, é preciso ir além dela. A fundamentação na ideia de relação é geral, é verdade, mas com um objetivo específico: pretende-se ir, como não é raro para Diderot, no caso limite de cada questão em busca de um elemento basilar da discussão. Ao indicar sua compreensão de que o julgamento a respeito da beleza ocorre por meio de um movimento comparativo entre belezas diversas, Diderot prepara o terreno para afirmar, como o faz nos *Salões*, que a beleza não se encerra no domínio da técnica, mas abarca também as experiências por meio das quais construímos essa análise comparativa de objetos variados.

O estabelecimento de relações entre diferentes objetos entre as coletâneas⁹⁷ de nossa memória não é algo feito sempre de maneira deliberada. Ao contrário, no mais das vezes o julgamento a respeito da beleza do objeto ocorre de maneira automática, parecendo algo natural, e por esse motivo dando a

⁹⁶ Lembramos aqui da formulação de Maria das Graças de Souza, segundo a qual há uma “corrente subterrânea” (Souza, 2002, p. 22) na filosofia de Diderot, que a concede unidade sem transformá-la em sistema, e daquela de Élisabeth de Fontenay, “Diderot est un fleuve”, Diderot é um rio (Fontenay, 1981, p. 18): conforme suas águas correm, tanto inundam as margens quanto carregam consigo características de onde passaram.

⁹⁷ *Recueils*, termo empregado também em *O Paradoxo sobre o comediante* (Diderot, 2000, p. 35, traduzido como “coleções”).

impressão de se tratar de uma segunda natureza, quando é, na verdade, uma espécie de operação de pensamento, um movimento ativo e individual. As coletâneas acessadas por nós nesse momento nada mais são do que o conjunto das coisas com as quais tivemos algum contato, mais ou menos direto. Um indivíduo cuja memória é mais potente terá mais elementos para serem combinados ao julgar a beleza de um objeto; outro, cuja experiência foi mais variada, potencialmente também. A impressão de autonomia da operação se deve à frequência com que é realizada:

É a indeterminação dessas relações, a facilidade de apreendê-las e o prazer que acompanha sua percepção que fez imaginar que o belo era mais uma questão de sentimento do que de razão. Ouso afirmar que todas as vezes em que um princípio nos for conhecido desde a mais tenra infância, e que fizermos, por hábito, uma aplicação fácil e súbita dele aos objetos situados fora de nós, acreditaremos que o julgamos por sentimento. Mas seremos obrigados a confessar nosso erro em todas as ocasiões nas quais a complexidade das relações e a novidade do objeto suspenderiam a aplicação do princípio. Então, o prazer esperará, para ser sentido, que o entendimento tenha pronunciado que o objeto é belo (“Belo”, *Enc.*, 5, p. 207).

Essa passagem ilustra nosso ponto. Estamos de tal maneira acostumados a realizar julgamentos em relação ao belo (por aproximação ou por distanciamento) que parecemos fazê-lo de maneira automática. Essa ação se transforma em uma espécie de segunda natureza, e por isso a julgamos inata, quando não passa de um hábito adquirido e muito bem enraizado. Se concordarmos com o argumento de Diderot, o que ocorre é um longo treino das habilidades relacionadas a esse julgamento.⁹⁸ É preciso passar por um processo de treino e aperfeiçoamento de nossos sentidos para dar cabo desse processo comparativo entre objetos diferentes, acessados, quem sabe, por sentidos diferentes. O corpo como um todo é requisitado para estabelecer um juízo sobre a beleza de um objeto.

⁹⁸ Isso foi vislumbrado como uma consequência do materialismo de Diderot: “A filosofia materialista, com a estética que dela resulta, é aquela que faz a escolha do corpo como objeto central de suas interrogações [« La philosophie matérialiste, avec l’esthétique qui en découle, est celle qui fait choix du corps comme objet central de ses interrogations. »]” (Hartmann, 2003, p. 88).

Tendo início em nossa primeira infância, o treinamento dos sentidos, que implica também na ação da memória e da imaginação, nunca se encerra efetivamente, pois a cada nova experiência, pode-se acrescentar novos elementos de comparação a partir dos quais é possível estabelecer outras e variadas relações, aumentando as possibilidades de compreensão e de julgamento de um certo objeto. Assim, essa capacidade é sempre aprimorada, quase a despeito de nós.

O princípio exposto no verbete “Belo”, de 1752, volta a aparecer anos mais tarde nos *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie*, de 1781. Logo no início, no parágrafo intitulado “Du Goût”, lemos: “O sentimento do belo é o resultado de uma longa sequência de observações. E essas observações, quando as fizemos? A todo tempo, a todo instante. São observações que dispensam análise” (*Pensées détachées*, IV, p. 1013).⁹⁹ Essa frase deixa claro que, por termos realizado esse esforço de combinação e comparação ao longo de toda a vida e nos exercitado nessa habilidade sem nos darmos conta, pois as realizamos o tempo todo, o estabelecimento de relações entre objetos diferentes ocorre sem que o percebamos, dispensa análise. Não paramos e buscamos atentamente na memória todos os objetos daquele tipo com os quais tivemos contato, ou os objetos que se assemelham ou se diferenciam do objeto de nosso juízo naquele momento. Eles aparecem de maneira que causa a impressão de naturalidade porque esse processo foi automatizado.

Cada observador tem diferentes capacidades e habilidades mobilizadas para estabelecer tais relações de comparação, resultando em diferentes juízos e em diferentes impressões sobre o belo. O exemplo de Diderot é a fachada do Louvre:

Quando digo tudo o que contém em si do que despertar em meu entendimento a ideia de relações, ou tudo o que desperta em mim essa ideia, é porque se deve distinguir bem as formas que estão nos objetos e a noção que tenho deles. Meu entendimento não põe nada nas coisas e não tira nada delas. Que eu pense ou não nas fachadas do Louvre, todas as partes que a compõem não deixam de ter tal ou qual forma e tal ou qual arranjo entre si. Que haja ou não homens, essa fachada não será mais ou menos bela, mas o será somente para seres possíveis constituídos de corpo e de espírito, como nós. Pois, para outros, ela poderia não ser bela nem feia, ou

⁹⁹ « Le sentiment du beau est le résultat d’une longue suite d’observations ; et ces observations, quand les a-t-on faites ? En tout temps, à tout instant. Ce sont ces observations qui dispensent de l’analyse. »

mesmo ser feia. De onde se segue que, embora não haja belo absoluto, há duas espécies de belo em relação a nós, um belo real e um belo percebido. (“Belo”, *Enc.*, 5, p. 206)

O mesmo exemplo será mais tarde retomado em 1771, na *Refutação de Helvétius*: “O belo é sempre belo. Há apenas minha sensação que varia. Eu passo diante da colunata do Louvre sem a olhar. Ela é menos bela para mim? De forma alguma” (*RDH*, I, p. 908).¹⁰⁰ Constatamos com esse exemplo a variabilidade da sensação e do julgamento diante de um objeto que, por sua vez, se mantém igualmente belo independentemente das impressões que podem ser originadas a partir dele. As características intrínsecas à fachada do Louvre, suas proporções, simetria, arranjos etc. não variam conforme quem a observa. No entanto, diferentes observadores podem ter diferentes sensações e julgamentos diversos resultantes a respeito dela, ou mesmo não exprimir nenhum julgamento. Isso não retira dela suas características.

O exemplo das fachadas do Louvre reforça ainda a diferença entre uma característica e sua ideia abstrata. O entendimento não tem a função – nem a capacidade – de colocar ou tirar nada dos objetos, mas apenas observar e julgar uma característica inerente a eles. A ideia de beleza, no entanto, se desenvolve de maneira individual e particular. Vê-se, assim, do lado do belo percebido, uma subjetivação da beleza. “O azul, o agudo, o ácido, o sedoso ou o rugoso não existem *dessa forma* no objeto, eles não são nada fora da sensação” (Talon-Hugon, 2014, p. 43, sublinhado por nós).¹⁰¹

O “belo real” ao qual se refere Diderot no final do trecho citado se contrapõe à ideia de “belo relativo” ou “belo percebido”. Em linhas gerais, o “belo relativo” diz respeito às percepções individuais a respeito da beleza, enquanto o “belo real” diz respeito à existência de características que possam despertar nas pessoas a ideia do belo. Por exemplo, um objeto que tem simetria, cor e forma desperta em seus observadores uma ideia conforme a qual julgam o objeto belo ou feio, com a condição de se tratar de seres com corpo e espírito, como Diderot precisa na passagem citada anteriormente (*cf.* “Belo”, *Enc.*, 5, p. 194 e 206).

¹⁰⁰ « Le beau est toujours beau. Il n’y a que ma sensation qui varie. Je passe devant la colonnade du Louvre sans la regarder ; en est-elle moins belle pour moi ? Nullement. »

¹⁰¹ « Le bleu, l’aigu, l’acide, le soyeux ou le rugueux n’existent pas tels quels dans l’objet ; ils ne sont rien hors de la sensation. »

Potencialmente, poderíamos avançar, qualquer objeto que exista possui essa beleza absoluta, dado que necessariamente tem algum tipo de característica estruturante, seja ela cor e forma, no caso de um objeto físico, podendo se aplicar igualmente para a forma de um poema, por exemplo. Além disso, todos os seres racionais são dotados de corpo e espírito, podendo dar existência ao belo relativo a partir de seu julgamento. A ideia de relação tenta dar conta da variabilidade do julgamento individual.

Por fim, ainda nessa passagem nos deparamos com outro aspecto importante da interpretação de Diderot: o aspecto iconológico da definição.¹⁰² Ao alterar o contexto, referido na passagem pelos termos ‘corpos’ e ‘espíritos’, altera-se também o significado atribuído à ideia de beleza, ainda que nenhum dos elementos da arquitetura da fachada tenham mudado. Com uma mudança de contexto, o que muda também é o modo de se avaliar determinado objeto. Todas essas diferenças na apreensão do objeto correspondem à beleza relativa, e as características do objeto permanecem as mesmas, pois a beleza real é inalterável.

Diante de mudanças assim, o juízo a respeito do que é belo pode passar a ser completamente outro e, nesse sentido, a fachada do Louvre poderia passar a ser até mesmo feia. Isso implica na beleza “para seres constituídos de corpo e de espírito como nós”. “Nós”, nessa passagem, é o cidadão francês setecentista: com seus critérios, fundados em relações sociais e históricas, percebe uma beleza na fachada do Louvre que ultrapassa mesmo questões arquitetônicas e, conseqüentemente, se liga diretamente a elementos culturais. Se imaginarmos a passagem dos séculos e alterações importantes na vida quotidiana, na história e nas formas de construção, ou seja, ao alterarmos corpo e espírito do observador, a fachada do Louvre pode deixar de ser considerada bela, ainda que a beleza intrínseca a ela permaneça para sempre inalterada.¹⁰³ O que muda são os

¹⁰² Segundo Erwin Panofsky, a análise de uma obra pictórica tem três etapas principais. A primeira, pré-iconográfica, consiste em estudar, de modo geral, o estilo, como certos objetos são expressos por certas formas. Em um segundo nível, o iconográfico, será feita uma análise das imagens apresentadas (como se configuram, onde estão esses personagens, quais os elementos da composição). Por último, será feita uma interpretação iconológica, aquela que considera o contexto, que interpreta o significado dos objetos agregados naquela composição (2017, pp. 64-65).

¹⁰³ A fachada do Louvre serve de exemplo de beleza também no romance utópico de Louis-Sébastien Mercier, *L'an 2440*. Quando o protagonista, um cidadão francês contemporâneo de Diderot viaja 700 séculos em direção ao futuro, se depara com pessoas que ainda consideram o Louvre “o mais belo monumento” (Mercier, 1999, p. 53).

elementos constituintes dessa relação e os efeitos causados por elas, mantendo o princípio inalterado.

Conceitos como utilidade e unidade seriam insuficientes na perspectiva de Diderot para funcionarem como esse princípio basilar. Por outro lado, a ideia de relação poderia ainda ser aplicada mesmo depois de uma grande mudança de paradigma, pensando nas formas como a beleza foi compreendida no passado e mesmo mudanças futuras e imprevisíveis. Bastaria, para justificar a mudança, afirmar que o modo como as relações são estabelecidas mudou ou, mais especificamente, essas relações serão, então, estabelecidas a partir de novos parâmetros que não podem ser adivinhados. O fundamento do belo permanece, assim, sempre o mesmo. Diferentes julgamentos não alteram as características intrínsecas ao objeto: sua beleza real permanece intacta. É como no exemplo da fachada do Louvre: haja ou não pessoas para a observarem e emitirem algum tipo de julgamento a respeito dela, ela não deixará de ser bela.

Tomemos um exemplo do texto, por sua vez retirado do teatro clássico: a célebre frase “que ele morresse” presente na tragédia *Horácio*, de Corneille.¹⁰⁴ Esse caso nos auxilia a compreender como um valor moral pode ser considerado de formas diferentes. Relembremos a cena. O problema central é o grande tema da tragédia clássica, uma questão de honra. Depois da morte de seus dois irmãos em um duelo contra os Curiácios, Horácio teria supostamente fugido para salvar sua vida frente aos três oponentes. Sua fuga, porém, ainda que lhe preservasse a vida, é motivo de grande desonra para seu pai, o Velho Horácio. Ao ser, então, questionado sobre o que preferia que o filho tivesse feito, o Velho Horácio responde “que ele morresse” (versos 1021-1022). A honra é superior a qualquer tipo de sentimento filial, parental ou marital. No ato IV, cena II, diante de Valério, o cavaleiro romano que vem “consolar um pai” (verso 1071), o Velho Horácio responde: “Não tomai nenhuma providência / Não preciso de nenhum consolo, / E prefiro ver morto a coberto de infâmia / Aquele que acaba de me negar a mão inimiga” (Corneille, 2009, p. 261).¹⁰⁵

Diderot começa a imaginar a cena a partir de outros contextos. O primeiro caso é o de uma pessoa que não saiba do que a peça trata, que nunca tenha ouvido

¹⁰⁴ Corneille, 2009, p. 258, ato III, cena 6. Diderot também menciona essa mesma frase na *Sátira primeira* (II, p. 588).

¹⁰⁵ « N'en prenez aucun soin, / C'est un soulagement dont je n'ai pas besoin, / Et j'aime mieux voir morts que couverts d'infamie / Ceux que vient de m'ôter une main ennemie » (versos 1073-1076).

falar em “Horácio” ou em “Corneille”. Diante dessa hipótese, afirma: “É evidente que aquele que interrogo, não sabendo o que é este que ele morresse, não podendo adivinhar se é uma frase completa ou um fragmento, e percebendo com dificuldade entre esses três termos alguma relação gramatical, me responderá que isso não lhe parece belo nem feio” (“Belo”, *Enc.*, 5, p. 209). Notamos com essa passagem a impossibilidade de julgamento sobre a beleza da frase dada a incapacidade da pessoa de estabelecer relações (positivas ou negativas) com a formulação. Ao começar a dar informações adjacentes ao interlocutor, Diderot começa a vislumbrar como essa pessoa poderia, aos poucos, conforme outras informações são oferecidas, se aproximar de uma simples oração, “que ele morresse”, e julgá-la bela:

Mas se lhe digo que é a resposta de um homem consultado sobre o que um outro deve fazer num combate, ele começa a perceber naquele que responde uma espécie de coragem que não lhe permite crer que seja sempre melhor viver do que morrer, e a expressão que ele morresse começa a interessá-lo. Se acrescento que se trata de um combate pela honra da pátria, que o combatente é filho daquele que se interroga, que é o único filho que lhe resta, que o jovem devia combater três inimigos que já haviam tirado a vida de dois de seus irmãos, que o velho fala a sua filha,¹⁰⁶ que é um romano; então, a resposta que ele morresse, que não era bela nem feia, se embeleza à medida que desenvolve suas relações com as circunstâncias e acaba por ser sublime (“Belo”, *Enc.*, 5, p. 209).

Com esse trecho, constatamos o aumento progressivo das relações estabelecidas. Ao ser confrontado com casos como esse, pode-se ver como um movimento com aparência de natural porque automatizado é, na verdade, exemplo de um comportamento ativo, e não passivo, e dependente de uma certa subjetividade e de contextos específicos. Se o contexto é alterado, o mesmo ocorre com as emoções geradas pela frase. Uma resposta idêntica em uma peça de comédia tem seu significado transformado completamente. A cena de grande tensão que denota o sentimento de honra requisitado para uma tragédia e que diz, implicitamente, ser preferível morrer no combate a viver em desonra, quando no contexto de uma comédia, torna-se divertida. Diferentes emoções são geradas

¹⁰⁶ Diderot se confunde nesse ponto a respeito da interlocutora do Velho Horácio. Não é a filha, o que deixaria a frase talvez ainda mais grave, mas Julie, sua confidente, que se encontra na companhia do ancião e lhe serve de interlocutora nessa passagem.

a partir da mesma frase, pois as relações estabelecidas são distintas ou até mesmo inexistentes caso não se saiba nada sobre a peça ou seu contexto.

Mudai as circunstâncias e as relações, e fazei passar o que ele morresse do teatro francês para a cena italiana, e da boca do velho Horácio para a de Scapino, e o que ele morresse torna-se burlesco. Mudai as circunstâncias. Supondo que Scapino esteja ao serviço de um senhor duro e rude, e que eles sejam atacados numa estrada por três ou quatro bandidos; Scapino foge; seu mestre se defende. Mas, pressionado pelo número, é obrigado a fugir também. E se Scapino vier a saber que seu mestre escapou do perigo, dirá, frustrado em sua expectativa: Como, ele então fugiu! Ah, covarde! Mas lhe responderão: sozinho contra três, que querias que ele fizesse? Que ele morresse, responderá ele. E este que ele morresse se tornará divertido. É, pois, certo que a beleza começa, cresce, varia, declina e desaparece com as relações, assim como havíamos dito antes (“Belo”, *Enc.*, 5, p. 209-10).

Se a pessoa que julga os versos não tiver como valor fundamental a ideia de honra da tragédia clássica, o verso pode ganhar uma conotação diferente. Essa pessoa poderia julgá-lo inapropriado, colocando a preservação da vida em primeiro lugar. O modo como relações comparativas são estabelecidas a partir da frase varia dependendo do contexto, alterando assim o resultado de sua apreciação. O verso em si, por outro lado, permanece inalterado, guardando a possibilidade de apreciação, contendo “beleza real”, isto é, características capazes de despertar em seus leitores a ideia de beleza, seja pela via positiva, seja negativa.

Para bem perceber essas relações, é preciso de treino e de experiência. Os termos e expressões que Diderot utiliza para se referir a essa espécie de treino do espírito são “conhecimento”, “experiência”, “hábito de julgar”, “meditar”, “ver”, “maior extensão natural do espírito”.¹⁰⁷ Por vezes, é possível estabelecer relações entre objetos que, efetivamente, só existem na imaginação. Tomemos o seguinte exemplo, que começa a nos conduzir de volta ao diálogo entre Diderot e Falconet: um estatuário olha para um bloco de mármore. O que ele vê? Com os olhos físico, observa um bloco de mármore informe. No entanto, com os olhos de sua imaginação, enxerga já de partida uma figura definida. Seu entendimento estabelece relações a partir de formas possíveis para o objeto, inexistentes na atualidade das coisas. Esse processo ocorre em sua imaginação. Diderot conclui que, “embora a mão do artista só possa traçar um

¹⁰⁷ Essa última sendo uma característica que diz respeito ao gênio, mais diretamente.

desenho sobre superfícies resistentes, ele pode pelo pensamento transportar sua imagem sobre todo o corpo no espaço e no vazio” (“Belo”, *Enc.*, 5, p. 211).

A representação da beleza ideal

A partir do nascimento e das únicas capacidades inatas, são desenvolvidas outras habilidades, praticadas tão rotineiramente que parecem automáticas. Buscamos nas coletâneas alojadas em nossa memória, reunimos e combinamos itens por meio da imaginação e do entendimento. Para as pessoas que não fazem parte do mundo das artes, essa percepção se encerra no ato de encontrar – ou não – beleza em determinados objetos. Para o artista, a capacidade de estabelecer relações implica em procurar pelo melhor modelo para ser representado, ou em criá-lo.

O olhar do pintor deve ser duplo. Ao mesmo tempo, suas observações cumprem as exigências do naturalista, pois ele observa o objeto como componente da natureza, mas é também um olhar educado, e combina as observações do naturalista entre si, as compara e encontra a forma ideal, otimizada de representação.¹⁰⁸ Diderot dá um exemplo:

O senhor sentiu a diferença da ideia geral e da coisa individual até as menores partes, pois não ousaria me garantir, desde o momento quando tomou o pincel até agora, de ter se sujeitado à imitação rigorosa de uma cabeleira. O senhor acrescentou, o senhor tirou, sem o que não teria feito *uma imagem primeira, uma cópia da verdade, mas um retrato ou uma cópia da cópia*, [o fantasma da coisa], e não estaria senão no terceiro nível, pois, entre a verdade e sua obra, estaria a verdade, ou o protótipo, seu fantasma subsistente que lhe serve de modelo, e a cópia que o senhor faz dessa sombra mal terminada, desse fantasma (*Salão de 1767*, IV, p. 522, sublinhado por nós).¹⁰⁹

¹⁰⁸ Cf. Hartmann, 2003, p. 84.

¹⁰⁹ « Vous avez senti la différence de l'idée générale et de la chose individuelle, jusque dans les moindres parties, puisque vous n'oseriez pas m'assurer depuis le moment où vous prîtes le pinceau, jusqu'à ce jour, de vous être assujetti à l'imitation rigoureuse d'un cheveu. Vous y avez ajouté ; vous en avez supprimé ; sans quoi vous n'eussiez pas fait une image première, une copie de la vérité, mais un portrait ou une copie de copie, *le fantôme et non la chose* [citation en grec], et vous n'auriez été qu'au troisième rang puisqu'entre la vérité et votre ouvrage, il y aurait eu, la vérité ; ou le prototype, son fantôme subsistant que vous sert de modèle, et la copie que vous faites de cette ombre mal terminée, de ce fantôme ».

Destacamos nessa passagem um resumo bastante condensado da Teoria das Formas de Platão, enunciada entre os parágrafos 596 e 599 da *República*,¹¹⁰ onde Sócrates afirma que, com frequência, os artistas não percebem que estão afastados em três níveis das coisas reais. Diderot se vale dessa tripartição retirada da teoria de Platão, segundo a qual há três níveis de um objeto: 1) a coisa original; 2) a primeira representação ou cópia, nível no qual há uma verdadeira beleza das coisas, mas já afastada do modelo ideal; e 3) a cópia da cópia.

A imagem elaborada pelo pintor se encontra na terceira ordem, que não passa de uma imagem *fantasma*, termo escolhido por Diderot para fazer referência a Platão, tal é a sua distância com a coisa verdadeira. A linguagem utilizada por Diderot nesse trecho é uma linguagem platônica. Não se pode deixar de ressaltar, porém, uma das principais diferenças entre o pensamento de Diderot e o de Platão: a ausência do plano metafísico no esquema dos níveis do irmão *Tonpla*.¹¹¹ A metafísica de Platão não tem lugar no quadro reflexivo de Diderot, e a idealização das formas encontra-se apenas na mente daquele que as imagina a partir de uma inspiração de objetos que estão na natureza. A realização cabe à grande capacidade artística. Por isso, torna-se possível colocar o pintor no plano criador, afinal ele é capaz de conferir estrutura e algum nível de vida e materialidade às formas presentes na imaginação. Uma vida por meio da arte.

É interessante, senão curioso, o modo como um autor materialista e ateu retoma preceitos do idealismo platônico. Nos dois casos, tem-se uma espécie de imagem intelectual do objeto antes de ser criado, com a diferença central de que, para Platão, essa imagem está em um mundo transcendente, ao passo que para Diderot, ela se encontra nas relações secretas da natureza que podem ser identificadas apenas pelo gênio, e é preciso proceder com seu desvelamento. Como formula Franklin de Matos, “apesar de uma certa vibração platônica, o conceito de modelo ideal tem implicações empiristas” (Matos, 2001, p. 77). Essa formulação nos ajuda a compreender que há uma aproximação entre Diderot e Platão do ponto de vista do vocabulário, mas um afastamento em termos teóricos. As *ideias* deixam de ser substâncias metafísicas que existem fora do mundo sensível, e passam a ser compreendidas como representações que residem no

¹¹⁰ Cf. Platão, 2017, 450-457.

¹¹¹ Apelido cunhado por Voltaire (cf. Bourdin, 1996, p. 197). O termo brinca com o nome Platão, Platon, em francês, invertendo a ordem de suas sílabas.

espírito humano. Essas ideias, portanto, deixam de ter origem e validade metafísica (Matos, 2001, p. 78).

Carole Talon-Hugon corrobora essa ideia. Segundo ela, ao excluir toda forma de realismo transcendental, Diderot se distancia da ideia de beleza compreendida por Platão ou Plotino (2014, p. 44). Sem, no entanto, abandonar seu vocabulário, poderíamos avançar. Ela continua: “A beleza não é uma Ideia no sentido platônico do termo, mas uma ideia em sentido moderno, ou seja, um conteúdo de consciência e nada mais que um conteúdo de consciência. O belo é uma ideia; não inata, não dada ao homem pela Revelação, mas originada – como todas as outras ideias – da experiência” (Talon-Hugon, 2014, p. 44).¹¹² A habilidade de criação do artista, segundo o argumento de Diderot, decorre do treino da capacidade de estabelecer relações, treino este que consiste em observar a natureza e estudar os antigos, uma forma de educar a sensibilidade.

Além da referência à Teoria platônica, na passagem citada acima Diderot também afirma que o artista já conhece esse processo antes dele ser desvelado pelo filósofo. Isso porque, ao pintar um objeto qualquer, exemplificado aqui por uma cabeleira, o grande pintor não simplesmente copia uma cabeleira tal como ela é vista na natureza. Sua ação é muito distante de uma mera cópia devido a uma complexidade de tipo investigativa. O pintor acrescenta e tira. Ora, essa ação de acrescentar e tirar é central nessa passagem. Além de se coadunarem intimamente com o tipo de estudo empreendido pelo pintor, ela confere, ao mesmo tempo, autonomia para a imagem, fazendo dela uma entidade única, uma criação.

No já mencionado livro XXXV da *História natural*, Plínio descreve Zeuxis realizando o mesmo processo que Diderot desvela ao Falconet imaginário para fazer uma pintura da deusa Juno: “Quando teve que fazer um quadro para os agrigentinos destinado à veneração no templo de Juno Lacinia, ele conseguiu o privilégio de examinar suas [dos agrigentinos] garotas nuas e de escolher cinco, cada uma das quais forneceria a seu quadro belezas particulares” (Plínio, Livro

¹¹² « La beauté n’est pas une Idée au sens platonicien du terme, mais une idée au sens moderne, c’est-à-dire un contenu de conscience et rien de plus qu’un contenu de conscience. Le beau est une idée ; non pas innée, non pas donnée à l’homme par la Révélation, mais issue – comme toutes les autres idées – de l’expérience. »

Talon-Hugon continua ainda a passagem explicando que o que compreendemos propriamente por beleza, o que varia no julgamento de diferentes objetos, corresponde a estados mentais, e não a características reais de cada objeto, fazendo de Diderot um “antirealista” (Talon-Hugon, 2014, p. 44).

XXXV, p. 5).¹¹³ O mesmo processo de observação, seleção e harmonização de traços naturais organizados de maneira artificial em um quadro é repetido desde a Antiguidade e ensinado ao artista pela Academia.

O ensino acadêmico consistia em um curso com etapas muito bem delimitadas, tanto de teoria quanto de prática. No que diz respeito à parte prática, as etapas eram três. Em primeiro lugar, o estudante aprendia a desenhar a partir de um exemplo. Isso significava copiar as grandes obras, antigas e contemporâneas, como aquelas de Rafael, Poussin, Bouchardon e Cochin Fils. Tendo dominado essa primeira etapa, de cópia, passava-se ao desenho a partir da *bosse*, uma figura modelada, isto é, desenhava-se a partir de um modelo em relevo, seja em mármore ou em gesso. Em geral, as referências a partir dos quais se realizava o desenho eram imagens da Antiguidade. Finalmente, a terceira etapa do aprendizado consistia em desenhar a partir de um modelo vivo, sempre masculino.¹¹⁴ O período ao longo do qual as habilidades do pintor seriam desenvolvidas e a passagem de uma etapa para a outra poderia variar.

A cópia ocorre, pois, em vários níveis. Copia-se primeiro os grandes mestres, depois modelos esculpidos, depois modelos vivos. Ainda que estejamos falando de vários tipos diferentes de cópia, todas elas têm o mesmo fundamento: a reprodução de um modelo. A lógica desse processo envolve justamente o momento de treino no qual o artista aspirante amplia o inventário de elementos que participarão de sua apreensão de o que é o belo. Ele se mune de modelos e referenciais que o ajudarão, futuramente, a estabelecer relações.

Ao afirmar que o pintor acrescentou e tirou diante de um modelo observado, Diderot constata que, efetivamente, o grande pintor é quase incapaz de simplesmente copiar. Ele trabalha em cima de um modelo com o fim exclusivo de torná-lo mais belo. Ao acrescentar e tirar, o resultado é a modificação do modelo original tendo em vista uma certa melhoria para a composição da imagem. Consequentemente, gera um impacto diferente sobre quem observa o modelo aprimorado em comparação a uma cópia fiel. Isso é feito com tamanha intensidade que logo não se trata mais de nenhum indivíduo encontrado na natureza, mas uma criação produzida pelo gênio.

¹¹³ « Devant faire pour les Agrigentins un tableau destiné à être dédié dans le temple de Junon Lacinienne, il obtint d'examiner leurs filles nues et d'en choisir cinq, dont chacune fournirait à son tableau des beautés particulières ».

¹¹⁴ Cf. Bukdhal, 1982, p. 25-26.

Diderot deixa evidente que o pintor, quando pinta uma cabeleira, cria a dita cabeleira, sem reproduzir nenhuma que exista realmente na natureza. Para realizar sua criação, ele observa diversos modelos em seu ateliê, e cada um oferece belas partes e partes disformes, e escolhe, individualmente, as partes belas e as combina em um modelo novo. Assim como a natureza, o artista é promovido ao nível de criador. No *Salão de 1767*, é o próprio Falconet-personagem quem o admite: “Quando quero fazer uma estátua de bela mulher, faço despír um grande número delas, todas me oferecem belas partes e partes disformes. Tomo de cada uma delas o que elas têm de belo” (*Salão de 1767*, IV, p. 524).¹¹⁵ Como resume Belaval, “imitar é antes de tudo *escolher*” (Belaval, 1950, p. 95, sublinhado pelo autor).¹¹⁶ E, um pouco mais a frente, ele precisa: “Imitar é, então, desvelar” (Belaval, 1950, p. 97).¹¹⁷ O que é desvelado pelo artista? O modelo ideal.

Com termos cada vez mais técnicos, Diderot passa agora a falar em *linha verdadeira*,¹¹⁸ *linha da beleza*, *linha ideal*, expressões empregadas para se referir ao traço ideal de um modelo, ao modo de criar cada parte de uma composição pensando em sua excelência; a linha da beleza é aquela que resulta do lápis, do pincel ou do cinzel do grande artista, que não apenas copia o modelo, mas que acrescenta e tira traços essenciais para dar vida à sua criação. Aos poucos, Diderot leva o artista a afirmar que o modelo representado por ele não se encontra em lugar nenhum da natureza. Caso não tivesse trabalhado sobre um modelo inicial encontrado na natureza, diz Diderot, ele teria feito simplesmente a cópia da cópia. No entanto, ele acrescenta e tira, transformando aquele objeto em um modelo completamente novo, diferente de qualquer outro. Eis, assim, o surgimento de uma obra-prima, originada do pincel do artista. Caso não houvesse realizado esse processo criativo,

[sua] linha não teria sido a linha verdadeira, a linha da beleza, a linha ideal, mas uma linha qualquer alterada, deformada, uma linha de retrato. E Fídias teria dito [dele], [vós que estais somente no terceiro nível, depois da bela mulher e da beleza]. Há entre a

¹¹⁵ « quand je veux faire une statue de belle femme, j'en fais déshabiller un grand nombre; toutes m'offrent de belles parties et des parties difformes ; je prends de chacune d'elles ce qu'elles ont de beau ».

¹¹⁶ « Imiter, c'est d'abord choisir. »

¹¹⁷ « Imiter, c'est donc dévoiler. »

¹¹⁸ A expressão “*ligne de la vérité*” é empregada já por Dubos, na seção I do primeiro tomo das *Réflexions sur la poésie et sur la peinture* (1740, I, p. 3).

verdade e sua imagem, a bela mulher individual que ele escolheu como modelo (*Salão de 1767*, IV, p. 522).¹¹⁹

Sem esse processo de transformação diante do modelo, o artista teria apenas uma linha alterada ou deformada. A palavra “deformada” guarda um significado particular na letra do salonista, e será nosso objeto de análise em momento oportuno. Por ora, importa notar o modo como Diderot opõe a linha verdadeira, correspondente da verdadeira beleza, com a linha alterada ou deformada. Esta é associada à linha de retrato. Vimos que o retrato é a cópia fiel de um modelo tal como é encontrado na natureza, sem que haja qualquer modificação em seus traços. Quando o artista copia essa linha, com seus traços verdadeiros e naturais, mesmo as deformações, ele realiza uma cópia da cópia, seguindo o esquema de Platão, afastando-se assim em dois níveis da coisa real. Nesse caso, o objeto no segundo nível seria aquele criado pela própria natureza. Fídias, o grande arquiteto e escultor da Antiguidade, é convidado pelo texto do *Salão* a proferir a sentença do retratista: sua pintura poderia ser colocada apenas no terceiro nível das representações, depois da verdadeira beleza e da bela mulher.

O filósofo está convencido da veracidade de seu argumento e gradualmente tenta convencer seu interlocutor imaginário. Por meio de uma série de questões retóricas, conduzindo o diálogo para um fim específico, vemos o argumento ser, aos poucos, construído. Inicialmente, o salonista apresenta a ideia segundo a qual as ações quotidianas imprimem uma marca diferente sobre cada indivíduo, de tal forma que, na maioria das vezes, é possível adivinhar sua função simplesmente olhando para a pessoa. Essa marca altera a pessoa tanto externa quanto internamente. Ao representar fielmente essas alterações, o pintor realiza um retrato.

As diferentes marcas imprimidas sobre as pessoas alteram o corpo, isto é, sua parte visível, mas também aspectos invisíveis: há uma alteração igualmente em seu modo de pensar. Essas marcas são gerais sobre todo o sistema, implicando também em diferenças de comportamento dependendo das marcas externas. Tais

¹¹⁹ « Votre ligne n'eût pas été la véritable ligne, la ligne de beauté, la ligne idéale, mais une ligne quelconque altérée, déformée, portraitique ; et Phidias aurait dit de vous, [vous n'êtes qu'au 3^e rang, après la belle femme et la beauté]. Il y entre la vérité et son image, la belle femme individuelle qu'il a choisie pour modèle. »

marcas, portanto, causam diferenças na formação, no desenvolvimento e no crescimento “de uma máquina tão complicada, um equilíbrio tão rigoroso e tão contínuo que nada pecou de nenhum lado seja por excesso seja por falta” (*Salão de 1767*, IV, p. 523).¹²⁰

A ideia de marcas que alteram a fisionomia e o pensamento das pessoas faz pensar na *Sátira primeira sobre os caracteres e palavras de caráter, de profissão etc.*, escrita provavelmente ao longo dos anos 1770. Nesse texto, Diderot observa tipos sociais que são comparados com animais, elencando entre eles o homem-cordeiro, o homem-enguia e o homem-macaco, cada um com características próprias que os diferenciam dos demais. Além disso, são ressaltadas as idiosincrasias de diferentes profissões.

A atividade praticada rotineiramente durante anos resulta em alterações no modo como a pessoa se comporta, mesmo em situações que não parecem ter qualquer relação com sua profissão. A marca é deixada de maneira profunda, assim como qualquer elemento repetitivo da vida quotidiana. Desse modo, o naturalista, ao assistir à apresentação de um concerto de *castrati*, não consegue deixar de notar o quanto a ausência de um determinado órgão altera a composição corporal do cantor; o médico, mesmo tendo acabado de dissecar o corpo de sua falecida amiga, parecerá mais contente por ter descoberto a causa da morte do que triste pela morte de uma pessoa próxima.¹²¹ Em ambos os casos, cada pessoa carrega consigo a inevitável marca de sua profissão que a despeito deles se transforma quase em uma segunda natureza. Ela rege as ações de cada pessoa nos momentos mais inesperados. Ela altera seu retrato.

*

O caminho trilhado neste capítulo começou com uma incursão nos Salões de arte do século XVIII. A compreensão de como eram organizadas as exposições da Academia Real de Pintura e Escultura de Paris nos ajuda a vislumbrar como e por quais motivos o trabalho de descrição dos Salões, encomendado a Diderot por Grimm atinge tamanha dimensão. Em meio a dezenas – senão centenas – de

¹²⁰ « une machine aussi compliquée, un équilibre si rigoureux et si continu que rien n'eût péché d'aucun côté ni par excès ni par défaut ».

¹²¹ Cf. *Sátira primeira*, II, p. 584-585.

obras expostas a cada ano, o salonista procura pela razão conforme a qual algumas impactam mais o imaginário das pessoas do que outras. Por que, afinal, é fácil lembrar dos mínimos detalhes de algumas, mas não de outras? Tentamos mostrar ao longo deste capítulo que esse efeito é causado pela associação da técnica com a habilidade de composição de uma obra. Por meio da análise de alguns exemplares, vimos que tipo de impacto a técnica associada à composição pode ter sobre o espectador, e inversamente, como a ausência dessa associação é prejudicial ao quadro, segundo nosso severo crítico de arte. A boa composição exige o despertar máximo dos sentidos, e a técnica sozinha não dá conta de gerar esse efeito.

Um objeto belo desperta em nós a sensação que chamamos de “beleza”. Quanto maior o número de sensações que puder despertar, mais belo o objeto será. Ou seja, Diderot deseja que um quadro, uma escultura, um poema, um conto para serem considerados belos despertem, causem uma sensação de deleite que vá para além da visão. Assim, uma obra mais bela é aquela que causa maior efeito sobre o espectador. E esse efeito é gerado, sobretudo, por meio da composição. Afinal, a técnica apenas não dá conta sozinha de todos esses requisitos.

A boa composição só é atingida através do estudo e da combinação de elementos oriundos de diferentes modelos, movimento que consiste no aperfeiçoamento da natureza por parte do artista.¹²² Recorrendo a um processo de tentativa e erro (IV, p. 525-6), é naturalizado pelo artista, a melhor forma de representação de seus modelos e demais objetos da cena é atingida. Esse processo envolve a reunião harmônica de traços naturalmente encontrados em modelos diferentes, mas, pelo recurso da técnica artística, são associadas em uma forma coesa a ponto de enganar nossos olhos e fazer-nos crer se tratar de um ser natural, quando existe apenas por meio da arte.

O uso do símbolo feito de maneira correta para os parâmetros de Diderot, analisado neste capítulo, mostra algo essencial para a compreensão dos comentários não apenas sobre a pintura, mas para a reflexão artística mais global desenvolvida pelo autor. A simbologia do quadro guarda elementos moralizantes

¹²² Diderot se insere no imaginário baconiano: o ser humano se transforma se em mestre e agente da natureza. Sendo assim, pode controlar, modificar e até mesmo aperfeiçoá-la. Essa ideia é postulada logo no primeiro aforismo do *Novum Organum*, de Francis Bacon: “O homem é agente e intérprete da natureza; ele faz e entende somente aquilo que observa da ordem da natureza na prática ou por inferência; ele não sabe e não pode fazer mais” (Bacon, 2014, p. 47).

essenciais e potentes. É o símbolo que confere a eloquência necessária à imagem, imprescindível para atingir seu fim filosófico: é a composição alegórica presente no quadro que reforça os princípios morais encontrados na natureza humana, mas esquecidos devido às convenções, aos obstáculos colocados entre a natureza e os costumes e leis. O impacto causado pelo símbolo, quando bem elaborado, é capaz de reanimar esses valores naturais, devolver a eles um novo sopro de vida, uma nova demão de tinta, para que se fortaleçam e, novamente, façam parte operante da vida em sociedade. A bela composição deve despertar múltiplos sentidos ao mesmo tempo, e não apenas a visão, para, assim, fixar-se na memória do espectador.

Por certo, os quadros com uma ótima técnica são belos, mas Diderot deseja que a composição vá além dessa beleza considerada por ele, em alguma medida, superficial. Ela se encerra, literalmente, na superfície da tela; o filósofo desafia o artista a ir mais fundo. É preciso, ainda, mexer com a imaginação dos espectadores, de uma maneira a impactá-la de forma duradoura. A partir dessa compreensão de beleza, o olhar de Belona no quadro de Lagrenée, assim como seus gestos ou qualquer traço de sua composição, não imprimiriam uma marca duradoura no espectador. Esse olhar deveria acompanhá-lo quando fechasse os olhos e tentasse – ou não – lembrar do quadro. A ausência de força e energia faz com que sua lembrança se apague e o com que o quadro se esvaia de nossas memórias. A obra será mais bela se pudermos senti-la como se estivéssemos presentes no interior da cena retratada. Teríamos, dessa forma, a impressão ou sensação de que cada objeto ou modelo da cena existe para além da tela. Em última instância, seríamos, assim, impressionados pela composição.

CAPÍTULO II. A NATUREZA NÃO FAZ NADA DE INCORRETO

A ideia de natureza é essencial para a compreensão da elaboração e do resultado da Teoria do Modelo Ideal. A idealização em questão parte do distanciamento em relação a uma cópia completamente fiel da natureza. Houve, como vimos, uma separação entre a simples reprodução, um retrato, e uma atividade própria do grande artista, aquela de *aprimorar* a natureza. No segundo capítulo, veremos por qual motivo surge essa necessidade de aprimoramento: estudaremos as implicações do sistema de deformidades. Já esboçado no *Salão de 1765*, esse “sistema” (entre aspas, pois não se trata de uma reflexão sistemática propriamente dita) diz respeito às falhas intrínsecas da natureza. Como pode a natureza, que não faz nada de incorreto (Diderot, 2000, p. 161), ter falhas? Essa será nossa principal questão nesse capítulo.

Nosso percurso agora envolverá tanto a continuação da discussão do Diderot salonista, quanto as influências de um Diderot naturalista em sua reflexão artística. Se no capítulo anterior vimos o delineado da Teoria do Modelo Ideal, agora a acompanharemos ganhando cores. Para isso, nos debruçaremos, em primeiro lugar, sobre o chamado “sistema de deformidades” que nos ajudará a compreender a ideia de natureza à qual Diderot se atém, nosso segundo passo nesse capítulo. Veremos, em seguida, como ambos, natureza e suas deformidades, são convocadas para fazer uma bela composição conforme o julgamento de Diderot. Para isso, como ficará explícito ao longo do capítulo, é necessário convocar conjuntamente técnica e composição, misturando verdade e ficção para causar um efeito de verossimilhança sobre o público.

O “sistema de deformidades”

“A natureza não faz nada de incorreto” (Diderot, 2000, p. 161). Assim se abrem os *Ensaio sobre a pintura*, texto anexo ao *Salão de 1765*: não há nada na natureza que não seja como deve ser. Em seu primeiro capítulo, intitulado *Meus pensamentos extravagantes [bizarros] sobre o desenho*, nos deparamos com um comentário a respeito da representação por meio do retrato que será essencial para a compreensão das ideias desenvolvidas no *Salão* seguinte. Seguem-se a essa

afirmação alguns exemplos. Imagine-se uma mulher que perdeu os olhos na juventude. Esse evento – trágico – ocasionou uma série de alterações em seu rosto: flacidez seguida de encurtamento das pálpebras, gerando um efeito sobre as sobrancelhas e as bochechas que, por sua vez, alteraram o formato dos lábios. Essas são as alterações ou deformidades visíveis. “Mas credes”, questiona o autor, “que a deformidade se tenha encerrado no oval? Credes que o colo tenha ficado inteiramente ao abrigo disso? E as espáduas e a garganta?” (Diderot, 2000, p. 161-2).

Com efeito, responde Diderot à sua própria questão, para os olhos humanos, o colo, o pescoço, a garganta e todo o resto do corpo ficaram intocados; apenas o rosto sofreu com as deformações da cegueira. No entanto, se pudéssemos fazer essa mesma questão para a natureza, ela diria: “Este é o colo, estas são as espáduas, esta é a garganta de uma mulher que perdeu os olhos em sua juventude” (Diderot, 2000, p. 162). Isso também ocorre com uma pessoa corcunda. Para a natureza, bastaria observar seus pés e a maneira como se movem para constatar que se trata de um corcunda, e isso não poderia ser percebido por uma pessoa.

Para Stéphane Lojkin, o exercício de pensamento feito por Diderot o aproxima do raciocínio dos fisionomistas. O fisionomismo é a arte de conhecer a alma a partir das expressões do rosto, compreendendo, assim que ideias morais se manifestam através de expressões da aparência física (Talon-Hugon, 2014, p. 57). A questão central é a associação de expressões do rosto e das características gerais do corpo com traços morais. No entanto, sublinha Lojkin, o procedimento fisionomista coloca em curso uma abordagem basicamente taxinômica: a fisionomia é decomposta em traços diferenciais. Diderot, por outro lado, procede de maneira inversa: é o próprio movimento da deformação a causa das características diferenciais (Lojkin, 2015, p. 53, nota 20). A deformação insere o modelo na história, transformando-o em um personagem passível de ser real: com seus defeitos, ele adquire um passado.

Diderot pretende provar com esse argumento a existência de uma certa harmonia mesmo em modelos que parecem completamente deformados para critérios de beleza tradicionais. A partir de uma perspectiva naturalista, não há nada de incorreto. O sistema de deformidades serve para dar conta do fato de que a dita deformidade existe para nós, seres humanos, quando observamos

determinado modelo sob uma perspectiva que é invariavelmente alterada pelas idiossincrasias de profissão, de comportamento etc. No entanto, partindo da perspectiva da natureza nada disso é, efetivamente, uma deformidade, mas apenas a forma tomada a partir das conjunturas. Como dirá Diderot mais tarde no *Passeio Vernet* (1767), “A natureza é boa e bela quando nos favorece. Ela é feia e má quando nos aflige” (Diderot, 2021, p. 153). Afinal, nossa subjetividade transforma o julgamento sobre objetos variados, incluindo a própria natureza.

Para a natureza, as causas e os efeitos de todos os acontecimentos são evidentes. Diderot procede com uma espécie de personificação da natureza, imaginando sua perspectiva, seu ponto de vista, como se fosse um observador diante de um objeto.¹²³ A natureza é colocada no lugar do espectador. Nesse caso, porém, o observador conhece, diferentemente dos demais, todas as causas para os efeitos percebidos. Se comparamos nossa percepção dos objetos com aquela dessa natureza personificada, é como se contrastássemos a compreensão de mundo de uma criança e a de um adulto. No caso da criança, a linha de raciocínio é ainda incipiente e, por isso mesmo, incompleta diante da realidade das coisas. Isso resulta na observação de um defeito, de uma *deformidade*, que nada mais é do que uma característica derivada de um evento, uma consequência das determinações da natureza somadas à passagem do tempo. Quando se conhece os efeitos possíveis de cada acontecimento, o fenômeno observado é clara e rapidamente associado a uma consequência de um evento passado.

Essa constatação serve ao argumento de Diderot para mostrar como, devido à incapacidade humana de compreensão da totalidade dos fenômenos e de suas consequências, as obras da natureza parecem deformadas, e a representação artística e os retratos são imperfeitos e incompletos. “Se as causas e os efeitos nos fossem evidentes, não teríamos nada de melhor a fazer do que representar os seres tais *como são*” (Diderot, 2000, p. 162, sublinhado por nós). No entanto, como os seres da natureza *nos parecem* deformados, as belas obras de arte pretendem corrigir seus defeitos. Vemos ser esboçado aqui o argumento que ganhará fôlego no *Salão* seguinte. As representações não são, efetivamente, de coisas que *são*, mas de algo que gostaríamos que fosse, de uma idealização de

¹²³ Sobre o uso do recurso de personificação da natureza, conferir a introdução aos *Pensamentos sobre a interpretação da natureza* (Diderot, 2024, p. 7), assinada por Pedro Paulo Pimenta e Clara Castro.

figuras cuja relação com a realidade é indireta. Por isso, Diderot pode afirmar que o artista desejoso de pintar o modelo ideal *corrige* a natureza. Ela não faz nada de incorreto a partir de sua própria perspectiva, mas, para a compreensão humana, que busca simetria e harmonia, suas obras parecem deformadas.

“Um nariz torto, de natureza”, argumenta o autor, “não ofende de modo algum, porque tudo se mantém [*tout tient*]; somos conduzidos a esta deformidade por pequenas alterações adjacentes que a causam e justificam” (Diderot, 2000, p. 162). Compreende-se a alteração. A partir de diferentes parâmetros de beleza ou de diferentes coletâneas por meio das quais se estabelece comparações sobre a beleza de objetos diversos, pode-se julgar esse modelo belo ou feio. No entanto, quando comparado com os demais elementos de sua própria composição, da forma como foi forjado pela natureza, nota-se, caso concordemos com o argumento do autor, que há uma harmonia interna em sua representação. Se um aspecto natural, isto é, um dado da natureza fosse colocado forçosamente em um modelo ideal, aí notaríamos a falta de harmonia e perceberíamos essa alteração como um defeito. “Torci o nariz de *Antínoo*, deixando o resto tal qual é, este nariz estará mal. Por quê? É que *Antínoo* não terá o nariz torto, porém quebrado” (Diderot, 2000, p. 162).¹²⁴

Nos *Pensées détachées sur la peinture et sur la sculpture*, o tema da harmonia natural dos corpos retorna, e o salonista postula ser fácil perceber se o artista, mesmo quando muito hábil, trabalhou a partir de um modelo da natureza ou não. Não se pode falsear a imitação da natureza. Isso porque “o movimento mais imperceptível do corpo muda toda a posição dos músculos e produz circularidades onde havia uma estrutura reta [*méplat*], estruturas retas onde havia circularidades. Toda a figura avizinha o verdadeiro, e tudo nela é falso” (*Pensées détachées sur la peinture*, IV, p. 1027).¹²⁵ Ora, essa falsidade permeada de verdade é o efeito da ilusão causada pelo grande artista, resultado do processo de aperfeiçoamento da natureza.

¹²⁴ Antínoo, conhecido como o preferido do imperador Adriano, transformou-se em uma forma de representação da beleza ideal.

Uma reflexão semelhante toma corpo no comentário do quadro “Le sentiment de l’amour et de la nature cédant pour un temps à la nécessité”, de Badouin. Diderot destaca que, mesmo a cena sendo construída com um domínio técnico, ela é permeada por uma falta de harmonia que retira dela parte importante de sua beleza (*Salão de 1767*, IV, p. 672). Ou seja, ela parece artificial, e não natural.

¹²⁵ « le mouvement du corps le plus imperceptible change toute la position des muscles, et produit des rondeurs où il y avait des méplats, des méplats où il y avait des rondeurs ; toute la figure est voisine du vrai, et tout y est faux. »

A ilusão causada pelo quadro de Chardin (fig. 6) e pelos *trompe-l'œil* da Antiguidade (fig. 7), analisados no capítulo anterior, são exemplos disso. Nos dois casos, há uma cópia da natureza e, ao mesmo tempo, uma tentativa de aperfeiçoamento da cena. Se no quadro de Chardin não há movimento do corpo, pois a cena é uma natureza morta, detalhes como a cor das frutas e os efeitos de reflexo dos objetos, por exemplo, indicam um trabalho detido sobre modelos reais. Contudo, esses traços de verdade são permeados pela falsidade intrínseca ao formato da pintura e aos mecanismos empregados visando causar uma bela impressão por parte dos observadores do quadro. Aquelas frutas, pães e utensílios não são objetos da natureza. É por isso que algumas obras-primas são, na verdade, assimétricas: o efeito causado em nós pela assimetria causa a sensação de harmonia dada a posição da personagem do quadro em relação ao espectador. Se a cópia tivesse sido fiel à natureza, e as proporções tivessem sido mantidas fielmente, o quadro não pareceria tão belo.¹²⁶

A questão da cópia fiel da natureza aparece também nas entrelinhas das considerações sobre a obra de Anna Dorothea Therbouche, que apresenta um retrato do próprio Denis Diderot no Salão de 1767. No comentário geral da obra da pintora, o salonista afirma que julgou ser necessário imitar escrupulosamente a natureza, uma atitude nomeada de *servidão*. Não há, para ele, meio termo: ou se é sublime, ou se é pobre, mesquinho, raso, o caso da pintora, conforme seu impiedoso julgamento (IV, p. 724).¹²⁷

Não sem motivo, o filósofo aconselha o pintor já em 1765 a ir à praça pública, aos bares e às festas de paróquia se quiser encontrar o verdadeiro modelo (Diderot, 2000, p. 165). Cada uma dessas ocasiões gera diferentes reações do público, as quais implicam em diferentes movimentos do corpo e, conseqüentemente, em diferentes imagens.

¹²⁶ Cf. *Salão de 1765*, IV, p. 443 e *Pensées détachées*, IV, p. 1047.

¹²⁷ Diderot, no entanto, gosta de seu retrato. Ele elogia a determinação da pintora, que tem o furor da profissão. Anna Dorothea Therbouche realizou a pintura do retrato diante de um Diderot despido, algo proibido para pintoras mulheres no período (“J’étais nu, mais tout nu” (*Salão de 1767*, IV, p. 726)). Vale lembrar que sobre seus retratos, Diderot se mostra descontente com o famoso quadro de Michel Vanloo, igualmente apresentado no Salão de 1767. O filósofo reclama do formato da boca em coração, de sua beleza diminuta, como a de uma mulher, de sua doçura e vivacidade. Nenhuma representação de sabedoria. Elemento luxuosos, como a escrivãzinha e a renda das mangas. Enfim, o ar de uma velha coquete, a posição de um secretário de Estado, nada de um filósofo (IV, p. 531-3). Devido aos desvios labirínticos da história, o retrato mais detestado por Diderot é, hoje, o mais conhecido.

O nariz torto suscita, como no caso do modelo que teve seus olhos arrancados na juventude, uma série de outras alterações, pequenas e quase imperceptíveis no conjunto dos elementos. Trata-se de um elemento harmônico em relação ao conjunto dos traços do quadro, ainda que possa parecer estranho falar em harmonia para fazer referência a um modelo sem olhos. Quando características decorrentes da cegueira, para mantermos o exemplo, não são mobilizadas pelo artista que deseja pintar uma pessoa que perdeu os olhos e a visão, estaremos diante de um conjunto desarmônico. É a isso que o autor se refere quando fala do nariz de Antínoo: se fosse colocado um nariz torto sobre um modelo, no restante de suas características, idealizado conforme a Academia (e por isso simétrico e proporcional), teríamos a impressão de que seu nariz foi, na verdade, quebrado, e não torto naturalmente.

Quando, por outro lado, o conjunto comporta um nariz torto, mesmo o defeito se torna harmônico. Cabe ao grande artista fazer com que a obra idealizada comporte esses traços naturais, linhas do sistema de deformidades. A deformidade se insere em um conjunto sistemático de traços que nos fazem, ao fim, esperar por ela. Quando ela não faz parte desse sistema, quando se trata de apenas um elemento deformado, ele destoa da totalidade do conjunto. Há uma distinção entre o modelo ideal e o modelo real. Não se acrescenta simplesmente traços de um em outro, pois quando isso é feito, rompe-se com a harmonia do quadro. Um modelo pode ser malfeito para “nossas pobres regras” (Diderot, 2000, p. 162), mas não para a natureza, que compreende todas as causas e todos os efeitos. Assim, mesmo comportando um sistema de deformidades, a natureza não faz nada de incorreto. Tudo tem uma causa e uma consequência justificáveis pela natureza.

O esquema apresentado no *Salão de 1765* visa demonstrar como as irregularidades ou deformidades das formas naturais embelezam o modelo. Para aceitarmos essa premissa, precisamos estar de acordo também com a ideia de beleza definida no capítulo anterior. Um belo objeto desperta sensações múltiplas em quem o observa. Essa sensação não se limita a um deleite visual de do público, mas o impacta de modo mais contundente. Diderot exige que a beleza seja considerada também a partir de critérios morais, e o primeiro aspecto que nos conduz a essa determinação é a possibilidade de nos identificarmos com o que observamos. Não há dúvidas de que um modelo idealizado à moda clássica é belo

conforme parâmetros técnicos, mas qual efeito isso gera sobre o observador? Para Diderot, como defendemos aqui, um efeito pequeno e pouco duradouro. É preciso que a composição fale a nossos sentidos; é preciso que ela seja eloquente.

Vemos, nesse movimento, uma defesa por parte do autor da presença de traços naturais e, portanto, deformados, mesmo nos belos modelos. O argumento corrobora a tese de que, ao serem representadas guardando uma proximidade com a natureza, ainda que alegórica, as imagens são mais impactantes, gerando um efeito maior sobre o público. Dizer que a natureza é alegorizada significa ressaltar os aprimoramentos feitos pelo grande artista. Não se trata de uma simples cópia, um mero retrato, mas de uma criação. Isso implica no acréscimo de elementos simbólicos no quadro, que conferem o caráter alegórico da obra. Mesmo sabendo que não se trata de uma cena real, a mistura em boas proporções de traços naturais e elementos simbólicos ou alegóricos gera um efeito mais duradouro sobre o observador.

No *Salão de 1767*, Diderot convida seu interlocutor fictício a concluir que quando o artista representa a beleza por meio de uma bela figura em sua obra, efetivamente, ele não representa “nada daquilo que é, nem mesmo daquilo que pode ser” (*Salão de 1767*, IV, p. 524).¹²⁸ O pintor de retratos representa aquilo que é: faz uma cópia fiel de um modelo encontrado na natureza, uma representação individual de uma parte de um todo. O grande artista, no entanto, não representa aquilo que é, aquilo que existe na natureza e que pode ser observado por qualquer pessoa, pois não realiza uma cópia fiel. Mas também não representa nada daquilo que pode ser: ele não tem a pretensão de transformar sua obra em realidade. O que cria por meio de sua técnica existe apenas no limite de sua pintura.¹²⁹

¹²⁸ « faites rien de ce qui est, rien même de ce qui puisse être. »

¹²⁹ Em 1667, cem anos antes do *Salão* de Diderot, André Félibien afirma que o pintor que cria figuras humanas em seus quadros se torna imitador de Deus, ou seja, ganha em alguma medida um caráter de criador. “Aquele que faz paisagens de modo perfeito está acima de um outro que faz apenas frutos, flores e conchas. Aquele que pinta animais vivos é mais estimável do que aqueles que não representam nada além de coisas mortas e sem movimento. E como a figura do homem é a mais perfeita obra de Deus sobre a terra, é certo também que aquele que se torna imitador de Deus ao pintar figuras humanas é muito mais excelente do que todos os outros [« Celui qui fait parfaitement des paysages est au dessus d’un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou de coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvements ; et comme la figure de l’homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l’imitateur de Dieu en peignant des figures humaines et beaucoup plus excellent que tous les autres »] ” (Félibien, 1668, s.n.).

Não há nenhuma intenção por parte do artista em fazer com que esse modelo se torne real para além do quadro criado, do mesmo modo como, quando pinta uma sereia ou um fauno, ninguém passa a procurar essa sereia ou esse fauno na natureza. É como se a imagem criada pelo artista ganhasse autonomia na própria pintura. Ela não existe em nenhum outro lugar, apenas naquela criação artística. Esse ponto, como veremos no próximo capítulo, será essencial para a compreensão de como se elabora a Teoria dos Três Códigos valendo-se dos recursos da composição indicados pela Teoria do Modelo Ideal. Por ora, é preciso sublinhar que o artista embeleza a natureza que é, em si mesma, defeituosa conforme nossos parâmetros de beleza. Isso implica em uma possibilidade de criação, e não imitação, por meio da arte. Enquanto o retratista se fixa no terceiro nível, o pintor genial procura “a verdade, o primeiro modelo, [seu] esforço contínuo é de [se] elevar ao segundo [nível da escala]” (*Salão de 1767*, IV, p. 524).¹³⁰

A natureza

Mas, o que é essa natureza que deve servir de modelo? A “natureza” é um “termo utilizado de muitas diferentes maneiras” (“Natureza”, *Enc.*, d’Alembert, 3, p. 121). Assim se inicia o verbete “Natureza”, da *Encyclopédie*. Redigido por d’Alembert, ele cumpre o esperado do verbete: apresenta as diversas definições de natureza apontadas por diferentes filósofos até então. Mas não só isso. Como a frase de abertura adianta, o verbete tenta dar conta da multiplicidade de sentidos do termo.¹³¹

De modo específico, na obra de Diderot, o interesse pela definição da ideia de natureza tem ocupado os críticos,¹³² e o motivo desse interesse é facilmente

¹³⁰ « Vous cherchez la vérité, le premier modèle, votre effort continu est de vous élever au second. »

¹³¹ Essa multiplicidade de usos e significados pode ser constatada, por exemplo, com a obra *L’idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, de Jean Ehrard (1994). Para um estudo dessa ideia a partir de um recorte pelo eixo da fisiologia, conferir *A trama da natureza. Organismo e finalidade na época da Ilustração* (2018), de Pedro Paulo Pimenta.

¹³² Ver, por exemplo, o capítulo “La imitación de la naturaleza en Diderot” de Esteban Ponce (2019); os artigos “Les fondements de la morale diderotienne, ou l’éthique naturelle: à propos du Supplément au Voyage de Bougainville”, de Hisayasu Nagakawa (1996); “Diderot’s descriptions of nature, 1759-1792”, de Sara P. Malueg (1972), além do livro *Natureza e Ilustração. Sobre o materialismo de Diderot*, de Maria das Graças de Souza (2002), do capítulo “La Nature” de *L’esthétique sans paradoxe de Diderot*, de Yvon Belaval (1950) e dos subcapítulos “Le système de

justificável. O conceito de natureza é central para o desenvolvimento de grande parte das análises de temas a partir de sua filosofia. Seja da perspectiva materialista, na qual a natureza é a base de todo o desenvolvimento percebido no mundo, ocupando o papel de energia criadora; seja na reflexão artística, quando Diderot recomenda incessantemente uma imitação da natureza e sua contemplação; seja ainda nas reflexões éticas e políticas, quando a natureza deve ser a grande mestra a guia de nossas ações. No corpus diderotiano, a filosofia da natureza desvela um mundo articulado à antropologia, à moral e à estética (Duflo, 2013, p. 8).

Acontece que a ideia de natureza, justamente por sua multiplicidade, é difícil de ser fixada por uma única definição. Se “natureza” é um termo utilizado de várias formas, nos escritos de Diderot ela tem ao menos um aspecto comum: a variabilidade. Mesmo o verbete “Natureza” não sendo da autoria de Diderot, a ideia lá expressa se enquadra também aqui. Aliás, Diderot disserta sobre a dificuldade de “fixar coisas fugidias e de pura convenção” (“Enciclopédia”, *Enc.*, II, p. 182). A ideia de natureza poderia facilmente se enquadrar nessa categoria.

No verbete “Enciclopédia”, Diderot narra uma anedota de um espanhol ou um italiano que deseja fortemente ter um retrato fiel de sua amante, por sua vez impedida de posar diante de um pintor. A solução encontrada pelo apaixonado foi a de descrever com extrema minúcia cada detalhe da amada, e “apresenta por escrito uma descrição, a mais extensa e mais exata possível da mulher em questão” (“Enciclopédia”, *Enc.*, p. 185). Ele não esquece de nada: anota as proporções e dimensões entre olhos, nariz, boca, queixo, pescoço; descreve mesmo traços de caráter e “quanto mais compara seu discurso com o rosto da amante, mais o julga semelhante a ela” (“Enciclopédia”, *Enc.*, p. 185). Ao fim desse longo processo de descrição de tudo o que julga cativante para o pincel, faz cem cópias da descrição e envia a cem pintores diferentes solicitando a cada um, um retrato da mulher. Qual não foi sua surpresa quando, ao receber os resultados, nenhum quadro se parecia entre si, e nem com a modelo descrita.

Essa historietta é emblemática para pensarmos a dificuldade em definir o conceito de natureza. Em *Da interpretação da natureza*, é apenas no §58 que

la nature”, “Tout est en un flux perpétuel” e “Nature et société”, de *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, de Michèle Duchet (1995, pp. 413-430). Esses exemplos mostram a abrangência dos estudos dentro do universo filosófico de Diderot, envolvendo temas e objetos de pesquisa diferentes.

Diderot oferece uma formulação mais propositiva do termo, apesar de fazer, já na dedicatória do texto, um esclarecimento importante: “a *natureza* não é *Deus*” (Diderot, 2024, p. 25, sublinhado pelo autor). A definição indica justamente a dificuldade do autor, repetida ao longo dos anos, de tentar fixar esse conceito em uma definição. “Chamarei [...] de *elementos* as diferentes matérias heterogêneas necessárias à produção geral dos fenômenos da natureza, e chamarei de *natureza* o resultado atual ou os resultados gerais sucessivos da combinação dos elementos” (Diderot, 2024, p. 91, sublinhado pelo autor).

A definição, em sua indeterminação, ressalta o caráter fugidio atrelado à ideia: a natureza é ou o resultado atual da combinação de diferentes matérias, isto é, aquilo que vemos agora como resultado de diferentes combinações de aspectos naturais, ou os resultados sucessivos dessas combinações, incluindo, portanto, tudo o que já existiu e tudo o que existirá. Pedro Paulo Pimenta e Clara Castro, em introdução ao volume *Da interpretação da natureza*, afirmam que “o desafio [de definir o conceito de natureza] além de peculiar, é gigantesco, já que o objeto do exame se mostra um fluxo em perpétua mutação, logo, impossível de apreender em sua totalidade” (Castro e Pimenta in Diderot, 2024, p. 7-8).

É como se Diderot dissesse na passagem dos *Pensamentos sobre a interpretação da natureza* citada acima “a natureza é o que é produzido pela natureza por meio de elementos naturais”. Apesar de parecer uma incongruência lógica, a formulação nos diz o suficiente. Ao combinarmos diferentes elementos, matérias heterogêneas, são criados objetos novos, chamadas de produções naturais ou de natureza. Mudam-se esses elementos, alteram-se igualmente seus produtos, uma regra matemática simples. A ideia central, porém, permanece. O novo produto não deixa de ser um objeto da natureza, ainda que seja outro. Essa ideia é expressa, por exemplo, no verbete “Nascer”, da *Enciclopédia* (1765):

Propriamente falando, não se nasce, não se morre; existe-se, desde o início das coisas, e continuar-se-á existindo, até a consumação delas. Um ponto que vivia cresceu, desenvolveu-se até certo termo, pela justaposição sucessiva de uma infinidade de moléculas; ultrapassado esse termo, ele decresce e dissolve-se em moléculas separadas, que irão se disseminar pela massa geral e comum das coisas (“Nascer”, *Enc.*, 3, p. 299).

A produção em questão não é artificial, mas é uma nova combinação de elementos já associados anteriormente, mas agora organizados de uma nova forma.¹³³ A experiência da morte, portanto, é uma experiência moral decorrente do sentimento gerado pela perda de uma pessoa próxima. Da perspectiva sensível, “não há vida nem morte: tudo é sucessão, tudo é movimento” (Pimenta, 2024, p. 126). Por isso notamos uma fluidez entre os reinos mineral, vegetal e animal: os mesmos elementos que compõem um passam a compor o outro, quando organizados de uma outra forma. Como se houvesse um número limitado de elementos em um tempo ilimitado, fazendo com que as combinações se multipliquem e variem no interior de um mesmo universo.

No *Sonho de D’Alembert*, Diderot ameaça, em um experimento mental, reduzir a pó a obra “Pigmalião e Galatéia” de Falconet, exposta no Salão de 1763. Até mesmo d’Alembert-personagem se surpreende diante da acintosa ideia:

DIDEROT. – [...] Tomo esta estátua que o senhor tem diante de si [Pigmalião e Galatéia], coloco-a num pilão, e com golpes fortes de soquete...

D’ALEMBERT. – Mais cuidado, por favor: é a obra-prima de Falconet! Se fosse uma peça d’Huez ou de outro qualquer...

DIDEROT. – A Falconet pouco importa. Ele recebeu pela estátua, não faz muito caso da estima presente e nenhum da futura (Diderot, 2023, p. 34).

O desejo do personagem Diderot de reduzir a estátua a pó tem uma justificativa materialista que reforça o argumento de fluidez e movimento contínuos da natureza.¹³⁴ O objetivo último dessa ação enérgica de pulverização da estátua é fazer o mármore ganhar vida. Depois de ter convertido o mármore em pó, ele seria misturado à terra virando húmus, dando nutrientes às plantas, que por sua vez, ao serem ingeridas por seres humanos, se transformariam neles

¹³³ Esse talvez seja um ponto de aproximação entre a filosofia de Diderot e a de Lucrecio. O apreço de nosso filósofo pelo mestre da antiguidade é identificado logo na epígrafe dos *Pensamentos sobre a interpretação da natureza, Quae sunt in luce tuemur / E tenebris*, “Vemos, das trevas, as coisas que estão sob a luz” (Lucrecio, 2021, p. 245). Um dos elementos fundamentais da teoria atomista de Lucrecio indica a existência de um número finito de átomos capazes de se combinarem entre si de infinitas formas, dando origem a tudo o que é visível, e mesmo ao que é invisível, tema sobretudo do livro II (2021, pp. 91-160).

¹³⁴ Além de ser uma espécie de piada interna entre os *philosophes* fazendo referência ao já mencionado debate entre Diderot e Falconet conhecido como *Le pour et le contre*. Se Falconet não se preocupa com o que será feito de sua obra uma vez concluída, não é necessário selecionar uma estátua de um artista menor para colocar no pilão e transformá-la em matéria orgânica.

próprios, depois de serem assimilados pelo processo digestivo. Eis a transformação do mármore em carne. Essa hipótese desconsidera a passagem do tempo. Observando a natureza a partir de uma perspectiva mais universal, a janela da passagem temporal não é contabilizada em segundos, minutos, meses ou anos. A observação é feita a partir de um olhar abstraído dessas medidas. Desse modo, o corpo morto pode se tornar um corpo vivo. Ainda em *O Sonho de d'Alembert*, esse argumento aparece outras vezes, como no devaneio do doutor Bordeu, que imagina a decomposição do homem em uma série de animálculos capazes de se transformar, cada um, em um novo ser (2023, p. 60).¹³⁵

Isso nos faz retornar à narrativa do amante que, para obter um retrato de sua amada, elabora uma descrição muito precisa e a envia a diferentes pintores. Quando cada artista individualmente teve acesso a todos os elementos que retratam a modelo do quadro encomendado, apesar de terem seguido as mesmas descrições das partes individuais, acabaram combinando-as de modos diversos. Os resultados são múltiplos pois variadas são as compreensões e o agenciamento dos traços descritos. Assim são as criações da natureza, as criações artísticas que decorrem de seus traços fundamentais, e também a própria definição de natureza. Podemos descrever diferentes fenômenos seus com minúcia sem, talvez, nunca chegarmos em uma compreensão total de seu significado, pois as compreensões individuais, partindo dos catálogos mentais de cada pessoa e do modo como essas informações separadas são combinadas entre si serão sempre múltiplas e variadas.

É preciso, ainda assim, fixarmos as ideias gerais do termo, sem as quais não podemos sequer avançar em nosso discurso. No verbete “Enciclopédia”, da obra homônima, Diderot afirma: “Só são boas as definições que reúnem os atributos essenciais da coisa designada pela palavra” (“Enciclopédia”, *Enc.*, II, p. 160). Na concepção de natureza de Diderot, o atributo essencial é a própria ideia de mudança ou transformação: tudo se encontra em um perpétuo fluxo e muda

¹³⁵ Diderot já havia divagado sobre esse tema com convivas de um jantar em 1759. A historieta é narrada em uma carta a Sophie Volland datada de 15 de outubro daquele ano (V, p. 170-171). A respeito da passagem da natureza morta à natureza viva, conferir os artigos “Sensação inerte e Sensação ativa em Diderot” (2020), de Clara Castro, p. 106-111, e *Le matérialisme de Diderot* (2013), de Annie Ibrahim, p. 32, além do verbete “Nascer”, mencionado acima, de Diderot para a *Enciclopédia* (3, p. 299-300).

sem cessar.¹³⁶ É a característica intrínseca da ideia de natureza, seu caráter transformista, a causa das dificuldades de sua definição. Poderíamos evocar aqui a passagem dos *Pensamentos sobre a interpretação da natureza* em que Diderot afirma que a natureza “é uma dama que adora se travestir, e cujos diferentes disfarces revelam ora uma parte ora outra, dando a esperança, aos seus admiradores mais assíduos, de que um dia sua pessoa se revele por inteiro” (Diderot, 2024, p. 39).¹³⁷

Na fórmula de Yvon Belaval, “a Natureza é o conjunto dos objetos sensíveis em sua diversidade incoerente. Mas essa incoerência esconde uma profunda unidade” (Belaval, 1950, p. 56).¹³⁸ Os eventos naturais não podem ser fixados porque estão em meio a um turbilhão de outros eventos e acontecimentos. A teoria fixista da natureza corresponde a uma forma de abstração que toma “os nomes das coisas e sua disposição em tabelas por supostas determinações essenciais dos seres naturais e sua relação e ordenação concretas” (Pimenta, 2015, p. 15). O resultado é que toda classificação é apenas momentânea.¹³⁹ Michel Delon e Clara Castro retomam a questão do perpétuo movimento da natureza em Diderot. Seja na forma latente ou ativa, o movimento está por toda parte, e se manifesta, por exemplo, na transformação de um corpo em outro (Delon, 2013, p. 314; Castro, 2020, p. 106). A imagem de pulverização da estátua de Falconet indica justamente essa ideia: mineral, vegetal e animal se misturam. É como dirá o personagem d’Alembert em *O Sonho de d’Alembert*: “Há apenas um grande indivíduo, o todo” (Diderot, 2023, p. 69).¹⁴⁰

A natureza não tem preocupações sobre o bem ou o mal, mas apenas sobre a conservação e a multiplicação da espécie. Nesse sentido, ela é amoral (Belaval, 1950, p. 65). Suas intenções recaem sobre uma ideia de benfazejo ou prejudicial para seus objetivos. Retornaremos a essa ideia em momento oportuno. Para o momento, importa destacar como a mutabilidade da natureza comporta uma

¹³⁶ Diderot se filia a uma teoria transformista da natureza em oposição a uma teoria fixista, que divide todos os seres da natureza em reinos, classe, ordem, gênero e espécie, como nas classificações taxonômicas de Lineu.

¹³⁷ Essa passagem, mais especificamente a expressão “uma dama que adora se travestir” dá título à introdução aos *Pensamentos sobre a interpretação da natureza*, de Pedro Paulo Pimenta e Clara Castro.

¹³⁸ « la Nature est l’ensemble des objets sensibles dans leur diversité incohérente. Mais cette incohérence cache une profonde unité. »

¹³⁹ Cf. Saint-Amand, 1984, p. 28 e 45.

¹⁴⁰ Isso pressupõe uma crítica do inatismo com base em Locke. No esquema da moral natural, não há ideias morais inatas, mas apenas adquiridas pela experiência.

ordem que assegura a existência apenas das melhores formas de cada espécie, ou seja, daquelas mais bem adaptadas para sua conservação e desenvolvimento. Contudo, o útil se transforma no bom (Belaval, 1950, p. 66): com o passar do tempo, com a evolução das sociedades humanas, compreende-se que, para a autoconservação, é imprescindível o estabelecimento de leis que garantam a ordem natural. O problema para Diderot não é o de fundamentar uma moral em casos particulares, mas em ideias abstratas, em uma substância ou essência decorrente da crença em um Deus criador.¹⁴¹ A esta hipótese de uma causa primeira, Diderot contrapõe outra, baseada na experiência.

Compreendemos a natureza, portanto, como mudança imanente, daí a dificuldade em defini-la. Como pausar o perpétuo movimento da natureza, suas modificações constantes, para oferecer uma definição coerente e final? Pois essa fluidez, justamente, pauta a discussão estabelecida aqui. A não fixidez entre partes, a união que isso permite estabelecer entre traços aparentemente muito distantes entre si mostra a concatenação de discussões filosóficas aparentemente distintas. A própria ideia de natureza justifica um estudo que entrecruza teorias artísticas e teorias morais, tudo isso pela via materialista, tendo a natureza como pano de fundo e como elemento fundador de ambas e que confere bases comuns para essa discussão.

O aspecto de mutabilidade intrínseco à natureza parece ser um ponto de convergência entre os críticos. Essa constatação é feita por Else Marie Bukdhal, segundo quem a natureza “é submetida sem cessar a mudanças radicais, modestas ou imperceptíveis” (DPV, XVI, p. 10).¹⁴² Um pouco mais adiante, ela nos explica ainda que os “fenômenos naturais são caracterizados até os mais ínfimos detalhes pelas funções assumidas e pelas influências sofridas. Cada um deles porta o selo da individualidade” (DPV, XVI, p. 10).¹⁴³ Também Michel Delon afirma que Diderot concebe “a natureza como um movimento permanente, como uma energia”, o que implica na impossibilidade de uma “definição de arte como pura reprodução: não se imita o que varia sem cessar” (DPV, XVI, p. 20).¹⁴⁴ Sendo assim, perguntamos com Annie Becq, “Como, com efeito, copiar essa natureza

¹⁴¹ Assunto central da *Carta sobre os cegos para uso dos que veem*.

¹⁴² « est soumise sans cesse à des modifications radicales, modestes ou imperceptibles ».

¹⁴³ « Les phénomènes naturels sont caractérisés jusque dans les détails les plus infimes par les fonctions assumées et par les influences subies. Chacun d’eux porte le sceau de l’individualité. »

¹⁴⁴ « il conçoit [...] la nature comme un mouvement permanent, comme une énergie, [...] il écarte une définition de l’art comme une pure reproduction : on n’imite pas ce qui varie sans cesse. »

cujos encadeamentos imperceptíveis, repercutindo a menor modificação necessariamente ao infinito, não nos são perceptíveis senão por fragmentos?” (DD, Becq, “Esthétique”, p. 185).¹⁴⁵

A resposta é simples, mas desencorajadora em um primeiro momento: essa cópia é impossível. Isso significa que, na perspectiva de Diderot, o artista é incumbido erroneamente a realizar algo que seria de partida impossível. Eis o centro de sua crítica. Devido a esse caráter intrínseco de mudança e a essa consequente impossibilidade de representação, seria necessário liberar o artista da ideia segundo a qual ele é um mero copista da natureza. Assim como a natureza, ele se torna criador. Se resta algo de cópia, ela se restringe a uma forma geral, notada no movimento de escolha cuidadosa de traços para serem combinados.

Ao tentar fixar a natureza em uma única cena, o artista contraria esse aspecto fugidio intrínseco a ela. Se é impossível copiar a natureza precisamente como ela é, pois ela é mudança, a busca do artista é a de fixar uma de suas cenas e, ao fazer isso, a aprimora. Quando une arbitrariamente os mais belos traços de cada elemento, ele dá origem a algo que não se encontra originalmente na natureza nem se pretende transpor para ela. Ele cria o modelo ideal. Assim como uma pintura congela uma cena dinâmica em um momento paradigmático, uma definição de natureza pode, talvez, ser pensada como um retrato: a tentativa de fixar em um momento, senão completamente, ao menos uma de suas múltiplas facetas.

Elementos de composição

A variabilidade da natureza explica o sistema de deformidades que fundamenta a forma de organizar uma bela composição. O que chamamos de diferentes tipos de imperfeições, sejam elas de formação ou oriundas dos idiotismos de profissão, marcam as individualidades, tornando os modelos únicos e verdadeiros. A natureza não faz nada de incorreto: características que chamamos de deformadas são, com efeito, aquelas que conferem variabilidade às

¹⁴⁵ « Comment en effet copier cette nature dont les enchaînements imperceptibles, répercutant nécessairement à l’infini la moindre modification, ne nous est accessible que par fragments ? »

obras da natureza. A perfeição e a deformidade são categorias humanas, condicionadas por nossos valores e restritas à nossa perspectiva limitada. “Nem belos, nem feios, eles [os fenômenos naturais] constituem entidades perfeitamente harmoniosas sempre ‘bem unidas e bem necessárias’. Nenhum artista poderia reproduzir exatamente o conjunto infinitamente ramificado e sempre em mudança no detalhe” (DPV, XVI, p. 10).¹⁴⁶ Não podemos perder de vista que as marcas imprimidas nos diferentes objetos, as marcas do tempo, da experiência, do estudo, da vida cotidiana, não param, nem mesmo enquanto o modelo está sendo retratado.

Se concordarmos com esse argumento, quando o pintor termina o retrato, necessariamente aquele modelo não é mais o mesmo de seu início. Por isso, nenhum artista pode reproduzir *exatamente* cada detalhe do modelo escolhido, afinal, a natureza indica mudanças incessantes, mesmo que pareçam invisíveis a nossos olhos. O objetivo do artista continua sendo representar a natureza de modo tão preciso quanto possível, mesmo sabendo que tanto a natureza quanto sua composição são entidades autônomas. A impossibilidade diante da qual o artista se encontra de reproduzir fielmente cada detalhe dada essa mudança incessante de seu modelo não o impede, no entanto, de realizar sua obra até o fim.

Diderot parte do mais simples para o mais complexo. Cada vez mais seu argumento ganha peso e se esclarece. O procedimento de diálogo com o artista não apenas simula o movimento da natureza, mas é também usado em benefício da clareza do texto. O estilo eloquente se mostra como uma interessante estratégia de persuasão do leitor e da leitora (Pujol, 2005, p. 102). Depois de extrair do próprio artista o ponto central de seu argumento, isto é, a ideia de que ele copia as melhores partes de diferentes modelos, unindo-as em uma nova representação inexistente na natureza, Diderot ainda não dá o diálogo por encerrado, e um novo questionamento surge. O que fariam, pergunta o filósofo, se não houvesse Antiguidade com modelos para serem copiados? O artista imaginado se cala nesse momento.

¹⁴⁶ « Ni beaux, ni laids, ils constituent des entités parfaitement harmonieuses toujours « bien liées et bien nécessaires ». Aucun artiste ne pourrait reproduire exactement l'ensemble infiniment ramifié et toujours changeant de leur détail. »

Vemos a crítica se intensificar. O silêncio do interlocutor é mais eloquente do que qualquer resposta. O que está implícito aqui é que o artista segue de maneira irrefletida as imposições da Academia a respeito do modo de elaborar o belo modelo. A idealização da Academia pretende apagar todos os traços do sistema de deformidades, enquanto os modelos observados fora do ateliê foram deformados, seja pela própria natureza, seja por situação vividas. As deformidades naturais, no entanto, não deveriam ser sistematicamente apagadas.

Tudo se passa como se a Academia tentasse domesticar a natureza, purgá-la de seus traços incompreensíveis para nós, de toda sua força geradora, para se adequar a valores arbitrários e humanamente limitados. No argumento de Diderot, as ditas deformidades mais embelezam o retrato do que o prejudicam.¹⁴⁷ Não é a beleza compreendida a partir do conjunto de elementos que vão muito além da técnica? As mudanças na aparência sofridas ao longo da vida, as imperfeições do corpo e todas as suas marcas fazem, elas também, parte da natureza, e não poderíamos imaginar uma pessoa real que não tivesse nenhuma:

Se o que eu te dizia há pouco é verdadeiro, o modelo mais belo, mais perfeito de um homem ou de uma mulher seria um homem ou uma mulher própria de maneira superior a todas as funções da vida, e que chegaria à idade do mais completo desenvolvimento sem ter exercido nenhuma (*Salão de 1767*, IV, p. 524).¹⁴⁸

A passagem começa na condicional, o que não passa de mais um recurso retórico desse diálogo imaginado pelo autor. Caso o interlocutor esteja de acordo com ele, o que se pressupõe ser o caso, o argumento se desenvolverá da maneira como é expressa na sequência. O filósofo constata que, se o mais belo modelo de fato existisse na natureza, ele teria uma aparência de superioridade diante de qualquer função exercida por qualquer pessoa que já existiu: as funções e obrigações quotidianas o *deformam*, implicando em uma impossibilidade de

¹⁴⁷ Em 1758, no *Discurso sobre a poesia dramática*, Diderot fez considerações na mesma linha: “É o estudo das paixões, dos costumes, dos caracteres, dos usos que ensinará o pintor do homem a alterar seu modelo, reduzindo-o do estado de homem ao de homem bom ou mau, tranquilo ou colérico. É assim que, de um só simulacro, emanará uma variedade infinita de representações diferentes, que cobrirão a cena e a tela” (Diderot, 2005, p. 130).

¹⁴⁸ « Si ce que je te disais tout à l’heure est vrai, le modèle le plus beau, le plus parfait d’un homme ou d’une femme, serait un homme ou une femme supérieurement propre à toutes les fonctions de la vie, et qui serait parvenu à l’âge du plus entier développement, sans en avoir exercé aucune. »

correspondência entre o que se espera das personagens de um quadro em relação às pessoas reais, avistadas nas praças públicas, nos salões, nas igrejas. A perfeição do modelo é tanta que falta a ele qualquer traço de verossimilhança: esse modelo parece ser uma pessoa que alcançou a idade adulta sem ter nunca exercido qualquer função da vida.

Outro movimento pode ser notado nessa passagem: há uma mudança de tom na interlocução. Diderot passa a se referir ao artista pelo pronome “tu”, e não mais “vous / o senhor”, dando uma impressão de proximidade, talvez devido ao acordo entre eles, cada vez mais próximo. O filósofo se solidariza com a realidade do artista, que faz um movimento duplo: ao mesmo tempo destaca a beleza do modelo e a importância de representá-lo conforme a realidade da natureza.

O sistema de deformidades é o pano de fundo dessa passagem. O mais belo modelo, seguindo as indicações da Academia, deveria ter chegado à idade adulta sem ter exercido função alguma. As funções quotidianas, atividades relacionadas à profissão e à vida como um todo desgastam o indivíduo e deixam marcas. O modelo solicitado pela Academia para fazer parte das obras de pintura e escultura não contemplam todas essas marcas imprimidas nos modelos reais e observáveis. Ao contrário, pretende corrigi-las por meio do movimento de acrescentar e tirar empreendido sistematicamente pelo artista, apagando todas as deformidades e criando o ideal. É por isso que não se reproduz um único modelo, o mais belo observado pelo artista, mas belas partes de diferentes exemplares, organizadas entre si de maneira harmônica. Isso gera um belo resultado, não encontrado na natureza. Diderot coloca bastante tinta nessa ideia:

Mas como a natureza não nos mostra esse modelo, total ou parcial, em parte alguma, como ela produz todas essas obras viciadas, como as mais perfeitas que saem de seu ateliê foram sujeitadas às condições, às funções, às necessidades que as deformaram ainda mais, como pela única necessidade selvagem de se conservar e de se reproduzir, elas se afastaram mais e mais da verdade, do modelo primeiro, da imagem intelectual, de modo que não há, nunca houve e não haverá jamais nenhum conjunto, nem por consequência uma única parte de um conjunto que não tenha sofrido (*Salão de 1767*, IV, p. 524).¹⁴⁹

¹⁴⁹ « Mais comme la nature ne nous montre nulle part ce modèle ni total ni partiel, comme elle produit tous ces ouvrages viciés ; comme les plus parfaits qui sortent de son atelier ont été assujettis à des conditions, des fonctions, des besoins qui les ont encore déformés, comme par la seule nécessité sauvage de se conserver et de se reproduire, ils se sont éloignés de plus en plus de la vérité, du modèle premier, de l’image intellectuelle, en sorte qu’il n’y a point, qu’il n’y eut jamais,

São vários os elementos importantes nessa passagem. Em parte alguma é possível encontrar o modelo acadêmico, seja total seja parcialmente. A principal consequência disso já havia sido enunciada anteriormente: o artista deve identificar o melhor modelo da boca, o melhor modelo do nariz, o melhor modelo do colo e assim sucessivamente até realizar um ser completo que, pelo mesmo processo de embelezamento, não é natural, mas uma criação artística. A criação da natureza é repleta de deformidades que se harmonizam entre si de maneira diversa do resultado esperado da obra de um pintor.

Depois de afirmar que o modelo desejado pela Academia não pode ser encontrado na natureza, o filósofo nos apresenta uma lista de motivos para isso. Em primeiro lugar, os modelos são imperfeitos porque é dessa forma que a natureza os cria: todas as suas obras são viciadas. Falar em defeitos das obras de natureza parece paradoxal, até mesmo porque o filósofo abre os *Ensaaios sobre a pintura* afirmando que “a natureza não faz nada de incorreto” (Diderot, 2000, p. 161). Diderot denuncia nesse ponto o fato de que, diante de regras que buscam por uma perfeição surreal, as próprias criações da natureza, que deveriam ser consideradas como perfeitas, são defeituosas.

O curto-circuito é gerado quando, pela educação e por parâmetros e valores humanos, portanto, limitados e artificiais, são estabelecidos critérios de avaliação ausentes na natureza. Determina-se o critério muitas vezes por conveniência.¹⁵⁰ No mais das vezes, uma obra da natureza não é simétrica ou completamente harmoniosa. Harmonia e simetria são critérios de beleza arbitrariamente estabelecidos; não são critérios naturais. Uma tempestade, um mar revolto, ou uma paisagem não compõem, afinal, belas cenas?

Além deformações naturais, segue-se uma série de acontecimentos que perturbam ainda mais a imagem desses modelos. Circunstâncias necessárias para a sobrevivência intensificam os traços de deformidade. Faz-se necessário submeter-se a situações de trabalho, por vezes, abjetas; conservar-se e

et qu'il ne peut jamais y avoir ni un tout, ni par conséquent une seule partie d'un tout qui n'ait souffert ».

¹⁵⁰ Lembramos aqui da definição da palavra “conveniente” oferecida pelo verbete homônimo da *Enciclopédia*: “O conveniente consiste sempre na conformidade de sua conduta com os usos estabelecidos e as opiniões recebidas” (“Conveniente”, *Enc.*, 5, p. 47).

reproduzir-se. É preciso aceitar a condição humana. Cada vez mais, o modelo se afasta de qualquer traço de idealização. Os delineados encontrados são as marcas das profissões, das funções quotidianas e do dever.¹⁵¹

O que é notável com essa passagem é o fôlego do autor em mostrar o quanto as obras da natureza se distanciam das características exigidas do pintor. Ao mesmo tempo em que se ensina uma técnica que exige do artista a reprodução fiel dos traços do modelo, é decidido que o modelo não deve apresentar certas características intrínsecas a ele. Isso constrange o artista a realizar ações de composição que ultrapassam a cópia da natureza, colocando-o em uma posição paradoxal, pois, ao mesmo tempo, ele deve fazer uma representação alegorizada, mas que retrate a verdade dos modelos naturais. Desde a Antiguidade, imitada pela Academia, o mesmo problema se mantém: os modelos continuam sendo defeituosos, deformados seja pela natureza, seja pelas condições e experiências às quais foram submetidos. É o artista que, por meio de longas e cuidadosas observações, pôde aprimorar as características e traços dos modelos encontrados na natureza.

Depois de falar do caráter viciado das criações da natureza, Diderot afirma que o pintor superior, aquele que se diferencia do retratista e que consegue corrigir as falhas da natureza,

se afastando sem cessar do retrato, da linha falsa, para se elevar ao *verdadeiro modelo ideal de beleza*, da linha verdadeira; linha verdadeira, modelo ideal de beleza que não existia em lugar algum senão na cabeça dos Agasias, dos Rafaels, dos Poussins, dos Puget, dos Pigalles, dos Falconets (*Salão de 1767*, IV, p. 525, sublinhado por nós).¹⁵²

¹⁵¹ “Se ocorre que o uso que cada um faz das paixões apareça em diferenças de postura ou fisionomia, é porque a atuação da reflexão sobre o universo passional transcorre junto com a temporalidade de cada indivíduo: são trajetórias que deixam marcas individualizadoras, como as rugas no rosto. Mas a biografia singulariza moralmente os indivíduos, conforme suas respectivas atuações sobre a ‘natureza’” (Figueiredo, 2021, p. 130). Essa reflexão aparece em meio à análise dos quadros de Le Brun e de Poussin em *A Paixão da Igualdade*, mas poderia ser utilizada para descrever, igualmente, o sistema de deformidades de Diderot. As marcas individualizadoras de cada pessoa, quando colocadas como elemento de composição de um quadro, causam um efeito diferente sobre o público do que a simples idealização. Se a biografia singulariza moralmente os indivíduos, ela também singulariza moralmente o efeito causado pelo quadro que representa esses traços.

¹⁵² « s'éloignant sans cesse du Portrait, de la ligne fausse, pour s'élever au vrai modèle idéal de la beauté, à la ligne vraie ; ligne vraie, modèle idéal de beauté qui n'exista nulle part que dans la tête des Agasias, des Raphaëls, des Poussins, des Pugets, des Pigalles, des Falconets ».

Ora, logo ao anunciar o modelo ideal, nosso autor postula igualmente que ele não existe senão no espírito dos grandes artistas. Essa ideia é uma consequência lógica do texto. A natureza cria obras que seguem suas próprias regras de harmonia e conjunto e são, por isso, deformadas aos nossos olhos. Somado a isso, sofrem ainda mais deformações devido às ações às quais são inevitavelmente submetidas. Sendo assim, o resultado da representação artística acadêmica existe apenas no espírito e na cabeça do artista de gênio.

Depois dessa passagem, Diderot continua por um longo parágrafo, quase como em um fluxo de consciência, dissertando sobre a modelo ideal ou linha verdadeira. As características do modelo ideal apresentadas são múltiplas, ainda que tenham sempre o mesmo ponto de partida, corroborando a ideia de que apenas o gênio é capaz de apreendê-lo; de que não se pode ensiná-lo; e, sobretudo, de que esse modelo não existe em lugar nenhum da natureza.

Modelo ideal da beleza, linha verdadeira da qual os artistas subalternos possuem tão somente noções incorretas, mais ou menos próxima ou do antigo ou de suas obras. Modelo ideal da beleza, linha verdadeira que esses grandes mestres não podem inspirar em seus alunos tão rigorosamente quanto a concebem. Modelo ideal da beleza, linha verdadeira acima daquela podem lançar-se para produzir o quimérico, a esfinge, o centauro, o hipogrifo, o fauno e todas as naturezas misturadas, abaixo da qual podem descer para produzir os diferentes retratos da vida, a charge, o monstro, o grotesco, segundo a dose de mentira que exige sua composição e o efeito que devem produzir, de modo que é quase uma questão vazia de sentido procurar até onde é preciso manter-se próximo ou distante do modelo ideal da beleza, da linha verdadeira (*Salão de 1767*, IV, p. 525-6).¹⁵³

A passagem contém múltiplas informações relevantes para a compreensão da Teoria do Modelo Ideal. Na primeira linha, há uma menção aos “artistas subalternos”, expressão utilizada como sinônimo de “retratista”, os artistas que fariam uma simples cópia de um instante da natureza, reproduzindo os traços

¹⁵³ « Modèle idéal de la beauté, ligne vraie dont les artistes subalternes ne puisent des notions incorrectes, plus ou moins approchées que dans l'antique ou dans leurs ouvrages ; modèle idéal de la beauté, ligne vraie que ces grands maîtres ne peuvent inspirer à leurs élèves aussi rigoureusement qu'ils la conçoivent ; modèle idéal de la beauté, ligne vraie au-dessus de laquelle ils peuvent s'élancer en se jouant, pour produire le chimérique, le sphinx, le centaure, l'hippogriphes, le faune, et toutes les natures mêlées ; au-dessous de laquelle ils peuvent descendre pour produire les différents portraits de la vie, la charge, le monstre, le grotesque, selon la dose de mensonge qu'exige leur composition et l'effet qu'ils ont à produire, en sorte que c'est presque une question vide de sens que de chercher jusqu'où il faut se tenir approché ou éloigné du modèle idéal de la beauté, de la ligne vraie ».

observados sem o processo de aprimoramento do modelo. Essa capacidade de observação da natureza com o objetivo de reunir as melhores partes de diferentes modelos pode ser aprimorada, mas não pode ser propriamente aprendida. Trata-se de uma característica individual decorrente de atributos próprios apenas a alguns indivíduos.

Por isso, esses grandes mestres não podiam inspirar em seus alunos os modelos ideais tão rigorosamente quanto os concebiam: não se aprende a ser um grande artista, pois a genialidade é um presente (ou um defeito) de natureza.¹⁵⁴ Como explorado anteriormente, um grande artista consegue, ao observar um bloco de mármore, ver com detalhes precisos o resultado de sua produção.¹⁵⁵ No entanto, essa capacidade não pode ser ensinada, pois é própria dos artistas geniais.¹⁵⁶ O gênio, associado à capacidade de criação, abarca em si as características do “grande artista”. A partir de sua ampla capacidade de memória e imaginação, somada a seus sentidos aguçados e treinados para um fim específico, ele consegue reunir os melhores traços de indivíduos distintos e harmonizá-los em um único modelo, idealizado.¹⁵⁷ O gênio, mais do que um pintor comum, se aproxima da natureza pela sua potência criadora.

Aquele que consegue compreender as particularidades do modelo ideal é capaz, igualmente de as manipular como desejar. A linha da beleza ou linha

¹⁵⁴ Nos *Ensaio sobre os reinos de Cláudio e Nero*, Diderot aproxima a característica distintiva da genialidade ao instinto animal, ao mesmo tempo uma dádiva e um fardo do qual não é possível livrar-se: “Homem, considere que é a fraqueza de teus órgãos a quem deves a qualidade que te distingue dos animais. Ambicionas o olhar penetrante da águia? Observarás sem cessar. O olfato do cão? Farejarás da manhã à noite. O órgão de teu julgamento permaneceu predominante e mestre, ele foi escravo de um de teus sentidos mais vigorosos: daí tua perfectibilidade. Se existe em teu cérebro uma fibra mais enérgica do que as outras, é próprio para apenas uma coisa, és um homem de gênio: o animal e o homem de gênio se tocam. Se a ereção, a fome, a sede vos tivessem atormentado sem cessar, o que saberias, o que terias vos tornado? [Homme, songe que c’est à la faiblesse de tes organes que tu dois la qualité qui te distingue des animaux. Ambitionnes-tu le regard perçant de l’aigle ? tu regarderas sans cesse ; l’odorat du chien ? tu flaireras du matin au soir. L’organe de ton jugement est resté le prédominant et le maître ; il eût été l’esclave d’un de tes sens trop vigoureux : de là ta perfectibilité. S’il existe dans ton cerveau une fibre plus énergique que les autres, tu n’es plus propre qu’à une chose, tu es un homme de génie : l’animal et l’homme de génie se touchent. Si l’érection, la faim, la soif vous avaient tourmenté sans cesse, que sauriez-vous, que seriez-vous devenu ?]” (*ERCN*, I, p. 1183).

¹⁵⁵ Cf. capítulo I, na parte intitulada “O Belo”.

¹⁵⁶ Lembremo-nos aqui do comentário feito por Rousseau em seu *Dicionário de música* que de pouco adianta procurar entender o que significa o conceito de ‘gênio’: “Se o tens: tu o sentes em ti mesmo. Não o tens: não o conhecerás jamais” (Rousseau, 1768, p. 230, tradução de Fabio Yasoshima, 2012, p. 90). Poderíamos aplicar o mesmo para a ideia do modelo ideal. De nada adianta tentar reproduzir modelos anteriores e seus mestres. É preciso sentir em seu espírito o que é a verdadeira beleza, essa é a única forma de poder representá-la.

¹⁵⁷ Para uma reflexão mais detida sobre a questão da genialidade em Diderot, reenviamos a nosso trabalho de pesquisa anterior, que deu origem ao livro *O gênio no Iluminismo francês: o caso Diderot* (Babiuki, 2022).

verdadeira¹⁵⁸ determina belos modelos, isso é evidente. Toda representação que se quer bela deve ficar sobre essa linha e, do mesmo modo, um artista que não consegue atingi-la é um mero retratista. Porém, o grande artista, depois de ter atingido o modelo ideal, pode usufruir de suas habilidades como desejar. Tendo como parâmetro a linha ideal, o artista pode lançar-se para além dela produzindo, assim, imagens fantásticas ou quiméricas, como a representação da esfinge, do centauro e do hipogrifo.

Nesses três exemplos do texto, temos uma combinação não natural de elementos. Quando, ao desejar pintar uma figura feminina, o artista observa diversas mulheres e reúne seus melhores traços, ele continua pintando uma mulher: reúne o melhor nariz, os melhores lábios, a melhor cabeleira e assim sucessivamente, aprimorando uma imagem que pode ser observada na natureza. Quando, porém, reúne traços do rosto de uma pessoa, combinados com traços do corpo de um leão e com as asas de um falcão, representando uma esfinge, dá origem a uma figura que existe, propriamente, apenas na representação, como o da mulher ideal, mas que vai além dos traços como são combinados naturalmente. O mesmo ocorre quando o artista deseja representar uma imagem monstruosa ou grotesca. No *Paradoxo sobre o comediante* (1769, 1773-1777), acompanhamos no diálogo entre O primeiro e O segundo interlocutor uma passagem que nos ajuda a compreender essa ideia:

O segundo – Mas esse modelo ideal não será uma quimera?

O primeiro – Não.

O segundo – Mas, sendo ideal, não existe: ora, nada há no entendimento que não tenha estado na sensação.

O primeiro – É certo. Mas tomemos uma arte em sua origem, a escultura, por exemplo. Ela copiou o primeiro modelo que se lhe apresentou. Viu em seguida que havia modelos menos imperfeitos, que preferiu. Corrigiu os defeitos grosseiros destes, depois os defeitos menos grosseiros, até que, por uma longa sequência de trabalhos, atingiu uma figura que não mais existia na natureza.

O segundo – E por quê?

O primeiro – Porque é impossível que o desenvolvimento de uma máquina tão complicada como um corpo animal seja regular. Ide às Tulherias ou aos Champs-Élysées num belo dia de festa;

¹⁵⁸ O uso da expressão “linha verdadeira” é uma referência a Hogarth, que trata da “line of beauty”. Diderot se apropria de alguns elementos, mas se distancia da concepção geral de Hogarth (Cf. Bukdhal, 1982, cap. 1, p. 94-103).

considerai todas as mulheres que hão de encher as alamedas, e não deparareis uma única que apresente os dois cantos da boca perfeitamente similares. A *Dânae*, de Ticiano, é um retrato; o *Amor*, colocado ao pé de seu leito, é ideal. [...] Mas, se quiserdes saber algo mais sobre esses princípios especulativos da arte, eu vos comunicarei meus *Salões* (Diderot, 2000, p. 54-55).

A impressão d'O segundo não é infundada. O modelo idealizado ao qual se refere Diderot não apenas não existe na natureza como se trata da união arbitrária de partes distintas de variados modelos. Em última instância, não seria assim também composta a esfinge, o centauro, a sereia? O primeiro, então, delimita que as obras contempladas no Louvre durante os Salões já seguem esse princípio, e não são adjetivadas de quiméricas. A correção dos chamados defeitos grosseiros da natureza não origina uma quimera, mas um efeito que adjetivaríamos “belo” sem grandes problemas.

Seja a fantasia, seja a monstruosidade, ela deve ser combinada conforme a dose de mentira que exige a composição e o efeito decorrente dela. Qual história a composição pretende narrar? Se for uma história mitológica, ela precisa de seres fantásticos. Se for a história de uma calamidade, talvez precise de seres grotescos. Nenhum desses seres é verdadeiro, cabendo, assim, ao artista, decidir qual o tamanho da mentira a ser contada. Consequentemente, o artista pode permanecer sobre a linha ideal, mas também ir acima ou abaixo dela, dependendo do efeito que deseja causar sobre o público. Essa ideia é retomada mais tarde nos *Pensées détachées sur la peinture*:

A cabeça de um homem sobre o corpo de um cavalo nos agrada. A cabeça de um cavalo sobre o corpo de um homem nos desagradará. [...] Eu me precipitarei talvez entre os braços de uma sereia, porém caso a parte que é mulher fosse peixe, e aquela que é peixe fosse mulher, eu desviaria o olhar. Creio que um grande artista possa me mostrar com sucesso as serpentes dobradas sobre a cabeça das Eumênides. Que Medusa seja bela, mas que seu caráter me inspire medo: isso é possível, é uma mulher que eu gosto de ver, mas da qual temo me aproximar (*Pensées détachées sur la peinture*, IV, p. 1018).¹⁵⁹

¹⁵⁹ « La tête d'un homme sur le corps d'un cheval nous plaît ; la tête d'un cheval sur le corps d'un homme nous déplaira. [...] Je me précipiterai peut-être entre les bras d'une sirène ; mais si la partie qui est femme était poisson, et celle qui est poisson était femme, je détournerais mes regards. Je crois qu'un grand artiste peut me montrer avec succès les serpents repliés sur la tête des Euménides. Que Méduse soit belle, mais son caractère m'inspire l'effroi : cela se peut ; c'est une femme que j'aime à voir, mais dont je crains de m'approcher. »

Essa passagem evidencia como as combinações, mesmo que fantasiosas, devem seguir algum critério de harmonia, evidente para o artista que combina elementos de um modo, e não de outro, e mesmo para o público, que percebe maior agradabilidade de uma forma do que de outra. A boa composição faz com que os espectadores da cena fiquem quase hipnotizados e, ao mesmo tempo, amedrontados por ela. O modo como os elementos são agenciados na composição é central para determinar as paixões provocadas no espectador. Une-se, portanto, a representação do modelo ideal, o jogo com a linha verdadeira, com a capacidade de composição de uma narrativa na tela. Isso tudo impacta o espectador. É esse o efeito desejado por Diderot para belas composições.

O estudo da técnica e o estudo da natureza

Até aqui, constatamos que Diderot, ao mesmo tempo, expressa um desejo de idealização que pressupõe o aprimoramento da natureza, e defende que a natureza não faz nada de incorreto. Corrigir o que consideramos imperfeições da natureza conforme os critérios vistos anteriormente significa gerar um melhor efeito sobre o público, combinando na dose ideal alegoria e verdade – ou verossimilhança.

Em um dos quadros analisados no primeiro capítulo, “*L’Épée ou Bellone présentant à Mars les rênes de ses chevaux* [A espada, ou Belona apresentando a Marte as rédeas de seus cavalos]” (fig. 3), Diderot comenta, por exemplo, que os cavalos ao fundo parecem cavalos de madeira, que gostariam de relinchar, mas por serem de madeira, não podem. A análise do quadro nos serve agora, novamente, para notarmos como falta a verdade da natureza ao quadro. Isso significa, então, que o salonista gostaria que um cavalo do primeiro estábulo vizinho ao pintor fosse tomado como modelo para o quadro? Não, mas que o cavalo idealizado trouxesse elementos que remetessem o observador a um cavalo que ele vê corriqueiramente.

As técnicas do modelo ideal devem ser executadas servindo ao propósito de favorecer que o movimento de comparação ou o estabelecimento de relações (o julgamento sobre a beleza) parta de critérios não apenas visuais, mas mobilizem também a imaginação. Diderot parece desejar que a cena cause no

espectador a sensação de poder tocar o objeto, sentir seu cheiro, ter a impressão de que poderia adentrar a cena e verdadeiramente experimentá-la. Ela guarda em si a capacidade de alterar a respiração, a frequência cardíaca, a circulação do sangue. Ela deve comover.

A fórmula destacada pelo exemplo dos cavalos de Lagrenée poderia ser aplicada a qualquer outro caso. Uma das formas de realizar isso é fazendo com que a pessoa se reconheça no quadro. Reconhecer-se, aqui, não significa literalmente ver-se espelhado na cena, mas poder identificar traços que favorecem o estabelecimento de relações da cena com sua própria vida e atividades quotidianas. O efeito causado, nesse caso, é potencialmente maior e mais intenso. Quando a imagem ideal guarda traços de verdade, ela é mais eloquente. Por isso, o filósofo critica obras como um nu de Boucher. Sem citar nenhum artista, nos *Pensées détachées sur la peinture* Diderot escreve o seguinte aforismo:

Não sou um capuchinho; confesso, no entanto, que sacrificaria de bom grado o prazer de ver belos nus se pudesse apressar o momento quando a pintura e a escultura, mais decentes e mais morais, sonharão em concorrer com outras belas-arts para inspirar a virtude e purgar os costumes. Parece-me que vi peitos e bundas suficientes. Esses objetos sedutores contrariam a emoção da alma pela confusão que lançam sobre os sentidos (*Pensées détachées sur la peinture*, IV, p. 1020).¹⁶⁰

A primeira frase da passagem mostra que Diderot não pretende passar por um falso moralista. A essa altura, o leitor já está acostumado a esperar essa piscadela de olho que, nessa passagem, significa “ora, senhor leitor, bem se sabe que não sou nenhum santo”. Apesar disso, no que diz respeito à pintura e à escultura, o pedido do filósofo se sustenta. Vemos consistência em seu argumento que se desenvolve e continua tendo como ponto central o mesmo preceito. Trata-se de um pedido ao artista de que se valha dos mecanismos que tem à mão para colocar em prática ou inspirar valores e máximas morais. Que as telas já elaboradas se mantenham, mas que não se façam outras com os mesmos temas,

¹⁶⁰ « Je ne suis pas un capucin ; j'avoue cependant que je sacrifierais volontiers le plaisir de voir de belles nudités, si je pouvais hâter le moment où la peinture et la sculpture, plus décentes et plus morales, songeront à concourir avec les autres beaux-arts à inspirer la vertu et à épurer les mœurs. Il me semble que j'ai assez vu de tétons et de fesses ; ces objets séduisants contrarient l'émotion de l'âme, par le trouble qu'ils jettent dans les sens. »

que servem apenas para confundir os sentidos. Que daqui em diante, o artista seja conhecedor de seu poder moralizador e possa, com domínio da técnica e com consciência da composição, elaborar pinturas mais decentes e morais.

Diderot não censura, vale ainda dizer, a pintura por si só de modelos nus. No *Salão de 1767* ele dá indicações ao pintor que desejasse representar uma mulher nua em um quadro. Em sua narrativa, é Greuze quem teria dito: “Eu bem que gostaria de pintar uma mulher completamente nua sem ferir o pudor” (*Salão de 1767*, IV, p. 574).¹⁶¹ Diderot então responde a essa apóstrofe dando detalhes de como a nudez poderia ser representada de maneira decorosa:

Faça o modelo honesto. Faça com que se sente diante do senhor uma jovem inteiramente nua. Que sua pobre vestimenta esteja no chão, ao lado dela, e indique a miséria. Que ela tenha a cabeça apoiada sobre uma de suas mãos. Que, de seus olhos baixos, duas lágrimas rolem ao longo de suas bochechas. Que sua expressão seja a da inocência, do pudor e da modéstia. Que sua mãe esteja ao lado dela. Que de suas mãos e de uma das mãos de sua filha, ela cubra o rosto, ou que ela esconda o rosto com suas mãos, e que a da filha esteja colocada sobre seu ombro. Que as roupas dessa mãe anunciem também a extrema indigência. E que o artista, testemunho dessa cena, enternecido, tocado, deixe cair sua paleta ou seu lápis (*Salão de 1767*, IV, p. 574-5).¹⁶²

Nessa cena, a composição, mesmo incluindo uma cena de nudez, teria sua dignidade mantida, diferentemente das cenas lascivas devido à narrativa presente (ou ausente) como pano de fundo. Mesmo não havendo uma história clássica ou grandiosa na cena, a miséria humana é retratada. Há emoção, gestual eloquente, ênfase no posicionamento das personagens, no tipo de vestimentas, no choro. A pobreza, a falta de recursos, as dificuldades de uma mãe e de uma filha que, ainda que idealizadas, podem ser percebidas pelo espectador em sua vida corriqueira. Não se trata de um modelo que tenha como fim o simples entretenimento, que pretenda apenas agradar os olhos, mas a denúncia de uma

¹⁶¹ « Greuze me dit : "Je voudrais bien peindre une femme toute nue, sans blesser la pudeur" ».

¹⁶² « Faites le modèle honnête. Asseyez devant vous une jeune fille toute nue ; que sa pauvre dépouille soit à terre à côté d'elle et indique la misère ; qu'elle ait la tête appuyée sur une de ses mains ; que de ses yeux baissés deux larmes coulent le long de ses joues ; que son expression soit celle de l'innocence, de la pudeur et de la modestie ; que sa mère soit à côté d'elle ; que de ses mains et d'une des mains de sa fille, elle se couvre le visage ; ou qu'elle se cache le visage de ses mains, et que celle de sa fille soit posée sur son épaule ; que le vêtement de cette mère annonce aussi l'extrême indigence ; et que l'artiste, témoins de cette scène, attendri, touché, laisse tomber sa palette ou son crayon. »

dura realidade. Como veremos no capítulo seguinte, a estratégia de composição do Taiti do *Suplemento à viagem de Bougainville* segue essa ideia: temos representações naturalistas do ser humano em todas as suas dimensões; o corpo nu será retratado sem reservas, mas sua finalidade é a elaboração de um conto moralizante.

Um quadro que retrata apenas um corpo nu sem uma narrativa grandiloquente não é uma reprodução fiel da natureza, é o retrato de um modelo aperfeiçoado seguindo todas as indicações desveladas ao personagem Falconet no início do Prefácio do Modelo Ideal. Depois disso, contudo, não há mais nada. A composição do quadro não impacta nossa imaginação e nossa memória de modo a ativar, reforçar e revisar princípios morais porque prescritos pela natureza, mas apenas de causar um deleite estético.¹⁶³ Diderot “leva em consideração os conteúdos éticos dos quadros em sua avaliação, contando um defeito ético como um defeito artístico e uma qualidade ética como um valor artístico” (Talon-Hugon, 2014, p. 51).¹⁶⁴

Para isso, é preciso um longo estudo por parte do artista, algo que ele já realiza, mesmo não se dando conta disso. Individualmente, cada pintor ou escultor já possui o hábito de observar cuidadosamente as manifestações da natureza ao redor de si. Por esse motivo, desde o *Salão de 1765*, Diderot recomenda ao artista ainda em formação, mas depois de ter adquirido as capacidades e habilidades mais fundamentais da profissão, que saia do ateliê e observe com cuidado e atenção, isto é, de maneira ativa, as cenas ao seu redor:

Cem vezes tentei dizer aos jovens alunos que encontrava no caminho do Louvre, com suas pastas debaixo do braço: “Meus amigos, quanto tempo faz que desenhais lá? Dois anos. Pois bem!, é mais do que o necessário. Não liguem para esta boutique da *maneira*. Ide aos Chartreux; e vereis aí a verdadeira atitude da piedade e da compunção. Hoje é véspera da grande festa: ide à

¹⁶³ Ou o contrário, o que seria um efeito ainda pior: causar um efeito moral negativo. No início do comentário das obras de Boucher no *Salão de 1765* (Boucher não esteve presente no Salão de 1767), Diderot aponta que “a degradação do gosto, da cor, da composição, dos caracteres, da expressão, do desenho seguiu passo a passo a depravação dos costumes [La dégradation du goût, de la couleur, de la composition, des caracteres, de l’expression, du dessin a suivi pas à pas la dépravation des mœurs]” (*Salão de 1765*, IV, p. 308). Do mesmo como esses traços seguem a suposta depravação dos costumes do próprio pintor, “um homem que passa sua vida com as prostitutas do mais baixo nível [um homme qui passe sa vie avec les prostituées du plus bas étage]” (*Salão de 1765*, IV, p. 308), não inspira nada de bom no imaginário do observador.

¹⁶⁴ « Il prend en considération les contenus éthiques des tableaux dans leur évaluation, comptant un défaut éthique comme un défaut artistique et une qualité éthique comme une valeur artistique ».

paróquia, zanzai ao redor dos confessionários e vereis lá a verdadeira atitude do recolhimento e do arrepender-se. Amanhã, ide a uma tasca [*guinguette*] e vereis a ação verdadeira do homem encolerizado. Procurai as cenas públicas: sede observadores nas ruas, nos jardins, nos mercados, nas casas, e colhereis aí ideias justas do verdadeiro movimento das ações da vida. Olhai, vede dois colegas vossos que discutem; vede como é a disputa mesma que dispõe à revelia deles a posição de seus membros. Examinai-os bem e tereis piedade da lição de vosso insípido professor e da imitação de vosso insípido modelo (Diderot, 2000, p. 165, sublinhado pelo autor).

De partida, pode-se notar que Diderot não é contrário ao ensino das regras acadêmicas. O importante é que segundo o argumento do autor, depois de um período de aprendizado da norma acadêmica, de toda a parte fundamental do desenho, é preciso ir além do que indicam as restrições acadêmicas. Inclusive, se possível, o artista deve aprender também aspectos formais do estudo do corpo. É como ele afirma nos *Pensées détachées sur la peinture*, quando um artista conhece a teoria dos músculos, isto é, a anatomia humana, poderá representar uma cena de forma mais verossímil, pois saberá o que o músculo antagonista àquele que é requisitado no movimento faria naquela situação, concedendo maior verdade à cena (IV, p. 1038).¹⁶⁵ Esse mesmo ponto é explicitado na passagem acima, quando Diderot recomenda ao pintor que observe, por exemplo, dois

¹⁶⁵ Há uma semelhança notável entre a passagem em questão do texto de Diderot e outra, do *De pictura*, de Alberti. Diderot, depois de defender que o artista deveria conhecer em teoria o funcionamento mecânico dos músculos para melhor organizar seu quadro ou sua escultura, diz o seguinte: “Que uma mulher seja perseguida por um raptor, e que ela tenha seu braço direito elevado e inclinado à frente, certamente o ombro desse lado estará mais alto do que o outro. E é precisamente por essa razão que, se o temor lhe fizer virar a cabeça para ver se o homem que a persegue está próximo ou distante dela, ela olhará por cima de seu ombro esquerdo [Qu’une femme soit poursuivie par un ravisseur, et qu’elle ait son bras droit élevé et porté en avant, certainement l’épaule de ce côté sera plus haute que l’autre ; et c’est précisément par cette raison que, si la crainte lui fait tourner la tête pour voir si l’homme qui la poursuit est proche d’elle ou en est éloigné, elle regardera par-dessus son épaule gauche]” (*Salão de 1767*, IV, p. 1038).

Alberti, por sua vez, três séculos mais cedo, havia constatado a importância de se compreender o movimento e a função dos músculos para compor uma cena proporcionada e harmoniosa: “Convém que um homem que corre lance tanto os braços quanto as pernas [Il convient qu’un homme qui court lance aussi bien les bras que les jambes]” (Alberti, 2019, p. 51). Do mesmo modo, na representação de uma pessoa morta, todos os membros devem ter a aparência inerte de um cadáver. “É preciso, portanto”, conclui Alberti, “observar em qualquer pintura o princípio em virtude do qual todos os membros cumprem sua função de modo que mesmo a menor das articulações tenha um emprego, que os membros dos mortos pareçam *perfeitamente* mortos, que os vivos sejam pintados *au vif*, conforme as circunstâncias [Il faut donc, en toute peinture, observer le principe en vertu duquel tous les membres accomplissent leur fonction de manière que la plus infime jointure ne reste pas sans emploi, eu égard aux circonstances, que les membres des morts semblent *parfaitement* morts, et que les vivants soient peints *au vif*]” (Alberti, 2019, p. 52, sublinhado pelo autor).

colegas que brigam a fim de observar o movimento natural do corpo nessa situação.

Um exemplo interessante do estudo da manifestação das paixões no movimento do corpo, sobretudo nas expressões da face e na postura, é o resultado apresentado na conferência proferida por Charles Le Brun em 1688, intitulada *Sur l'expression générale et particulière des passions*.¹⁶⁶ Nessa conferência, Le Brun define conceitos centrais para a técnica do desenho e da pintura, ou ainda, da composição de um quadro. A “expressão” é, portanto, definida como aquela que “marca as verdadeiras características de cada coisa, é por meio dela que se distingue a natureza dos corpos, que as figuras parecem ter movimento e tudo o que é pintado parece ser verdadeiro” (Le Brun, 1698, p. 2).¹⁶⁷ Para Le Brun, a expressão se manifesta tanto pela cor quanto pelo desenho, e é ela a marca dos movimentos da alma,¹⁶⁸ tornados visíveis pelos efeitos da paixão (1698, p. 3).

Vinicius de Figueiredo esclarece que a “expressão, definida como exteriorização fisionômica das paixões, manifesta-se de modo mais acentuado no rosto” (Figueiredo, 2021, p. 129). Isso justifica o estudo mais detido das cabeças feito pelo pintor:

A expressão facial foi tradicionalmente concebida como índice adequado da alma; mas, ao resumi-la à expressão de uma paixão determinada, Le Brun rompe o equilíbrio entre o corpo e a alma buscado pela moral cartesiana, uma vez que, segundo o pintor, a alma imprime imediatamente no corpo o movimento passional que a determina sem ser mediada pela reflexão (Figueiredo, 2021, p. 129).

¹⁶⁶ Para um histórico detalhado, mas não exaustivo, da trajetória de Le Brun, cf. Figueiredo, 2021, p. 126. A conferência, publicada postumamente em 1698, é intitulada *Método para aprender a desenhar as paixões*, título que indica o caráter pedagógico dos esboços aí contido (Figueiredo, 2021, p. 128).

¹⁶⁷ « C'est elle qui marque les véritables caractères de chaque chose ; c'est par elle que l'on distingue la nature des corps ; que des figures semblent avoir du mouvement, et tout ce qui est peint paraît être vrai. »

¹⁶⁸ Alberti disserta, igualmente, sobre os “movimentos da alma” para se referir à expressão de paixões como cólera, dor, alegria, medo e desejo (2019, p. 58). Ele chama a atenção do artista para a necessidade de se precaver quanto ao exagero da representação das paixões, ou ainda, para que seja preciso em relação à paixão que pretende realizar: é preciso ter cuidado para, “quando se deseja desenhar faces risonhas, evitar que elas não pareçam sinistras no lugar de felizes! [quand on veut dessiner des visages riants, d'éviter qu'ils ne paraissent sinistres au lieu de gaies !]” (Alberti, 2019, p. 57).

Essa menção à moral cartesiana se justifica pelo alinhamento temático entre o tratado *As paixões da Alma*, de Descartes, e a parte teórica do estudo de Le Brun, ainda que este distorça o essencial do filósofo francês (Figueiredo, 2021, p. 129). As paixões são divididas em simples, como o amor, a raiva e a admiração, e compostas, como a cólera, o desespero e a esperança (1698, p. 10-18). Le Brun descreve então tanto o movimento interno do corpo ao experimentar cada uma dessas paixões (como a temperatura e o movimento cardíaco), e os movimentos externos, parte que o interessa mais. “Falei desses movimentos interiores”, especifica o autor, “para deixar mais claro em seguida a relação que têm com os [movimentos] exteriores” (Le Brun, 1698, p. 18).¹⁶⁹ O argumento consiste então em dizer que a alma não se encerra em apenas uma parte do corpo, mas ao longo de toda sua extensão, mas é no rosto onde ela mais bem se manifesta (1698, p. 19).

Esse estudo ilustra bem o modo como se aprendia a representar as expressões, parte essencial para a composição de um quadro. A minúcia e os detalhes com os quais Le Brun desenvolve o assunto mostram como se tratava de um elemento central para a boa composição de uma cena por meio da pintura. Tomemos como exemplo a representação do “Amor simples” (fig. 8). O emprego do termo “simples” vem do fato dessa paixão não ser composta a partir de outra. Sua manifestação ocorre por sobrancelhas elevadas, cabeça inclinada em direção ao objeto causador do sentimento, olhos mediocrementemente abertos, a pupila dos olhos levemente dirigida também ao objeto amado. O nariz não recebe nenhuma modificação, nem as demais partes do rosto, alterando apenas a cor com que será preenchido: ela será uma cor viva, particularmente nas bochechas e nos lábios, que parecerão úmidos, e essa umidade é causada pelos vapores do coração. A boca deve estar entreaberta e com as laterais levemente elevadas (1698, p. 19-20).

A raiva (fig. 9), por outro lado, deriva da inveja (fig. 10), pois não se trata de uma paixão simples, de modo que ambas se parecem muito. A inveja é caracterizada por Le Brun, entre outros traços, a partir de uma testa enrugada, sobrancelhas abatidas com as pupilas parcialmente escondidas por trás delas e viradas em direção ao que causa essa paixão. Um detalhe importante: para bem representar a inveja, é preciso que as pupilas pareçam cheias de fogo, assim com

¹⁶⁹ « J’ai parlé de ces mouvements intérieurs, pour mieux faire comprendre ensuite le rapport qu’ils ont avec les extérieurs. »

o branco dos olhos e as pálpebras, e estejam apontadas para o objeto que casa inveja, mas o rosto, para o lado contrário (1698, p. 27). A descrição continua com uma minúcia de detalhes: as narinas devem ser pálidas, abertas e mais marcadas do que ordinariamente, além de estarem repuxadas para trás, dando a impressão de estarem grudadas nas bochechas; a boca pode estar fechada, implicando em dentes serrados, lábios inferiores sobre os superiores e os cantos da boca repuxados para trás e abaixados; os músculos da mandíbula parecem pressionados. Sobre a cor, uma parte do rosto deve parecer inflamadas e a outra, amareladas, lábios pálidos ou lívidos (1698, p. 27-28). Nenhuma dessas características, vale dizer, foi detectada no quadro representando Marte e Belona.

A riqueza de detalhes das descrições feitas por Le Brun nessa conferência exemplifica o modo como o pintor em formação aprenderia a representar as expressões. A reprodução de modelos como estes compreendia uma parte central desse estudo. Era por meio da imitação de grandes pintores que se aprendia e dominava a técnica. Por meio da cópia e repetição dos traços de uma mesma paixão, aprendia-se a representar cenas mais simples, até que o jovem artista fosse capaz de elaborar uma cena completa e complexa.

O jovem artista ao qual Diderot recomenda sair do ateliê deve estar a par da teoria da representação. Esse tipo de exercício de cópia das expressões e conhecimento da musculatura do rosto, mas também de todo o corpo, e de seu comportamento na expressão de diferentes paixões, emoções e sentimentos é um pressuposto para que o pintor iniciante possa se inspirar de cenas reais. Depois de ter adquirido o domínio da técnica, o passeio pelas cenas cotidianas (festas de igrejas, disputas em bares, mercados públicos) serve de aperfeiçoamento da capacidade de representar diferentes expressões.¹⁷⁰

¹⁷⁰ No *Salão de 1767*, ao comentar o quadro *Une petite bataille*, de Casanove, Diderot faz um comentário semelhante: “É preciso ter visto, seja quando se pinta, seja quando se escreve. Digame, Senhor Casanove, o senhor já esteve presente em uma batalha? Não. Pois bem! Não importa quanta imaginação o senhor tenha, continuará medíocre. Siga os exércitos, vá, veja e pinte [Il faut avoir vu, soit qu’on peigne, soit qu’on écrit. Dites-moi, M. Casanove, avez-vous jamais été présent à une bataille ? Non. Eh bien ! Quelque imagination que vous aviez, vous resterez médiocre. Suivez les armées, allez, voyez et peignez]” (*Salão de 1767*, IV, p. 662). E também ao comentar uma tempestade de Louthembourg, ainda no mesmo *Salão*: “O senhor entrou em estábulos [...], mas o senhor nunca viu uma tempestade [vous êtes entré dans des étables [...], mais vous n’avez jamais vu de tempêtes]” (*Salão de 1767*, IV, p. 739).

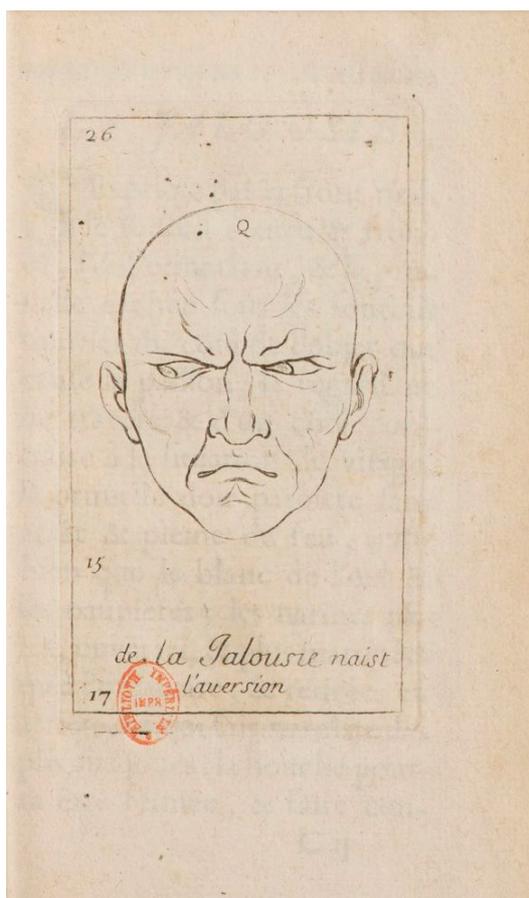
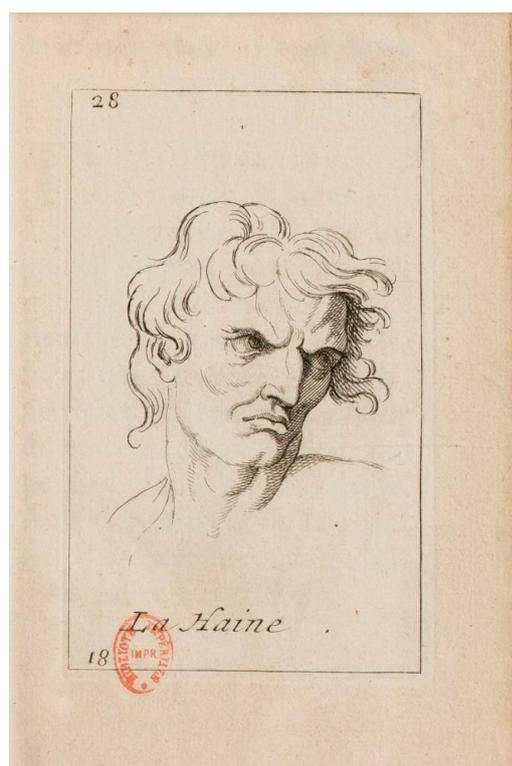
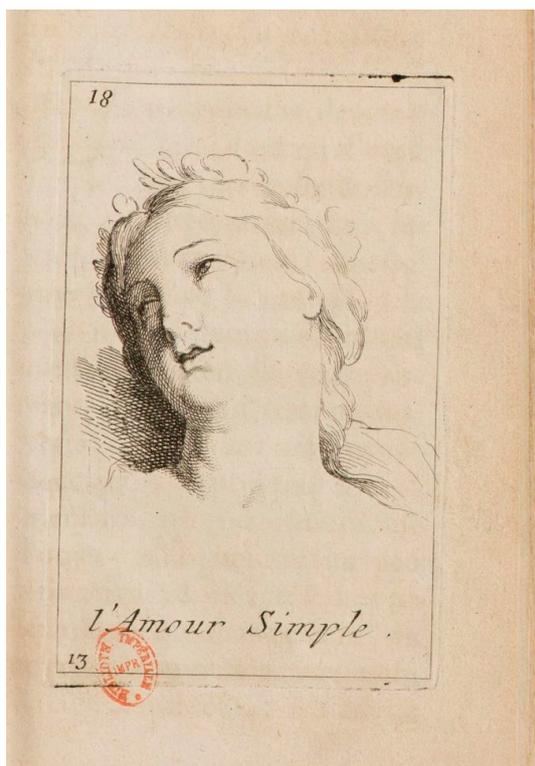


Figura 10 – O amor simples. Charles Le Brun. Ilustração. Gravada por B. Picart. 1698.

Figura 11 – A raiva. Charles Le Brun. Ilustração. Gravada por B. Picart. 1698.

Figura 12 – A inveja. Charles Le Brun. Ilustração. Gravada por B. Picart. 1698.

A verdadeira expressão do medo, da dor, da cólera, do amor, ou de qualquer outra paixão não pode ser verdadeiramente encontrado no ateliê porque

este é uma oficina da maneira. A crítica é dirigida ao modo meramente repetitivo de retratar o modelo. Assim, por ser completamente coordenado pelo mestre, o modelo posa para o estudante de forma orquestrada visando um fim específico, um resultado esperado e amaneirado. Conseqüentemente, esse modelo não é verdadeiro, mas fabricado no interior do ateliê. Diderot começa, então um catálogo de fontes para as observações de diferentes expressões que devem servir, elas sim, de parâmetro para o estudo das expressões. Para aprender de que forma a piedade e a compunção se manifestam na face e na postura, é preciso ir aos Chartreux;¹⁷¹ para ver a atitude do arrependimento e do recolhimento, basta andar nos arredores dos confessionários da paróquia, e assim sucessivamente: é preciso buscar inspiração nas cenas públicas, nas quais a espontaneidade das ações revela a verdadeira manifestação dos sentimentos e das paixões. O último exemplo coroa o trecho:

Olhai, vede dois colegas vossos que discutem; vede como é a disputa mesma que dispõe à revelia deles a posição de seus membros. Examinai-os bem e tereis piedade da lição de vosso insípido professor e da imitação de vosso insípido modelo (Diderot, 2000, p. 165).

O ponto defendido é o de que a espontaneidade das ações é melhor professora do que as indicações do mestre da Acadêmica e a cópia do modelo acadêmico. Ao falar de duas pessoas que entram em uma briga, Diderot transfere para a disputa a função do mestre que comanda a pose do modelo: ela dispõe os membros das pessoas envolvidas a despeito delas mesmas, seus movimentos não são racionalmente controlados. Tomados pelo entusiasmo do momento, agindo com o diafragma, centro da sensibilidade em oposição à razão, os dois brigões são os melhores modelos para imaginar a composição de uma cena de batalha, por exemplo.

O ato de observação de cenas não coordenadas pela lógica do ateliê complementa o processo de aprendizagem do jovem artista. A partir desse conjunto de habilidades aprimoradas por estudos de tipos variados, o grande artista ganha o estatuto de criador. Ele é colocado no segundo nível da escala da representação, pois não copia a natureza em sua obra, mas elabora um novo

¹⁷¹ Trata-se de um convento fundado por São Luís, que se encontrava atrás do Jardim de Luxemburgo, onde hoje fica o Liceu Montaigne (cf. DPV, XIV, p. 348, nota 7).

modelo a partir de suas habilidades.¹⁷² Contudo, a cena do artista sem traços da natureza é incompleta. A natureza sem o aperfeiçoamento do artista, também. Começamos a perceber o caráter paradoxal da Teoria do Modelo Ideal. Diderot deseja uma representação idealizada, afinal trata-se de uma criação do artista, mas a partir de critérios diferentes daqueles da Academia.¹⁷³ É necessário unir natureza e idealização, e é essa união a causa da impressão de um posicionamento paradoxal: a composição deve ser alegorizada, mas essa alegoria precisa se fundamentar em traços da natureza, que é deformada.

A medida ideal entre natureza e criação

O modelo ideal é o resultado de um longo e penível processo de tentativa e erro e provém de uma infinidade de observações sucessivas da natureza. “Quantas coisas”, escreve Diderot “o artista deve ter visto, combinado, agenciado em sua imaginação antes de passar o pincel redondo [*pouce*] em sua paleta, e isso sob pena de pintar e repintar sem cessar!” (*Pensées détachées*, IV, p. 1040).¹⁷⁴ Em primeiro lugar, o artista deve encontrar esse catálogo mental de objetos já observados, e depois pintá-los e repintá-los, tendo em vista a melhor forma da composição.

Essa ideia é retomada com igual fôlego quando Diderot comenta as obras de Le Prince, no mesmo *Salão*. Mais uma vez, a ideia de tentativa e erro [*tâtonnement*] (IV, p. 684) é utilizada para explicar o processo de captura do melhor modelo. Diderot questiona, nesse ponto, se, entre tantas fisionomias características dos mais diversos sentimentos e paixões, haveria aquela que os designa de maneira mais evidente e mais forte; se dentro dessas, haveria ainda características mais finas e sutis para essa composição. A inspiração dos poetas,

¹⁷² Ao comentar os esboços de Hubert Robert no *Salão de 1767*, Diderot escreve: “Isso é concebível na natureza, mas o concebemos na arte? [Cela se conçoit en nature, mais le conçoit-on dans l’art ?]” (*Salão de 1767*, IV, p. 717-8). A indagação indica aqui um estranhamento. Uma cena natural não é necessariamente um bom modelo de composição.

¹⁷³ Antes de Diderot, Roger de Piles, em seu *Cours de Peinture par principes*, já havia criticado o método academicista de pintura. Diderot, que conhece de Piles desde 1748, recusa com ele o academicismo da composição, da expressão, das atitudes, das ações, do desenho e da cor (Cf. Diderot, 2007, p. 16, nota 8).

¹⁷⁴ « Combien de choses l’artiste doit avoir vues, combinées, agencées dans son imagination, avant que de passer le pouce dans sa palette, et cela sous peine de peindre et de repeindre sans cesse ! » *Pouce* é o pincel redondo utilizado em uma das primeiras etapas da pintura, momento de estabelecer as primeiras linhas e contornos dos objetos ali retratados.

pintores, músicos e estatuários, conclui o salonista, nada mais é do que a “arte de *levantar um lado do véu* e mostrar aos homens um canto ignorado ou ainda esquecido do mundo que habitam” (*Salão de 1767*, IV, p. 684, sublinhado por nós).¹⁷⁵

O movimento de desvelamento é central: o artista desvela mundo sensível, realiza uma tentativa de retirar o véu que cobre a natureza para mostrá-la, nua, isto é, despida de interferências culturais, religiosas e políticas em sua composição, ainda que essa seja apenas uma de suas facetas, haja visto a impossibilidade de conhecê-la por completo. No entanto, esse desvelamento é combinado com uma atividade de aperfeiçoamento. Os traços esquecidos são rearranjados e apresentados ao público com algum grau de mistificação. Eles são reais, mas não completamente. É essa mistura na dose certa que confere eloquência ao quadro, que causa o efeito desejado sobre o público.

No diálogo do prefácio ao *Salão de 1767*, os interlocutores entram em acordo sobre esse ponto: a teoria e a prática se confirmam mutuamente. Ao modificar o modelo tal como é observado na natureza, o artista, por meio do acréscimo e da subtração de elementos, dá vida a uma nova figura. É assim que a Teoria das Formas de Platão é revisitada por Diderot, que ao mesmo tempo se apoia na autoridade do filósofo da Antiguidade e confere mobilidade à hierarquia ligada à representação dos objetos, usando um vocabulário idealista para formular uma teoria cuja base é o materialismo. O artista não se fixa no terceiro nível, podendo, a depender de suas habilidades, ascender ao segundo. A cópia da cópia não passa de uma sombra e não se aproxima verdadeiramente do belo,¹⁷⁶ mas o grande artista é capaz de empreender algo que extrapola os limites da cópia. Else Marie Bukdhal formula esse fenômeno de maneira clara:

Quando o artista sabe como se forma o ‘modelo ideal’, ele compreende com precisão que a pintura nunca é o espelho da realidade exterior, em função da qual ela pode ser controlada. Ela é uma representação frequentemente muito afastada, frequentemente muito próxima, e que toma diferentes posições em relação à realidade que conhecemos (*DD*, Bukdhal, “Salons de 1759, 1761, 1763, 1765, 1767”, p. 468).¹⁷⁷

¹⁷⁵ « L’art de lever un pan du voile et de montrer aux hommes un coin ignoré ou plutôt oublié du monde qu’ils habitent ».

¹⁷⁶ Drost, 1989, *Le Regard intérieur*, p. 69.

¹⁷⁷ « Quand l’artiste sait comment se forme le « modèle idéal », il peut se représenter avec précision que la peinture n’est jamais le miroir de la réalité extérieure, en fonction de laquelle elle

O que a comentadora destaca nessa passagem é o controle conferido ao artista sobre suas criações. O pintor ou escultor cria o modelo ideal de maneira quase automática a ponto disso se transformar em uma espécie de segunda natureza. O personagem inspirado em Falconet admite: ele estudou muito os mestres antigos e observa sempre um grande número de modelos quando deseja produzir uma bela obra (*Salão de 1767*, IV, p. 524). Ao desvelar esse processo para o artista, o filósofo pretende, nos parece, evidenciar ao interlocutor a potência de suas capacidades e os motivos pelos quais elas deveriam ser mobilizadas tendo em vista fins moralizantes. A idealização de um modelo natural deveria servir à identificação do público com as obras, de modo a manter-se em seu imaginário e reavivando valores morais empalidecidos. Para além disso, o julgamento sobre a beleza da obra iria, assim, para além da técnica, despertando variados sentimentos no público ao observar a composição.

Segundo comentário de Melchior Grimm, tanto no caso da Teoria das Formas de Platão quanto na Teoria do Modelo Ideal de Diderot, a verdade, a ideia geral de beleza não existe na natureza. As diferenças começam a aparecer quando buscamos pela origem da beleza. Para Grimm, a principal diferença entre o Platão e *Tonpla* é que para o primeiro, a beleza estaria no entendimento divino. Para Diderot, por outro lado, um filósofo essencialmente materialista, a bela natureza, a beleza ideal é uma criação do artista de gênio. Se ela é obra do entendimento, é do entendimento de uma pessoa de carne e osso, mas cujas habilidades afinadas se expressam por meio de um talento superior. Isso implica na inexistência do modelo ideal na natureza e, por ser inobservável na natureza, ele só pode ser concebido pelo artista.¹⁷⁸

A teoria diderotiana do Modelo ideal é fundamentada em um oxímoro.¹⁷⁹ Este é a figura de linguagem que reúne duas ideias auto excludentes segundo princípios racionais. Sua aproximação, portanto, parece ser ilógica. Como indica Drost, uma sutileza da teoria platônica que era ainda evidente nos séculos XVIII e XIX deixa de ser percebida a partir do século XX. No platonismo, nenhum *ideal*

peut être contrôlée. Elle est une récréation souvent très éloignée, souvent très proche, et qui prend différentes positions par rapport à la réalité que nous connaissons. »

¹⁷⁸ Cf. Grimaldi, 1983, p. 47, nota 1 e Stenger, 2013, p. 333.

¹⁷⁹ Seguimos aqui a interpretação de Wolfgang Drost, em *Le Regard intérieur* (1989).

pode servir de *modelo* a ser imitado, por exemplo, pelo artista, pois existe exclusivamente no domínio das ideias. A Teoria do Modelo Ideal esconde, portanto, uma contradição sutil nessa antítese (Drost, 1989, p. 72). Uma das evidências disso é que no verbete “Belo”, Diderot aproxima “o homem ideal” de seres imaginários, como a esfinge, o fauno e o centauro. Na perspectiva de Drost, essa estratégia de Diderot permite a ele colocar um traço histórico na filosofia platônica sem destruir seus conceitos (1989, p. 72).

Yvon Belaval, em *L'esthétique sans paradoxe*, ao comentar o *Paradoxo sobre o comediante*, afirma que depois de imitar a natureza de maneira servil, o ator medíocre imitará outros atores e, por fim, acabará por imitar a si mesmo (1950, p. 179). Esse é o caso do vil copista, o artista no terceiro nível e que não sairá jamais dele. Quando o artista se eleva ao segundo nível da escala da representação, e cria um modelo, ele não pinta nada do que é e nada do que pode ser (*Salão de 1767*, IV, p. 524). Por isso, pode ser chamado de ideal, pois só existe naquela imagem criada pelo artista. Desse modo, a idealização é compreendida de maneira diferente. Não se trata de um objeto intangível encontrado apenas no mundo das ideias, mas de uma criação artística. Ele continua sendo intangível, jamais se tornará verdadeiro para além dos limites do quadro, do mármore, do palco.

O pintor superior não pinta nada do que é, mas também nada do que pode ser para além dos limites do quadro, afinal o modelo imaginado por ele é ideal. O objeto resultante da obra do pintor ou escultor de gênio não se esconde em algum lugar secreto da natureza e espera para ser em breve descoberto. A aproximação com seres fantásticos ou quiméricos como a esfinge e o centauro é marcante. Ao pintar um homem ou uma mulher ideal, o artista cria um ser fantástico da mesma natureza da sereia ou do fauno: todos são inexistentes. Todos exercem a função de aprimorar a natureza deformada e, ao mesmo tempo, causar um impacto profundo e duradouro sobre o público.¹⁸⁰

“Uma leve cicatriz, uma verruga, um corte no lábio”

¹⁸⁰ Afinal, como formula Michel Delon, a bela natureza recolhe e reúne as belezas que estão dispersas na natureza (cf. DPV, XVI, p. 20).

Ao final do conto *Os dois amigos de Bourbonne* (1770), Diderot dá um exemplo que retoma os princípios do *Salão de 1767* e marca bem a diferença entre o retrato e a pintura do modelo ideal. O trecho em questão aparece no conto para explicar uma questão de literatura. O autor pretendia defender o maior valor da narrativa ficcional em relação ao romance histórico, segundo ele uma forma de escrita que, ao mesmo tempo, corrompe a verdade e não narra uma história verdadeira. Para isso, ele toma emprestado um exemplo da pintura:

Um pintor realiza uma cabeça sobre uma tela. Todas as suas formas são fortes, grandes e regulares, é o conjunto mais perfeito e mais raro. Ao considerá-lo, eu experimento respeito, admiração, temor. *Eu procuro seu modelo na natureza e não o encontro*. Em comparação a ela, tudo é fraco, pequeno e mesquinho, é uma cabeça ideal, eu o sinto, eu o afirmo a mim mesmo. (*Dois amigos*, II, p. 480, sublinhado por nós).¹⁸¹

No conto, a imagem é muito mais vivaz. No lugar de falar separadamente de cada uma das partes que compõem o retrato de uma pessoa (cabelo, olhos, nariz, boca, pescoço etc.), Diderot descreve um retrato e faz com que ele transite por diferentes possibilidades de representação. De início, fala-se em formas fortes, grandes, regulares: um conjunto ideal. Ele corresponde à união de diversos retratos individuais, isto é, da mais bela boca, do mais belo nariz, dos mais belos olhos, e assim sucessivamente até completar um único modelo, harmônico e belo. Afirmar que, quando observamos o resultado dessa pintura, experimentamos respeito, admiração ou temor exemplifica o que compreendemos aqui como um efeito da pintura: não se trata apenas da apreensão do belo a partir da visão, mas de um impacto que emociona e comove.

O resultado da combinação não pode ser encontrado na natureza, mas existe apenas enquanto criação artística. No desenvolvimento do *Salão de 1767*, Diderot compara o “modelo ideal” ou a “linha verdadeira” ao que os antigos chamavam de “regra”. A “regra” era a personificação das proporções ideais definidas por Policleto de Argos que, ao lado de Fídias e Praxiteles, foi um dos mais importantes escultores e arquitetos da Antiguidade. Na estátua *Doríforo*

¹⁸¹ « Un peintre exécute sur la toile une tête ; toutes les formes en sont fortes, grandes et régulières ; c’est l’ensemble le plus parfait et le plus rare. J’éprouve, en le considérant, du respect, de l’admiration, de l’effroi ; j’en cherche le modèle dans la nature, et ne l’y trouve pas ; en comparaison tout y est faible, petit et mesquin. C’est une tête idéale, je le sens ; je me le dis... ».

(fig. 11), Policleto elabora a imagem de um guerreiro segurando uma lança, que foi perdida. O escultor tentou estabelecer a partir dessa estátua as relações perfeitas de simetria e proporção do corpo humano masculino. Por esse motivo, ela ficou conhecida como “cânone” ou “regra”. A relação estabelecida a partir da imagem de Doríforo recai na medida das partes do corpo de tal modo que uma serve de base para a outra, como no *Homem vitruviano*, de Leonardo da Vinci.¹⁸² A medida apresentada a partir dessa estátua tem um caráter antropométrico e orgânico, que se transforma na base da teoria clássica da arte grega e de sua proporcionalidade. Esta medida pretende capturar a beleza do objeto representado (Panofsky, 2017, p. 104).

Quando Diderot fala sobre a “regra”, é a essa medida idealizada que se refere. A estátua de Policleto tem, evidentemente, uma aparência humana. Não só isso, a proposta a que se presta é muito bem realizada: todas as partes são simétricas e proporcionais, e o resultado da representação é belo. Sua beleza é de tal forma surpreendente e superior que acaba se tornando modelo para futuras representações de outros artistas, torna-se a regra ou o cânone. Caso uma representação fique abaixo dessa linha, ela será grotesca. Quando uma representação, por outro lado, fica acima da linha verdadeira, terá como resultado seres fantásticos ou maravilhosos.¹⁸³

O modo como a imagem de Doríforo é criada implica em sua inexistência para além da representação. Esse corpo simétrico e proporcional existe apenas na representação do artista. A natureza elabora objetos deformados por criação e que sofrem ainda mais ao longo de sua existência, enfatizando as deformações naturais ou dando origem a novas. Consequentemente, as chances de um homem adulto como aquele da estátua do portador de lança chegar à idade que parece ter sem qualquer tipo de deformações ou imperfeições são inexistentes. É um ser ideal. Sua função, portanto, é apenas a de seguir de regra ou cânone da proporção e da beleza para representações futuras.

¹⁸² Sobre a relação da teoria de Diderot e a obra de Policleto, conferir DPV, XVI, p. 72, nota 36. Sobre a relação entre a estátua de Policleto e o sistema de Vitruvius, conferir Panofsky, 2014, p. 103-104.

¹⁸³ Cf. *Salão de 1767*, IV, p. 525-6.

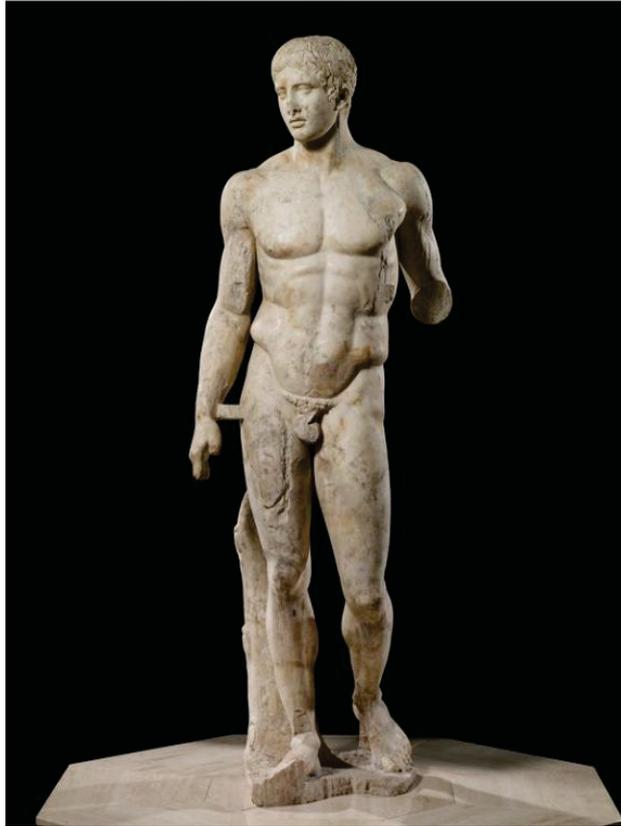


Figura 13 – Doríforo. Policleto de Argos. Século I a.C. Escultura em Mármore pentélico. 198x48x48cm. Minneapolis Institut of Art.

Voltemos ao exemplo dos *Dois amigos de Bourbonne*. De partida, o retrato mencionado é aquele que segue a “regra”, as prescrições de simetria e proporção, resultando em um rosto forte, grande e regular. Diderot denuncia sua inexistência na natureza, mas não só isso. Apesar de inspirar respeito, admiração e temor, e de qualquer outro retrato ser fraco, pequeno e mesquinho em comparação, falta algo. A estratégia de Diderot é particularmente interessante nesse exemplo. Depois de descrever a imagem ideal, o retrato forte e que inspira respeito, ele o faz transitar por diferentes formas de representação. No lugar de comparar um retrato novo com o primeiro, ele realiza um exercício de pensamento no qual seriam acrescentados elementos novos à figura original, fazendo com que a imagem transite, por assim dizer, em níveis diferentes de beleza. A passagem continua assim:

Mas que o artista me faça perceber na testa dessa cabeça uma leve cicatriz, uma verruga em uma de suas têmporas, um corte imperceptível no lábio inferior, e de ideal que ela era, nesse instante a cabeça se torna um retrato; uma marca de varíola no canto do olho ou ao lado do nariz, e esse rosto de mulher não é mais aquele de Vênus, é o retrato de qualquer uma de minhas

vizinhas. Eu diria, então, a nossos fazedores de contos históricos: *vossas figuras são belas, se quereis, mas falta a verruga na testa, o corte no lábio, a marca de varíola ao lado do nariz que as tornaria verdadeiras [...]* (*Dois amigos*, II, p. 480, sublinhado por nós).¹⁸⁴

À medida em que os traços acrescentados se distanciam da harmonia da regra, efeito gerado pelo acréscimo de deformidades da natureza e da experiência do mundo, tais como uma cicatriz, um corte, uma verruga, esse modelo ideal muda. Aos poucos, vemos sua transformação de modelo ideal associado à perfeição, pregado pela Academia, a um modelo ainda idealizado, mas que se confunde com um retrato de uma pessoa conhecida. Essa confusão é apenas ilusória: não se trata de um retrato como aquele do pintor subalterno, mero copista da natureza, mas uma criação por parte de um artista que compreende que, para causar um grande impacto, a composição deve reunir belos traços e linhas deformadas pela natureza. Tudo isso se associa no processo de tentativa e erro por meio do qual o artista genial consegue elaborar o mais belo modelo, tanto do ponto de vista da técnica isolada de pintura ou de escultura, quanto da perspectiva da composição. Elaborar o mais belo modelo para Diderot significa ultrapassar a técnica e acrescentar elementos verossimilhantes que favoreçam o despertar de sentidos e sensações múltiplas. A beleza é julgada também por meio da imaginação. Um quadro com traços de verdade mexe mais com a imaginação do público do que um cuja beleza é apenas do nível da técnica.

Ao transformar o modelo ideal segundo a Academia em um retrato idealizado, mesclando características ideais com traços reais no exemplo do conto, Diderot retira um traço de monotonia da obra e confere a ela individualidade. Uma cicatriz, uma verruga, um pequeno corte, uma marca de varíola. Com o acréscimo dessas características, dessas deformações causadas seja pela natureza seja pelo tempo, Vênus se transforma em uma vizinha, em uma pessoa comum com a qual o observador consegue estabelecer uma relação de

¹⁸⁴ « Mais que l'artiste me fasse apercevoir au front de cette tête une cicatrice légère, une verrue à l'une de ses tempes, une coupure imperceptible à la lèvre inférieure, et d'idéale qu'elle était, à l'instant la tête devient un portrait ; une marque de petite vérole au coin de l'œil ou à côté du nez, et ce visage de femme n'est plus celui de Vénus ; c'est le portrait de quelqu'une de mes voisines. Je dirai donc à nos conteurs historiques : *Vos figures sont belles si vous voulez ; mais il y manque la verrue à la tempe, la coupure à la lèvre, la marque de petite vérole à côté du nez qui les rendraient vraies [...]* ».

proximidade e, ainda assim, não perde a idealidade. O ser quase mítico da composição ganha individualidade e uma certa personalidade. Assim, o quadro ganha em verossimilhança: “A verdadeira natureza é a base do verossímil da arte” (*Pensées détachées*, IV, p. 1040).¹⁸⁵ Os traços da natureza devem ser colocados de modo harmônico na composição, escondendo a mão do artista por trás do desenho, dando a sensação de que aquele modelo poderia, de fato, ser uma pessoa conhecida do espectador. A verdadeira eloquência é aquela que passa despercebida (*Salão de 1767*, IV, p. 708). Pode-se notar ainda a diferença aqui entre o perfeito e o ideal, mencionada anteriormente. A Vênus é pintada visando a perfeição, mas esse não é o ideal para Diderot.

O procedimento reflexivo levado a cabo na passagem de *Dois amigos de Bourbonne* ao acrescentar progressivamente traços de aspecto natural na composição ideal é muito semelhante àquele do uso da frase “que ele morresse”, encontrada no verbete “Belo”, analisada no capítulo anterior. Naquele momento, ao imaginar uma mudança de contexto da célebre frase, Diderot sublinha como tais alterações implicam uma mudança da apreensão do significado da cena. O procedimento em relação ao quadro de uma bela mulher é semelhante. Essencialmente, o rosto é o mesmo, assim como a afirmação “que ele morresse” não se altera. Se o conjunto no qual se insere, contudo, for alterado, muda também a forma geral como esse objeto é percebido.

A frase, de trágica, pode se transformar em cômica se colocada na boca de Scapino. O rosto de Vênus, quando deformado por traços naturais (ainda assim idealizados), ganha o aspecto de uma pessoa comum. No entanto, apesar desse aspecto, continua se tratando de um retrato ideal. A diferença central em relação às prescrições da Academia é o critério de idealização. Para Diderot, a técnica deve se esconder por trás de uma aparência de naturalidade, conferindo, com isso, eloquência à composição. Esse mesmo argumento aparece também nos *Pensées détachées sur la peinture et la sculpture*:

Quando a natureza foi bem escolhida, é difícil de nos conformarmos a ela de forma demasiadamente rigorosa. Tantos golpes de pincel dados para a embelezar, tantos esforços infelizes para lhe retirar sua originalidade. Há um tom de rusticidade que convém singularmente às obras de imitação em qualquer gênero que seja, porque a natureza a conserva em suas obras, ao menos que ela não tenha sido apagada pela mão do homem. A natureza

¹⁸⁵ « Le vrai de la nature est la base du vraisemblable en art. »

não faz nenhuma árvore redonda. É a tesoura do jardineiro, comandada pelo gosto gótico de seu metre; e as árvores redondas vos agradam bastante? A árvore mais regular da floresta tem sempre algum galho extravagante. Evitai suprimi-los para não fazerdes uma árvore de jardim (*Pensées détachées*, IV, p. 1036-1037).¹⁸⁶

Um galho rebelde que não segue o padrão dos demais pode causar admiração, espanto ou medo, como nas pinturas de tempestades, nas quais um mar revolto – e, portanto, nada harmônico – é observado como belo ou até mesmo sublime. A irregularidade é um dos fatores centrais para provocar esses sentimentos e colocar a imaginação em movimento. Mais do que isso, a deformidade ou defeito é o que localiza a obra na história, conferindo a ela um passado.

Certo nível de rusticidade é conveniente a uma bela composição, como Diderot afirma na passagem. Revelam-se, assim, traços naturais, verossimilhantes, apesar da técnica de composição a partir de diversos modelos. Assim como um belo rosto contém algum traço de imperfeição, também qualquer outra obra da natureza é composta por linhas irregulares. O modelo ideal deve espelhar essa característica.

Ao comentar um retrato no *Salão de 1767*,¹⁸⁷ constatamos, mais uma vez, uma reflexão sobre a oposição entre as normas acadêmicas e a verdade da representação. Diderot opõe o pintor da Academia a um pintor da ponte Notre Dame, ou seja, um pintor sem a formação detalhada dos expositores dos Salões, mas que, apesar disso, ganha sua vida com a pintura. O pintor da ponte Notre Dame é um excelente retratista, melhor do que os retratistas da Academia, afinal de contas, o pintor acadêmico “nunca se ocupou da imitação rigorosa da natureza” (*Salão de 1767*, IV, p. 638).¹⁸⁸ Ele trabalha sobre as imagens da

¹⁸⁶ « Quand on a bien choisi la nature, il est difficile de s’y conformer trop rigoureusement ; autant de coups de pinceau donnés pour l’embellir, autant d’efforts malheureux pour lui ôter son originalité. Il y a une teinte de rusticité qui convient singulièrement aux ouvrages d’imitation, en quelque genre que ce soit, parce que la nature la conserve dans ses ouvrages, à moins qu’elle n’en ait été effacée par la main de l’homme. La nature ne fait point d’arbres en boule ; c’est le ciseau du jardinier, commandé par le goût gothique de son maître ; et les arbres en boule vous plaisent-ils beaucoup ? L’arbre des forêts le plus régulier a toujours quelques branches extravagantes ; gardez-vous de les supprimer, vous en feriez un arbre de jardin. »

¹⁸⁷ *Portrait du baron de Breteuil, en pastel*, de Lundberg (IV, p. 636-638).

¹⁸⁸ « celui-ci ne s’est jamais occupé de l’imitation rigoureuse de la nature ».

natureza, “tem o hábito de exagerar, de enfraquecer, de corrigir seu modelo” (*Salão de 1767*, IV, p. 638).¹⁸⁹ Há um motivo claro para isso:

É que ele tem a cabeça cheia de regras que o submetem e que dirigem seu pincel, sem que ele se dê conta disso. É que ele sempre alterou as formas a partir das regras do gosto, e ele continua a lhes alterar. É que ele funde os traços que tem sob os olhos e que se esforça, em vão, para copiar rigorosamente com traços emprestados dos antigos que ele estudou, quadros que ele viu e admirou e aqueles que ele fez (*Salão de 1767*, IV, p. 638).¹⁹⁰

Sublinhamos que, na primeira frase, o filósofo escolhe as expressões “submetem” e “dirigem o pincel” para se referir às regras da Academia. O direcionamento do pincel talvez seja mais facilmente compreendido, afinal, os estudos feitos pelo artista conduzem, direcionam suas escolhas futuras. No entanto, a ideia de submissão à regra não vai necessariamente na mesma linha. O que essa expressão indica é um aprisionamento do artista a partir da necessidade de seguir os preceitos que aprendeu, sem poder desviar deles. Mesmo que deseje, não realizará um retrato tão real quanto aqueles dos pintores da ponte Notre Dame, pois embeleza a natureza, corrige-a, ao passo que o outro apenas copia suas formas.

Diderot não está defendendo que o artista deva escapar a qualquer regra e copiar a natureza como o pintor que elabora retratos em praça pública. Seu argumento, assim nos parece, caminha no sentido de defender que não se deve nem exagerar para um lado, nem para outro. O artista é capaz e, por isso, tem o dever, de corrigir certas imperfeições da natureza, elaborando imagens que viverão para sempre, enquanto os retratos fiéis morrerão com seus modelos.¹⁹¹ Os autores dos grandes quadros entregarão às gerações futuras uma ideia de grandiosidade da nação: os olhos do povo são conforme aos olhos do artista (IV, p. 638). Eles dão o tom de uma época, influenciam e inspiram múltiplas gerações:

¹⁸⁹ « il a l’habitude d’exagérer, d’affaiblir, de corriger son modèle. »

¹⁹⁰ « c’est qu’il a l’habitude d’exagérer, d’affaiblir, de corriger son modèle ; c’est qu’il a la tête pleine de règles qui l’assujettissent et qui dirigent son pinceau, sans qu’il s’en aperçoive ; c’est qu’il a toujours altéré les formes d’après ces règles de goût et qu’il continue toujours de les altérer ; c’est qu’il fonde, avec les traits qu’il a sous les yeux et qu’il s’efforce en vain de copier rigoureusement, des traits empruntés des antiques qu’il a étudiés, des tableaux qu’il a vus et admirés et de ceux qu’il a faits ».

¹⁹¹ “O retrato semelhante do pintor inábil morre com a pessoa, aquele do homem hábil vive para sempre [« Le portrait ressemblant du barbouilleur meurt avec la personne, celui de l’habile homme reste à jamais. »]” (*Salão de 1767*, IV, p. 638).

Voltaire faz história como os grandes estatuários antigos faziam o busto, como os pintores sábios de nossos dias fazem o retrato. Ele aumenta, exagera, corrige as formas. Ele tem razão? Ele está errado? Ele está errado segundo o pedante, tem razão segundo o homem de gosto. Certo ou errado, é a figura que ele pintou que ficará na memória dos homens futuros (*Salão de 1767*, IV, p. 638).¹⁹²

A questão não é acabar com a idealização, mas compreender que, para ser duradoura, ela precisa ter certas características específicas que despertem a imaginação do público. Não apenas devem impactar o público contemporâneo à sua elaboração, mas também séculos vindouros, transformando-se na marca de um tempo, na cristalização de um valor. Dessa forma, é capaz de se converter em uma fonte moralizante sempre ativa, cujo conteúdo pode ser acessado constantemente. Isso ocorrerá quando o princípio de idealização misturar técnica e narrativa. A nível de narrativa, elementos do sistema de deformidades são mais eloquentes e despertam maiores possibilidades de relações comparativas, cuja finalidade é o estabelecimento de juízos sobre a beleza. O efeito sobre o qual fala o salonista não é exclusivamente momentâneo, fundado apenas no deleite, ele deve ser duradouro sobre a memória e a imaginação de um povo. A responsabilidade conferida ao artista é proporcional às suas capacidades técnicas e criativas.

*

Ao longo deste capítulo, tentamos enfatizar o que significa para Diderot realizar uma cópia da natureza. Diferente da simples cópia do retratista, que reproduz servilmente traços da natureza em sua composição, o grande artista agrega linhas originadas em modelos diferentes e as organiza de maneira singular em um único modelo. Isso ocorre porque, a nossos olhos, as criações da natureza são defeituosas. A natureza não faz nada de incorreto sob sua própria perspectiva, mas a partir de nossos parâmetros de julgamento, isto é, dos parâmetros de gosto e de beleza, os traços da natureza são deformados.

¹⁹² « Voltaire fait l'histoire comme les grands statuaires anciens faisaient le buste ; comme les peintres savants de nos jours font le portrait. Il agrandit, il exagère, il corrige les formes. A-t-il raison ? a-t-il tort ? Il a tort pour le pédant, il a raison pour l'homme de goût. Tort ou raison, c'est la figure qu'il a peinte qui restera dans la mémoire des hommes à venir. »

O sistema de deformidades, que tenta dar conta dessa impressão de imperfeição da natureza, foi trazido à discussão para mostrar a complexidade do modelo cuja criação é recomendada por Diderot. As linhas deformadas por natureza são uma consequência da própria compreensão de natureza apresentada aqui: se natureza é algo que está em constante mudança, difícil de ser fixada no tempo e no espaço (causando, inclusive, uma dificuldade em oferecer uma definição do conceito), ela causa alterações em suas criações com a passagem do tempo. Essas deformidades naturais devem, também, fazer parte da composição idealizada.

Ao mesmo tempo em que a composição deve ser idealizada, ela deve guardar traços naturais, e é o sistema de deformidades que confere esses traços às composições. Esse movimento tem por objetivo impactar o público de maneira duradoura, profunda, alterando o modo como estabelece juízos sobre a beleza. Não apenas de um deleite visual surge esse julgamento, mas também a partir de experiências individuais causadas pela composição. Por isso deve ser mobilizado em conjunto com o belo desenho: o artista deveria criar modelos ideais que comportem traços naturais, pequenos defeitos causados pela própria natureza ou pelo tempo. A combinação bem proporcionada entre naturalidade e idealização é a receita de criação do belo modelo para Diderot. A consequente impressão de conhecermos o modelo pintado gerado por essa proporção entre defeito e perfeição aumenta o efeito causado pela obra. Diderot deseja retocar a compreensão de o que é uma figura idealizada, visando gerar um efeito maior sobre o público. Em última instância, o salonista deseja transformar a pintura ou, de modo mais abrangente, a criação do modelo ideal em forma de experimentação filosófica.

CAPÍTULO III. A NATUREZA ALEGÓRICA

Depois de nos debruçarmos sobre a compreensão da Teoria do Modelo Ideal e suas implicações, veremos agora de que modo a natureza é requisitada como artifício (por mais paradoxal que isso pareça) para fazer um conto moral. A natureza descrita não é real, mas alegorizada, do mesmo modo como as figuras do modelo ideal. Os taitianos, eloquentes oradores na narrativa que leremos, são pintados como indivíduos próximos da natureza, notadamente perspicazes em suas considerações sobre o Velho Mundo.

Esses personagens insulares, heróis diderotianos, são quase completamente irreais. Quase completamente. Diderot se vale do relato de viagem de Louis-Antoine de Bougainville, que havia recentemente visitado o Taiti, para desenhar seus personagens. Os taitianos se comunicam com os europeus sem qualquer barreira linguística; são apresentados como seres puros, não constrangidos e muito menos corrompidos por autoridades políticas ou religiosas; suas leis funcionam às mil maravilhas: são bem estabelecidas, bem cumpridas, as punições, quando necessárias, funcionam. Estaríamos diante de uma versão materialista do jardim do Éden?

Nosso principal objeto de estudo aqui será o *Suplemento à viagem de Bougainville*. Ao longo deste capítulo, desvendaremos, em primeiro lugar, por qual motivo o Taiti é escolhido como cenário do conto. Em seguida, veremos como o conto se organiza, quem são seus personagens e as circunstâncias de sua redação para, então, entrarmos em pontos teóricos estratégicos. Acompanharemos a Teoria dos Três Códigos ganhando corpo dentro da narrativa sobretudo por um movimento comparativo entre a França e o Taiti.

Era uma vez um Taiti

Em 1768, uma embarcação tripulada por um grupo de europeus chegava, encabeçada pelo matemático e explorador Louis-Antoine de Bougainville, ao Taiti, a pequena ilha da Oceania que se tornaria famosa na Europa, ganhando destaque em 1771, com a publicação de *Voyage autour du monde*, de Bougainville. A ilha que ganhou do próprio explorador o apelido de “Nova

Citera”¹⁹³ se transformou em motivo de curiosidade, dando origem a expedições partindo do velho continente em direção àqueles mares recém navegados por embarcações europeias.

O imaginário ao redor da Ilha de Citera, local mítico e simbólico que aparece nos mitos gregos, é emblemático do tipo de tratamento que a ilha recebeu. O lugar onde teria ocorrido o nascimento de Vênus ou Afrodite é retratado no século XVIII por artistas como Antoine Watteau, autor de *Le pèlerinage à l'île de Cythère* (fig. 12), quadro com a ajuda do qual o pintor obtém sua posição na Academia Real de Pintura e Escultura de Paris, no início dos anos 1710. Na mitologia grega, a ilha representa um santuário do amor, onde habita a deusa Vênus, ao passo que no Século das Luzes, a Ilha de Citera é vista como o lugar da sublimação e da realização do amor (Elias, 2005, p. 18). Ora, essa é a imagem associada ao Taiti na época da chegada dos europeus na pequena ilha do Oceano Pacífico.

O quadro de Watteau gerou várias interpretações.¹⁹⁴ As questões se iniciam tentando dar conta do que se passa exatamente na cena. Estariam os personagens indo em direção à ilha ou voltando dela? Como nos explica Vinicius de Figueiredo, a cena representa casais de cortesãos prestes a embarcar, mas não sabemos se vão em direção à ilha ou se retornam dela. Diversos são os sentimentos evocados pela cena, como retiro, gracejo, passatempo e melancolia (2021, p. 121). Outras questões também emergem. O cenário de galanteio é digno de ser representado em um Salão? Mais ainda, o pintor poderia receber o título de primeiro pintor real graças a ele?¹⁹⁵

A questão central para nossos fins é a representação atrelada entre o quadro e a Ilha de Citera, esta, por sua vez, associada ao Taiti. Vemos, na pintura de Watteau, um cenário de galanteria e romantismo. Há, em certa medida, uma fuga da constrição das regras da corte: as personagens podem se divertir

¹⁹³ Cf. Bougainville, 1982, p. 247. E o apelido de “Utopia”, pelo companheiro de Bougainville na exploração e discípulo de Buffon, o naturalista Philibert de Commerson (cf. Papin, 1988, p. 53). Bougainville também relata se sentir no próprio jardim do Éden ao passear pela ilha (Bougainville, 1982, p. 235).

¹⁹⁴ Sobretudo na segunda metade do Século XIX, quando o quadro ganha nova notoriedade. Norbert Elias, em *A peregrinação de Watteau à Ilha do Amor* (2005), disserta a respeito desse tema.

¹⁹⁵ Para indicações mais precisas a respeito das interpretações que tentaram responder a essas questões assim como algumas de suas implicações teóricas, conferir o capítulo III, intitulado “As virtudes da superfície”, da obra *A paixão da igualdade, uma genealogia do indivíduo moral na França*, de Vinicius de Figueiredo (2021, pp. 119-164).

livremente; o cenário é paradisíaco; o clima é agradável. Notamos ainda uma certa confusão entre o cenário e as pessoas. Essa fusão – quase pré-impressionista – coaduna o cenário com os protagonistas, transformando-os em uma bela massa harmônica.



Figura 14 – *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*. Jean-Antoine Watteau. Óleo sobre tela. 129cm X 194cm. Museu do Louvre.

É nessa representação imagética e literária da idade de ouro mítica trocada, na Europa, pela idade de ferro¹⁹⁶ que Diderot ambienta sua narrativa. O *Suplemento à viagem de Bougainville* nasce como projeto de resenha (*compte rendu*) do livro de Bougainville. Sua publicação do modo como é conhecido hoje, isto é, em formato de diálogo dividido em partes, é feita pela primeira vez apenas postumamente, em 1796, levando o subtítulo *diálogo entre A e B sobre o inconveniente de atribuir ideias morais a certas ações físicas que não as comportam*. O texto, de resenha que se pretendia originalmente, se transforma em ficção. Michel Delon, em introdução ao *Suplemento* de Diderot (2002),

¹⁹⁶ Expressão utilizada por Michel Delon (Diderot, 2007, p. 10) e Gerhardt Stenger (2013, 529). O uso dessa expressão pode ter sido inspirado por Voltaire que, no poema *O mundano*, afirmar adorar esse século de ferro que é o século XVIII: “Ah ! Le bon temps que ce siècle de fer !” (Voltaire, 1961, p. 203).

comenta a prática – recorrente – da reescritura de Diderot de seus próprios textos. Esse seria um dos princípios da prática intelectual e literária diderotiana:

aquele que contribuiu com a difusão da noção de originalidade na Europa das Luzes não acredita na criação puramente individual. As obras humanas não são criadas *ex nihilo*, do mesmo modo como o universo, sem dúvida, não tem um Criador, elas são o resultado de um trabalho de transformação de textos anteriores (Diderot, 2002, p. 13-4).¹⁹⁷

A resenha, provavelmente escrita por volta de 1772 para ser veiculada pela *Correspondance littéraire*, acaba vindo a público apenas depois da morte do autor. Diderot a teria concebido ao longo de sua viagem a Langres no verão de 1771. Uma versão do *Suplemento à viagem de Bougainville* tornou-se pública pela primeira vez em 1773-1774 na *Correspondência Literária*. Nessa ocasião, o título do texto era *Continuação dos contos do Senhor Diderot*, contos estes publicados em 1773.¹⁹⁸ A resenha do livro de Bougainville, encomendada por Grimm, não foi publicada. Com a redação do comentário a respeito do recém-lançado livro do explorador, Diderot explora um acontecimento célebre que gerou grande repercussão editorial: as duas primeiras edições de *Voyage autour du monde* (publicadas em 1771 e 1772) foram objeto de 17 artigos em nove jornais franceses.¹⁹⁹

O *Suplemento* forma uma tríade ao lado de *Ceci n'est pas un conte* e de *Madame de La Carlière*.²⁰⁰ A continuidade entre eles é marcada por elementos variados que são progressivamente identificados pelo leitor. Para ficarmos com apenas um exemplo, destacamos a discussão a respeito do clima, um tema que, segundo Michel Delon, projeta nos escritos de Diderot sua origem em Langres, onde constantes mudanças climáticas pautavam a vida de seus habitantes.

Na tríade, acompanhamos uma discussão a respeito das mudanças atmosféricas sendo conduzida pelos dois narradores, que são os mesmos nas três historietas.²⁰¹ A dependência da continuidade da conversa em relação ao clima

¹⁹⁷ « Celui qui a contribué à la diffusion de la notion d'originalité dans l'Europe des Lumières ne croit pas à la création purement individuelle. Les œuvres humaines ne sont pas plus créées *ex nihilo* que l'univers n'a sans doute de Créateur, elles sont le résultat d'un travail de transformation de textes antérieurs. »

¹⁹⁸ Cf. Stenger, 2013, p. 496 e p. 531, sobretudo nota 8.

¹⁹⁹ Kovács, 2015, p. 47.

²⁰⁰ Para uma análise do conjunto dos três contos, conferir o ensaio “Juras indiscretas”, em *O Filósofo e o comediante* (Matos, 2001, pp. 97-114).

²⁰¹ Cf. Diderot, 1979, p. 135 e *MDC*, II, p. 539.

ainda aparece em outras ocorrências do *Suplemento*, por exemplo quando os interlocutores decidem ler conjuntamente o suposto livro do explorador, que descobrimos na sequência ser um conjunto de um monólogo de um ancião taitiano e um diálogo entre um taitiano e um francês, ou seja, a obra de Diderot.

- A. – E onde se pode encontrar o mencionado suplemento?
 B. – Ali, sobre a mesa.
 A. – Acaso poderíeis confiá-lo a mim?
 B. – Não, mas podemos percorrê-lo juntos, se quiserdes.
 A. – Seguramente que sim. Eis o nevoeiro que torna a descer, e o azul do céu que começa a surgir (Diderot, 1979, p. 138).

Dois pontos nos parecem dignos de nota a partir dessa passagem. O primeiro é a questão do clima. A observação do clima em movimento sugere certo relativismo, e permite tentar circunscrever leis a partir da constatação da mudança: o clima é a própria marca da instabilidade e, ao mesmo tempo, obedece a regras físico-químicas e as estabelece (Delon in Diderot, 2002, p. 17). A mudança atmosférica pode ser interpretada como uma metáfora para as oscilações internas a cada indivíduo:

Os costumes de um indivíduo e de uma sociedade têm suas variações como o sol e a chuva, a temperatura e a pressão. A vida sexual tem ritmos fisiológicos e determinismos psicológicos que alteram o humor à medida da expulsão de humores. A circulação do esperma à qual a religião e a moral pretenderam dar um significado essencial e da mesma ordem que o ciclo da água na atmosfera: uma pequena chuva limpa o céu e acalma o humor. A sociedade regula essas precipitações íntimas segundo suas próprias necessidades (Delon in Diderot, 2002, p. 17).²⁰²

Como veremos ao longo deste capítulo e ainda do seguinte, o impacto das precipitações internas manifestas em forma de desejos e apetites serão tema central do *Suplemento*. Como já se pode adiantar com essa passagem, nota-se no argumento de Diderot uma tentativa de controle de impulsos naturais, e uma crítica desse movimento: o que é natural foi transformado em pecado ou vício por

²⁰² « Les mœurs d'un individu et d'une société ont leurs variations comme le soleil et la pluie, la température et la pression. La vie sexuelle a des rythmes physiologiques et des déterminismes psychologiques qui font que l'humeur change au gré de l'expulsion des humeurs. La circulation du sperme à laquelle la religion et la morale ont prétendu donner une signification essentielle est du même ordre que le cycle de l'eau dans l'atmosphère : une petite pluie dégage le ciel et apaise l'humeur. La société régule ces précipitations intimes selon ses propres besoins. »

essa tentativa de controle. E esse controle, como já se pode adiantar, não é favor da natureza, mas contra ela.

A segunda questão que merece ser destacada a partir desse breve diálogo inicial é o fato de A e B decidirem ler conjuntamente a suposta continuação do texto de Bougainville. Quando B não empresta o livro a A, mas sugere que façam uma leitura conjunta da obra, em voz alta, é como se fôssemos, nós leitores e leitoras, convidados para fazer parte do diálogo entre A e B sobre o livro que têm em mãos. A consequência dessa mistificação é que, assim como no *Passeio Vernet*, não somos apenas observadores passivos de um evento que não nos diz respeito. Ao contrário, o formato dialógico promovido por Diderot é também um convite para que observemos a história a partir do lado de dentro da cena. Além disso, como destaca Stéphane Pujol, o próprio ato de ler o livro que se chama “Suplemento à viagem de Bougainville” é, ele mesmo, uma ficção: “à leitura possível de *Voyage [atour du monde]* de Bougainville é substituída pela pseudo leitura de um livro impossível. Os interlocutores têm, assim, um pé no *suplemento* imputado à Bougainville, um pé no *Suplemento* de Diderot que temos sob os olhos” (Pujol, 2005, p. 226).²⁰³

O clima não é o único ponto de continuidade entre os contos da tríade. São encontrados no *Suplemento* os mesmos personagens que eram antes o narrador e o interlocutor dos demais contos, porém agora identificados apenas como A e B.²⁰⁴ Há também um fato material. Os três textos foram publicados originalmente em forma de folhetim na *Correspondência literária* entre abril de 1773 e abril de 1774, e sua relação de parentesco é anunciada logo de partida por Grimm, que adianta que o leitor dos folhetins não deve esperar a moral da história senão depois de vários volumes.²⁰⁵ Os dois primeiros contos juntos representam uma quantidade de páginas inferior àquela do *Suplemento*, o que, segundo Jean Ehrard, compõe um conjunto em movimento: “a amplitude crescente dos componentes do conjunto traduz o ímpeto de um pensamento que se alarga e se

²⁰³ « à la lecture possible du *Voyage* de Bougainville se substitue la pseudo-lecture d'un livre impossible. Les interlocuteurs ont ainsi un pied dans le *supplément* imputé à Bougainville, un pied dans le *Supplément* de Diderot que nous tenons sous les yeux. »

²⁰⁴ Cf. Stenger, 2013, p. 531.

²⁰⁵ É Jean Ehrard que retoma a citação de Grimm: “O conto que será lido é do Senhor Diderot, ele será seguido de vários outros do mesmo autor. Não se verá senão ao final do último a moral e o objetivo secreto que será proposto [« Le conte qu'on va lire est de M. Diderot, il sera suivi de plusieurs autres du même auteur. On ne verra qu'à la fin du dernier la morale et le but secret qu'il s'est proposé ».]” (Ehrard, 1997, p. 163).

aprofunda sem, contudo, pretender esgotar as questões que se coloca” (Ehrard, 1997, p. 165).²⁰⁶

Para além disso, os três contos dizem respeito à moral sexual. No conto ironicamente intitulado *Isso não é um conto*, acompanhamos a história de dois casais malsucedidos, no qual amantes se transformam em cínicos aproveitadores. No caso de *Madame de la Carlière*, sua intransigência torna a vida impossível quando ela não perdoa um deslize do então marido. Nesse caso, a crítica central se liga intimamente à ideia de natureza: as regras, ponto central da moral diderotiana, devem dar conta da variabilidade da natureza. O terceiro conto, que nos interessa de modo particular, pretende mostrar como em cada cantão do mundo, as regras de vida seguem suas particularidades e necessidades (Delon in Diderot, 2002, p. 18). Ainda assim, a despeito da mudança, é possível encontrar um elemento comum que pauta (ou deveria pautar) a todos: a natureza.

A estrutura do conto

O *Suplemento* é um texto que, ao gosto de Diderot, se constrói em forma dialógica, podendo ser ligado ao diálogo filosófico, à utopia, à fabula e ao conto.²⁰⁷ Ele se divide em cinco partes. A primeira é o “juízo da viagem de Bougainville”, na qual é travado um diálogo entre dois narradores europeus não nomeados, identificados apenas como A e B; depois, em “os adeuses do ancião”, um ancião taitiano toma a palavra e conduz o texto; em seguida, passamos ao “diálogo do capelão e de Oru”; seguido imediatamente da “continuação do colóquio do capelão com Oru”, nas quais um personagem francês e um personagem taitiano dão livre curso à imaginação *à la Diderot*; e, por último, os narradores encerram suas considerações sobre a obra em “continuação do diálogo [entre A e B]”.

Dos dois narradores, sabemos pouco. Trata-se de membros da tripulação de um barco parado devido às más condições climáticas naquele momento. A fim

²⁰⁶ « L'ampleur croissante des composantes de l'ensemble traduit l'élan d'une pensée qui s'élargit et s'approfondit, sans toutefois prétendre épuiser les questions qu'elle se pose. »

²⁰⁷ Cf. Kovács, 2015, p. 51. Sobre o recurso à narrativa ficcional na filosofia das Luzes, cf. Martin, 2017, p. 116. Para um comentário sobre o formato dialógico do *Suplemento* levando em conta todas as especificidades do diálogo *à la Diderot*, reenviamos à obra de Stéphane Pujol (2005, p. 138-145).

de ocuparem o tempo enquanto esperam passar a forte neblina que não os permite ver nem mesmo a curta distância, discutem supostamente uma obra de Louis-Antoine de Bougainville, isto é, o Suplemento de sua viagem. Este era já objeto de leitura de B e será, em seguida, lido conjuntamente e comentado pelos dois narradores. Segundo a perspectiva de Pierre Hartmann, a bruma que cai sobre os supostos leitores de Bougainville, os dois narradores da história de Diderot, tem também um reflexo na construção do texto: “deliberadamente nebuloso, encarregado de cobrir a violenta clareza do discurso que o segue, pois são clarezas repentinas e cegueiras que requerem [...] uma lenta e progressiva adequação da visão” (Hartmann, 2003, p. 205).²⁰⁸ Essa imagem é interessante porque, efetivamente, veremos uma progressiva adequação não propriamente da visão, mas da compreensão das escolhas e alternativas de vida explicitadas ao longo do texto.

A descrição do Taiti feita por Diderot parte de elementos encontrados em relatos de viagem, mas romantizados ou reinventados como o autor bem entende. Começamos a ver aqui a estratégia de composição indicada no *Salão de 1767* aplicada à escrita. O autor se inspira em elementos reais, mas acrescenta melhorias, sem qualquer pretensão de aplicação ou transposição. A ilha da Oceania serve de cenário exótico, atributo capaz de criar uma distância estratégica em relação aos costumes europeus, permitindo um desenvolvimento das ideias. Além disso, seu caráter fictício, mas repleto de traços de realidade, consiste em uma estratégia de convencimento do leitor.²⁰⁹

Ambientar a narrativa no Taiti significa, no caso de Diderot, tomar emprestado um nome, mas também contextualizar a história – inventada – em uma terra estranha, arregimentar personagens paradigmáticos que serão oportunamente confrontados com os europeus a partir do ponto de referência elaborado por uma via indicada pela natureza. Tudo isso em nome de uma reflexão moral. A viagem de Bougainville confere verossimilhança à narrativa filosófica de Diderot, cujo fundo é de experimentação moral.

Em nenhum momento dessas cinco partes o explorador Bougainville ganha qualquer tipo de protagonismo, mesmo o ancião, central na segunda parte

²⁰⁸ « un texte délibérément brumeux, chargé d'enrober la violente clarté du discours qui lui fait suite, car il est des clartés soudaines et aveuglements qui demandent [...] une lente et progressive accommodation du regard. »

²⁰⁹ Cf. Kovács, 2015. p. 38-40, 60.

do conto, sendo apresentado em um diálogo direto com Bougainville e que os dois interlocutores estejam supostamente lendo a obra do explorador. Diderot se vale, portanto, de uma espécie de mistificação da *Voyage autour du monde* para dar voz a seus heróis. O recurso ao “olhar do outro” funciona como instrumento de tomada de distância que viabiliza uma análise dos costumes franceses de forma mais imparcial e crítica.²¹⁰ Como destaca Vinicius de Figueiredo, em meio à grande versatilidade da obra de Diderot, “sua ‘verdade’ residiria na atitude de visitar todos os assuntos e examiná-los sob as mais diversas perspectivas, revirando pelo avesso certezas e convicções correntes” (Figueiredo, 2021, p. 196). Parece ser esse o caso ao valer-se do recurso do olhar do outro.²¹¹

A narrativa de Diderot tem sua gênese motivada por outra narrativa, a de Bougainville. A estratégia de Diderot de tomar outro livro para dar o pontapé inicial de seu texto confere um interesse particular à obra. “Os relatos de viagens”, “podem [...] ser divertidos, mas não revelam nada a respeito dos países desconhecidos. [...] O diário do viajante serve apenas para fazer pensar sobre seu próprio país e se torna inútil em seguida” (Kovács, 2015, p. 42).²¹² Se Kovács parece colocar um excesso de tinta na desimportância do relato de viagem quando afirma que não revelam nada a respeito dos países visitados, é fato que essa consideração se aplica bem ao caso do *Suplemento à viagem de Bougainville*: o suplemento se pretende um relato de viagem, mesmo que ficcional, mas não revela nada propriamente sobre o Taiti, valendo-se do olhar do outro com mote de uma reflexão sobre a França. As descrições dos taitianos e seus costumes servem de recurso de distanciamento em relação aos hábitos e instituições francesas.

O olhar do outro é duplamente utilizado (parte-se de Bougainville que olha para o taitiano que olha para o europeu), e é a ferramenta empregada com o

²¹⁰ Do mesmo modo como nas *Cartas Persas*, de Montesquieu, nas quais os dois protagonistas, Usbeck e Rica, vão à França e avaliam os costumes ocidentais; ou ainda em *Micrômegas*, de Voltaire, na qual o observador é um extraterrestre. No texto de Diderot, o outro é o selvagem, e é o francês que vai até ele e tem, a partir daí seus costumes avaliados. David Harvey, em *The French Enlightenment and its Others: The Mandarin, the Savage, and the Invention of the Human Sciences* (2012) discute, sobretudo em sua introdução, como a figura da alteridade é operacionalizada para criticar a Europa.

²¹¹ Para Franklin de Matos, esse recurso justifica também o uso constante da estratégia do diálogo (2001, p. 98-9).

²¹² « Les récits de voyage peuvent donc être divertissants mais ils ne révèlent rien sur les pays inconnus. [...] Le journal du voyageur ne sert qu'à faire réfléchir sur son propre pays et devient inutile après. »

objetivo de analisar seus próprios costumes e instituições. Ao fazer falar o ancião taitiano ou Oru, um pai de família “selvagem”, o filósofo empresta a palavra a alguém cuja perspectiva se funda em princípios completamente opostos aos do estilo de vida da Europa das Luzes.²¹³ O selvagem, no entanto, rapidamente desaparece do conto: sua imagem é abastecida por elementos reais, mas as confrontações são imaginárias (Pujol, 2005, p. 142).

O aspecto imaginário não é exclusividade do *Suplemento*. A ilha na narrativa utópica é empregada devido à possibilidade de conservar, imaginariamente, uma comunidade livre da corrupção exterior (Trousson, 1975, p. 20).²¹⁴ Ainda assim, a ilha descrita é o cenário do conto. Diderot não escolhe a paisagem insular ao acaso; ela possibilita uma união paródica das características genéricas da viagem imaginária com a utopia (Kovács, 2015, p. 40). Os elementos reais do Taiti, especialmente a chegada da tripulação de exploradores e a ilha em si, funcionam como ferramenta para conceder um aspecto de realidade à narrativa, sem, porém, qualquer pretensão de retratar fielmente o Novo Mundo. O Taiti, assim, é uma ferramenta que abre caminho para a reflexão, oferecendo as condições filosóficas necessárias para uma crítica à moral europeia partindo de alguém que não seria parte interessada nesse debate.

²¹³ E possível interpretar o texto de modo a compreender que Diderot faz um uso em alguma medida malicioso da figura do selvagem, afinal, personagens falam como o autor gostaria que falassem. Para Antoine Lilti, por exemplo, o filósofo se transforma em ventríloquo: ele faz com que os outros falem, no mais das vezes os resumindo ao silêncio. Os selvagens “não são reconhecidos como portadores de uma história ou de uma cultura próprias: eles não passam de porta-vozes das inquietações europeias [« Ils ne sont pas reconnus comme porteurs d’une histoire ou d’une culture propres : ils ne sont que les porte-paroles des inquiétudes européennes. »]” (Lilti, 2019, p. 72). Uma perspectiva contrastante a essa, à qual nos vinculamos, indica que “[é] através do relato de viagem, formulado a partir das memórias de Bougainville, que *Diderot constrói uma consciência filosófica que propôs refletir sobre a situação de uma civilização prestes a ser colonizada*” (Rocha, 2016, p. 93, sublinhado por nós). Ora, Diderot não pretende, segundo nos parece, dissertar a respeito do Taiti tal como foi descrito por Bougainville, dessa civilização diante da colonização, mas apenas se vale desse evento histórico para ambientar sua narrativa. A exploração de seu compatriota serve apenas como mote do discurso. O *Suplemento à viagem de Bougainville* nos parece ser uma obra completamente fictícia e idealizada, sem a pretensão de dar voz, efetivamente, aos personagens reais que inspiram a narrativa. Não há uma pretensão de tipo antropológico por trás do discurso taitiano. A pretensão é a de experimentar filosoficamente por meio de um discurso literário. Para um estudo detido sobre a antropologia de Diderot, reenviamos à célebre obra *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières* (1995), de Michèle Duchet, mais especificamente ao capítulo 5 da segunda parte, “L’anthropologie de Diderot” (pp. 407-473).

²¹⁴ Nas *Jóias indiscretas*, em um dos contos proferidos a pedido da Favorita, a narrativa é igualmente ambientada em uma ilha imaginária, da qual pouco importa a real localização. Trata-se do capítulo “Des voyageurs”, das adições às *Jóias indiscretas* (II, pp. 204-216). O tema da moral sexual, caro no *Suplemento*, também lá faz parte da reflexão. Os hábitos conjugais dos cidadãos dessa ilha são regulamentados a partir de princípios anatômicos e fisiológicos: casamentos são estabelecidos apenas entre pessoas cuja forma e temperatura dos respectivos órgãos genitais se acordem perfeitamente (II, p. 206-7).

De acordo com B, o livro de Bougainville apresenta três vantagens teóricas a seus leitores: um melhor conhecimento do velho continente e de seus habitantes, mais certeza sobre os mares percorridos, e maior correção dos mapas geográficos (Diderot, 1979, p. 135).²¹⁵ Essa compreensão se dará, em grande medida, por contraste, do mesmo modo como procede Diderot: a partir da contraposição com as características encontradas na Nova Citera, desenvolve-se uma reflexão a respeito de seu próprio país. A complexidade da narrativa diderotiana, porém, vai além dessas constatações, e são renunciadas já pela epígrafe de Horácio, que coloca a natureza em um nível hierarquicamente superior aos artifícios humanos:

Ah! quão melhores, quão opostos a tais princípios / são os avisos da natureza, bastante rica em seu próprio fundo, / se apenas quiseres bem dispensar os seus recursos / e não misturar junto o que se deve fugir e o que se deve procurar. / Crês que seja indiferente que sofras por tua culpa ou pela culpa das coisas? (Diderot, 1979, p. 133).

Como veremos, a ideia de escutar os avisos da natureza e compreender o que se deve procurar e aquilo do que se deve fugir é um ponto central para o argumento da Teoria dos Três Códigos.

Na primeira parte da obra, os interlocutores falam de maneira livre e abrangente a respeito do relato de viagem de Bougainville, além de descreverem aspectos gerais do Taiti e de não enfatizarem as vantagens da viagem de Bougainville. A função dessa parte da narrativa é de dar veracidade à ficção do Taiti. A estratégia do autor consiste em não partir de um lugar imaginário, mas em conduzir o leitor a um lugar real, diferentemente, por exemplo, da estratégia utilizada no *Passeio Vernet*, no qual o filósofo cria completamente um local a partir de uma imagem representada em uma pintura.

Mesmo se em ambos os casos o cenário para a reflexão é criado a partir da imaginação, no caso do *Suplemento*, o contexto sociopolítico promotor das viagens de exploração auxilia a imaginação do leitor e a veiculação do relato. Também por haver um interesse do público, o filósofo direciona o leitor para a mais recente descoberta europeia, mas, a partir desse acontecimento real, dá livre curso à sua fértil imaginação. O evento funciona como ponto de partida para a

²¹⁵ O trecho em questão também pode ser identificado na resenha escrita para a *Correspondência literária* (Diderot, 2002, p. 151).

criação de um cenário particular e rico em material filosófico. Começamos a ver mais especificamente a partir daqui como a linguagem do conto fundamenta um processo de reflexão filosófica e elaboração de uma teoria moral por Diderot.

Diderot se apropria muito livremente dos traços reais do Taiti visitado por Bougainville, e a ilha recebe um caráter utópico. A viagem nada mais é do que um pretexto, obrigatório, mas insignificante em si, para ambientar o mundo ideal que se seguirá: ela tem a função de afastamento, servindo ao mesmo tempo para dar significado e marcar a diferença em relação ao seu ponto de partida.²¹⁶

Já no início do *Suplemento* o Taiti desaparece. Pouco se tem de traços descritivos da ilha. As referências são vagas e não constituem uma descrição: são mencionados o barulho do mar, o sopro do vento, o clima agradável, elementos que poderiam se referir a qualquer lugar de clima tropical, sem necessariamente retratar o Taiti.²¹⁷ Isso mostra já de início que Diderot não pretende fazer um relato fiel da ilha, mas apenas se valer do décor de exotismo. O filósofo convida seu leitor a embarcar com ele para a Nova Citera, esse lugar inventado e mítico, e utilizar essa viagem simbólica como mote de reflexão. A ilha fictícia ganha um caráter utópico que permeia todo o conto, ou como diz Franklin de Matos, com a leitura do *Suplemento* mergulhamos em um clima de utopia (Matos, 2001, p. 98).

Uma perspectiva diferente é a de Gerhard Stenger, para quem Diderot não escreve uma utopia, mas pinta um modelo ideal de sociedade (2013, p. 544). O comentador não explica no texto o que compreender por utopia. Poderíamos, assim, fazer o seguinte questionamento: a ideia de utopia não é justamente a de cidade perfeita? A utopia se configura pelo “não-lugar”: suas características impossibilitam sua existência real, devido justamente a seu aspecto de perfeição, de modo a se tornar utópica. Marilena Chauí, no texto *Notas sobre a Utopia*, apresenta seis diferentes critérios para a constituição de uma utopia. Esses critérios perpassam desde a criação de um mundo como deve ser em oposição ao mundo factual até sua radicalidade, passando pelo uso da imaginação e pelo caráter crítico do discurso (2016, p. 32-34). O *Suplemento* nos parece preencher

²¹⁶ Para uma reflexão específica sobre esse tema, conferir, *Sens et fiction de l'utopie tahitienne dans l'œuvre politique de Diderot*, sobretudo o capítulo quatro, intitulado *Le Supplément au Voyage de Bougainville comme utopie* (Papin, 1988, p. 49-59). Para um ponto de vista contemporâneo sobre o uso do termo utopia, vale conferir a obra *Três utopias contemporâneas* (2018), de Francis Wolff.

²¹⁷ Cf. Kovács, 2015, p. 60.

todos esses critérios. Como conclui Chauí, “entre os séculos XVI e XVIII, a utopia é um jogo intelectual no qual o possível é imaginário” (Chauí, 2016, p. 41).

O caráter utópico do texto não apaga sua idealização. Ao contrário, ele a confirma. O desenho da cidade ideal passa pela construção do não-lugar, esse endereço fictício onde todas as relações sociais são idealizadas. A isso, somam-se traços de verossimilhança, e nasce essa cidade fictícia e ideal nomeada “Taiti”.

Apesar do caráter utópico do texto, Diderot não se rende aos exageros e reduções feitas pelos admiradores dessa excepcional descoberta e do relato de viagem de Bougainville. Falamos aqui da imagem da ilha idílica, cujo clima é paradisíaco, os habitantes são belos, a comunidade é bem-organizada, onde se encontrava uma liberdade sexual plena, um pacifismo e a conformidade com os preceitos da religião natural. Apesar de frequentemente hiperbólico, Diderot é bastante contido nesse aspecto, e evita, assim, partilhar de ideais reducionistas em torno da imagem da ilha e de seus habitantes.²¹⁸ Sua apropriação do cenário tem um claro objetivo de destacar os usos de seu próprio povo a partir da oposição. Note-se a estratégia do autor: há um direcionamento para determinado lugar real como meio de convencimento, mas, uma vez ambientado se valendo de uma recente descoberta, dispõe-se do imaginário idílico como medida de contraste. Como o próprio Diderot escreve: “A arte está em misturar circunstâncias comuns nas coisas mais maravilhosas e circunstâncias maravilhosas nos assuntos mais comuns” (*Pensées détachées*, IV, p. 1054).²¹⁹

²¹⁸ Esse ponto é, talvez, decorrente do posicionamento de Diderot a respeito das viagens de exploração. O filósofo figura entre os pensadores do século XVIII contrários à escravidão e ao tráfico negreiro. O modo como se refere aos habitantes reais do Taiti e mesmo sua apropriação do imaginário da ilha parece levar em conta esse aspecto. Não se trata de reduzi-los à selvageria ou à barbárie. Ao contrário, mesmo na perspectiva idealizada, Diderot nos convida a olhar para o outro observando seus pontos fortes, sua beleza, ainda que pautada na diferença e, conseqüentemente, no distanciamento em relação à Europa do Setecentos. Nas suas contribuições com a *História das duas Índias*, de Raynal, Diderot se detém nesse assunto. Ver, por exemplo, o §7 da *História sobre as duas Índias*, no qual Diderot aborda a questão da liberdade e da propriedade (III, p. 592). Sobre a questão da escravidão na obra de Diderot, de uma perspectiva mais abrangente cf. Stenger, 2013, p. 550, 616, 658 e seguintes. Para uma análise mais detida da *História das duas Índias* sob essa ótica, indicamos os artigos “Quand les Lumières radicales appelaient à la revolte anticoloniale. Diderot et l’*Histoire des deux Indes*” (2017), de Jean-Jacques Rosat, e “L’apport antiesclavagiste de Pechméja et de Diderot à l’*Histoire des deux Indes*” (2015), de Carminella Biondi.

²¹⁹ L’art est de mêler des circonstances communes dans les choses les plus merveilleuses, et des circonstances merveilleuses dans les sujets les plus communs. » Citamos a tradução de Franklin de Matos (2001, p. 40).

“Chorai, infelizes taitianos! Chorai”

Na segunda parte do *Suplemento*, intitulada “Os adeuses do ancião”, um ancião diderot-taitiano toma a palavra. Diderot parece retomar nessa parte uma figura presente no relato de Bougainville, o chefe Ereti²²⁰ que, no momento da despedida da tripulação europeia sobe no barco do explorador, a *Boudeuse*, com os olhos cheios de lágrimas para se despedir com um abraço em Bougainville e em seus camaradas de viagem.²²¹ Na narrativa de Diderot, porém, o sentimento de amizade desaparece, e o tom do discurso passa a ser de repreensão e, ao mesmo tempo, de vaticínio. Na formulação de Pierre Hartmann, os “Adeuses do ancião” fazem surgir “com todo seu esplendor retórico, o mito encarnado da palavra profética” (Hartmann, 2003, p. 233).²²² Aqui, o aspecto dialógico do texto desaparece por completo, e a segunda parte do *Suplemento* se constitui de um monólogo do chefe taitiano.

O leitor tem diante de seus olhos a construção de um orador muito eloquente. Não nomeado no texto, o personagem inspirado pelo chefe insular teria proferido sua exortação no idioma natural do Taiti. Como, então, Bougainville e seus marinheiros o teriam compreendido? Outro taitiano – Oru, que ganhará protagonismo na terceira parte da narrativa – é retratado como falante de espanhol assim como alguns dos membros da tripulação. É, então, Oru quem traduz o discurso do ancião.²²³

Esse recurso ao orador que requer seu lugar no discurso também é empregado diversas vezes na *História das duas Índias*. Essa figura rompe a

²²⁰ Cujo encontro com a tripulação de Bougainville é narrado pelo explorador, e tem um tom sobretudo amigável (1982, p. 231-2).

²²¹ “Desde o amanhecer, quando eles [os taitianos] perceberam que içávamos velas, Ereti havia saltado sozinho na primeira piroga que encontrou sobre o rio e apresentou-se a bordo. Ao chegar, ele nos abraçou a todos. Segurava-nos alguns instantes entre seus braços, derramando lágrimas e parecendo muito afetado por nossa partida [« Dès l’aube du jour, lorsqu’ils s’aperçurent que nous mettions à la voile, Ereti avait sauté seul dans la première pirogue qu’il avait trouvée sur le rivage, et s’était rendu à bord. En y arrivant il nous embrassa tous ; il nous tenait quelques instants entre ses bras, versant des larmes et paraissant très affecté de notre départ »]” (Bougainville, 1982, p. 244-45).

²²² « dans toute sa splendeur oratoire, le mythe incarné de la parole prophétique ».

²²³ Há relatos da presença dos exploradores espanhóis nessa região desde o século XVI, o que é aparentemente esquecido tanto pela tripulação francesa quanto pelos ingleses que lá chegaram no ano anterior. Em 1612, o explorador Queiros publica *De Terra australi incognita*, relatando sua viagem ao Taiti (Cf. *Suplemento*, DVP, XII, p. 592-3, nota 27). Essa informação parece ter passado batida pela leitura de Pierre Hartmann, pois afirma, ao comentar justamente a suposta tradução do discurso do ancião para o espanhol: “Ah, mas que conto! *Nunca os espanhóis colocaram o pé no Taiti*” [Ah quel conte ! Jamais les Espagnols n’ont posé le pied à Tahiti] (Hartmann, 2003, p. 214, sublinhado por nós).

continuidade do relato histórico e favorece o debate de ideias. A figura original do orador cumpre tanto a função de assembleia quanto de tribunal, ambas categorias pertencentes à retórica. Quando são integradas ao discurso histórico, contribuem com sua teatralização.²²⁴

A eloquência do ancião, juntamente com seu aspecto crítico, tem elementos interessantes nos bastidores. Na resenha de *Voyage autour du monde*, Diderot profere praticamente as mesmas palavras do discurso do ancião. O filósofo não menciona as supostas lágrimas taitianas diante da partida dos exploradores, mas exorta o próprio Bougainville a afastar seu barco “dos rios desses inocentes e afortunados taitianos. Eles são felizes, e o senhor apenas estraga sua felicidade” (Diderot, 2002, p. 153).²²⁵ Nessa primeira versão do texto, Diderot exalta a proximidade dos taitianos com a natureza, sua relação de sinergia: “eles [os taitianos] seguem o instinto da natureza, e o senhor apagará esse caráter augusto e sagrado” (Diderot, 2002, p. 153).²²⁶

O tom do discurso do chefe é de repreensão. O taitiano desaprova as ações realizadas em sua terra e requer o respeito devido a seu povo: “Deixa-nos nossos costumes; são mais sábios e mais honestos que os teus; nós não queremos trocar o que chamamos nossa ignorância por tuas inúteis luzes” (Diderot, 1979, p. 139). O ancião mostra desde o início de sua fala um aspecto bastante crítico em relação ao comportamento dos europeus, “uma acusação violenta formulada contra os males trazidos à ilha por Bougainville e pelos seus” (Nagakawa, 1996, p. 90).²²⁷ No entanto, sua reprimenda não é direcionada ao comportamento de maneira geral, mas ao modo como se portam uma vez estando no Taiti. Ela se destina, sobretudo, ao desejo de imposição de costumes, o que denota um posicionamento do colonizador que se julga superior ao povo recém visitado.

Logo no início de seu monólogo, o povo da ilha é descrito como em um estado que se assemelha ao desespero devido ao iminente retorno dos europeus a seu país.²²⁸ O ancião, então, exorta-os a chorarem, mas não a partida, e sim a

²²⁴ Sobre esse tema, cf. Pujol, 1995, p. 362.

²²⁵ « Ah ! Monsieur de Bougainville, éloignez votre vaisseau des rives de ces innocents et fortunés Tahitiens ; ils sont heureux et vous ne pouvez que nuire à leur bonheur. »

²²⁶ « Ils suivent l’instinct de la nature, et vous allez effacer ce caractère auguste et sacré. »

²²⁷ « une accusation violente formulée contre les maux apportés dans l’île par Bougainville et les siens. »

²²⁸ A cena de desolação no momento da partida dos europeus é descrita por Bougainville, mas sem a exortação do chefe. Ao contrário, ele é retratado igualmente triste pela partida de seus novos amigos, e entrega-os Aotouru, o taitiano que foi à França com a tripulação de Bougainville, que conclui a narrativa da partida desta forma: “Assim deixamos esse bom povo, e fiquei tão surpreso

chegada dos exploradores, pois ela trouxe consigo mais males do que vantagens. O ancião comenta a existência de dois objetos carregados pelos europeus: “Um dia, voltarão, com o *pedaço de madeira que vedes preso na cintura deste*, em uma mão, e com o *ferro que pende à ilharga daquele*, em outra, para vos [acorrentar]²²⁹, vos degolar, ou vos sujeitar às suas *extravagâncias* e a seus *vícios*” (Diderot, 1979, p. 139, sublinhado por nós). Ora, o “pedaço de madeira” se refere ao crucifixo carregado pelo padre, e “o ferro” indica o poder da espada ou do punhal.

O líder taitiano é profético ao se referir ao futuro não somente do povo do Taiti, mas de todos aqueles que já haviam sido e ainda seriam submetidos à colonização europeia. O que, em um primeiro momento, poderia parecer um ato de cordial amizade estava envolto em símbolos que prenunciavam um futuro sombrio.

O modo como o ancião se refere ao crucifixo e à espada também atraem nossa atenção. Para um cristão, seria uma grande afronta, senão uma blasfêmia, chamar um dos maiores símbolos do catolicismo de “um pedaço de madeira”, mas as palavras do ancião para se referir a ele denotam a arbitrariedade do significado atribuído ao objeto. Mais interessante ainda é notar como na resenha do livro, primeira versão do conto, os termos “crucifixo” [*crucifix*] e “punhal” [*poignard*] são empregados diretamente (Diderot, 2002, p. 155). A ênfase dada aqui sublinha a arbitrariedade do símbolo. Quando seu significado é normalizado, a tendência é que seu caráter arbitrário seja esquecido. Começamos a acompanhar aqui a denúncia dessa arbitrariedade, o aspecto inventando, e não natural, de uma série de ações e costumes que pautam comumente a moralidade. Nosso autor pretende, nos parece, convidar o público por meio desse primeiro estranhamento a acompanhar na sequência a argumentação em defesa de aspectos naturais como basilares dos costumes e das leis. Por meio dessa contraposição, começamos a ver o esboço de uma crítica do afastamento da natureza.

O olhar do outro, nesse caso, do selvagem ou do bárbaro, é central para mostrar como a autoridade religiosa é instituída em contraposição à natureza.

com a tristeza que nossa partida causava neles quanto com sua confiança afetuosa em nossa chegada [Nous quittâmes ainsi ce bon peuple, et je ne fus pas moins surpris du chagrin que leur causait notre départ, que je l'avais été de leur confiance affectueuse à notre arrivée]” (Bougainville, 1982, p. 245).

²²⁹ No original, “*enchaîner*”.

Quando a natureza é predominante, aquele objeto não denota qualquer tipo de poder, sendo apenas um pedaço de madeira carregado amarrado à cintura de uma pessoa qualquer. O mesmo vale para a espada, símbolo da autoridade secular. Não há necessariamente uma força proeminente em quem a porta, ou uma característica pessoal que culmine no merecimento de algum tipo de soberania. Há apenas uma autoridade igualmente instituída de modo arbitrário e que, como bem nota o ancião, será usufruída arbitrariamente em proveito de quem carrega a espada ou, mais frequentemente, da instituição representada pelo símbolo.

Ainda na mesma passagem temos outras duas palavras que denotam o julgamento negativo dos costumes europeus, mais especificamente, franceses: “extravagâncias” e “vícios”. A arbitrariedade das ações cuja pretensão é a universalização por meio de regras morais condicionadas a fatores isolados é manifesto por expressões como essas. Seguindo a pista de Diderot, não se pode afirmar que o comportamento de determinado grupo, por si só, seja vicioso ou extravagante, para usarmos os mesmos termos, e nem o contrário. O que determina esse julgamento é sua comparação com outros. Se há alguma defesa de superioridade dos costumes e modos taitianos, é exclusivamente devido a sua proximidade com a natureza: mesmo havendo regras de convivência, elas são em menor número e estão mais próximas das prescrições naturais experimentadas por todos os seres humanos, culminando na existência de menos amarras e constringências.

Além disso, costumes mais próximos das inclinações da natureza parecem ter maior legitimidade, pois se fundamentam em necessidades naturais, e não inventadas e, muitas vezes, fictícias. No entanto, é preciso ficar claro que, para estabelecer esse juízo de valor, é imprescindível que sejam analisados individualmente os usos do objeto julgado, nesse caso, as leis e os costumes. Isso porque costumes diametralmente opostos estão, por vezes, igualmente ligados à natureza por via das necessidades impostas por ela. Ao submeter-se às regras europeias, os taitianos deveriam esperar serem, no futuro, “tão infelizes como eles” (Diderot, 1979, p. 139), consequência do afastamento desses costumes em relação à natureza, sem ligação com quem é a pessoa que os coloca em prática. Quase as mesmas palavras escritas por Diderot na resenha são agora proferidas pelo chefe taitiano.

Depois, dirigindo-se a Bougainville, acrescentou: “E tu, chefe dos bandidos que te obedecem, afasta prontamente teu navio de nossa costa: nós somos inocentes, nós somos felizes; e tu só podes prejudicar nossa felicidade. Nós seguimos o puro instinto da natureza; e tu tentaste expungir de nossas almas seu caráter” (Diderot, 1979, p. 139).

O problema destacado por Diderot não é a existência de regras.²³⁰ O ponto criticado é sua extravagância. Quando os seres humanos se encontram em um grupo, devem se submeter a seus preceitos caso não desejem ser punidos. Na lógica do ancião, os vis e corrompidos costumes dos povos do Velho Mundo são a causa de sua infelicidade. Em contraste, os costumes do Taiti são inocentes e felizes, e os desbravadores não poderiam fazer nada que não fosse pernicioso para essa felicidade. Quando o ancião afirma que os taitianos seguem “o puro instinto da natureza”, ele denuncia o modo como a imposição dos costumes do Velho Mundo se relaciona intimamente com a interposição de instituições arbitrárias entre o ser humano e a natureza.

A arbitrariedade em si não é o grande problema. Como veremos em momento oportuno, também há regras arbitrárias no Taiti. O problema é o modo como essas leis apagam a natureza das pessoas: a arbitrariedade das leis do Taiti diderotiano se expressa em seu formato, mas sua base se mantém atrelada aos fundamentos da natureza. O processo de separação ou distanciamento do natural faz com que os seres humanos percam seu caráter propriamente humano, a ponto de não se saber exatamente o que é um homem.

Diderot se inscreve na tradição de busca pelo verdadeiro sentido de “humanidade”. Assim como narra a anedota da antiguidade segundo a qual Diógenes, o cínico, teria acendido uma lanterna em plena luz do dia e saído em busca de um verdadeiro homem,²³¹ o autor do *Suplemento* parece se lançar na mesma busca. O principal traço para identificar o verdadeiro homem parece ser a manifestação da natureza em cada pessoa, mais especificamente o modo como suas ações refletem a natureza.

²³⁰ Como salienta Maria das Graças de Souza, Diderot defende que o malfeitor deve ser punido. “A compreensão dos motivos do malfeitor não deve impedir a execução da justiça” (Souza, 2002, p. 103, nota 13). E, mais a frente, “Não estamos diante de uma negação da norma nem de um amoralismo, mas da constituição de uma norma que não culpabiliza” (Souza, 2002, p. 118).

²³¹ No início do século XVIII, também o *Indigente filósofo*, de Marivaux, se insere na mesma lógica (Cf. especialmente a última parte da obra 2021, p. 310-323).

Não parece ser justamente esse o caso, quando na *Sátira primeira sobre os caracteres, e palavras de caráter, de profissão etc.*, o filósofo procura, sem sucesso, por um homem que seja apenas homem? Conforme o argumento principal dessa carta endereçada ao amigo Naigeon e intitulada pelo próprio Diderot de “Sátira”, ele defende a “inexistência de qualquer fera, inocente ou maléfica, seja no ar, no fundo das florestas ou nas águas, que não pudésseis reconhecer sob a forma bípede do homem” (*Sátira primeira*, II, p. 583).²³² Na perspectiva naturalista de Diderot, todo ser humano guarda alguma coisa de animal feroz, e em meio a esse bestiário humano ou a essa zoologia caricata²³³ é que se busca ainda por traços de humanidade.

O *Suplemento* não leva em conta apenas a arbitrariedade das relações de poder fundamentadas na religião, denotada pela cruz dos tripulantes, mas também a arbitrariedade dos costumes e das leis. O objetivo é denunciar esse aspecto atado às instituições europeias. Os recém-chegados exploradores se veem no direito de se autodeclararem donos daquela terra, consideram-se superiores ao povo encontrado, de modo a estabelecerem uma relação hierárquica onde certamente ela não caberia. Diante da partilha dos bens no Taiti, do uso comum dos frutos da terra, o europeu ensina a distinção entre “o meu e o teu” (Diderot, 1979, p. 139).²³⁴ O ancião afirma: “Tu não és escravo: preferirias a morte a sê-lo, e queres nos assujeitar” (Diderot, 1979, p. 139). Se os taitianos não poderiam repentinamente aportar na costa francesa e proclamar a França sua propriedade, o contrário também não pode ser válido.²³⁵

²³² « sous la forme bipède de l’homme, il n’y a aucune bête innocente ou malfaisante dans l’air, au fond des forêts, dans les eaux, que vous ne puissiez reconnaître. »

²³³ Expressão de Jean Starobinski (2012, p. 13).

²³⁴ Segundo François Moureau, em “Bois Brésil, amazones et rêveries coloniales: paradoxes brésiliens des Lumières françaises”, essa mesma ideia se repete nos comentários de Diderot a respeito do Brasil. Segundo ele, “como outros taitianos, os brasileiros antigos não conheciam nem o meu nem o teu, viviam como ateus felizes em uma anarquia que respondia à sua ignorância de toda potência sobrenatural, viam no ‘amor da pátria’ um ‘sentimento factual’, praticavam a poligamia com tato e a hospitalidade em relação aos estrangeiros [comme d’autres Tahitiens, les anciens Brésiliens ne connaissaient ni le mien ni le tien, vivaient en athées heureux dans une anarchie qui répondait à leur ignorance de toute puissance surnaturelle, voyaient dans « l’amour de la patrie » un « sentiment factice », pratiquaient avec tact la polygamie et l’hospitalité à l’égard des étrangers]” (Moureau, 2001, p. 218). O Brasil é ainda alvo dos comentários de Diderot em suas contribuições à *História das duas Índias*, no capítulo intitulado “Sur les nations sauvages” (cf. *HDI*, III, p. 684-686 e *Suplemento*, DPV, XII, p. 597, nota 35).

²³⁵ Nota-se uma ligação direta com um dos pontos centrais do *Nakaz*: o direito de propriedade, trabalhado em diversos parágrafos do texto (III, pp. 501-578). Maria das Graças de Souza comenta essa questão, estabelecendo uma relação com a problemática da escravização (2002, p. 135).

Por qual motivo poderiam os Europeus fazerem isso no Taiti? Qual a diferença entre os dois povos? O próprio ancião questiona: “Aquele de quem queres te apoderar como de um bruto, o taitiano, é teu irmão. Vós sois dois filhos da natureza; que direito tens tu sobre ele que ele não tenha sobre ti?” (Diderot, 1979, p. 139). A partir da relação ditada pela natureza não há diferença entre o europeu e o taitiano, trata-se tão somente de uma superioridade imaginada, passada de geração em geração e, por isso, tida como legítima por quem a exerce. Por parte dos assujeitados, apenas uma parcela de quem nasceu sob esse jugo poderia suportá-lo. Um povo livre que, da noite para o dia, é submetido a essas regras arbitrárias continuará prezando por sua liberdade.

A liberdade taitiana age não somente nas ações conduzidas a partir das prescrições naturais, mas também suscita a ideia de posse. Todo produto das terras e do trabalho taitiano pertence a todos, o que inclui (na ficção diderotiana, e não na realidade) a liberdade individual de relacionamento; a educação comum dos filhos do Taiti (uma alegria para o país, pois significam mais braços para trabalhar); consumo comum de alimentos, e assim sucessivamente, incluindo todos os produtos da terra e do cultivo. Consequente, a vida dos cidadãos taitianos tem todas as suas necessidades supridas, mas sem excessos: eles possuem tudo o que lhes é necessário; não criaram para si necessidades supérfluas; matam sua sede e sua fome de maneira satisfatória; protegem-se das intempéries sem excessos desnecessários. O chefe taitiano parece denunciar nessa passagem o luxo europeu que funciona quase exclusivamente como marca de distinção – e, conseqüentemente, de distanciamento – social. Imagina-se uma hierarquia a partir das posses e dos bens de cada pessoa.

Conforme a análise de Hisayasu Nagakawa, o discurso de despedida do ancião consiste sobretudo em um discurso sobre a monopolização tanto das pessoas, sobretudo das mulheres, tomadas como propriedade de seus maridos, quanto das nações, ou seja, trata-se tanto da propriedade sexual quanto da propriedade enquanto tal. O aspecto central do discurso é o tema principal discutido por Diderot: a oposição entre o natural e o antinatural, e entre o natural e o artificial (1996, p. 91).²³⁶ Maria das Graças de Souza também chama atenção

²³⁶ Tomemos como exemplo a seguinte passagem da obra de Bougainville: “Elas [as mulheres taitianas] têm os traços bastante delicados, mas o que as distingue é a beleza de seus corpos cujos contornos não foi desfigurado por quinze anos de tortura [Elles ont les traits assez délicats; mais ce qui les distingue, c’est la beauté de leurs corps dont les contours n’ont point été défigurés par

para essa questão. Conforme destaca a autora, o direito à propriedade é um direito natural no esquema de Diderot, e qualquer cidadão que o tenha perdido sofreu uma violência, que conduzirá à infelicidade (2002, p. 135).

De partida, o ancião aborda o tema da proximidade de suas necessidades com a natureza. Segundo ele, não há necessidades artificiais, e assim seu número é reduzido ao mínimo para haver tempo de fruir dos presentes da grande mãe natureza e realizar o indicado pelas inclinações humanas: a felicidade. “Se nos persuades a transpor o estreito limite da necessidade”, comenta o personagem, “findaremos de trabalhar? Quando fruirmos? Nós tornamos a soma de nossas fadigas anuais e diárias menor possível, porque nada nos parece preferível ao repouso” (Diderot, 1979, p. 139). Eis a simplicidade. Fruto da necessidade imaginada pelos europeus, o ancião denuncia suas “necessidades factícias” e suas “virtudes quiméricas”.

O tema da simplicidade foi introduzido no diálogo por A e B na primeira parte do texto. A vida no Taiti comparada à vida da França Iluminista era repleta de tempo livre, de diversões e de fruções – não à toa a ilha recebeu o apelido de Nova Citera. Essa simplicidade é motivo de orgulho, e não de vergonha, sentimento muito atrelado ao sétimo pecado capital, a preguiça: os taitianos “comem para viver e crescer, eles crescem para multiplicar-se, e não veem nisso nem vício, nem vergonha” (Diderot, 1979, p. 140). A vida simples descrita pelo ancião em seus adeuses se une à liberdade anunciada ao longo do texto. Para ser livre é preciso ser simples. A complexidade das sociedades impõe amarras que, ao mesmo tempo, distanciam as pessoas da natureza e retiram delas a liberdade sobre suas ações, devendo sempre o respeito à ordem de instâncias superiores, que não passam de estabelecimentos arbitrários realizados pela imaginação de alguém, como é o caso da religião.

Uma das críticas veementes feitas por ele é diante das supostas doenças venéreas levadas ao Taiti pelos europeus. Efetivamente, essas doenças já existiam

quinze ans de torture]” (Bougainville, 1982, p. 253-4). A oposição entre natural e artificial aparece aqui no contraste entre as curvas naturais do corpo e aquelas moldadas pelo uso do espartilho, referido como “quinze anos de tortura”. As mulheres são submetidas a processos como esse, que opõem natural e convencional, para serem adequadas aos objetivos atribuídos a elas: são um objeto de posse de seus maridos e, enquanto tal, deve ser convenientemente adequado a seus fins (cf. “Conveniente”, *Enc*, 5, p. 47).

na ilha antes da chegada da tripulação de Bougainville,²³⁷ mas o comentário merece destaque pelo seu duplo significado:

Tu falas de crime! Tens ideia de outro crime maior do que o teu? Qual é entre os teus o castigo de quem mata o vizinho? A morte pelo ferro. Qual é entre os teus o castigo do covarde que o envenena? A morte pelo fogo: compara teu crime a este último; e dize-nos, envenenador de nações, o suplício que mereces (Diderot, 1979, p. 140).

Ora, o termo “envenenar” empregado na frase diz respeito na ficção ao contágio de doenças e pode ser também interpretado como o envenenamento dos costumes. Em outra passagem, o velho taitiano declara a infelicidade de seu povo, tanto dos presentes quanto de seus futuros descendentes, devido à visita dos europeus que mostraram a eles hábitos corrompidos. “A ideia do crime e o perigo da moléstia”, afirma o herói taitiano, “entraram contigo entre nós. Nossos gozos, outrora tão doces, são acompanhados de remorsos e de horror” (Diderot, 1979, p. 140).

Já no final de seu discurso, em uma das poucas passagens da fala do ancião que não compõem a resenha, nos deparamos com um desejo de vingança: “Afasta-te”, suplica o ancião a Bougainville, “a menos que teus olhos cruéis se comprazam com espetáculos de morte: afasta-te; vai, e possam os mares culpados, que te pouparam em tua viagem, absorver-te, e nos vingar, engolindo-te antes de teu retorno!” (Diderot, 1979, p. 140).

O discurso do chefe taitiano é central para compreender a crítica desenvolvida a partir do recurso ao olhar do outro. Apesar de todas as semelhanças entre europeu e taitiano, atestadas pela formulação “nós respeitamos nossa imagem em ti” (Diderot, 1979, p. 139), ou seja, apesar do fato de serem ambos humanos, adultos e capazes, as diferenças de costumes foram fundamentais para distanciá-los. A distância entre eles é formulada da seguinte forma por B: o Taiti se encontra na infância do mundo, e a Europa, em sua velhice. Isso causa uma diferença fundamental entre seus habitantes, estando uns mais próximos de uma criança recém-nascida, e outros, de uma pessoa decrépita

²³⁷ Há uma acusação mútua dos franceses e dos ingleses para explicar a contaminação por doenças venéreas no Taiti. O que nenhuma das tripulações parece se lembrar, porém, é da presença dos exploradores espanhóis desde o século XVI na Oceania (cf. *Suplemento*, DPV, XII, p. 592-3, nota 27).

(Diderot, 1979, p. 138). Essa constatação engloba também – e sobretudo – a diferença entre as instituições. Nessa metáfora, quanto mais jovem, menos artifícios e, conseqüentemente, mais livre se é para agir segundo os preceitos naturais.²³⁸ Vale lembrar que esse estado de liberdade um é um estado idealizado, ao menos no que diz respeito ao Taiti.

A distância entre natureza e artifício também impacta o que é considerado certo ou errado, justo ou injusto. O abismo que os separa é notado quando os europeus são tratados pelos taitianos como iguais, mas a resposta dos europeus não é igualmente hospitaleira. Os franceses recém-chegados à ilha se veem como superiores em relação aos taitianos, visão talvez relacionada ao aparato técnico avançado comparado ao dos povos insulares nesse momento. Essas produções são cunhadas pelo ancião de “necessidades supérfluas”, indicando certo desprezo de sua parte pela visão auto lisonjeira dos europeus para consigo. Devido a essa impressão de superioridade, julgaram-se no direito de submeter o povo que os recebeu de braços abertos. Outra diferença importante destacada pelo ancião é entre a agitação europeia e o valor dado ao repouso no Taiti. Essa agitação engendra virtudes quiméricas e necessidades falsas, ao passo que no Taiti ficcional se realiza apenas o necessário, permanecendo assim próximos da natureza, sem interpor obstáculos entre a natureza e seus filhos, mantendo-os sempre em sua relação de proximidade.

A Teoria dos Três Códigos

A discussão identificada como pano de fundo do discurso do ancião é a Teoria dos Três Códigos, apresentada por Diderot em sua forma mais densa no *Suplemento à viagem de Bougainville* e indicada no capítulo “Sobre a moral” da

²³⁸ Maria das Graças de Souza oferece uma definição do estado de natureza segundo Diderot que parece se alinhar com essa passagem. Para ela, o conceito, em Diderot, difere essencialmente da ideia hobbesiana. “Diderot não coloca a origem da sociedade em termos políticos. Toda a evolução da humanidade está, para ele, inscrita na própria estrutura do animal humano. A história do homem em sociedade é apenas um momento da longa história da matéria organizada. Assim, pensamento, linguagem e sociabilidade são elementos da natureza humana. O estado de natureza não é, portanto, uma situação hipotética, mas a condição na qual vivem os selvagens da época, e mesmo a condição na qual já viveram todos os povos civilizados” (Souza, 2002, p. 123). Vinicius de Figueiredo também se mostra favorável a essa posição, enfatizando o afastamento entre as teorias de Diderot e Hobbes (2021, p. 209).

História das duas Índias.²³⁹ A Teoria dos Três Códigos defende a existência de três mestres reguladores das ações humanas: a natureza, a religião e as leis. Dependendo do contexto, esses códigos ganham mais força e se sobrepõem a outros. No caso criticado por Diderot, a França do século XVIII, temos a religião em primeiro lugar, seguida de perto pelas leis, e a natureza fica em último lugar.

Ao contrastar a sociedade francesa e o retrato pintado da sociedade taitiana, o autor do *Suplemento à viagem de Bougainville* denuncia o quanto as sociedades policiadas se afastaram da natureza. Os diversos personagens presentes no texto (narradores europeus, o padre membro da tripulação, Oru – um taitiano pai de família –, e o ancião taitiano), cada um a partir de perspectivas diferentes e de pontos de indagação distintos, avaliam a vida e os costumes europeus. Os três códigos estão imbricados em sociedades policiadas e complexas, resultando em uma dificuldade de revelar onde termina um e começa outro.

Na idealização taitiana, sua distinção é mais evidente, pois a religião e os costumes se reportam à natureza. O ancião taitiano repreende os desolados compatriotas que choram a partida dos europeus sem perceber os símbolos de dominação que trazem consigo. Em contraste a eles, está o vínculo estabelecido de modo natural, a partir das leis da natureza, determinante de necessidades e desejos que devem ser assimilados pela comunidade e levados em conta da melhor maneira possível. O discurso do ancião esboça, assim, a Teoria dos Três Códigos.

Os Três Códigos são as três maneiras a partir das quais se organiza um grupo de pessoas que convivem entre si. Em primeiro lugar, tanto na cronologia quanto no valor, encontra-se o código da natureza. Este determina as verdadeiras necessidades a serem supridas em uma comunidade. Apenas depois e de forma derivada do código da natureza dois outros tipos de regulação são estabelecidos: a religião e os costumes. Para o funcionamento otimizado de um corpo social, os três códigos deveriam estar de acordo entre si. Assim, todas as leis, seculares e religiosas, deveriam ser instituídas respeitando a natureza e, conseqüentemente,

²³⁹ Ainda que, como indica Laurent Versini em nota ao trecho conhecido como *Passeio Vernet* do *Salão de 1767* (IV, p. 612, nota 1), a Teoria dos Três Códigos esteja também indicada no “Quarto sítio” do *Passeio*, quando Diderot escreve o seguinte: “Por que não há e nem poderá haver costumes em nenhuma parte da Europa? É porque a lei civil e a lei religiosa estão em contradição com a lei da natureza” (Diderot, 2021, p. 169).

dando cabo das necessidades, desejos e inclinações dos seres humanos de maneira geral e, mais especificamente, daquele povo no seio do qual são instituídas.²⁴⁰

No entanto, em sociedades muito complexas, como aquelas da Europa do Século das Luzes quando comparadas ao Novo Mundo recém avistado pelos exploradores europeus, esses três códigos encontram-se em contradição interna. Isso justifica o motivo pelo qual os europeus estariam em um estado de decrepitude. Ela é menos cronológica e mais relacionada ao distanciamento da natureza a partir da sedimentação de costumes corrompidos e leis enviesadas que justificam a desigualdade. Devido aos inúmeros meandros das leis e da religião somados à complexidade de seus sistemas, a simplicidade da natureza acaba esquecida ou soterrada sob esse conjunto de prescrições inventadas. É a própria complexidade a causa disso.

A exortação do ancião, como vimos, reforça a necessidade de simplicidade: costumes simples são elogiados e incentivados. Quanto mais se complexifica um corpo social, mais difícil é perceber os traços da natureza no meio dele. As determinações da lei e da religião, que deveriam se fundamentar nas indicações da natureza, afastam-se cada vez mais dela. Por isso, é impossível seguir à risca os preceitos da natureza e, assim, cada pessoa é impossibilitada de ser genuinamente virtuosa, porque a virtude se une à natureza. Seria, pois, necessário, uma revisão do modo como as normas – tácitas ou expressas – são instituídas.

Ações que garantem a subsistência e o bem-estar de um conjunto de pessoas devem ser preferíveis a prazeres individuais e momentâneos. Para respeitar essa máxima, práticas de diferentes comunidades, quando observadas isoladamente, podem variar entre si e continuam indo de acordo com esse preceito que, por sua vez, é uma prescrição da natureza, como veremos adiante. É o caso relatado pelos narradores do *Suplemento* quando conversam sobre a Ilha dos Lanceiros, Île des Lanciers,²⁴¹ apelido dado ao território de Akiaki, ilha da Polinésia Francesa, mencionada por A e B, ao comentarem aspectos práticos da

²⁴⁰ A ideia por trás do código da natureza poderia, talvez, ser ilustrada pela seguinte formulação: “aceitar que somos iguais sob determinadas relações requer avançar um enunciado forte, conforme o qual o gênero humano dispõe de *substância moral comum* que, nessa medida, transcende a instância singular representada por cada um de nós” (Figueiredo, 2021, p. 198, sublinhado por nós).

²⁴¹ Retornado nas contribuições à *História das duas Índias* (HDI, III, p. 710-11).

viagem de Bougainville, como a rota traçada e os povos visitados por sua tripulação (Diderot, 1979, p. 136).

Os interlocutores chamam atenção para alguns de seus costumes. Enquanto os taitianos têm uma preocupação capital com o aumento do volume demográfico, sendo este um interesse primeiro, na ilha de Akiaki, assomada por questões de alta densidade populacional e escassez de recursos, são tomadas medidas de prevenção da procriação. Por esse motivo, eram comuns e disseminadas práticas como a infibulação feminina e a castração masculina. A e B discutem essas práticas, e B chega à conclusão de que, caso elas não existissem, a regra de controle de natalidade seria igualmente estabelecida, com uma diferença: ela seria fundamentada em algum tipo de superstição e não em elementos práticos e materiais, e as consequências seriam muito mais penosas do que no caso do estabelecimento de uma medida política (1979, p. 136-7).

O exemplo pode ser chocante para uma leitora ou um leitor do século XXI. Todavia, é preciso nos afastar do texto para termos uma melhor visão do conjunto, além de nos lembrarmos dos fundamentos teóricos do argumento. As leis da natureza indicam primordialmente a necessidade de preservação da espécie por meio da preferência do bem sobre o mal (para a preservação e manutenção da vida) e da escolha do bem geral sobre o bem particular (Diderot, 1979, p. 144).²⁴² Nesse sentido, as práticas dos Akiaki estão de acordo com as leis da natureza. A fim de realizar a manutenção dos indivíduos ativos na sociedade, é preciso, em primeiro lugar, impedir o nascimento de outros, caso contrário, não haveria recursos para todos. O interesse geral da ilha foi escolhido sobre o interesse particular de alguns cidadãos.²⁴³ O conteúdo da lei natural não é o mesmo, por isso as práticas de Akiaki e do Taiti são distintas. O que se mantém é seu princípio fundador. A lei natural não se apresenta da mesma maneira, mas suas indicações mais fundamentais são as mesmas: favorecer a sobrevivência e a prosperidade de seus habitantes.

²⁴² É Oru quem pronuncia essa ideia. Voltaremos a essa passagem.

²⁴³ No verbete “Anatomia”, da *Encyclopédia*, de autoria de Diderot, ele postula uma ideia que caminha na mesma direção. É indicada aí a predominância do interesse geral sobre o particular, e matizado o que se chama vício e virtude. Esses termos devem ser analisados contextualmente, e levando em conta em primeiro lugar o quadro geral das ações: “O que é humanidade, senão uma disposição habitual do coração para empregar nossas faculdades em benefício do gênero humano? [...] E não é do instrumento das ações, é de seu objetivo e de suas consequências que se devem extrair noções verdadeiras dos vícios e das virtudes” (“Anatomia”, *Enc.*, 3, p. 255).

Para um estudo a respeito da ideia de interesse e suas múltiplas compreensões no século XVIII, conferir *L'éthique des Lumières*, de Jacques Domenech (1989, pp. 100-7).

Em resumo, o código da natureza permanece sendo primordial em relação aos demais. Esse código não constitui uma tábua de leis fixa e imutável que bastaria ser aplicada em todos os casos porque a natureza não é fixa e imutável. Ao contrário, o código da natureza consegue dar conta da variedade presente na passagem de uma sociedade para outra, pois é constituído por princípios passíveis de aplicação para o estabelecimento de leis próprias. Esses princípios se fundamentam nas premissas de conservação e manutenção da vida, sem ferir a organização do corpo social: é preciso sempre preferir o bem geral sobre o bem particular. O problema emerge quando essas leis, apesar de derivadas do código da natureza e de necessidades naturais de conservação, se distanciam tanto dela que acabam a contradizendo. Elas criam intermediários, invenções arbitrárias, e colocam obstáculos diante das verdadeiras prescrições da natureza.

É interessante notar, ainda, que um comentário a respeito da Ilha dos Lanceiros integra já a primeira versão do *Suplemento*, a resenha para a *Correspondência literária*. Ao pensar sobre como uma sociedade organizada em uma ilha cujo território é muito restrito, Diderot questiona: “o que acontece com eles ao se multiplicarem sobre uma ilha que não tem mais de uma légua de diâmetro?” (Diderot, 2002, p. 153).²⁴⁴ O senhor Bougainville, continua Diderot, não saberia responder a essa questão, mas eis o que o filósofo pensa sobre ela:

Eu responderia [...] ou que eles se exterminam ou que se comem, ou que a multiplicação é aí *adiada por alguma lei supersticiosa, ou que perecem sob a faca sacerdotal*. Responderia ainda que com o tempo devem ter transformado em honra ser degolado. Todas as instituições civis e nacionais se consagram e se degeneram a longo prazo em leis sobrenaturais e divinas e, reciprocamente, todas as leis sobrenaturais e divinas se fortificam e se eternizam degenerando em leis civis e nacionais. É uma das palingenesias mais funestas à felicidade e à instrução da espécie humana (Diderot, 2002, p. 153, sublinhado por nós).²⁴⁵

²⁴⁴ « que deviennent-ils en se multipliant sur une île qui n’a pas plus d’une lieue de diamètre ? » A mesma formulação é guardada no *Suplemento* (1979, p. 136).

²⁴⁵ « Je répondrais [...] ou qu’ils s’exterminent ou qu’ils se mangent, ou que la multiplication en est retardée par quelque loi superstitieuse, ou qu’ils périssent sous le couteau sacerdotal. Je répondrais encore qu’avec le temps on a dû mettre de l’honneur à se faire égorger ; toutes les institutions civiles et nationales se consacrent et dégénèrent à la longue en lois surnaturelles et divines, et réciproquement toutes les lois surnaturelles et divines se fortifient et s’éternisent en dégénérant en lois civiles et nationales. C’est une des palingénésies les plus funestes au bonheur et à l’instruction de l’espèce humaine. »

O trecho sublinhado vai diretamente ao encontro da formulação de B no *Suplemento*. As ideias da resenha são mantidas no conto, mas levemente adaptadas em sua forma. O ponto central de controle por meio da superstição se mantém. É B quem o afirma: “a multiplicação é nela [na ilha] limitada por alguma lei supersticiosa; a criança é esmagada no seio da mãe que é calcada aos pés de uma sacerdotisa” (Diderot, 1979, p. 136). É exatamente isso que Diderot constata na resenha, porém de uma maneira mais crua, menos poetizada. O autor compõe a ficção de modo a defender a possibilidade de tomada de medidas práticas, ainda que dolorosas, sem ferir qualquer princípio moral, pois estão de acordo com a natureza.

Segue-se a esse argumento a constatação de degenerescência dos costumes. Os povos visitados não estão em um estado de natureza, mesmo que ainda não tenham o mesmo grau de civilização da Europa. A transformação de leis sobrenaturais em leis civis, e vice-versa, está, no entanto, presente nos dois casos. Uma funesta transformação, conclui A (1979, p. 137). O comentário da resenha, ao ser comparado com a reflexão do *Suplemento*, reforça o caráter idealizado e com uma ideia muito precisa dos elementos da composição a serem solicitados para o texto. Trata-se de uma alegoria. Mais uma vez, pode-se notar como um desenvolvimento filosófico importante na totalidade da obra de Diderot ganha corpo por meio de uma discussão travada a partir de mecanismos literários. Vemos o conto funcionando como narração ficcional e, ao mesmo tempo, como lugar de elaboração filosófica. É dada uma escolha ao leitor de acompanhar a história apenas como passatempo ou buscando compreender a reflexão moral de Diderot. Esse caráter duplo nos dá a possibilidade de leitura com interesses literários ou com interesses filosóficos. A fluidez da narrativa funciona como convite ao leitor para adentrar uma reflexão filosófica densa por meio de um caminho florido.

No *Suplemento*, esse argumento é evidenciado pela conversa entre Oru, um pai de família taitiano, e o capelão francês tripulante da expedição de Bougainville. Ele, cujo papel foi um dos mais apagados do relato de Bougainville, era o franciscano Jean-Baptiste Lavaise. Pouco mencionado no livro de Bougainville, sabemos que voltou à França em novembro de 1768, antes, portanto, do fim da exploração.²⁴⁶

²⁴⁶ Cf. *Suplemento*, DPV, XII, p. 596, nota 33.

O diálogo travado entre os dois é uma das partes mais longas do conto. Eis um exemplo da estratégia diderotiana de apagamento dos traços do verdadeiro Taiti. Não à toa, o francês que mais tem voz no conto é um coadjuvante do relato de Bougainville. Para o filósofo, não importa a real ambientação dos eventos, mas apenas os elementos capazes de trazer veracidade à narrativa. Tanto melhor que o padre Lavaise tenha desertado a exploração ainda em seus primeiros meses. Assim, é possível trazer um traço de veracidade que confere verossimilhança a uma narrativa fictícia e idealizada. O Taiti não passa de uma estratégia de convencimento.

Esse não é o único elemento que traz um interesse particular à figura do padre. Esse personagem, uma autoridade estreitamente vinculada ao código da religião depravada, por assim dizer, confere força à narrativa, além de preenchê-la com um tom polêmico. Em primeiro lugar, fazer o capelão, o representante direto do código religioso no conto, entrar em contradição com os costumes taitianos, tidos por coerentes, é estratégico para o argumento de Diderot. O padre é a personificação desse código. Em segundo lugar, vê-lo ceder aos convites do taitiano, como veremos a seguir, é, além de polêmico (e cômico), uma espécie de vingança da natureza sobre a religião, uma forma de mostrar como a natureza é a primeira na ordem dos três códigos, aquele que sempre falará mais alto.

O movimento central da conversa entre Oru e o capelão é o de análise, por parte do taitiano, dos costumes franceses, seguindo a lógica de uso do olhar do outro como ponto de partida reflexiva. Diferentemente do ancião, cuja visão dos exploradores é exclusivamente negativa e prevê males vindouros, Oru se mostra um interlocutor curioso e desejoso de aprender como funcionam os mecanismos de convivência do Velho Mundo. O tema de conversa surge a partir de uma diferença central de comportamento.

A cena é a seguinte: depois de ter sido muito bem recebido pelo anfitrião Oru, sua esposa e suas três filhas, o taitiano solicita ao francês que realize um curioso favor, o de escolher uma das mulheres da casa para deitar-se com ele, e de preferência a mais nova de suas filhas, que ainda não era mãe.²⁴⁷ Oru deseja

²⁴⁷ Bougainville relata um fato parecido. Primeiro, afirma que o chefe Ereti indicou que uma mulher, velha e feia, dormisse na tenda de um dos tripulantes (1982, p. 233). Depois, narra o seguinte: “Todos os dias, nossa gente passeava pelo país sem armas, sozinhos ou em pequenos grupos. Eram convidados a entrar nas casas, davam-lhes de comer. Mas a civilidade dos mestres das casas não se limitava a um lanche leve, eles lhes ofereciam jovens moças. A barraca se enchia imediatamente de uma multidão curiosa de homens e mulheres, fazendo um círculo ao redor do

que o francês deixe um descendente na ilha de Taiti. Assim começa o embaraço do padre. Sua resposta é a de que sua religião, sua condição,²⁴⁸ os bons costumes e a honestidade impedem-no de consentir com tal proposta. Diante da oposição entre costumes europeus e natureza, seus votos religiosos não duram muito, a natureza fala mais alto. Eis como Diderot narra o que aconteceu em seguida:

O ingênuo capelão diz que ela [Thia, a filha mais nova de Oru] lhe apertava as mãos, que fixava em seus olhos miradas tão expressivas e tão tocantes; que chorava; que o pai, a mãe e as irmãs se distanciaram; que ficou só com ela, e que dizendo, “Mas a minha religião, mas a minha condição”, viu-se no dia seguinte deitado ao lado daquela jovem, que o cumulava de carícias, e que convidara o pai, a mãe e as irmãs, quando se aproximaram do leito pela manhã, a juntar seu reconhecimento ao dela (Diderot, 1979, p. 143).

No conto de Diderot, o desejo sexual, impulsionado pela natureza, supera as imposições de ordens arbitrárias, como as da religião, pois é a natureza a forma primeira de estabelecer regras e leis. Os dois códigos entram aqui em uma espécie de duelo. A explicitação da ideia de natureza como mestra das ações e determinante das demais leis aparece por meio da análise de Oru dos hábitos e costumes relatados pelo capelão. Esse relato parte, em grande medida, da explicação de o que significam termos como ‘religião’, ‘padres’, ‘magistrados’. Oru logo percebe que esses dois últimos são figuras de grande autoridade e detêm o poder de determinar se algo é justo ou injusto, e de deliberar sobre o que é bom e o que mau. O perspicaz taitiano não tarda a perceber a arbitrariedade por trás de todos esses juízos. O resultado disso é que

não haveria nem verdadeiro nem falso, nem bom nem mau, nem belo nem feio; a não ser aquilo que aprovesse a teu grande

anfitrião e da jovem vítima do dever hospitaleiro; folhagens e folhas eram espalhadas sobre a terra, e músicos cantavam aos acordes de flautas um hino do prazer [Chaque jour nos gens se promenaient dans le pays sans armes, seuls ou par petites bandes. On les invitait à entrer dans les maisons, on leur y donnait à manger ; mais ce n’est pas à une collation légère que se borne ici la civilité des maîtres de maisons ; ils leur offraient des jeunes filles ; la case se remplissait à l’instant d’une foule curieuse d’hommes et de femmes qui faisaient un cercle autour de l’hôte et de la jeune victime du devoir hospitalier ; la terre se jonchait de feuillage et de fleurs, et des musiciens chantaient aux accords de la flûte une hymne de jouissance] (Bougainville, 1982, p. 235).

²⁴⁸ O termo em francês é “*état*”, que poderia ser também traduzido como “estado”. Outra opção ao mesmo tempo mais explicativa, porém, mais longe do termo original, seria “ordens sagradas”, escolhida por José Geraldo Couto nos trechos dessa obra traduzidos para a biografia *Diderot e a arte de pensar livremente* (Curran, 2022, p. 225). Voltaremos à questão da religião no próximo capítulo.

obreiro [Deus], a teus magistrados, a teus sacerdotes, declarar como tal; e, de um momento a outro, serias obrigado a mudar de ideias e de conduta (Diderot, 1979, p. 144).

Outro ponto que também pode ser evidenciado aqui é a semelhança com o comentário de Diderot sobre a possibilidade de retratar a nudez de forma honesta. No exemplo explorado a partir do *Salão*, acompanhamos a descrição de como deveria ser a pose, as vestimentas, os gestos, as personagens da composição para que o corpo nu não fosse lascivo. A cena de enternecimento da qual falava Diderot no *Salão* pode ser destacada também aqui, marcada nesse ponto especialmente pelo final da passagem, quando Thia é descrita acariciando ternamente o capelão e convidando seus familiares, com doçura, para partilharem daquele momento.

Oru chama a atenção do capelão para o aspecto mutável da natureza, enquanto os costumes destacados pelo padre pressupõem um juramento de imutabilidade “à face de um céu que não é um só instante o mesmo, sob antros que ameaçam ruir; embaixo de uma rocha que despenca em pó; ao pé de uma árvore que se racha; sob uma pedra que se abala” (Diderot, 1979, p. 144). Os preceitos determinantes da conduta que não levam em conta as mudanças intrínsecas ao caráter humano, que acarretam diferentes desejos e vontades, mas sobretudo diferentes necessidades, são, nas palavras de Oru, contrários à natureza (Diderot, 1979, p. 143). Isso implica em ter tornado “a condição do homem pior que a do animal” (Diderot, 1979, p. 144).

Além da incompatibilidade das prescrições dos códigos da religião e dos costumes em relação à natureza, a existência de três diferentes formas de regulamentação acarreta a possibilidade – frequentemente realizada – de contradição interna entre elas. O sacerdote ordena algo diferente da prescrição do magistrado, e ambas estão distantes das indicações naturais, de modo que, conforme afirma Oru, para tentar realizar todas as ordens, é preciso renunciar à natureza (1979, p. 144). O resultado disso?

Então, para agradecer ao sacerdote, terás de indispor-te com o magistrado; para satisfazer o magistrado, terás de descontentar o grande obreiro; e para tornar-te agradável ao grande obreiro, terás de renunciar à natureza. E sabes o que resultará? Desprezarás todos os três, e não serás nem homem, nem cidadão, nem devoto; não serás nada; estarás mal com toda sorte de autoridade; mal contigo próprio; malvado, atormentado por teu coração,

perseguido por teus senhores insensatos; e infeliz, como te vi ontem à noite, quando eu te apresentava minhas filhas e minha mulher e quando tu exclamavas: “Mas minha religião! Mas minha condição!” (Diderot, 1979, p. 144).

A pior de todas as incoerências desse fenômeno não é aquela entre as formas de autoridade, mas aquela que, na ordem lógica dos acontecimentos, é a primeira: a incoerência entre o ser humano e a natureza. Ela impede o capelão de desfrutar dos prazeres inocentes oferecidos no Taiti, pois foram imaginados obstáculos que afastam o homem de sua condição natural. Como vimos no início do capítulo, a metáfora do clima simboliza também as tempestades internas. Entregar-se ao *prazer inocente*, isto é, à livre atividade sexual, como Oru convida o capelão, resultaria em uma calma interna, como o céu que se abre após a tempestade. Quando ocorre o contrário e desejos e apetites naturais são reprimidos, contraria-se a natureza e a pessoa, em primeiro lugar, e depois a comunidade, visto que esse hábito se espalha pelo grupo por imposição.

Conforme as regras taitianas, para descobrir o que é bom e o que é mau, é preciso olhar para a natureza e se apegar a ela. “Estás delirando”, acrescenta Oru, “se crês que haja algo, seja no alto, seja embaixo, no universo, que possa acrescentar ou subtrair às leis da natureza” (Diderot, 1979, p. 144). A grande constatação do argumento de Oru é incoerência entre natureza, leis e religião. Ao Taiti e aos taitianos e taitianas é atribuído um papel muito específico: eles ilustram a imagem idealizada da natureza humana liberta de artifícios (pois estão na infância do mundo, e as necessidades imaginárias ainda não foram inventadas). Vale ressaltar que a palavra “infância” aqui não é associada a dependência ou imaturidade, mas à simplicidade, isto é, à ausência de artifícios, de camadas que se sobrepõem à ordem natural.

O aspecto idealizado da imagem do taitiano e da taitiana poderia ser visto como um elemento que joga água no moinho da interpretação do ventríloquo indicada anteriormente. Vale ressaltar, no entanto, que o uso do olhar do outro com fins de desenvolvimento de uma teoria filosófica é ficcional. Não se entrevista, efetivamente, uma pessoa de outro povo e que vive conforme outros costumes para propor uma teoria moral a partir de sua visão. Afinal, essa que estamos estudando não é propriamente uma teoria taitiana; Oru é um personagem criado por Diderot.

Quem elabora a Teoria dos Três Códigos é o filósofo, que usa como recurso de composição uma perspectiva estrangeira. Se ela é um recurso de composição, é *ficcionalmente* vista como pensamento do outro, quando, na verdade, se resume a um recurso literário-filosófico de composição. Ademais, a Teoria dos Três Códigos reflete sobre a organização geral da sociedade e sobre as instituições que regem os costumes da Europa e, mais especificamente, da cidade de Paris no século XVIII. O contra modelo de sociedade proposto a partir da imagem do Taiti funciona como caso extremo para destacar os problemas no modo de vida criticado por Diderot.

Nosso personagem arquetípico taitiano, Oru, continua o movimento de identificação das contradições a partir das quais o modelo de vida apresentado pelo capelão se fundamenta. Anunciado dessa forma, o argumento é mais eloquente, fixa-se em nossa memória e imaginação de maneira mais eficaz do que por meio do formato acético de um tratado.²⁴⁹ O argumento de Oru volta-se nesse ponto para o elemento basilar de toda a argumentação construída por Diderot ao longo do diálogo entre as personagens, a soberania da natureza na determinação das ações e dos costumes:

Sua vontade eterna [a da natureza] é que o bem seja preferido ao mal, e o *bem geral ao bem particular*. Ordenarás o contrário; mas não serás obedecido. Multiplicarás os malfeitores e os infelizes pelo temor, pelos castigos e pelos remorsos; depravarás as consciências; corromperás os espíritos; eles não saberão mais o que devem fazer ou evitar. Perturbados no estado de inocência [...], terão perdido a estrela polar no seu caminho (Diderot, 1979, p. 144, sublinhado por nós).

Essa passagem destaca a preponderância do interesse geral sobre o interesse particular no discurso de Oru. Seguir a vontade da natureza significa colocar o interesse geral em primeiro plano e, caso ocorra o contrário, os danos

²⁴⁹ Racine, no Prefácio à peça *Fedra*, afirmou algo parecido: “Seu teatro [da Antiguidade] era uma escola onde a virtude era tão bem ensinada quanto nas escolas dos filósofos [...]. Seria de se desejar que nossas obras fossem tão sólidas e tão cheias de instruções úteis quanto a desses poetas” [« Leur théâtre [de l’Antiquité] était une école où la vertu n’était pas moins bien enseignée que dans les écoles des philosophes [...]. Il serait à souhaiter que nos ouvrages fussent aussi solides et aussi pleins d’utiles instructions que ceux de ces poètes. »] (Racine, 1958, p. 279). Stéphane Pujol comenta a preferência de Diderot pelo estilo ensaístico em vez do tratado. O ensaio é um gênero mais livre, sem a exigência uma demonstração última, e ao qual nenhuma questão é interdita (Pujol, 2005, p. 110). Não nos parece descabido associar a forma do *Suplemento* a esse caráter livre do ensaio. A associação fica ainda mais evidente quando pensamos no estilo dos *Salões*.

são catastrófico: depravação moral, corrupção do espírito, remorso. Em uma palavra, a consequência é a infelicidade geral de um povo. A multiplicação dos crimes e dos maus atos acontece devido à falta de congruência e de plausibilidade das leis, e não das ações em si mesmas. Realizar o que manda a natureza é, segundo a perspectiva de Oru, cumprir com seu dever primeiro. Como afirma o herói taitiano, os costumes tais como são explicados pelo francês são um “monstruoso tecido de extravagâncias” (Diderot, 1979, p. 145).²⁵⁰

Ao fim do diálogo, quando A e B repercutem o texto que acabaram de ler, A questiona o que B compreende por costumes [*mœurs*], e a resposta aponta novamente para a coordenação entre os três códigos:

B. – Entendo por isso a submissão geral e a conduta consequente a leis boas ou más. Se as leis são boas, os costumes são bons; se as leis são más, os costumes são maus; se as leis, boas ou más, não são observadas, a pior condição de uma sociedade, não há quaisquer costumes. Ora, como quereis que as leis sejam observadas quando elas se contradizem? Percorrei a história dos séculos e das nações, tanto antigas como modernas, e encontrareis os homens sujeitos a três códigos, o código da natureza, o código civil e o código religioso, e coagidos a infringir alternadamente os três códigos que nunca estiveram de acordo; daí decorre que não houve em nenhum país, como Oru adivinhou quanto ao nosso, nem homem, nem cidadão, nem religioso (Diderot, 1979, p. 152).

Ao desmembrarmos essa passagem, chegamos ao enunciado de premissas simples. A existência de costumes é derivada da observação das leis. Sem juízo de valor, mas apenas uma constatação, B indica ser preciso seguir tais leis para haver costumes. Quando são boas, resultam em bons costumes, e seu contrário também é verdadeiro, isto é, más leis geram maus costumes. Sua não observação, por seu turno, culmina na inexistência de costumes, por conseguinte, quando as leis, boas ou más, não são seguidas, não é possível avaliar os costumes daquele povo. Por isso, não haveria nem homem, nem cidadão, nem religioso. Cada designação, ou, mais precisamente, a impossibilidade de sua aplicação, deriva da impossibilidade de seguir os respectivos códigos. Infringir o código da religião impede que uma pessoa seja propriamente religiosa; infringir o código civil retira o título de

²⁵⁰ Vale lembrar que a palavra “monstruoso” ou “monstro” no século XVIII diz respeito a algo ou alguém que não segue a ordem natural das coisas, como uma pessoa nascida com uma deficiência física, por exemplo.

cidadão; e – o mais problemático de todos – quebrar o código da natureza desumaniza as pessoas, afastando-as de seu caráter humano.

Todavia, não há uma valoração de cada código individualmente. Os heróis da narrativa não condenam a existência de regras nem defendem a abolição de leis, sejam elas religiosas ou seculares. Na cidade ideal do Taiti há regras bem estabelecidas e, quando não são seguidas à risca, os infratores são punidos de maneira severa. O importante é religião e sociedade estarem submetidas a uma esfera maior e primeira: a natureza. As três existirão e gerarão bons costumes quando estiverem em uníssono. Quando as prescrições de cada código são conflituosas, não é sequer possível julgar os costumes bons ou maus, pois, como vimos no argumento apresentado por B, não observar as leis culmina com a inexistência de costumes.

Se concordamos com esse argumento, enfrentamos uma dificuldade no simples ato de comparar os costumes taitianos com os franceses, pois estes últimos, derivando de leis contraditórias, não podem sequer ser considerados da mesma forma. Por isso, não podemos concluir que os costumes taitianos são melhores do que os franceses, pois seus critérios de existência são diametralmente opostos.

A natureza como fundamento: a *História das duas Índias*

A teoria que ganha consistência por meio do conto filosófico elaborado à maneira de Diderot com o *Suplemento à viagem de Bougainville* é trabalhada de maneira mais sucinta e menos eloquente na *História das duas Índias*. A obra *História filosófica do comércio e do estabelecimento dos Europeus nas duas Índias* (1770), mais conhecida como *História das duas Índias*, é um texto escrito por múltiplas vozes. Quem o assina é o abade Guillaume Thomas François Raynal, porém diversos foram os nomes que contribuíram com sua redação. Entre eles, encontram-se o Barão d’Holbach, Alexandre Deleyre, Jean de

Pechméja e, talvez o mais célebre de todos, Denis Diderot.²⁵¹ É o capítulo “Sobre a moral”, escrito por Diderot, que nos interessará particularmente.²⁵²

Acompanhamos nesse capítulo uma discussão a respeito da impossibilidade de se estabelecer uma moral universal em fundamentos variáveis de povo para povo. Um exemplo de fundamento variável é a religião. Segundo Diderot, para haver uma universalização de preceitos morais, seu sistema “não pode [...] ter como base opiniões religiosas, que, desde a origem do mundo e de um polo a outro, sempre variaram” (*HDI*, III, p. 587).²⁵³ Diderot mostra a necessidade de buscar por um fundamento cujas bases sejam sólidas e duradouras, afastando-se assim de opiniões contraditórias e passageiras.

A moral, definida no texto como “uma ciência cujo objetivo é a conservação e a felicidade comum da espécie humana” (*HDI*, III, p. 629),²⁵⁴ deve partir de um fundamento aplicável a diferentes povos, em diferentes lugares e tempos. É importante notar como todo o esquema moral de Diderot pretende dar conta da ideia segundo a qual o ser humano é naturalmente moral. Ele tende, por natureza, à sociabilidade e para que isso se efetive, é preciso haver uma organização tal que dê conta de todas as diferenças que possam surgir no interior de cada grupo. O filósofo não fala em conservação e felicidade de um grupo ou de pessoas que viveram em determinado período histórico, mas da *espécie humana*. Toda a reflexão já parte do pressuposto da vida em sociedade.²⁵⁵ Isso justifica, sobretudo,

²⁵¹ Isso implica em uma grande heterogeneidade do texto final. A respeito da colaboração entre Diderot e Raynal, conferir o capítulo a respeito da antropologia de Diderot da obra de Michèle Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières* (1995); ver também o artigo Gianluigi Goggi intitulado *La collaboration de Diderot à l'Histoire des deux Indes: l'édition de ses contributions* (2013), especialmente a parte 3, “La collaboration de Diderot” (pp. 169-174) e a parte 5, “Le “tiers” de l’HDI qui revient à Diderot” (pp. 178-182). Conferir, ainda, o apanhado feito por Antoine Lilti (2019, p. 82). Na letra de Andrew Curran, Diderot foi o maior *ghost writer* da *História das duas Índias* (2022, p. 13 e 285). Estima-se que ele tenha sido responsável por cerca de vinte por cento da redação de toda a obra.

²⁵² Para uma visão mais geral sobre a redação do *Suplemento* e sua aproximação com a *História das duas Índias*, conferir o artigo de Michèle Duchet, « *Le “Supplément au Voyage de Bougainville” et la collaboration de Diderot à « L’Histoire des deux Indes »* (1961).

²⁵³ « elle ne peut [...] avoir pour base les opinions religieuses qui, depuis l’origine du monde et d’un pôle à l’autre, ont toujours varié. »

²⁵⁴ « la morale est une science dont l’objet est la conservation et le bonheur commun de l’espèce humaine ».

²⁵⁵ “As obrigações do homem isolado me são desconhecidas. Não vejo nem sua origem nem seu fim. Como vive só, ele tem o direito de viver apenas para si mesmo. Nenhum ser está no direito de exigir dele o socorro que ele não implora. É bem o contrário para aquele que vive no estado social. Ele não é nada por si mesmo. É o que está em seu entorno que o sustenta. Suas posses, seus deleites, suas forças e até mesmo sua existência, ele deve tudo ao corpo político ao qual pertence. Os males da sociedade se transformam em males do cidadão [Les obligations de l’homme isolé me sont inconnues. Je n’en vois ni l’origine ni le terme. Puisqu’il vit seul, il a droit de ne vivre que pour lui seul. Nul être n’est en droit d’exiger de lui des secours qu’il n’implore pas. C’est tout le

a necessidade de procurar por um fundamento universalizante, abrangente a ponto de poder regular as ações de pessoas que seguem diferentes religiões, ou que não seguem nenhuma, além de ser aplicável independentemente das condições geográficas e históricas.

Pode-se notar aqui a impossibilidade de fundamentação desse sistema em preceitos religiosos, pois ele não poderia ter a abrangência necessária que desse conta de tal variabilidade. O autor elenca uma sequência de adjetivos essencialmente negativos atribuídos ao sistema religioso enquanto sistema moral, sobretudo um sistema pautado nos princípios da religião revelada. Ele é “abjeto” e “extravagante” ao ameaçar com os mesmos suplícios as fraquezas do amor e certas ações atrozés. Também é “supersticioso” e “pueril”, pois fundamenta seus deveres mais essenciais sobre histórias ao mesmo tempo asquerosas e ridículas, e, talvez a característica mais importante, dá origem a uma moral “interessada”, admitindo apenas as virtudes úteis ao sacerdócio e os crimes contrários a ele (*HDI*, III, p. 629).

A maneira de se desvencilhar dessa moral complicada que pouco ou mal é seguida por seus sujeitos teria sido simples: bastaria que os líderes encorajassem seus seguidores à observação da moral natural. Em função do que Diderot chama de “dogmas úteis”, a moral natural é, ao contrário, desencorajada, afastando cada vez mais os indivíduos de sua própria natureza (*HDI*, III, p. 629). A lógica da religião não é considerada completamente perniciosa. Ela pode servir de controle e regulação das ações de uma parcela da população, mas não é suficiente e, o mais importante, não pode ser universalizada.

O sentimento segundo o qual cada ser humano é compelido a realizar o que é justo e fugir do que é injusto está inscrito em sociedades cujas regras de convivência são completamente divergentes. Há ações que são contrárias quando comparadas entre si, mas seguem, ainda assim, o mesmo princípio de conservação da espécie.

Na Índia [...] é uma crueldade degolar a vaca que nutre a espécie humana. O iroquês ou o hurão que matam seu pai com um golpe de bastão em vez de deixá-lo morrer de fome ou sobre a fogueira

contraire pour celui qui vit dans l'état social. Il n'est rien par lui-même. C'est ce qui l'entoure qui le soutient. Ses possessions, ses jouissances, ses forces et jusqu'à son existence, il doit tout au corps politique auquel il appartient. Les maux de la société deviennent les maux du citoyen.]” (*HDI*, III, p. 630).

do inimigo acreditam realizar um ato de piedade filial ao obedecer às últimas vontades desse pai que lhes pedia a morte como uma graça. Os meios mais opostos em aparência tendem todos igualmente ao mesmo fim, à manutenção, à prosperidade do corpo político (*HDI*, III, p. 631).²⁵⁶

Essa busca por um bem geral faz parte, na reflexão de Diderot, da natureza humana. Segundo o autor, cada indivíduo sabe que sua prosperidade depende da prosperidade da espécie (*HDI*, III, p. 630), e, caso esta não se concretizasse, passaríamos a um estado de guerra de todos contra todos. Sublinhamos que o filósofo não é contrário ao estabelecimento de regras morais. Trata-se efetivamente do oposto: nos deparamos com uma defesa da necessidade de estabelecimento de normas mais intuitivas, a única forma de serem seguidas e, conseqüentemente, guardarem alguma eficácia. Determinações mais intuitivas seriam aquelas que seguissem de perto as prescrições da natureza. Visto que a natureza é a mestra primeira que direciona nossas ações, se as leis fossem fundamentadas na natureza, as conheceríamos e seguiríamos de maneira mais natural. A moral pode variar em sua aplicação, mas não em sua essência.

Essa argumentação caminha no sentido de mostrar que vivemos sob a ordem de três códigos distintos. A Teoria dos Três Códigos é então enunciada nesse capítulo. Segundo ela, há três diferentes mestres reguladores das ações humanas: o código da natureza, o código civil e o código religioso. O único capaz de ser aplicado a todas as pessoas, independentemente do lugar ou do momento histórico no qual se encontrem é o código da natureza. Na concepção de natureza de Diderot, como vimos no capítulo anterior, tudo se encontra em um perpétuo fluxo e muda sem cessar. Os eventos naturais não podem ser fixados porque estão em meio a um turbilhão de eventos e acontecimentos. O mesmo turbilhão e a concepção não fixista da natureza que defendem a hipótese de que mineral, vegetal e animal se misturam deve dar conta, igualmente, de questões morais, sobretudo porque a base da reflexão de Diderot nesse período é essencialmente

²⁵⁶ « Dans l'Inde [...], c'est une cruauté d'égorger la vache qui nourrit l'homme de son lait, de détruire les animaux dont la vie n'est point nuisible ni la mort utile à l'espèce humaine. L'Iroquois ou le Huron qui tuent leur père d'un coup de massue, plutôt que de l'exposer à mourir de faim, ou sur le bûcher de l'ennemi, croient faire un acte de pitié filiale, en obéissant aux dernières volontés de ce père qui leur demande la mort comme une grâce. Les moyens les plus opposés en apparence tendent tous également au même but, au maintien, à la prospérité du corps politique. »

materialista e ateísta, voltando-se sempre para princípios naturais e excluindo qualquer ideia de divindade metafísica.

A aplicação do código da natureza pode ser percebida quando o autor expõe exemplos diferentes, como o de um indiano, de um iroquês e de um hurão. Ainda que suas regras sejam aparentemente contraditórias entre si, todas caminham para a preservação e manutenção da espécie, prescrição da natureza. Os atos de manutenção e preservação são colocados em prática a partir de instituições diferentes, mas mantêm esse fundo comum.

A crítica de Diderot consiste em afirmar que o código civil e o código religioso são intermediários que, por vezes, ao invés de estabelecerem regras úteis e duradouras como pretendiam (e como se pode constatar com os exemplos da citação), afastam as pessoas da natureza, comprometendo o estabelecimento, a aplicabilidade e a eficácia dessas regras. Para haver um real proveito tanto em seu estabelecimento quanto em seu cumprimento, os três códigos devem estar em harmonia, o que seria possível apenas colocando o código da natureza no papel de regulador dos demais, ou seja, submetendo o código civil e o código religioso ao código natural. Enquanto os códigos não estiverem alinhados entre si, não é possível ser virtuoso, pois ao tentar seguir as regras de um, se infringiria as de outro. Eszter Kovács sintetiza bem a ideia de congruência entre os três códigos:

As leis da natureza provêm das necessidades do ser humano, ao passo que as leis civis são estabelecidas pela sociedade ou pelo governo e as leis religiosas, pelo clero. Diderot vê como prioritárias as leis da natureza, oprimi-las deriva em contradição, medo, remorso ou loucura (Kovács, 2015, p. 235).²⁵⁷

Quando princípios morais são estabelecidos a partir de preceitos religiosos, leva-se em conta igualmente os valores escolhidos para a criação das deidades, e “cada povo criou deuses para si, e os criou como desejaram, uns bons, outros cruéis, uns depravados, outros de costumes austeros. Diríamos que cada povo quis deificar suas paixões e suas opiniões” (*HDI*, III, p. 628).²⁵⁸

²⁵⁷ « Les lois de la nature proviennent des besoins de l'être humain, alors que les lois civiles sont établies par la société ou le gouvernement et les lois religieuses par le clergé. Diderot regarde comme prioritaires les lois de la nature ; les opprimer dérive en contradictions, peur, remords ou folie. »

²⁵⁸ « Chaque peuple se fit des dieux, et les fit comme il lui plut ; les uns bons, et les autres cruels ; les uns débauchés, et les autres de mœurs austères. On dirait que chaque peuple a voulu déifier ses passions et ses opinions ».

Diderot é insistente na impossibilidade de universalização da moral sob uma única forma para conjuntos diferentes de pessoas. Não se pode fundamentar uma moral universal em causas particulares. A partir da reflexão de Tzvetan Todorov, poderíamos dizer que Diderot se distancia de um pensamento etnocêntrico no sentido que parte, com uma pretensão universal, de um caso particular, o qual é, em seguida, generalizado (1989, p. 21-2). “O etnocentrismo”, afirma Todorov, “tem [...] duas facetas: a pretensão universal, de uma parte, e o conteúdo particular (no mais das vezes nacional) de outro” (Todorov, 1989, p. 22).²⁵⁹ Todorov convoca três moralistas franceses do século XVII, Pascal, La Rochefoucauld e La Bruyère, para mostrar de que modo os preceitos morais são indicados para “o homem”, empregado no sentido abrangente do termo, isto é, enquanto humanidade. Nessa expressão, temos um substantivo, “homem”, acompanhado de um artigo definido, “o”, indicando assim uma universalização. Não se fala, por exemplo, sobre “os homens franceses”, “os homens europeus”, “os homens americanos”, mas sobre “o homem”. No caso de La Bruyère, há a ocorrência de “os homens”, mas apenas para deixar clara a universalização: dado que os homens em nada mudaram, é preciso continuar seguindo os preceitos ditados pelos antigos moralistas, pois ainda seguem atuais.²⁶⁰

Ora, o que Diderot faz é o exato contrário: ele tenta fugir do aspecto universalista dos costumes de uma nação, procurando o modelo ideal, mais próximo possível da natureza, livre de fatores socioculturais e históricos. Em alguma medida, Diderot busca um intermediário: de nada adianta se ater exclusivamente aos antigos se, ao longo dos séculos, as pessoas passaram por mudanças socioculturais significativas, tendo implicações em novas relações humanas, novas formas de organização e, conseqüentemente, novos valores e preceitos morais.

²⁵⁹ « L’ethnocentrisme a donc deux facettes : la prétention universelle, d’une part ; le contenu particulier (le plus souvent national), de l’autre. »

²⁶⁰ Pascal, em *Pensées*, intitula seus *Pensées* da seguinte forma: “Primeira parte: Miséria *do homem* sem Deus. Segunda parte: Felicidade *do homem* com Deus”. La Rochefoucauld, por sua vez, faz um “retrato do coração do homem”, ao passo que La Bruyère emprega a expressão no plural, mas de modo estratégico para manter a universalização: “*os homens* não mudaram em nada” (Todorov, 1989, p. 23). Para um estudo mais detido das diferenças entre os moralistas franceses e Diderot, ver a obra *A paixão da igualdade*, de Vinícius de Figueiredo, mais especificamente o capítulo IV, “A inversão do dualismo: Rousseau e Diderot” (2021, pp. 165-227).

Diderot pensa a política a partir das diferenças entre os homens, e não de suas semelhanças (Imbruglia, 2007, p. 131).²⁶¹ Ao mesmo tempo em que os costumes tais como são no Taiti não são questionados, não se pretende levá-los para a França. Eles se configuram como um conjunto de preceitos vinculados à história e à geografia do país. Diderot é contrário aos moralistas quanto ao aspecto da universalização, mas não na indicação de preceitos: é preciso haver regras adequadas à realidade, e esse preceito universal não pode se fundamentar em opiniões religiosas que variam de um polo a outro. O filósofo mostra, pois, a necessidade de buscar por um fundamento cujas bases sejam sólidas e duradouras, afastando-se assim de opiniões contraditórias e passageiras.

Porque as leis religiosas, assim como as leis civis, podem ser enviesadas, é preciso procurar outro fundamento para o princípio moral que rege cada sociedade. Apenas por meio da redução dos três códigos a um único, a saber, ao código da natureza, ou ainda, por meio da harmonização entre os princípios dos três, formando um conjunto em uníssono, torna-se possível ser verdadeiramente virtuoso. Essa é a realidade dos Estados ditos selvagens, que permanecendo próximos à natureza, mantiveram sua soberania como mestra de suas regras e ações. Dito de outro modo, guardaram sua simplicidade. Pelo menos é assim no quadro idealizado do Taiti elaborado por Diderot.

Os loucos costumes da Europa

No início do *Suplemento* é narrada a história do taitiano que acompanhou a expedição de Bougainville de volta à França, o jovem Aoturu. Apesar de ter ficado quase um ano em terras francesas, não pôde aprender o idioma devido à rigidez de seus órgãos que, segundo A e B, eram incapazes de reproduzir sons inexistentes na língua natural de sua terra.²⁶² A questão colocada, então, é sobre

²⁶¹ Os estudos sobre a teoria política de Diderot são ainda bastante recentes, pois parte significativa dos textos sobre esse assunto foi descoberta apenas na metade do século XX. Um dos poucos estudos detidos sobre esse assunto é apresentado pela obra *La politique expérimentale de Diderot* (2022), de Gilles Gourbin.

²⁶² De fato, esse jovem taitiano acompanhou a expedição de volta do Taiti, e permaneceu na França entre março de 1769 e fevereiro de 1770. Aoturu morreu de varíola no caminho de volta ao Taiti (Cf. Diderot, 1984, p. 266, nota 1 e p. 267, nota 1). Bougainville narra suas aventuras na França relatando expressões de prazer por parte do taitiano. Ele confirma que Aoturu não pôde aprender a língua, nem francesa, espanhola ou inglesa, e que entre as atividades apreciadas por ele, estava a frequência da ópera (1982, p. 262-266). Sobre o idioma taitiano, Bougainville

o gênero de informações que Aoturu contaria a seus familiares e amigos quando estivesse de volta no Taiti, ao que B. responde: “Poucas coisas, e em que eles não acreditarão” (Diderot, 1979, p. 138). E a justificativa para a futura incredulidade frente ao relato do desbravador do Velho Mundo é que

Comparando seus costumes [os taitianos] aos nossos [os franceses], preferirão tomar Aoturu por um mentiroso, a nos supor tão loucos. [...] [A] vida selvagem é tão simples, e nossas sociedades são máquinas tão complicadas! O taitiano está próximo da origem do mundo, e o europeu, da sua velhice. O intervalo que o separa de nós é maior que a distância entre a criança recém-nascida e o homem decrépito. Ele nada entende de nossos usos, de nossas leis, ou então os vê somente como entraves disfarçados sob cem formas diversas; entraves capazes apenas de provocar a indignação e o desprezo de um ser em quem o sentimento da liberdade é o mais profundo dos sentimentos (Diderot, 1979, p. 138).

Os motivos pelos quais Aoturu teria a reação descrita acima são interessantes de serem investigados. Quando o taitiano vai à Europa, as diferenças enfrentadas são tão grandes que um indivíduo adulto não conseguiria se adaptar. As discrepâncias se dão, por exemplo, em nível linguístico, gastronômico, comportamental. Sobre o último, as diferenças são tantas, há um número de camadas entre as pessoas e a natureza tão grande, evidenciado, por exemplo, pela etiqueta da corte (envolvendo regras para se sentar, conversar, comer) que o taitiano teria mesmo uma dificuldade em reconhecer o gênero humano. Afinal, as pessoas com as quais se encontram parecem seres completamente diferentes dele dadas todas as convenções às quais se submetem: encontram-se na velhice do mundo, contraposta à infância na qual os taitianos permaneceram. Toda a coreografia orquestrada pela etiqueta poderia ser considerada loucura por Aoturu, pois não tem um sentido aparente.

A opinião expressa na passagem é confirmada na conversa entre o capelão e Oru. O primeiro ponto da passagem a ser observado é a associação entre loucura com costumes europeus. Por acaso B se refere à afetação do modo de vida da corte

relata o seguinte: “A língua do Taiti é suave, harmônica e fácil de pronunciar. As palavras são quase inteiramente compostas por vogais sem aspiração. Não se encontram aí nenhuma sílaba muda, surda ou nasal, nem essa quantidade de consoantes e de articulações que tornam certos idiomas tão difíceis [La langue de Taiti est douce, harmonieuse et facile à prononcer. Les mots n'en sont presque composés que de voyelles sans aspirations ; on n'y rencontre point de syllabes muettes, sourdes ou nasales, ni cette quantité de consonnes et d'articulations qui rendent certaines langues si difficiles]” (Bougainville, 1982, p. 269).

francesa setecentista? Ao exagero de seus hábitos? O texto de Diderot não seria o primeiro a levantar essas indagações de maneira crítica. No início do século, Marivaux, em *O indigente filósofo*, disserta a respeito do exagero relacionado às vestimentas utilizadas na França desse período. A beleza do texto marivaudiano encerra críticas importantes do modo de vida da França do Setecentos.

Tomemos um exemplo. O personagem de Marivaux, narrador do texto, conta que irá a um jantar, “uma refeição de mendigos, [...] [em que] a polidez não incomoda ninguém” (Marivaux, 2021, p. 322).²⁶³ Para explicar a que tipo de incômodo se refere, o narrador insta o leitor a ficar atento: “Se levantaiis excessivamente o cotovelo ao beber, dirão que sois apenas um provinciano, apenas um pequeno burguês, sem o costume de estar em boa companhia” (Marivaux, 2021, p. 322).²⁶⁴ A esse comentário, se segue a anedota de um fidalgo de província que foi convidado para jantar na casa de “pessoas de consideração” (Marivaux, 2021, p. 323), e é interpelado da seguinte forma:

“Eh! Senhor, onde ireis vos enfiar? Sois bem ousado por querer vos apresentar imediatamente em semelhante festa, vós que sabeis apenas comer e cortar os pedaços à maneira de vossa região. Acreditais ser suficiente ter bom apetite? Verdadeiramente, não sabeis onde vos metestes. É mesmo a pior das incongruências o apetite em um homem que não sabe conduzi-lo nessa região. Como agradeceréis aos que beberão à vossa saúde? Vejo-vos daqui, acenareis civilmente com a cabeça e sereis um belo garoto com essa contorção. Dizei-me, tereis, ao comer, esse ar livre e confortável que convém ter com seu garfo, seu prato, seu copo e sua faca? Sabeis os nomes dos pratos que vos serão servidos? Haveis estudado vosso dicionário de gula e guloseimas? É preciso que um homem galante o saiba, sob pena de não parecer senão um grosseirão. Como estareis sentado? Estareis bem ereto à mesa? Não sereis senão um pau de virar tripa. Estareis desenvolto? ‘Ah! O camponês!’”. O fidalgo, espantado com o que eu lhe dizia, tomou a coisa toda muito seriamente e preferiu ficar doente do que apresentar-se à refeição. Até confessou-me, seis meses depois, que eu tinha razão e que percebia bem ter obrigação para comigo (Marivaux, 2021, p. 323).²⁶⁵

²⁶³ « un repas de gueux, [...] la politesse n’y gêne personne. »

²⁶⁴ « si vous haussez trop le coude en buvant, on dira que vous n’êtes qu’un provincial, qu’un petit bourgeois qui n’a pas coutume d’être en bonne compagnie »

²⁶⁵ « Eh ! monsieur, où allez-vous vous fourrer ? Vous êtes bien hardi de vouloir vous présenter tout de go à pareille fête, vous qui ne savez tout simplement manger, et couper vos morceaux, qu’à la manière de votre pays. Croyez-vous qu’il suffise d’avoir bon appétit ? vraiment vous n’y êtes pas : c’est même le père des incongruités que l’appétit dans un homme qui ne sait pas le conduire en ce pays-ci. Comment remercierez-vous ceux qui boiront à votre santé ? je vous vois d’ici, vous pencherez civilement la tête, et vous serez un joli garçon avec cette contorsion-là. Dites-moi,

O argumento do texto caminha no sentido de criticar o mesmo ponto percebido, segundo os narradores do *Suplemento a viagem de Bougainville*, por Aoturu. Um conjunto de convenções artificial e difíceis de serem compreendidas pautam o comportamento de toda uma sociedade, desde a mesa até as mais altas esferas.

Marivaux denuncia distinções sociais que confundem necessidades básicas da vida humana com convenções da vida em sociedade. Aspectos ideológicos são colocados em primeiro plano, e seu único objetivo consiste em marcar a diferença entre indivíduos e grupos, estabelecendo uma hierarquia não a partir de fatores intrínsecos à pessoa, mas à certos elementos que, muitas vezes, sequer dependem delas, como a classe social ou o capital financeiro. O dramaturgo emprega, inclusive, o termo “bárbaro” para se referir a esses fenômenos (Marivaux, 2021, p. 307-8), termo também utilizado por Diderot no *Suplemento* na voz de Oru, que replica ao capelão: “Oh! miserável país! Se tudo aí é ordenado como o que me contaste, sois mais *bárbaros* do que nós” (Diderot, 1979, p. 151, sublinhado por nós).

O ponto central desse uso para nossa análise é a manobra de inversão: os costumes europeus é que são adjetivados como “bárbaros”. O termo “bárbaro”, segundo acepção da edição de 1762 do Dicionário da Academia francesa, significa “cruel, desumano” ou, retomando o significado da edição de 1694, designa figurativamente o selvagem, que não tem nem lei, nem decoro. É emblemática, portanto, a inversão operada aqui. A expressão cujo significado já se atrela à vida selvagem é propositalmente vinculada aos europeus para designar sua crueldade, aqui manifesta pelo afastamento das necessidades puras e naturais.

Para Marivaux, é bárbaro o fato de se ter dinheiro suficiente para despender em uma roupa sem que nada além da estética seja alterado, ao passo que a mesma quantidade de recursos poderia ser utilizada para alimentar várias

aurez-vous en mangeant cet air libre et aisé qu'il convient d'avoir avec sa fourchette, son assiette, son verre et son couteau ? Savez-vous le nom des plats qu'on vous servira ? Avez-vous étudié votre dictionnaire de friandise et de gourmandise ? il faut qu'un galant homme le sache, sous peine de ne paraître qu'un manant. Comment serez-vous assis ? Vous tiendrez-vous bien droit à table ? vous ne serez qu'un échalas. Y serez-vous sans façon ? ah ! le paysan ! Le gentilhomme, épouvanté de ce que je lui disais, prit la chose très sérieusement, et aima mieux être malade que d'aller à son repas : il m'avoua, six mois après, que j'avais raison et qu'il voyait bien qu'il m'avait eu obligation. »

peças ou para oferecer o dote de diversas jovens.²⁶⁶ No texto de Diderot, o conjunto de hábitos descritos pelo capelão francês frente ao taitiano é bárbaro.²⁶⁷ Ambos autores fazem uma crítica direta dos costumes de seu tempo. Também Louis-Sébastien Mercier em *L'an 2440. Rêve s'il en fût jamais* empreende uma crítica semelhante. O protagonista da utopia, um francês setecentista, viaja 700 anos em direção ao futuro ano de 2440.²⁶⁸ Ele se vê diante da necessidade de adaptar suas vestimentas, e o contraste do século XXV com o século XVIII é gritante: sem grandes perucas e sem muito pó, a pele mostrava sua cor natural, dispensando “uma pirâmide engessada de pomada e de orgulho” (Mercier, 1999, p. 40).²⁶⁹ A diferença em relação aos bordados nas roupas também é notada:

As coisas me parecem um pouco mudadas [...]. Vejo que todo mundo está vestido de uma forma simples e modesta e [...] ainda não encontrei em meu caminho sequer uma roupa dourada: não percebi nem franjas nem mangas de renda. No meu tempo, um luxo pueril e ruinoso havia atrapalhado todos os cérebros, um corpo sem alma era sobrecarregado de uma fina camada de ouro, e o autômato então parecia um homem (Mercier, 1999, p. 49).²⁷⁰

Apesar da distância temporal entre os textos de Marivaux e de Mercier (e do fato da crítica de Mercier ser menos enfática do que aquela de Marivaux, até mesmo devido ao estilo do texto), a constatação é a mesma: é preferível exibir pingentes dourados acoplados em suas roupas para se distinguir socialmente de uma pessoa hierarquicamente inferior em meio às classes sociais. Se as

²⁶⁶ “Vejo pela minha janela um homem passando pela rua, cuja vestimenta, se fosse vendida, poderia servir de dote para meia dúzia de órfãs [« C'est que je vois de ma fenêtre un homme qui passe dans la rue, et dont l'habit, si on le vendait, pourrait marier une demi-douzaine d'orphelines. »]” (Marivaux, 2021, p. 307).

²⁶⁷ Céline Spector, em *Éloges de l'injustice. La Philosophie face à la déraison* (2016), também nota esse uso do termo “bárbaro” no texto de Diderot. Ela aponta para o fato de que os europeus seriam os verdadeiros bárbaros por impedirem a procriação a parte da população (Spector, 2016, p. 183).

²⁶⁸ É interessante como o mesmo recurso é empregado por Marivaux, Mercier e Diderot: o distanciamento. No *Suplemento*, vemos ser operado um distanciamento geográfico. No caso da utopia de Mercier, há uma distância cronológica. Quanto a Marivaux, ele estabelece uma distância social entre diferentes personagens. Esse artifício mostra a diversidade de costumes que se alteram de país para país, mas também em relação a um mesmo lugar com o passo do tempo, ou até mesmo dentro de um mesmo período histórico, dependendo das classes sociais abordadas.

²⁶⁹ « une pyramide plâtrée de pommade et d'orgueil ».

²⁷⁰ « Les choses me paraissent un peu changées [...] ; je vois que tout le monde est vêtu d'une manière simple et modeste, et [...] je n'ai pas encore rencontré sur mon chemin un seul habit doré : je n'ai distingué ni galons, ni manchettes à dentelle. De mon temps un luxe puéril et ruineux avait dérangé toutes les cervelles ; un corps sans âme était surchargé de dorure, et l'automate alors ressemblait à un homme. »

motivações de cada autor para empreender esse comentário são diversas, as críticas são semelhantes: colocar a aparência em primeiro plano é uma forma de demarcar a arbitrariedade dos valores vigentes. Para Diderot, tais valores precisam ser reavaliados. A esse contexto social é dado o nome de ‘loucura’ no *Suplemento*. A chamada loucura é evidenciada por traços contraditórios. Ao mesmo tempo, há recursos e ferramentas para bem acomodar os cidadãos nessas sociedades complexas da velhice do mundo, e há pessoas passando fome e frio; mais vale bordar suas roupas com fios de ouro, alterando não seu fim, mas a impressão causada por ela, a ajudar seu vizinho que passa necessidades. Mais vale mimetizar a etiqueta da mesa e menosprezar aqueles que a desconhecem, do que dar valor à generosidade, à humildade e à consideração. Eis a complexidade do Velho Mundo contraposta à simplicidade selvagem.

Falar que o Taiti vive em uma condição de simplicidade não implica na inexistência de qualquer elemento de diferenciação social. Acontece que eles são determinados por outras vias. O melhor caçador ou o construtor mais habilidoso serão reconhecidos como tal. Temos, assim, habilidades que designam mérito ou demérito. No caso da Europa, o cenário não é tão simples. O dinheiro, cujo fator é rigorosamente fictício, fundado na imaginação que lhe confere poder, se infiltra em aspectos como o caráter da pessoa. O ouro substitui a habilidade ou capacidade, que funcionavam como meios de diferenciação entre os taitianos. No país de Diderot, para ser bom não é preciso ser, mas ter.

Para justificar a perspectiva segundo a qual Aotouru jamais contaria a seus conterrâneos o que viu em suas aventuras, há na passagem citada anteriormente quatro oposições interessantes. A primeira é a oposição de uma vida selvagem “simples com máquinas complicadas” encontrada na Europa. A segunda contraposição é entre uma nação que está “na origem do mundo”, e outra, “na velhice”, imagem que reforça a presença ou ausência de mecanismos complexos em cada grupo. Em seguida, Diderot opõe “a criança ao nascer” e o “homem decrépito”. Por fim, um último par aparece no final da passagem, sintetizando a ideia: são opostas duas sociedades, uma na qual há uma série de “entraves” disfarçados e outra, onde prevalece um sentimento profundo de “liberdade”. Esse conjunto demonstra por qual motivo os taitianos creem que os europeus foram levados à loucura. Todas essas contraposições enfatizam e reforçam o aspecto de diferença entre o Taiti e a França. De um lado, temos a simplicidade e de outro, a

complexidade de leis arbitrárias que mais atrapalham a plena realização da vida das pessoas do que ajudam.

A mesma complexidade aparece também no *Salão* de 1767. Diderot não é contrário à posse de bens; ele não é um defensor do ascetismo. Contudo, é preciso separar posse de honra ou mérito, como defende na “Sátira contra o luxo”, trecho do *Salão* mencionado: “Que o possuidor de ouro possa ter palácios, jardins, quadros, estátuas, vinhos deliciosos, belas mulheres, mas que não possa pretender-se sem mérito a qualquer função honorável no Estado” (*Salão de 1767*, IV, p. 589).²⁷¹ Na fórmula de Bernard Papin, ao irem além das necessidades impostas pela natureza, os seres humanos se consagram ao superficial (1988, p. 135).

Todos esses elementos se somam e constroem a figura um tanto quanto detestável, louca ou bárbara aos olhos de alguém que está ao lado da natureza, na infância do mundo, onde se veste para cobrir o corpo e proteger-se das intempéries, onde os costumes são simples, onde a natureza está a serviço das pessoas porque as pessoas respeitam as leis da natureza, resultando em uma relação de amizade, e não de dominação.

*

A partir da caracterização idílica do Taiti feita por Diderot, podemos constatar como ele aplica a Teoria do Modelo Ideal para a construção de seu argumento moralizador no conto. Não se trata de uma mera ambientação da historietta no Taiti, mas de um trabalho minucioso para a construção de seus personagens, visando tanto um movimento de identificação dos leitores com os heróis quanto a veiculação de preceitos morais. Por meio do conto, adentramos no retrato de um povo próximo da natureza, mas de uma natureza idealizada, aprimorada como preconiza a Teoria do Modelo Ideal. A mais bela composição é aquela que reúne dados da natureza nos modelos, concedendo assim verossimilhança ao quadro, e contém também uma narrativa moralizante.

²⁷¹ « Que celui qui a de l’or puisse avoir des palais, des jardins, des tableaux, des statues, des vins délicieux, de belles femmes ; mais qu’on ne puisse prétendre sans mérite à aucune fonction honorable dans l’État. »

Diderot experimenta filosoficamente a partir dessa ideia, e por meio de uma narrativa filosófica, desenvolve sua Teoria dos Três Códigos.

Parte da composição do *Suplemento* implica colocar em oposição os costumes polidos dos europeus e os costumes selvagens dos taitianos. No entanto, o resultado dessa oposição mostra algo surpreendente, que se fixa na imaginação do leitor: os europeus são mais bárbaros, mais selvagens, mais violentos. Quantas mentiras, agressões e tormentos a monogamia não traz aos europeus? Constantemente em oposição à Deus, às leis ou à natureza, o europeu é atormentado sem cessar, implicando em violência contra si ou contra os outros. Essa inversão, que evidencia os europeus, e não os taitianos, como selvagens ou bárbaros, é um elemento da composição do texto que confere eloquência ao argumento.

O artista, para compor o mais belo modelo, *acrescenta e tira*, buscando pela melhor forma possível de compor uma imagem, seja pela pintura, pela escultura ou pela poesia, e, ao fim, inventa uma imagem que não pode ser encontrada na natureza. O mesmo movimento pode ser constatado na criação do *Suplemento à viagem de Bougainville*. Um texto retrabalhado, uma mudança de estilo, uma mistificação. Assim pode ser resumido o caminho de elaboração dessa ficção. Uma resenha se transforma em conto; o relato de Bougainville ganha novas cores com Diderot, que, a partir da ficcionalidade da narrativa, dá vida a personagens que servem a um fim bem delimitado: olhar, a partir de uma distância considerável, para os costumes europeus e avançar um juízo de valor.

É, ainda, com o mesmo artifício que vemos ganhar corpo a Teoria dos Três Códigos. Com o recurso à eloquência dos heróis taitianos, Diderot atesta o afastamento da natureza sofrido pelas sociedades policiadas. Devido aos três mestres em desacordo, a natureza, a religião e as leis, as pessoas não conseguem ouvir seus próprios desejos e necessidades, vivendo em desacordo consigo próprios e, impedidos de cumprir leis conflituosas entre si, em igual débito com a sociedade. Conseqüentemente, por meio do discurso taitiano, é denunciada a loucura dos costumes europeus. Entraremos no detalhe dessa questão no próximo capítulo, onde veremos como, no Velho Mundo, as pessoas, de tão afastadas de sua própria natureza, acabaram por recusá-la.

CAPÍTULO IV. A LIBERDADE TAITIANA

Depois de analisarmos como a ilha de Taiti é construída no texto de Diderot com base nos princípios do modelo ideal, ou seja, conforme uma alegoria, desbravaremos agora alguns dos cenários da ilha idílica. Esses cenários, construídos pelo filósofo a partir de uma perspectiva idealizada, contemplam elementos que, quem sabe, poderiam ser reais. Toda sua construção é elaborada para fazer o leitor ou a leitora crer nessa possibilidade. Seguiremos a trilha da liberdade. Diderot pretende que os habitantes do Taiti sejam genuinamente livres, e lhe concederemos essa premissa. Como vimos, o Taiti de Diderot não é propriamente o Taiti visitado por Bougainville. No entanto, para compreendermos o argumento do autor, faz-se necessário deixar-se conduzir por sua mistificação. Adentraremos agora uma Nova Citera cujos habitantes são livres para agir conforme os impulsos de sua natureza, e a natureza taitiana é boa e bela.

Ao longo deste capítulo, estabeleceremos alguns contrastes entre as sociedades europeias, policiadas, com a sociedade taitiana, selvagem, com a ajuda dos personagens de diferentes narrativas. Além dos heróis do *Suplemento à viagem de Bougainville*, estabeleceremos interlocuções com um Diderot que se transforma em personagem e debate com uma nobre senhora cristã, no *Diálogo do filósofo com a marechala de* ***. Nosso objetivo aqui é o de destacar como a liberdade sexual do Taiti-diderotiano é contraposta à moral cristã setecentista, dois pontos centrais, difíceis mesmo de serem separados, de tal forma estão imbricados no argumento. Veremos, assim, como o princípio da liberdade é aplicado ao Taiti-diderotiano. Para isso, investigaremos como Diderot fundamenta a liberdade sexual e religiosa no Taiti.

Iniciaremos com uma análise de como é construída a ideia de liberdade sexual no Taiti de Diderot e quais seus benefícios, ponto que se liga diretamente à ideia de beleza aplicada ao conto. Em seguida, explicitaremos como os trechos do conto analisados sob essa ótica corroboram a hipótese de que a elaboração ficcional da ilha é empreendida conforme os princípios do modelo ideal. Em contraste à perspectiva da liberdade, exploraremos igualmente os entraves ao comportamento inspirado pela natureza: aqui, nos deteremos nos embaraços causados pela religião e nas inconveniências de uma certa ideia de virtude. Ao

final do capítulo, por meio da explicitação das limitações de instituições que, uma vez estabelecidas, não podem ser desfeitas, nos voltaremos mais uma vez para a ideia de natureza como intrinsecamente variável e variada.

O Taiti e a liberdade sexual

Oru, como sabemos, é um dos poucos personagens da história a ser nomeado. Além dele, suas filhas são chamadas pelo nome, mas apenas ele recebe um nome próprio entre aqueles que tomam a palavra na ficção. O capelão, o ancião, A e B. Esses termos genéricos conferem às personagens um aspecto arquetípico. Na conversa entre Oru e o padre, essa característica é sublinhada. A individualidade do capelão é retirada dele, e não se trata mais do padre Jean-Baptiste Lavaise, tripulante da expedição de Bougainville, cujo nome sequer aparece no texto de Diderot, mas do capelão, o representante de toda uma classe, a eclesiástica, e, com ela, uma série de restrições e barreiras sociais, distintamente destacadas por Oru. O padre é recebido na casa de Oru, que, após o jantar saudável e frugal,²⁷² faz uma oferta que é ao mesmo tempo um pedido:

Ceaste, és jovem, tens saúde; se dormires só, dormirás mal; o homem precisa à noite de uma companheira a seu lado. Eis minha mulher, eis minhas filhas: escolhe a que te convém; mas, se queres fazer-me um favor, darás preferência à mais jovem de minhas filhas, que ainda não teve filhos (Diderot, 1979, p. 142).

Qual não foi a surpresa do capelão diante dessa apóstrofe. É graças a ela que tem início a terceira parte do conto, que é ao mesmo tempo séria e divertida, ao gosto de Diderot. A resposta do francês é de que a sua religião, seu estado, os bons costumes e a honestidade impedem-no de consentir com a proposta, e Oru replica:

Não sei o que é a coisa que chamas religião, mas só posso pensar mal dela, visto que te impede de apreciar um prazer inocente, ao qual a natureza, a soberana senhora, nos convida a todos; de dar existência a um de teus semelhantes; de prestar um serviço que o pai, a mãe e os filhos te pedem; de te desobrigar para com um hospedeiro que te dispensou boa acolhida, e de enriquecer uma nação aumentando-a com um indivíduo a mais. Não sei o que é a coisa que chamas condição; mas teu primeiro dever é de ser

²⁷² Bougainville descreve uma refeição composta por frutas, peixe grelhado e água (1982, p. 230).

homem e de ser grato. Não te proponho de modo algum que transportes a teu país os costumes de Oru; mas Oru, teu [anfitrião] e teu amigo, te suplica que te prestes aos costumes do Taiti (Diderot, 1979, p. 142).

Identificamos quatro traços a serem destacados na eloquente resposta de Oru. Logo de partida, ele aponta para seu desconhecimento sobre o significado do termo “religião”, usado repetidamente pelo capelão ao longo de toda a conversa. Efetivamente, trata-se de uma mistificação diderotiana, traço que confere cores ao aspecto utópico da ilha e, por meio dessa mistificação, o relato ganha em eloquência. No cenário idealizado, a ideia de religião é desconhecida, pois desse modo é possível enfatizar seu caráter arbitrário e mesmo desnecessário. A sociedade é organizada a despeito da ausência de uma religião estabelecida: regula-se o povo apenas com as leis da natureza. No Taiti setecentista, no entanto, conhecemos, por meio do relato de Bougainville, a presença não somente de uma religião na ilha, mas também de padres e de pequenos objetos de madeira que se pareciam com ídolos religiosos.²⁷³

O segundo elemento importante da passagem é a denúncia do afastamento da natureza. Impedido de provar o que é ofertado por ela devido a convenções sociais (e, mais especificamente, religiosas), o capelão se distancia da própria condição humana quando se separa – voluntariamente – das indicações da natureza. O estranhamento de Oru diante das formulações e justificativas do padre demonstram o caráter convencional da religião: onde supostamente não existe religião, os impedimentos narrados pelo padre são incompreensíveis. Outro ponto de afastamento entre os costumes selvagens e policiados, colocando os selvagens em primeiro lugar ao menos provisoriamente nessa passagem a partir deste único critério de comparação, é a liberdade sexual. Consistindo na possibilidade de manter o livre comércio sexual entre homens e mulheres em

²⁷³ “[O]s taitianos reconhecem um Ser supremo que nenhuma imagem factícia poderia representar, e divindades subalternas *de duas profissões* [...] representadas por figuras de madeira. Eles rezam no nascer e no pôr do sol, mas respeitam em detalhe um grande número de práticas supersticiosas para conjurar a influência de maus gênios [les Taitiens reconnaissent un Être suprême qu’aucune image factice ne saurait représenter, et des divinités subalternes *de deux métiers* [...] représentées par des figures de bois. Ils prient au lever et au coucher du soleil ; mais ils ont en détail un grand nombre de pratiques superstitieuses pour conjurer l’influence des mauvais génies]” (Bougainville, 1982, p. 266, sublinhado pelo autor). As figuras de madeira que se assemelhavam a ídolos já haviam sido mencionadas por Bougainville quando descreve o interior de uma moradia no Taiti (1982, p. 230). Sobre a religião taitiana, ver também *Suplemento*, DPV, XII, p. 600, nota 39.

idade fértil, trata-se de um convite da natureza feito com o objetivo de conquistar um fim específico.

O terceiro ponto crucial é o convite de Oru ao capelão em cumprir seu dever mais elementar, o de *ser homem* e de *ser grato*. A existência de tantos intermediários culmina na perda do caráter humano do capelão, mas Oru o relembra de sua ligação com a natureza. Esse passo está intimamente relacionado à máxima que encerra a passagem: é preciso viver no Taiti conforme os costumes do Taiti, e na França, conforme os costumes da França.

O quarto elemento central da passagem é a ideia de concessão de existência a um semelhante. Oru convida o padre a ajudar a povoar o país. O anfitrião taitiano insiste nas benesses relacionadas a uma nação rica em quantidade de pessoas e, visto que sua filha mais nova, Thia, ainda não era mãe, pede veementemente ao francês para que a presenteie com um filho. Em um país que preza pelo aumento da densidade demográfica, receber um visitante jovem e saudável significa poder aumentar o número de braços que trabalham sobre a terra. Essa lógica é possível sobretudo devido à moral sexual exercida no Taiti. Para compreendermos esse assunto, vale saltar ao final do diálogo entre o capelão e Oru.

A beleza taitiana

Ao comentar a conversa, B traça uma comparação entre a compreensão da beleza feminina na França e no Taiti. Mais especificamente, B fala a respeito da “diferença das ideias sobre a beleza em uma região onde as formas são referidas ao prazer de um momento, e em um povo onde são apreciadas segundo uma utilidade mais contante” (Diderot, 1979, p. 146). Ele destaca características bastante específicas de uma bela mulher aos olhos franceses: ela tem uma pele radiante, um grande rosto, grandes olhos, traços finos e delicados, uma silhueta leve, uma boca pequena, pequenas mãos e pequenos pés. Todas essas características, no argumento, propiciam um prazer momentâneo. No Taiti, porém, as características são completamente outras: “A mulher sobre a qual os olhos se fixam e que o desejo persegue é a que promete muitos filhos [...] e que os promete ativos, inteligentes, corajosos, saudáveis e robustos” (Diderot, 1979, p. 147). A beleza, nesse caso, se concatena com a utilidade mencionada acima: ela

gera frutos duradouros para uma nação, o que é, também, fonte de prazer nesse cálculo.²⁷⁴ O contraste com a ideia de beleza na Europa é grande: ao dourado, ao adereço e aos ornamentos, contrapõem-se inteligência, atividade, coragem, saúde.

Lemos ainda, na sequência, uma anedota sobre uma disputa entre duas taitianas que tratavam uma à outra com desprezo, quando uma, para sair vencedora da discussão, teria dito à outra: “Tu és bela, mas geras crianças feias; eu sou feia, mas gero belas crianças, e é a mim que os homens preferem” (Diderot, 1979, p. 147). A beleza é compreendida a partir de uma perspectiva muito diferente em cada um desses dois países. Toda a discussão vai se encaminhando para a utilidade dos meios empregados. Não se aprecia a beleza em si mesma, mas seus resultados, nesse caso, o modo como ela se manifesta nos descendentes, pois isso resulta em benefícios diretos para a nação como um todo. As relações estabelecidas no caminho que conduz ao julgamento a respeito do belo são diferentes, mas a lógica de julgamento é a mesma, como anunciava o verbete “Belo”. Ao permanecer mais próximos da natureza, o critério de julgamento da beleza extrapola o prazer visual, ou qualquer outra forma de prazer momentâneo. A beleza, nesse caso, é considerada a partir de um conjunto de diversos elementos, compondo, desse modo, um conjunto uno, coeso e complexo. Ao causar apenas um prazer momentâneo, a beleza considerada seria inferior.

A conclusão dessa comparação entre as formas de beleza culmina em uma imagem bastante eloquente: “Não há quase nada em comum entre a Vênus de Atenas e a do Taiti. Uma é Vênus galante e outra é Vênus fecunda” (Diderot, 1979, p. 147). Constatamos uma exaltação do lugar da utilidade na organização do Taiti diderotiano. Lá, não há espaço para o mero prazer erótico: a liberdade sexual tem um fim muito bem delimitado que se relaciona inseparavelmente ao resultado gerado.²⁷⁵ É proibido manter qualquer tipo de relação sexual cujo objetivo não

²⁷⁴ O termo “ativo” que compõe a lista de adjetivos ao final da citação pode suscitar ainda outro ponto interessante de interpretação. De um ponto de vista contábil, a palavra se refere a tudo o que, de alguma forma, possa ser convertido em lucro dentro de uma empresa. A contraposição com a formulação do texto é marcante: o acréscimo gerado à sociedade pelo aumento de sua população é de outro tipo; os ativos, ou seja, os bens, não são compreendidos a partir de uma perspectiva do lucro mercantil, mas do crescimento de seres inteligentes, fortes e saudáveis. Esse seria o verdadeiro ganho desse conjunto de pessoas.

²⁷⁵ Sobre a questão do erotismo no *Suplemento à viagem de Bougainville*, ver também a introdução da tríade de contos *Ceci n'est pas un conte*, *Madame de La Carlière* e *Supplément au Voyage de Bougainville* da edição das obras completas de Diderot de Roger Lewinter, intitulada *Les Trois Codes* (X, p. 145-6).

seja a geração de filhos. Assim, a libertinagem é tão condenável quanto o celibato. Por isso, há medidas de prevenção de manifestações do que é compreendido como libertinagem.

O benefício do livre comércio sexual

Mulheres inférteis são identificadas por véus de diferentes cores. Quando uma jovem menina ainda não atingiu a puberdade, ela deve portar um véu branco; uma mulher ao longo do período menstrual é compelida a vestir um véu cinza; e uma mulher que atingiu uma idade em que não pode mais conceber é identificada com um véu preto (1979, p. 149). Meninos que ainda não atingiram a maturidade sexual (especificamente indicada pela idade de vinte e dois anos, dois ou três anos depois de terem atingido a puberdade) também são identificados por uma vestimenta específica: uma túnica longa e um cordão amarrado na altura dos rins (1979, p. 146).²⁷⁶

De volta ao padre, ao ser transformado em explorador das maravilhas taitianas, ele é colocado sobre a linha tênue que separa o guardião dos valores cristãos em sua forma mais contundente e um homem mortal, feito de carne e osso. Se, de um lado, é vicioso estabelecer relações carnis com outra pessoa, de outro, é uma obrigação para consigo e com sua espécie. Por isso, no Taiti de Diderot assim como é libertina a pessoa que tem encontros sexuais sem pretensão de procriação, também o é quem se recusa a qualquer tipo de encontro carnal com uma pessoa do sexo oposto.

Um argumento semelhante é desenvolvido no *Sonho de d'Alembert*. Sem usar o termo 'libertino' o personagem Bordeu, ao debater com a senhorita de Lespinasse, avança a ideia de que a castidade e a continência voluntárias são crimes contra a natureza. Isso porque, como ele explica, "Nada do que existe pode ser contra a natureza ou excedê-la" (Diderot, 2023, p. 121). Segundo o personagem, elas são estabelecidas como regras apenas em países onde as ações foram pesadas nas balanças do fanatismo e do preconceito.

²⁷⁶ A descrição é emprestada do relato de Bougainville, mas retirada de contexto. Diderot a reorganiza como convém ao imaginário de seu relato. No texto de Bougainville não há menções ao uso de véus pelas mulheres, e o cordão amarrado abaixo da cintura dos meninos é apresentada em um contexto diferente (Cf. *Suplemento*, DPV, XII, p. 611, nota 45).

Na última versão do *Suplemento*, é acrescentado pelo autor um capítulo de caráter anedótico. Trata-se, na verdade, da retomada de uma mistificação proveniente da pena de Benjamin Franklin: a história de Polly Baker. Publicada pela primeira vez na *London Magazine* em 1747, essa história é trazida a lume novamente por Raynal em 1770. Contada em partes no texto de Diderot, ela narra os acontecimentos da vida de uma jovem da Nova Inglaterra que, seduzida por um homem de maior estatuto social, teve um filho fora dos laços matrimoniais e sem condições financeiras de criá-lo.

A lei determinava, nesses casos, uma pena em forma de multa emitida a partir da apresentação da suposta meliante diante do tribunal. Caso não tivesse meios de quitar a dívida, ela seria condenada a castigos físicos. Era já a quinta vez que Polly Baker se apresentava para receber a pena. Segundo o relato em primeira pessoa, nas três primeiras vezes a senhorita Baker conseguiu pagar a multa, mas, arruinada pela despesa, foi submetida aos castigos físicos da última vez, e eles se repetiriam agora. Advogando em prol de si mesma, a jovem mãe de cinco filhos discursa diante dos magistrados. Seus argumentos são consoantes aos de Oru. A senhorita Baker questiona por quais motivos ela deveria ser condenada depois de oferecer à nação crianças belas e robustas, futuros cidadãos ativos do Estado. A personagem denuncia o caráter injusto das leis civis diante das leis da natureza:

Se fazeis leis que mudam a natureza das ações e as tornam crimes, fazei-as contra os celibatários cujo número aumenta todos os dias, que levam a sedução e o opróbrio para as famílias, que enganam as donzelas como eu o fui, e que as forçam a viver no estado vergonhoso em que eu vivo, no meio de uma sociedade que as repele e as despreza. São eles que perturbam a tranquilidade pública; eis crimes que merecem, mais do que o meu, a animadversão das leis (Diderot, 1979, p. 148).

Ao comparar o discurso de Polly Baker com o de Oru, vemos como os argumentos de Baker indicam que as leis taitianas são mais conseqüentes do que as dos povos ditos civilizados. Caso estas fossem consoantes com a natureza, veriam como mulheres em sua condição trazem dádivas, e não danos, ao Estado. O único motivo pelo qual o nascimento de seus filhos é visto como viciosos é o modo como a moral cristã se imiscuiu às leis. Por vias arbitrárias e fictícias, a maternidade de uma jovem solteira ou o ato sexual de um líder religioso são

condenados. Ao contrário, defende a heroína da anedota, deveriam ser punidos como criminosos aqueles que, ao se comprometerem com o celibato e, por isso, contra a natureza, seduzem jovens donzelas, ocasionando, por vezes, supostas criminosas como ela. A história de Polly Baker, ao ser acrescentada ao *Suplemento à viagem de Bougainville*, mostra como as leis do Taiti de Diderot são mais consequentes do que aquelas das sociedades policiadas. A anedota tem a função de opor valores sociais artificiais, contaminados pela religião, a elementos naturais, ligados a um contexto de encorajamento da povoação de uma nação.

O caso também nos ajuda a entender e coloca ênfase na compreensão de uma sociedade europeia como bárbara. O uso do termo “bárbaro” contrasta com a própria ideia de sociedade policiada. No entanto, as formas de manutenção das leis e do que se compreende como bons costumes se afastaram de tal forma da natureza que acabam prejudicando seus cidadãos, como foi possível constatar com o caso de Polly Baker. O interesse geral não é colocado em primeiro plano, sobre o interesse particular. Este se manifesta como prevalente quando é preferível manter uma certa imagem dos bons costumes atrelada, em geral, a uma classe de pessoas, do que prezar pela vida de uma cidadã cujos filhos poderiam ser parte integrante e ativa dessa mesma sociedade. Ao contrário, o que ocorre é sua exclusão desse corpo social devido a seu estatuto de imoralidade fundamentado em leis arbitrárias.

A idealização do Taiti

“Diderot cria uma ilha utópica a partir de uma ilha real e a utiliza para ilustrar a relatividade das normas morais. Ele se interroga sobre a felicidade do indivíduo assim como sobre a felicidade da espécie humana” (Kovács, 2015, p. 9).²⁷⁷ A partir do estudo empreendido até aqui, não é difícil concordar com a autora quando comparamos os elementos escolhidos cuidadosamente por Diderot para compor a narrativa. Estes levam o leitor para a ilha exótica que faz parte do imaginário europeu daquele período por ser real e recentemente

²⁷⁷ « Diderot crée une île utopique à partir d’une île réelle et l’utilise pour illustrer la relativité des normes morales. Il s’interroge sur le bonheur de l’individu ainsi que sur le bonheur de l’espèce humaine. »

visitada, e, ao mesmo tempo, dão cores a um retrato idealizado com traços de utopia, construído visando um fim específico.

O modelo de sociedade que Diderot busca construir com esse exercício de ficção é um no qual os três códigos estejam em uníssono: a natureza deve fundamentar as leis e a religião. No entanto, isso não existe em lugar algum, o que justifica a necessidade de imaginar a sociedade ideal.²⁷⁸ Raymond Trousson aponta para o mesmo aspecto. Nas utopias, entre elas o *Suplemento*, o bom selvagem se encontra próximo da natureza e de Deus devido à ausência de leis constritoras [*contraignantes*] e absurdas. Nelas, quando “se confunde idealmente natureza e razão, reina um otimismo racionalista” (Trousson, 1975, p. 129).²⁷⁹ Como as ações e costumes estabelecem uma estreita relação de proximidade com a natureza, “o taitiano ignora [...] uma série de paixões, valores e práticas que provocam tanta desordem e infelicidade conjugal, o incesto, o pudor, a galanteria, o coquetismo” (Matos, 2001, p. 111).

Insistimos no caráter idealizado do conto diderotiano porque, ao lermos o relato do próprio Bougainville, a história é muito diferente. Uma das divergências importantes se encontra justamente relacionada à questão da liberdade sexual. O cenário descrito no texto do explorador era de grande opressão por parte dos maridos sobre as esposas. O desejo, é verdade, era de um país com muitos habitantes. Além disso, cada criança gerada era um filho da comunidade e fonte de alegria geral, mas as mulheres deviam total submissão a seus maridos, e relações extraconjugais ocorriam, mas apenas com a anuência deles. Como narra Louis-Antoine de Bougainville em sua *Voyage autour du monde*, as esposas “lavariam com seu sangue uma infidelidade sem o reconhecimento do esposo” (Bougainville, 1982, p. 258).²⁸⁰ De fato, Bougainville destrói a imagem utópica construída ao redor da ilha. Ele nota uma forte distinção de classes sociais, menciona guerras insulares, a prática da escravidão e de sacrifícios humanos.²⁸¹

Mesmo no conto de Diderot, rigorosamente falando, não há liberdade sexual, mas apenas em comparação com os costumes aos quais o Taiti se

²⁷⁸ Gerhardt Stenger aponta para o mesmo elemento, apesar de ter indicado anteriormente que discorda do caráter idealizado do Taiti (Cf. 2013, p. 630).

²⁷⁹ « Dans ces utopies où se confondent idéalement la nature et la raison, règne un optimiste rationaliste. »

²⁸⁰ « elles laveraient dans leur sang une infidélité commise sans l’aveu de l’époux. »

²⁸¹ Conferir no relato de Bougainville (1982): sobre guerras com povos vizinhos p. 255-6; distinção de classes sociais, p. 267-8; sobre sacrifícios humanos, p. 257; presença de escravos, p. 268.

contrapõe, àqueles da França. O que encontramos na narrativa é um contexto social no qual a propagação da espécie é vista como algo útil. Poderíamos, efetivamente, falar em liberdade sexual se as relações fossem travadas pela busca do prazer. Não é o caso aqui. Trata-se de uma prática útil para a preservação da sociedade. Tanto é assim que há uma série de regras que determinam como e quando o ato sexual pode acontecer. Isso implica não na liberdade sexual, mas no encorajamento da prática no interior de um registro específico. Para o padre, pode parecer uma situação de liberdade, mas para os taitianos, não. Se o padre não fosse jovem, robusto e saudável, possivelmente não seria convidado a deixar um descendente na ilha de Taiti.

Seria ingênuo de nossa parte acreditar que Diderot desconhece o lado mais funesto da história. Contudo, o Taiti funciona como um lugar de investigação e experimentos mentais (Kovács, 2015, p. 60). Na interpretação de Papin, Diderot logo compreende que esse posicionamento diante do corpo feminino nada tem a ver com uma moderna liberação do corpo:

isso permanece [sendo] a afirmação arcaica de um poder masculino em uma sociedade na qual o adultério existe – contrariamente ao que as regras de hospitalidade taitianas poderiam levar a acreditar – e na qual os amantes não aprovados pelo marido procuram também garantir ‘segredo e impunidade’ (Papin, 1988, p. 54).²⁸²

Não se pode deixar de notar como um aspecto opressivo dos maridos sobre as mulheres também está presente na narrativa do conto. Diante da surpresa e do desconforto do capelão com a oferta de Oru para que tenha relações sexuais com uma de suas filhas ou com sua esposa, o taitiano afirma: “*Elas* [suas filhas e sua esposa] *me pertencem* e eu [tê-las] ofereço: *elas se pertencem*, e elas se entregam a ti” (Diderot, 1979, p. 142, sublinhado por nós). Ora, em primeiro lugar Oru afirma que as mulheres de sua família pertencem a ele, o pai, o chefe, antes de afirmar que elas pertencem a si mesmas. A liberdade sobre os corpos no Taiti é

²⁸² « Il reste l’affirmation archaïque d’un pouvoir mâle dans une société où l’adultère existe – contrairement à ce que pourraient laisser croire les règles de l’hospitalité tahitienne – et dans laquelle les amants non avalisés par le mari cherchent aussi à s’assurer ‘secret et impunité’. » Bougainville fala em segredo e impunidade em relação à frequência de amantes no caso de cerimônias de luto, em que é mantida certa distância entre as pessoas e ao longo das quais as mulheres portam um véu (1982, p. 269).

efetivada até certo ponto. Além da questão já apresentada a respeito da obrigação de se manter relações sexuais que tenham como fim a procriação, qualquer relação extraconjugal deve ser, na letra do texto de Diderot, ainda que de maneira implícita, autorizada pelo marido. O mesmo pode ser dito a respeito das filhas, cujos pais prezam a todo momento pela geração de uma prole.²⁸³

As práticas sexuais mistificadas por Diderot no conto não têm a menor pretensão de se transformarem em uma regra. O modelo ideal não existe na natureza e nem pode vir a existir. O exercício é apenas imaginativo, e, nesse caso específico, pretende mostrar a decrepitude dos costumes franceses por meio de um recurso literário de idealização. A narrativa ambientada no Taiti tem uma função muito específica: a de afastamento como ferramenta para a observação de si mesmo. Essa estratégia é cara a Diderot. O distanciamento do objeto investigado aparece quando ele *refuta* Helvétius, quando faz uma *apologia* de Galiani ou de Raynal, quando *traduz* Shaftesbury, quando escreve um ensaio *sobre Sêneca*.²⁸⁴

Há quem discorde dessa perspectiva. Antoine Lilti sugere que essa variedade de estilos e formas empregadas por Diderot é um reflexo da ausência de uma concepção clara de sua própria identidade de autor e da destinação de seus escritos. Isso resulta, segundo o comentador, em uma interrogação incessante da parte de Diderot sobre a pertinência das escolhas que ele efetua. Essa intuição seria confirmada, por exemplo, pelo argumento de Jean Starobinski, em *Diderot, un diable de ramage*, segundo o qual Diderot, a fim de encontrar sua própria voz, utiliza a palavra de outros, seja enquanto tradutor, editor ou comentador.²⁸⁵

Neste ponto, somos partidários da interpretação de Papin: a figura do outro, do interlocutor, mesmo que fictício, parece ser o que coloca o pensamento de Diderot em movimento, dando a ele fôlego e poder de entreter e, em alguns casos, convencer o público. Poderíamos avançar, ainda, que isso faz parte da eloquência que Diderot pretende conferir ao texto. Se eloquente não é apenas mostrar uma perspectiva, mas deixar evidente os motivos pelos quais ela é a melhor. Até mesmo o argumento de Jean Starobinski, convocado para defender

²⁸³ Cf. Suplemento, DPV, XII, p. 605, nota 41. O conteúdo da nota também indica uma certa proximidade desse tema com o opúsculo *Sobre as mulheres*, de Diderot, escrito na mesma época.

²⁸⁴ Constatação feita por Bernard Papin (1988, p. 115-6).

²⁸⁵ Cf. Lilti, 2019, p. 419-20, 440. Para o argumento de Starobinski, cf. 2012, p. 82.

o contrário, parece corroborar a hipótese conforme a qual a voz de Diderot se desenvolve por meio do recurso a diferentes discursos, e não o contrário.

No texto citado por Lilti, escrito originalmente em 1972 como introdução do tomo XIII das *Obras completas* de Diderot,²⁸⁶ Starobinski mostra a riqueza da obra de Diderot que se retroalimenta de leituras e de um exercício de crítica simultâneos. Isso justifica a variada escrita marginalia do filósofo: “Método próprio a favorecer a intervenção crítica, o recomeço permanente. Método que autoriza Diderot a se abandonar a toda descontinuidade de suas ideias sucessivas, a continuidade estando garantida pelo livro ao qual ele responde” (Starobinski, 1972, p. x, e 2012, p. 66).²⁸⁷ Poderíamos acrescentar ainda, concordando com o argumento de Starobinski e com o de Papin, que parecem caminhar na mesma linha, que Diderot aprecia tanto o diálogo por esse mesmo motivo. É emblemático que seja por meio do diálogo a fundamentação das duas teorias que estamos estudando: essa maneira fluida e descontínua do texto garante a possibilidade de recomeço mencionada por Starobinski, e o argumento ganha o mesmo fluxo da natureza, não sendo sistemático e nem se pretende imutável ou inquestionável. Não é propriamente Diderot que escreve por si mesmo, mas a partir de um interlocutor imaginado ou imaginário. Esse fenômeno é maximizado com o emprego da figura do selvagem no *Suplemento*.

Os entraves da religião

Nem toda forma de força constritora é física. Na verdade, na maior parte dos casos, o mecanismo de controle é invisível. Uma das formas de constrangimento e coerção sobre os membros de uma sociedade é o código religioso. Quando o capelão recusa a companhia sexual de uma das mulheres da casa de Oru e justifica sua reposta pela via da religião, o anfitrião não compreende o significado da palavra e por qual motivo ela o impediria de “apreciar um prazer inocente, ao qual a natureza, a soberana senhora, nos convida a todos” (Diderot, 1979, p. 142).

²⁸⁶ Cf. "Diderot et la paroles des autres". In: *Œuvres complètes*. Introduction Roger Lewinter. T. XIII. Paris: Le club français du Livre, 1972.

²⁸⁷ « Méthode propre à favoriser l'intervention critique, la repartie permanente. Méthode qui autorise Diderot à s'abandonner à toute discontinuité de ses idées successives, la continuité étant assurée par le livre auquel il donne la réplique. »

O inocente prazer taitiano, além de ser um convite da natureza soberana, traz benefícios à comunidade, pois dá origem a outros seres humanos; presta serviço ao pai, que solicita algo para a filha; presta gentilezas ao anfitrião acolhedor. Para além de tudo isso, porém há um dever maior: “teu dever primeiro”, afirma Oru, “é de ser homem e de ser grato” (Diderot, 1979, p. 142). Não é o caso de valorar os costumes da Europa em relação aos taitianos, e muito menos de tentar levá-los e impô-los no Velho Mundo, mas apenas de vivê-los onde são praticados. Em Roma, fazer como os romanos, e no Taiti, como os taitianos. No verbete “Gozo” (1765) da *Enciclopédia*, Diderot também chama a atenção do leitor para uma certa hipocrisia diante do julgamento moral do ato sexual:

Se houvesse um homem perverso que²⁸⁸ se ofendesse com o elogio que faço da mais augusta e mais generalizada das paixões, eu convocaria diante dele a Natureza, daria a ela uma voz, e ela diria: por que enrubesceis ao ouvir pronunciado o nome de uma volúpia que não vos enrubesce quando a experimentais na sombra da noite? Acaso ignorais qual é a sua finalidade, e o que deveis a ela? Ou acreditais que vossa mãe teria exposto sua vida para vos dar uma, se eu não tivesse acrescentado um encanto inexprimível aos braços de seu esposo? Calai-vos, infeliz, e saibais que o prazer é que vos tirou do nada (“Gozo”, *Enc.*, 5, p. 65).

É sublinhado no texto o chamado da natureza. Mais especificamente, chama atenção no trecho o modo como essa natureza personificada argumenta em favor do prazer: a fim de multiplicar a espécie, a natureza acrescenta uma espécie de recompensa, o prazer carnal, na tentativa de compensar o risco corrido pela gestação e pelo parto.²⁸⁹ Mas não é apenas a multiplicação da espécie que justifica a busca pelo prazer sensual. Como explica Pedro Paulo Pimenta,

O gozo sexual concebido por Diderot pode até ser um bem em si, mas não se basta por si mesmo, é governado por uma finalidade exterior a ele [...]. [A] ideia de uma ordem benigna do mundo surge, precisamente, dos corpos saciados com a satisfação de seu desejo sexual, que, de resto, não se esgota, como Diderot e seus leitores estão perfeitamente cientes, no ato da reprodução [...]. Responder aos fins da natureza nada mais é do que permanecer

²⁸⁸ O início dessa citação também foi traduzido como “Se um homem pervertido se ofendesse...” (cf. Pimenta, 2024, p. 195).

²⁸⁹ Pedro Paulo Pimenta apresenta a discussão desse verbete com a entrada de mesmo título do dicionário *Littré*, uma resposta tardia ao verbete de Diderot (cf. Pimenta, 2024, p. 196-7).

vivo, tendo gosto pela vida: a reprodução é parte dessa experiência, e o ato que a possibilita, também (Pimenta, 2024, p. 203-4).

Na discussão entre Oru e o capelão, as constatações e notas do taitiano caminham no sentido de mostrar como a existência do amigo francês foi limitada por imposições e regras que não fazem sentido porque contradizem a natureza. Além de serem ilógicas, o conduzem a um estado de infelicidade. O padre demora a se convencer – se é que se convence – da razão do argumento de Oru, e vemos um movimento de tentativa de explicar a justificativa para suas escolhas e, sobretudo, para a recusa inicial diante dos convites da natureza. Para explicar a Oru o que é a tal religião de que tanto fala, o padre se vale de uma metáfora. “Pois bem! Nós cremos que este mundo e o que ele encerra foi obra de um obreiro [ouvrier]” (Diderot, 1979, p. 143). A imagem, que causa ainda mais surpresa e confusão em Oru, merece ser lida na íntegra:

Oru – Ele [o obreiro] tem portanto pés, mãos e cabeça?
 Capelão – Não.
 Oru – Onde é que ele tem sua morada?
 Capelão – Em toda parte.
 Oru – Aqui mesmo!
 Capelão – Aqui.
 Oru – Nós nunca o vimos.
 Capelão – Ele não é visto.
 Oru – Aí está um pai bastante indiferente! Deve ser velho; pois conta ao menos a idade de sua obra.
 Capelão – Nunca envelhece; ele falou a nossos antepassados, deu-lhes leis; prescreveu-lhes a maneira segundo a qual queria ser honrado; ordenou-lhes certas ações como boas; vedou-lhes outras, como más.
 Oru – Entendo; e uma dessas ações que ele vedou como má é de dormir com uma mulher [ou] uma moça. Por que então criou dois sexos?
 Capelão – Para se unirem; mas com certas condições requeridas, após certas cerimônias prévias, em consequência das quais um homem pertence a uma mulher, e só pertence a ela; uma mulher pertence a um homem, e só pertence a ele.
 Oru – Por toda a vida?
 Capelão – Por toda a vida (Diderot, 1979, p. 143).

Ao longo da descrição do “grande obreiro”, nos deparamos com dois dogmas cristãos: a imaterialidade de Deus (representada pela imagem de Deus sem pés nem cabeça, que não é visto e que não envelhece) e sua onipresença (ele está em todas as partes, mesmo no Taiti). Encontramos também na passagem

uma justificativa para as leis da religião, a saber, os preceitos indicados como bons ou maus, entre eles, o casamento e as relações sexuais (que dependem do matrimônio). A exclamação de Oru “aí está um pai bastante indiferente” mostra sua surpresa diante do retrato.

Nessa etapa, Oru expressa sua opinião a respeito do que o capelão vinha narrando sobre os costumes europeus: para ele, esses preceitos singulares são opostos à natureza e contrários à razão, motivos para os quais ele dá boas explicações. O primeiro deles é a natureza do deus descrito pelo capelão: trata-se de um

velho obreiro, que fez tudo sem mãos, sem cabeça e sem instrumentos; que está em toda parte, e que não está à vista em parte alguma; que dura hoje e amanhã, e que não tem um dia a mais; que comanda e que não é obedecido; que pode impedir, e que não impede (Diderot, 1979, p. 143).

A explicação do padre não é evidente. É preciso aceitar o dogma para crer. O taitiano parece ver nessa explicação algo pouco verossímil além de ser contraditório. Por que, afinal, um ser tão poderoso como aquele que criara todas as coisas que existem e que vive em todos os lugares deixaria acontecer o crime e depois puni-lo? O personagem do conto destaca uma falta de coerência nessa figura de um deus onipotente, mas que não impede o mal, além de indicar que as pessoas cumprem leis contrárias a suas inclinações naturais. O que está em questão não é o que verdadeiramente poderíamos chamar de “bons costumes”, mas o cumprimento dessa lei artificial e imaginária, estabelecida por figuras de autoridade também artificiais.

É apenas pela distância de Oru em relação aos costumes europeus que essa reviravolta argumentativa pode tomar forma. Ora, o mistério das religiões cristãs, tão naturalizado pela repetição, agora é percebido como fundamentalmente uma contradição ou insensatez. Esse mistério mostra-se contrário não apenas à natureza, mas também à razão. A conclusão de Oru se funda nas estratégias de composição do conto, garantindo que sua perspectiva seja elaborada, coerente e eloquente.

Na continuação da passagem citada, nos deparamos com uma explicação dos motivos pelos quais os preceitos indicados pelo padre seriam contrários à natureza. E nessa passagem é possível notar um exemplo do ponto indicado já no

subtítulo do texto: os inconvenientes de atrelar ideias morais a certas ações físicas que não as comportam. Como supor, questiona Oru, que um ser senciente, pensante e livre pode ser propriedade de outro ser semelhante a ele? Sobre o que se fundaria esse direito?

Não vês que confundiram, em teu país, a coisa que não tem sensibilidade, nem pensamento, nem desejo, nem vontade; que se larga, que se toma, que se guarda, que se troca sem que ela sofra e sem que ela se queixe, com a coisa que não se troca, que não se adquire de modo algum; que tem liberdade, vontade, desejo; que pode dar-se ou recusar-se por um momento; dar-se ou recusar-se para sempre; que se queixa e que sofre; e que não poderia tornar-se um bem de troca, sem que seja esquecido o seu caráter e que se faça violência à natureza? (Diderot, 1979, p. 143-4).

Aos olhos de Oru, os europeus são monstros, conforme a concepção setecentista do termo, pois andam à margem da natureza, sem seguir propriamente sua ordem e seus preceitos. Apesar de ter ordenamento, ele esconde o verdadeiro caráter das relações entre pais e filhos, e entre esposas e esposos (Stenger, 2013, p. 535). Como o próprio Oru afirma no conto, a natureza sofre uma espécie de violência por parte dos costumes, que são contrários à lei geral dos seres. Esse preceito, segundo o personagem, é insensato por proibir uma mudança inerente ao ser humano, por comandar uma constância que não pode existir porque violaria a natureza e a liberdade do homem e da mulher ao acorrentá-los para sempre um ao outro. Para Oru, tudo isso não passa de tolices. Assim, podemos vislumbrar os motivos da incompreensão de Oru diante da palavra “religião” ou de sua explicação. Para ele, não é apresentada uma doutrina, mas uma série de impeditivos à condição primeira do homem.

As inconveniências da virtude

O tema da religião é central em outros textos do autor e, de maneira exemplar, é o assunto debatido entre as personagens do *Diálogo de um Filósofo com a Marechala de ****. A primeira versão do texto data de 1771, quando Diderot visita o Hôtel de Broglie para tratar com o Marechal de Broglie detalhes sobre a compra feita por Catarina II da coleção Crozat de Thiers, da qual os Broglies eram

herdeiros. O cenário, portanto, é parisiense. Não há um transporte do leitor para uma cena paradisíaca, como no *Suplemento*, ainda que haja pouco ou nenhum traço de descrição da cidade no diálogo. A versão definitiva do texto data de 1774, foi concebida na segunda passagem de Diderot por Haia, e sua publicação é do ano seguinte, na edição de abril e maio de 1775 na *Correspondência literária*. Em 1777, o texto é atribuído à Crudeli, ganhando novas determinações de interlocutores e, de Diderot e A Marechala, passa-se para Crudeli e Paolina Contarini, uma dama de Veneza. Em 1787, três anos depois da morte de Diderot, os nomes originais dos interlocutores são reatribuídos.²⁹⁰

O enredo é simples. Tendo ido conversar com o marechal que, no entanto, estava ausente, Diderot é recebido pela marechala, com a qual se entretém enquanto espera a chegada do marechal.²⁹¹ Ao vê-lo, a interlocutora o reconhece, pergunta se é ele o senhor Diderot e, diante da confirmação, apostrofa: “Sois vós portanto que não credes em nada?” ao que o filósofo responde, “Eu mesmo” (Diderot, 1979, p. 201). A partir desse simples diálogo, tem início uma grande reflexão a respeito da religião, sua função social e suas implicações. A marechala é retratada como uma boa cristã que cumpre todas as funções esperadas de uma mãe de família. Genitora de seis crianças e aguardando a chegada da sétima, afirma que suas ocupações se dividem em três: ler seu livro de horas, praticar o Evangelho e fazer filhos (1979, p. 202). Ela mostra, porém, bastante interesse pelas ideias de Diderot e, assim, é possível que ganhe corpo a narrativa, em grande medida crítica da doutrina cristã.

Depois de confirmar que era, de fato, o senhor em sua presença aquele que não acreditava em nada, o diálogo se desenvolve da seguinte forma:

Marechala – Entretanto, vossa moral é a de um crente.

Diderot – Por que não, quando se é homem de bem [*honnête homme*]?

Marechala – E essa moral, vós a praticais?

Diderot – O melhor que posso.

Marechala – O quê! Então não roubais, não matais, não pilhais de modo algum?

²⁹⁰ Cf. *Marechala*, I, p. 927-8. Na versão brasileira do texto, o interlocutor da marechala é ainda identificado como Crudeli, que alteramos para Diderot em nossas citações.

²⁹¹ No século XVIII era comum atribuir à esposa de homens com cargos governamentais o termo feminino de sua posição: a esposa do marechal é chamada de “marechala” o que não significa que ela tivesse qualquer função pública.

Diderot – Muito raramente.

Marechala – O que ganhais, nesse caso, em não crer?

Diderot – Absolutamente nada, Senhora Marechala. Acaso a gente crê porque há algo a ganhar? (Diderot, 1979, p. 201)

Não se pode negar que o personagem Diderot parece se divertir com os questionamentos da marechala. Seu tom é inicialmente jocoso, mas ele cede lugar ao início de uma discussão mais séria motivada pela interlocutora, que afirma: “Se não sois ladrão nem assassino, convinde ao menos que não sois conseqüente” (Diderot, 1979, p. 201). A partir daí a conversa ganha outro tom. O filósofo parece se surpreender com a resposta da marechala, e essa surpresa dá movimento à conversa. Efetivamente, a ideia da falta de consequência da parte de Diderot, isto é, da parte do ateu é o que move todo o diálogo, o qual, se não é longo, tem passagens muito densas.

Motivado pelo interesse da marechala, que deseja saber quais motivos tem um ateu em ser bom – caso não seja louco ou inconseqüente –, Diderot apela a uma saída materialista. “Não pensais”, pergunta Diderot, “que se possa ter nascido tão afortunadamente [*être si heureusement né*], que se encontre grande prazer em praticar o bem? [...] Que se possa ter recebido excelente educação, que fortalece o pendor natural à beneficência [*bienfaisance*]?” (Diderot, 1979, p. 202).

‘Nascer afortunadamente’ tem um significado preciso na filosofia diderotiana. Não se trata de uma felicidade subjetiva, mas de um tipo de organização fisiológica. O fundamento materialista da moral é indicado por essa frase, e serve como substituto de obrigações metafísicas em busca da vida eterna. Essa organização traz consigo a necessidade de realizar boas ações, ou seja, em ser virtuoso, não por obrigação para com um ser superior, que tudo vê e que pune de formas severas as menores ações contrárias a seus preceitos. A virtude, no esquema de Diderot, deve ser realizada porque conduz as pessoas a um *grande prazer*, ou seja, à felicidade. Para coroar essa disposição natural do ser humano para fazer o bem (porque isso conduz à felicidade) está uma boa educação que *fortalece* as inclinações da natureza.²⁹²

²⁹² A ideia de fortalecer as inclinações da natureza nos fazem lembrar do debate entre Diderot e Helvétius a respeito da genialidade. Para Helvétius, o gênio é inteiramente produzido pela natureza, ao passo que Diderot confere a ele um importante traço fisiológico, concedido apenas

Essa ideia aparece também em 1769 em *O Sonho de d'Alembert*. No final do segundo diálogo, a conversa entre o doutor Bordeu e Julie de Lespinasse aborda o tema da diferença entre a força do diafragma, centro da sensibilidade, e do cérebro, referido no texto em questão como “a origem do feixe”.²⁹³ Bordeu recomenda que a senhorita de Lespinasse fortaleça seu centro, a origem do feixe, para que não seja demasiadamente sensível. O prazer sentido pelas pessoas que atingem esse fortalecimento é mais legítimo e duradouro. Bordeu, que se coloca no lugar da pessoa pouco sensível, afirma: “Também sei gozar e admirar, mas não sofro [...]. Tenho um prazer puro. Minha censura é muito mais severa, meu elogio é muito mais lisonjeiro e mais refletido” (Diderot, 2023, p. 103). Por outro lado, uma pessoa excessivamente sensível, como ela, por ter essas características, passará a vida inteira a rir e a chorar, como uma criança (2023, p. 103). A sugestão do médico consiste em prescrever o fortalecimento da origem da teia e, conseqüentemente, suas fibras, a fim de diminuir uma sensibilidade exagerada. Ao enrijecer suas fibras, ela fortalece o todo.

Essa é uma amostra do modo como o discurso de Diderot se enriquece com doutrinas paralelas à filosofia. Neste caso, ele toma emprestado elementos da tradição médica hipocrática: “Ao conceber a virtude como equilíbrio do sistema, [Diderot] nos remete à concepção antiga de equilíbrio dos humores” (Souza, 2002, p. 116). Théophile de Bordeu, o inspirador do personagem, pertence à escola de Medicina de Montpellier, e não à escola de Paris. Esta tem um perfil mecanicista e intervencionista, ao passo que a escola de Montpellier se define pela formação clássica e pelo recurso aos textos do corpus hipocrático que ensinava uma prática médica confiante no poder autorregenerador da natureza. Diderot não fala em equilíbrio dos humores, mas em equilíbrio dos feixes (2002, p. 116). Assim, podemos inferir que Bordeu preza pela saúde, de um modo global, de sua

pela natureza e que não pode ser aprendido, não importa o esforço. Sobre o debate entre os dois filósofos a respeito da genialidade, ver o artigo de Gerhardt Stenger, “Diderot, Helvétius et le génie du petit Mozart” (2019).

²⁹³ A questão central nessa discussão é a base do materialismo de Denis Diderot. Ao considerar o corpo humano como única dimensão da humanidade, isto é, quando exclui qualquer ideia de alma metafísica, Diderot localiza no corpo o que era até então chamado de alma: ela se encontra no cérebro. Para explicar a relação entre corpo e alma ou, em termo mais materialistas, a relação entre o cérebro e as demais partes do corpo, é apresentada a metáfora da teia de aranha. A aranha é o equivalente do sistema nervoso central – o cérebro – que recebe as informações captadas por todas as partes da teia, seus filetes, isto é, os demais órgãos do corpo. Quando um órgão é afetado por meio dos sentidos, é como se um filete da teia recebesse um estímulo e, com ele, vibrasse, enviando uma mensagem ao centro (Diderot, 2023, pp. 95-107).

amiga: se ela deseja ter um corpo saudável, é preciso harmonizar todas as partes de corpo e, no caso dela, isso implicaria em controlar a sensibilidade.

Na conversa entre o filósofo e a marechala, a ideia de fortalecimento aparece intimamente relacionada a um aspecto moral: é preciso fortalecer uma certa inclinação da natureza em fazer o bem (geral, isto é, prezar pelo interesse da maioria, não colocando o interesse particular em primeiro lugar). A marechala concorda com o que o filósofo apresenta sobre a ideia de grande prazer em fazer o bem. No entanto, ela questiona qual seria a motivação para fazer isso, diante do que Diderot retorna ao ponto inicial de seu interesse pela conversa: a inconsequência.

Ele concede que é inconsequente ao realizar boas ações sem crer na vida eterna, “e”, indaga, “há algo mais comum do que ser inconsequente?” (Diderot, 1979, p. 202). Essa passagem é um excelente exemplo do modo como Diderot desenvolve seus diálogos e, talvez, uma justificativa para se valer desse gênero tão frequentemente. O diálogo diderotiano funciona como uma espécie de fluxo de consciência. Seus pensamentos são suas rameiras, ele segue aquele que parece mais interessante naquele momento.²⁹⁴ Se, no início do diálogo, a ideia de inconsequência apresentada pela marechala não é desenvolvida, ele percebe, agora, como é justamente esse o conceito que pode esclarecer seu ponto. Não há problema, na lógica diderotiana, em retomar quando é necessário, um ponto trazido anteriormente. Mais do que isso, a ideia é retomada com grande densidade conceitual, e desenvolve um pensamento complexo e coeso.

Sua interlocutora se sente obrigada a atestar essa coesão e concorda – “infelizmente” – que não há nada mais comum do que a inconsequência: “a gente crê, e todos os dias comporta-se como se não cresse” (Diderot, 1979, p. 202), postula a marechala. Diderot se vê, então, diante da possibilidade de mostrar como o contrário é igualmente possível. Se, quando se crê, é possível ter ações contrárias à fé, o mesmo ocorre quando não se crê: “sem crer, nos comportamos quase como se crêssemos” (Diderot, 1979, p. 202). Ao concordar mais uma vez, a

²⁹⁴ “Faça bom ou mau tempo, tenho o hábito de ir passear às cinco horas da tarde no Palais-Royal. Sempre só, sou visto sonhando sobre o banco da alameda d’Argenson. Entretenho-me comigo mesmo a respeito de política, amor, gosto ou filosofia. Abandono meu espírito a sua mais completa libertinagem. Deixo a seu encargo seguir a primeira ideia sábia ou louca que se apresenta, tal como vemos, na alameda de Foy, nossos jovens dissolutos seguirem os passos de uma cortesã de ar jovial, de rosto alegre, de olhos espertos, de nariz arrebitado, abandonarem esta por uma outra, assediando todas e não se prendendo a nenhuma. Meus pensamentos são minhas rameiras” (Diderot, 2019, p. 29-30).

marechala questiona que mal haveria em ter um motivo a mais para fazer o bem, a religião, e a resposta de Diderot é que não haveria mal algum “se a religião fosse um motivo de fazer o bem, e a incredulidade, um motivo de fazer o mal” (Diderot, 1979, p. 202, sublinhado por nós).

A partir dessa passagem, a discussão começa a ganhar mais profundidade. Diderot assume, ainda que um pouco a contragosto, o papel de mostrar à marechala o caráter pernicioso da religião. Dizemos que ele continua a conversa *a contragosto* porque, em diversas ocorrências, o personagem Diderot interpela sua interlocutora fazendo menção de encerrar o assunto, afinal, ele foi até sua casa para tratar de negócios com o marechal, e entrar em detalhes de uma discussão a respeito da religião seria prolongar bastante o assunto. A marechala, porém, insiste em continuar, primeiro porque o marechal ainda não chegou e ainda demorará para retornar e, para esperar, “mais vale falar de coisas sensatas do que falar mal do próximo” (Diderot, 1979, p. 202). É, portanto, a marechala (e não Diderot) que insiste na continuação da conversa. O ateu – virtuoso – consegue atrair grande interesse da boa cristã ao longo do diálogo.

Para desenvolver seu comentário sobre a religião, diz o filósofo, é preciso retomar alguns conceitos, e ele propõe que isso seja feito a partir da definição de bem e de mal. É a marechala quem os define: “O mal há de ser o que apresenta mais inconvenientes do que vantagens; e o bem, ao contrário, o que apresenta mais vantagens do que inconvenientes” (Diderot, 1979, p. 203). Diderot pede que ela não se esqueça da definição que oferece e, ao saber que ela é quem define os conceitos, se surpreende ao saber que ela “faz filosofia”. Diante dessa passagem, sobretudo do tom de encantamento da marechala, que insiste em dar continuidade ao diálogo, não podemos deixar de pensar na semelhança entre esse texto e os *Diálogos sobre a pluralidade dos mundos* (1686), de Fontenelle. Assim como Fontenelle, Diderot conversa com uma dama da sociedade e, a partir das próprias motivações dela (seu interesse e abertura de espírito), discute assuntos filosóficos. A diferença central é que no texto de Diderot o aspecto do galanteio não se faz presente, ao menos não de forma evidente.²⁹⁵

²⁹⁵ Como aponta Manuel Couvreur no verbete “Broglie” do *Dictionnaire de Diderot*, a beleza celeste de Madame de Broglie foi sublinhada por Diderot, que a comparou com uma madona de Rafael (DD, “Broglie”, p. 91).

Depois da definição dos conceitos de bem e mal, Diderot conduz a marechala a constatar que não há nenhum bem sem inconvenientes e nenhum mal sem vantagens e, para ela, a religião apresentaria mais vantagens do que inconvenientes, a partir do que se poderia concluir que se trata de um bem.

A mesma ideia aparece também no *Sonho de d'Alembert*. Já no final do segundo diálogo, a conversa entre Bordeu, Julie de Lespinasse e d'Alembert caminha a passos largos, passando rapidamente de um assunto a outro. A partir da procura por uma definição de “vício” e “virtude” (que, segundo o médico, devem ser tratados sob os termos de “beneficência” e “maleficência”), a senhorita de Lespinasse faz uma série de perguntas, rapidamente respondidas pelo doutor:

Senhorita de Lespinasse – [...] Mas, doutor, e quanto ao vício e à virtude? A virtude, essa palavra tão sagrada em todas as línguas, essa ideia tão venerada em todas as nações?

Bordeu – É preciso transformá-la nas ideias de beneficência e maleficência. Alguns são bem-nascidos, outros não. Uma torrente geral nos arrasta, conduzindo-nos à glória ou à ignomínia.

Senhorita de Lespinasse – E a estima de si, a vergonha e o remorso?

Bordeu – Puerilidades, decorrentes da ignorância e da vaidade de um ser que imputa a si mesmo o mérito ou o demérito de um comportamento momentâneo e involuntário.

Senhorita de Lespinasse – E as recompensas e os castigos?

Bordeu – Meios de corrigir o ser modificável que chamamos de mau e encorajar aquele que chamamos de bom.

Senhorita de Lespinasse – Essa doutrina toda não tem um quê de perigoso?

Bordeu – É verdadeira ou falsa?

Senhorita de Lespinasse – Creio que é verdadeira.

Bordeu – *Quer dizer que pensa que a mentira tem suas vantagens, e a verdade, seus inconvenientes?*

Senhorita de Lespinasse – *Penso que sim.*

Bordeu – *Eu também. Mas, enquanto as vantagens da mentira são efêmeras, as da verdade são eternas* (Diderot, 2023, p. 107-8, sublinhado por nós).

Na interpretação de Maria das Graças de Souza, Bordeu especifica que é preciso pensar não em virtude e vício, mas nas ideias de beneficência e maleficência porque “bem” e “mal” “são definidos na sociedade, que encoraja as ações de um benfeitor e que castiga as ações de um malfeitor” (Souza, 2002, p. 101). Consequentemente, a moralidade se instaura apenas com a lei, de modo que “do ponto de vista estritamente individual, não se deve atribuir conotação moral

às ações dos homens” (Souza, 2002, p. 101). Ou seja, quando analisadas isoladamente, nenhuma ação é propriamente moral ou imoral, porque depende estritamente de seu contexto mais geral.

Pelo mesmo motivo, não se pode comparar as ações da França com aquelas do Taiti: as leis e costumes, determinantes dos julgamentos sobre a virtude ou vício, ainda que em outros termos, são diferentes, o que altera radicalmente o resultado do julgamento. “Não há norma de conduta que seja universal, a não ser no caso estrito de deveres para com a sociedade” (Souza, 2002, p. 103). A ideia formulada no *Sonho de d’Alembert* se mostra pertinente sobretudo porque, utilizando os termos de Maria das Graças de Souza, constitui uma metafísica naturalista que permite a formulação de princípios éticos (2002, p. 105).

De volta ao *Diálogo do filósofo com a marechala*, Diderot, então, elenca uma série de abusos da religião para refutar a proposição de sua interlocutora. Entram em sua lista as devastações causadas nos tempos passados e que serão causadas no futuro; a criação e a perpetuação da mais violenta antipatia entre as nações; a criação e a perpetuação de divisões que são sanadas apenas com muito sangue derramado; a criação e a perpetuação dos mais fortes tipos de raiva; sem contar o Cristo que disse ter vindo à Terra para separar o esposo da esposa, a mãe dos filhos, o irmão da irmã, o amigo de outro amigo,²⁹⁶ o que efetivamente, segundo Diderot, se realizou demasiadamente bem (1979, p. 203).

A marechala discorda: os abusos não são a própria coisa, diz ela, isto é, não se pode confundir a própria religião com seus desvios. E Diderot, outra vez, a refuta: “É a coisa sim, se os abusos lhe são inseparáveis” (Diderot, 1979, p. 203), o que pode ser provado, segundo os termos do filósofo, muito facilmente:

Diderot – [...] se um misantropo propusesse fazer a desgraça do gênero humano, que poderia ele inventar de melhor além da crença em um ser incompreensível sobre o qual os homens jamais conseguissem entender-se e ao qual atribuissem mais importância do que à vida? Ora, é possível separar da noção de uma divindade a mais profunda incompreensão e a maior importância?

Marechala – Não.

Diderot – Concluí, pois.

²⁹⁶ São feitas aqui referências indiretas a versículos bíblicos, mais especificamente Lucas, 12, 52-53 e 14, 26-27 e Mateus, 10, 34-37 e 19, 29.

Marechala – Concluo que é uma ideia que tem sua importância na cabeça dos loucos [Je conclus que c'est une idée qui n'est pas sans conséquence dans la tête des fous.]

Diderot – E acrescentai que os loucos sempre foram e sempre serão o maior número; e que os mais perigosos são os que a religião produz, e dos quais os perturbadores da sociedade sabem tirar bom proveito na ocasião oportuna (Diderot, 1979, p. 203).

Nessa passagem, é possível detectar uma semelhança interessante com algumas considerações feitas no *Suplemento à viagem de Bougainville* a respeito da arbitrariedade da religião. Especificamente a passagem em que o personagem Diderot afirma que um misantropo poderia inventar um ser incompreensível para os homens se liga diretamente à dificuldade de Oru em aceitar a explicação do grande obreiro. A instituição religiosa é estabelecida a partir de preceitos arbitrários, notavelmente endossados pelas pessoas no poder. O mecanismo de controle estabelecido pela religião faz com que a vida em sociedade seja viável. Onde a lei civil não consegue chegar, as leis religiosas acabam tendo mais alcance, e por um motivo bastante específico: ela é capaz de gerar medo nas pessoas.

Suponhamos um cenário onde aconteceu um roubo. Nem sempre a lei consegue punir o ladrão. A lei religiosa coopera com a boa manutenção da sociedade na medida em que promete um castigo além-vida para aquele que comete um crime. O problema, porém, é que a punição prometida pelas regras da igreja, aquela que é apenas descrita e efetivamente desconhecida por todos dado seu caráter metafísico, extrapola e muito os limites da organização civil. Se as leis da religião e as leis civis fossem harmônicas, haveria coerência, vale lembrar, reclamada pela marechala para o modo de se portar do ateu virtuoso, nas ações morais quando julgadas pelas leis religiosas e pelas leis seculares.

Diderot imagina que um misantropo cria a religião propositalmente para gerar a infelicidade do gênero humano. A acusação não é pequena. A infelicidade significa agir contrariamente às predisposições da natureza. A religião indica uma forma muito específica que, em muitos casos, é contrária às predisposições naturais (de qualquer pessoa, de modo geral). Os exemplos do *Suplemento* não são estranhos para membros de sociedades judaico-cristãs: os casamentos devem durar para sempre; o livre comércio sexual é condenado; há votos religiosos que limitam as ações; há restrições de todas as formas. Em uma palavra, a liberdade é limitada. Esses preceitos são contrários ao que dita a natureza.

Ainda na mesma passagem, destacamos outro eco com o *Suplemento*: o uso do adjetivo “louco”. Depois do filósofo apresentar a ideia de um misantropo criador de uma religião destinada a causar a infelicidade das pessoas, a marechala elabora a conclusão do argumento. Essa formulação é feita pela negativa. Segundo ela, a ideia de uma religião que levaria à infelicidade é consequente *apenas na cabeça dos loucos*, ou seja, trata-se de uma ideia inconsequente, da mesma forma como uma pessoa que age bem sem acreditar na vida eterna, e apenas uma pessoa acometida pela loucura pensaria o contrário.

A conclusão expressa pela marechala é exatamente o que tinha em vista o personagem Diderot. O acréscimo feito por ele vai apenas no sentido de postular que esses loucos inconsequentes são em maior número. Poderíamos reformular essa última frase e dizer que, independentemente do caráter absurdo das proposições religiosas, elas conseguem convencer um número importante de pessoas, fazendo até mesmo fanáticos. O termo não aparece de forma direta no texto, mas Diderot fala que os loucos “mais perigosos são os que a religião produz, e dos quais os perturbadores da sociedade sabem tirar bom proveito” (Diderot, 1979, p. 203).

Segundo a fórmula de Voltaire, apresentada no verbete “Fanatismo” do *Dicionário Filosófico*, o fanático e o entusiasta se separam por uma linha bastante tênue:

O fanatismo é para a superstição o que o transporte é para a febre, e o que a raiva é para a cólera. Aquele que tem êxtases, visões, que toma os sonhos por realidades e suas imaginações por profecias, é um entusiasta. Aquele que sustenta sua loucura por meio do assassinato é um fanático” (Voltaire, 1964, p. 189).²⁹⁷

A ideia desenvolvida no *Diálogo do filósofo com a marechala* parece caminhar na mesma linha. São, segundo nos parece, os fanáticos os ‘loucos’ aos quais Diderot faz referência. Há uma distância muito grande entre ter determinada crença, seguir as fantasias de seus sonhos, para usarmos os termos de Voltaire, e transformar essas imaginações em uma cruzada. No último caso, a religião perde sua essência e se transforma em outra coisa, em todos seus aspectos

²⁹⁷ « Le fanatisme est à la superstition ce que le transport est à la fièvre, ce que la rage est à la colère. Celui qui a des extases, des visions, qui prend des songes pour des réalités, et ses imaginations pour des prophéties, est un enthousiaste ; celui qui soutient sa folie par le meurtre est un fanatique. »

perniciosa à sociedade. Note-se, porém, e essa ideia ficará mais clara com o desenvolvimento do diálogo, que a religião em si não é julgada perniciosa, mas sua vivência de forma extrema. É o abuso da religião, ou ainda, a exacerbação do aspecto inconsequente que causa mal tanto às pessoas que escolhem viver segundo esses loucos preceitos, para usarmos o termo do autor, quanto para aqueles que são forçados a sofrer as consequências dessas ações. Nos dois casos, se sofre com o afastamento da natureza.

No *Suplemento à viagem de Bougainville*, o mesmo adjetivo é empregado para se referir aos homens que seguem uma religião contrária à natureza. Conforme a argumentação presente no *Suplemento*, quem se beneficia com as leis da religião é, senão em todos os casos, em sua grande maioria um péssimo religioso. Essa pessoa se vale das benesses de sua condição de religioso e de seu poder para agir arbitrariamente. É aí que se encerra o problema: a arbitrariedade das leis religiosas, criadas por alguém que não parece ter em vista o interesse geral, mas alguma espécie de prazer ou de benefício isolado, culmina em infelicidade para toda uma nação que, por sua vez, ou não segue bem as leis da religião e acaba sendo condenada por isso, ou as segue, mas é condenada pela natureza, fadado à infelicidade por contrariar a mestra de todas as ações.

A conclusão alcançada no *Suplemento* é a de que as contradições estabelecidas entre os três códigos resultam na inexistência de homens, de cidadãos e de fiéis. A contradição entre os códigos é tamanha que seguir as indicações de um implicaria necessariamente em anular o outro e, ao buscar seguir sempre três mestres, os seres humanos acabariam entrando nessa contradição. Em uma passagem de *Sobre a suficiência da religião natural*, redigido em 1746 e publicado em 1770, Diderot escreve sobre a existência de “leis bizarras, que parecem não ter sido imaginadas senão com o propósito de torná-los [os seres humanos] maus e culpados” (*Religião natural*, I, p. 63).²⁹⁸ Não sem motivo Diderot afirma, no *Diálogo com a marechala*, que a religião parece ter sido criada por um misantropo. Como consequência dessas leis bizarras está a surdez diante da voz da natureza e a infelicidade das pessoas.²⁹⁹

²⁹⁸ « ces lois bizarres qui semblent n’avoir été imaginées que pour les rendre méchant et coupables ».

²⁹⁹ Para uma análise desse trecho, a parte final de *Sobre a suficiência da religião natural*, conferir Figueiredo, 2021, p. 167.

No *Diálogo do filósofo com a marechala* voltamos a um Diderot que pretende provar para a marechala que não existe nenhum cristão ou, ao menos, que ele jamais viu nenhum. A marechala, ofendida, pergunta como seu interlocutor tem a coragem de postular isso em sua presença, ela que vive copiosamente exercendo todos os seus deveres de esposa e mãe cristã. Diderot conta, então, o caso de “uma de [suas] vizinhas que é honesta e piedosa como [a marechala], e que se acreditava cristã da melhor fé do mundo” (Diderot, 1979, p. 204). O ateu virtuoso, então, conta ter mostrado a ela muito facilmente que o caso era bem outro. Bastou-lhe pegar um Novo Testamento em mãos e perguntar-lhe quais daqueles preceitos ela seguia à risca. A resposta, como se pode imaginar, era sempre pela negativa. Ele, porém, não parou por aí. Assim se segue o relato:

Ela é bela e, embora seja muito recatada e muito devota, não o ignora; tem a pele muito alva e, embora não atribua grande valia a essa passageira vantagem, não fica zangada que lhe façam o seu elogio; tem também o colo [*la gorge*] tão bem-feito quanto é possível tê-lo e, embora seja muito modesta, acha bom que os outros o notem (Diderot, 1979, p. 204).

Um bom cristão poderia logo objetar que a beleza, por si só, não é nenhum tipo de pecado. A passagem acima, no entanto, indica já uma primeira contrariedade em relação à modéstia e ao recato, duas características atribuídas à tal vizinha. Afinal, mesmo sabendo que deve ser recatada e modesta, e agindo assim no mais das vezes, a vizinha parece esperar receber elogios que destaquem sua beleza, bem conhecida por ela.

Apesar dessa indicação, o argumento ganha ainda mais fôlego na sequência. Se é um pecado cometer um adultério ainda que não se chegue às vias de fato, mas que se o cometa em pensamento ou no coração, “qual há de ser a sorte da mulher que convida todo os que se lhe aproximam a cometer o mesmo crime?” (Diderot, 1979, p. 204). Apenas nesse momento, segundo o relato, a vizinha teria se mostrado embaraçada. Sua justificativa consiste em dizer que se tratava de um hábito costumeiro vestir-se dessa forma, “como se”, interpela nosso filósofo, chegando no auge de sua retomada sobre o tema da consequência e da inconsequência, “algo fosse mais de uso [mais costumeiro, *plus d’usage*] do que intitular-se cristão e não sê-lo” (Diderot, 1979, p. 204).

No dia seguinte, Diderot e a vizinha se encontram novamente. A vizinha, vestida como de costume, prova que a discussão não gerou nenhum efeito de mudança em seu espírito “e tanto melhor”, conclui o filósofo. “Como, tanto melhor?”, questiona sua interlocutora, e Diderot responde:

Sim, senhora: se desse na veneta de vinte mil habitantes de Paris de conformarem estritamente sua conduta ao Sermão da Montanha...

Marechala – Pois bem, haveria alguns belos colos mais cobertos.

Diderot – E tantos loucos, que o tenente da polícia não saberia o que fazer; pois nossos asilos [*nos Petites-Maisons*] não bastariam (Diderot, 1979, p. 204-5).

A justificativa do filósofo apresentada logo na sequência do texto mais uma vez caminha na mesma direção do argumento contrário à religião cristã apresentado no *Suplemento à viagem de Bougainville*. Diderot apresenta uma diferença entre dois tipos de moral. Vemos aqui uma indicação da separação entre código da natureza e código religioso. A justificativa merece ser citada na íntegra.

Há nos livros inspirados duas morais: uma, geral e comum a todas as nações, a todos os cultos, e que é mais ou menos obedecida; outra, própria a cada nação e a cada culto, na qual se acredita, que é pregada nos templos, que se preconiza nas casas e à qual não se obedece de modo algum. [...] [É] impossível sujeitar um povo a uma regra que convém apenas a alguns homens melancólicos, que a calcaram sobre os seus próprios caracteres. Acontece às religiões como às constituições monásticas, as quais todas se esmorecem com o tempo. São loucuras que não podem manter-se contra o impulso constante da natureza, que nos reconduz à sua lei. E fazei que o bem dos particulares fique tão estreitamente ligado ao bem geral, que um cidadão não possa quase prejudicar à sociedade sem prejudicar a si mesmo; assegurai à virtude sua recompensa, como assegurastes à perversidade seu castigo [...]; e não contareis outros malvados [*méchants*], exceto um pequeno número de homens, que uma natureza perversa, que não é capaz de corrigir, arrasta ao vício. Senhora Marechala, a tentação está muito perto; e o inferno muito longe; não esperai nada que valha a pena que um sábio legislador se ocupe, de um sistema de opiniões extravagantes [*bizarres*] que ilude apenas as crianças; que encoraja o crime pela comodidade das expiações; que manda o culpado rogar perdão a Deus, pela injúria feia ao homem, e que avilta a ordem dos deveres naturais e morais, subordinando-a a uma ordem de deveres quiméricos (Diderot, 1979, p. 205).

A distinção feita no início da passagem entre duas morais indica uma delas que é mais ou menos obedecida. Essa nos parece dizer respeito às ideias morais inspiradas pela natureza, isto é, ideias intrínsecas à natureza humana, e que partilhamos com as pessoas de todas as nações. Não a seguimos completamente porque somos constrangidos por leis contraditórias. No entanto, não conseguimos silenciar completamente sua voz, de modo que muitas vezes as leis contrárias a ela são quebradas. Como, porém, há uma tentativa de adequação a essas regras, por vezes tentamos abafar o chamado da natureza. Por outro lado, a moral que não é obedecida de modo algum diz respeito a ideias morais fundadas na religião. Acabamos de ver, com o exemplo da vizinha cristã, que ela escolhe não cumprir determinadas prescrições quando deixam de ser convenientes a ela. No caso de um decote mais aberto para expor o colo, não há grandes riscos ou perigos. Sem medo de uma punição, ela quebra uma regra que conhece muito bem, sem pestanejar.

Em seguida, a denúncia da contraditoriedade entre as regras prescritas pela religião e as regras inspiradas pela natureza continua. As prescrições da religião não foram pensadas para acomodar os desejos e necessidades de todas as pessoas, mas convém apenas a alguns homens melancólicos. Como desconsidera os interesses e desejos naturais das pessoas de um modo geral, levando em conta apenas características muito específicas de um número restrito de pessoas, esse sistema está fadado ao fracasso.

A falência sistemática desse conjunto de leis e das pessoas submetidas a ele é expressa logo na sequência. Todas as leis religiosas esmorecem com o tempo. Essa falência é devido a seu aspecto arbitrário e extravagante, traços cuja força é incomparável com relação à da natureza. Consequentemente, as pessoas continuam ouvindo o chamado da natureza, ainda que por debaixo dos panos. No entanto, como as determinações da natureza e da religião são contraditórias entre si, nenhuma delas é seguida à risca, pois agir de acordo com uma significa necessariamente infringir a outra. A ideia de “loucura”, como no *Suplemento à viagem de Bougainville*, diz respeito a uma doutrina que contraria os preceitos da natureza.

Diderot apresenta, então, uma solução para essa contradição: basta fazer com que o interesse geral seja superior ao interesse particular. Desse modo, fazer mal ao conjunto significa fazer, ao mesmo tempo, mal a si mesmo, e o instinto de

conservação humano impede que essa alternativa seja a primeira escolhida, ou que seja escolhida de forma voluntária. Há, como em todas as regras, exceções. Como a força da natureza é a maior de todas, se uma pessoa traz em sua natureza uma inclinação perversa, não há como corrigi-la.³⁰⁰ Algumas pessoas trazem uma espécie de corrupção em sua própria natureza e, do mesmo modo como a natureza de uma pessoa nascida afortunadamente sempre chama para perto de si a felicidade por meio da virtude, a natureza de uma pessoa nascida sem os bons augúrios da fortuna resulta no contrário.

O fato de apresentar uma solução ao problema pode dar a impressão de certo otimismo ou, para não irmos tão longe, de um pessimismo mitigado. Há um problema, mas há também uma solução. Esse otimismo, porém, parece bastante fatalista. A possibilidade de correção dos vícios de uma sociedade segundo o Diderot do *Diálogo com a marechala* consiste basicamente em refundar as sociedades. Talvez a consequência de uma saída como essa seja a criação do não-lugar, isto é, da utopia taitiana: apenas em um Estado jovem, próximo da natureza e muito distante da corrupção dos costumes é que se poderia aventar a possibilidade de coordenar as indicações da religião com aquelas da natureza.

Isso pode ser constatado com a continuação da passagem. A última parte do excerto acima se dedica a mostrar a inconsequência à qual estão submetidas as pessoas que se dizem religiosas. Ela se constitui de uma lista de incongruências e de contradições internas à própria ideia de religião. “A tentação é muito próxima e o inferno, muito distante” (Diderot, 1979, p. 205). Poderíamos reformular a frase de Diderot e dizer que o vício é mais vantajoso do que a virtude. Se a natureza nos encaminha para a busca da felicidade, a qual, por sua vez, é julgada como um vício pelos filtros da religião (por exemplo, quando se trata da fruição de prazeres carnis), sua vantagem, o prazer, está mais próxima do que a punição eterna.

Não bastasse isso, são várias as formas de expiação, confirmando a ideia de que mais vale cometer pecados inocentes, que não são nocivos para a sociedade de modo geral, como o capelão que se transforma em bom taitiano, do que cumprir uma lei contrária à sua própria natureza. Mais uma incongruência: ao ofender outro homem, resolve-se o problema pedindo perdão a Deus, e não

³⁰⁰ É o que ocorre, por exemplo, no caso do gênio. A genialidade é uma força dada pela natureza, e ela é tão forte que não pode ser extinta nem mesmo pelo seu próprio poder.

àquele que foi ofendido. Ainda mais uma, que coroa as anteriores: a ordem dos deveres naturais é submetida a uma ordem quimérica, da qual ninguém sabe muito bem a origem, mas que é aceita por convenção.

Ao final do conto, Diderot tenta para a marechala que, apesar de seu ateísmo e de todos os fatores apresentados por ele ao longo da conversa, o ateu virtuoso está longe de ver na religião algo completamente pernicioso. Segundo ele, assim como o casamento pode ser negativo para muitas pessoas, ele é positivo no relacionamento da marechala e do marechal, e o mesmo ocorre com a religião. Se o discurso do filósofo com a marechala não se pretendia persuasivo (1979, p. 205), não passando de uma conversa para matar o tempo enquanto o marechal não chegava, é preciso admitir, ao menos, que ele faz a marechala refletir sobre seus valores. O filósofo afirma não fazer proselitismo e deixar que cada um pense como lhe convier, com a condição de que se faça o mesmo em relação a ele (1979, p. 205). No trecho final do conto, a marechala faz uma última pergunta desafiadora:

Marechala – A propósito, se tivésseis de prestar conta de vossos princípios a nossos magistrados, vós o confessaríeis?

Diderot – Faria o máximo que posso a fim de poupar-lhes uma ação atroz.

Marechala – Ah! Covarde! E se estivésseis a ponto de morrer, vós vos submeteríeis às cerimônias da Igreja?

Diderot – Não lhes faltaria.

Marechala – Safa! Infame hipócrita! (Diderot, 1979, p. 209).

Para além do caráter cômico do final do texto, vale notar como o personagem responde a porque evitaria confessar seus princípios. Ele evitaria a confissão para *poupar* aos magistrados uma ação mais atroz. Se professasse seus preceitos abertamente, o filósofo obrigaria as forças da lei e seus representantes a agirem conforme suas regras e determinações. Essas regras, no entanto, sendo contrárias à natureza humana, implicariam em ações atroz por parte dos magistrados. Se o filósofo pareceu inconsequente à marechala no início de sua conversa por ser um ateu virtuoso, no final da história, ele demonstra ser consequente em relação à sua própria natureza: agir de forma benéfica não apenas para si, mas para o conjunto. Ao poupar os magistrados de uma ação atroz, Diderot coloca o interesse geral acima do interesse particular. Quando ambos estão coordenados, as duas esferas, geral e particular, saem vencedoras. O

ateísmo de Diderot não é irrestrito: caso fosse necessário negá-lo para livrar a si e aos seus da tortura ou da prisão, ele não hesitaria.

Sobre a instituição do casamento

Quando o capelão do *Suplemento* tenta explicar a Oru o que significa “religião”, uma das questões que emergem do diálogo é o modo como as instituições religiosas estabelecem cerimônias prévias que autorizam e legitimam a atividade sexual. O capelão está explicando a Oru o conceito de Deus cristão, quando o diálogo chega nesse ponto:

Capelão – Nunca envelhece; ele falou a nossos antepassados, deu-lhes leis; prescreveu-lhes a maneira segundo a qual queria ser honrado; ordenou-lhes certas ações como boas; vedou-lhes outras, como más.

Oru – Entendo; e uma dessas ações que ele vedou como má é de dormir com uma mulher [ou] uma moça. Por que então criou dois sexos?

Capelão – Para se unirem; mas com certas condições requeridas, após certas cerimônias prévias, em consequência das quais um homem pertence a uma mulher, e só pertence a ela; uma mulher pertence a um homem, e só pertence a ele.

Oru – Por toda a vida?

Capelão – Por toda a vida (Diderot, 1979, p. 143).

Os termos empregados na passagem denotam um afastamento da natureza e, conseqüentemente, um distanciamento entre os costumes da França, que, afinal, está na velhice do mundo, e do Taiti, que se encontra ainda em sua infância. Esse aspecto pode ser percebido por exemplo com expressões como “condições necessárias” ou “cerimônias prévias”, que trazem “consequências” bastante específicas para a vida de uma ou de mais pessoas. Oru, então, questiona o que aconteceria caso um homem se deitasse com uma mulher que não fosse sua esposa, mas se interrompe no meio da frase. Ele constata, antes de terminar sua formulação, que isso seria impossível, afinal um artesão tão poderoso como aquele não permitiria que as pessoas agissem de maneira contrária a suas determinações. “Não”, contesta o capelão, “ele os deixa fazer; e eles pecam contra a lei de Deus (pois é assim que chamamos o grande obreiro), contra a lei do país; e cometem um crime” (Diderot, 1979, p. 143). Oru parte, então, para um longo

comentário no qual destaca suas impressões sobre as explicações do padre. O taitiano fala especificamente sobre a instituição do casamento:

Nada, com efeito, te parece mais insensato do que um preceito que proscree a mudança que está em nós; que ordena uma constância que não pode existir em nós, e viola a liberdade do macho e da fêmea, encadeando-os para sempre um ao outro; do que uma fidelidade, que limita o mais caprichoso dos gozos ao mesmo indivíduo; que um juramento de imutabilidade de dois seres de carne, à face de um céu que não é um só instante o mesmo, sob antros que ameaçam ruir; embaixo de uma rocha que despenca em pó; ao pé de uma árvore que se racha; sobre uma pedra que se abala? Creia-me, vós tornastes a condição do homem pior do que a do animal. Não sei o que seja o teu grande obreiro; mas rejubilo-me por ele não ter falado a nossos pais, e não desejo que fale tampouco a nossos filhos; pois poderia por acaso dizer-lhes as mesmas tolices, e eles cometeriam talvez a de crer nele (Diderot, 1979, p. 144).

Essa passagem se insere em uma fala mais longa de Oru em que ele aponta ao francês a incompatibilidade dos três códigos aos quais está submetido, e constata que, para obedecer a um deles, necessariamente estará em dívida com outro. É interessante que essa reflexão seja desencadeada pela ideia do contrato de casamento. Oru faz uma lista de ações insensatas relacionadas ao matrimônio. Ora, uma ação insensata é contrária à razão. Diante dos costumes e usos franceses elencados pelo padre, Oru nota como vários deles, e suas respectivas consequências, são contrários à razão, indicando um comportamento irrefletido em relação à ação, que é seguida apenas por ser instituída por uma figura de autoridade.

O preceito explicado pelo capelão proscree uma mudança que está em nós, isto é, algo natural aos seres, não apenas humanos, mas a todos os seres vivos e mesmo as pedras e rochas, e alguns seres celestes, como lemos mais ao fim da passagem. O céu se altera constantemente; cavernas perigam desabar; rochas se transformam em pó; árvores se racham. Mas espera-se que um homem fique, durante toda sua vida, ligado exclusivamente a uma mulher, e vice-versa. A constância ordenada pela prescrição religiosa é, portanto, contrária às leis da natureza. Por isso, ela viola a liberdade dos seres. É melhor, como indica Oru no final do trecho, que o grande obreiro não tenha falado e não fale aos taitianos. Com Maria das Graças de Souza, podemos afirmar que

Toda regra [...] que exigir do homem uma constância absoluta é contrária à natureza e tenderá a ser desobedecida. E se tiver o caráter de lei, acabará por transformar em crise ações perfeitamente naturais. Tal, por exemplo, é o caso do celibato dos padres e da proibição do divórcio. A inconstância das ações humanas e de seus sentimentos se revela sobretudo na paixão sexual (Souza, 2002, p. 108).

A discussão em torno das implicações morais do celibato e da impossibilidade de dissolução do casamento reforçam mais uma vez o desenvolvimento de um argumento filosófico por meio de uma linguagem literária. O efeito gerado por essa forma de composição sobre o público é mais eloquente e impactante do que a forma de um tratado, por exemplo. Cada elemento da composição tem uma função retórica cuidadosamente pensada pelo autor para comover o público.³⁰¹

Oru questiona, mais uma vez, se essas regras não são, por acaso, quebradas às vezes, ao que o capelão, que não deseja mentir, afirma que sim, nada é mais comum do que uma mulher que jurou permanecer para sempre ao lado de seu marido se entregar a outrem (Diderot, 1979, p. 144). Cada vez mais fica evidente, por meio da voz de Oru, as incongruências entre os ditames da natureza, os impulsos naturais, e as imposições das sociedades policiadas. É assim que Oru chega à seguinte conclusão: “Teus legisladores exercem rigor ou não o exercem: caso o exerçam, são feras que ferem a natureza; se não o exercem, são imbecis que expuseram ao menosprezo sua autoridade por uma proibição inútil” (Diderot, 1979, p. 144). Repetidamente, o taitiano denuncia as contradições internas do sistema de regras exposto pelo capelão. Seu espanto e incompreensão diante das respostas são acentuados pelo contraste entre o que experimentamos por meio de nossos sentidos e o que é imposto socialmente.

O capelão, ainda tentando convencer seu interlocutor, afirma que, caso os magistrados e padres não consigam punir de modo eficaz, ou caso alguém escape de seu julgamento, “os culpados, que escapam à severidade das leis, são castigados pela censura geral” (Diderot, 1979, p. 144). Oru não se convence. Para ele, isso indica somente a falta de bom senso entre as pessoas, além de que “a

³⁰¹ Mesmo que essa comoção seja causada por meio de polemização.

loucura da opinião suplementa as leis” (Diderot, 1979, p. 144). Essa última formulação coroa a ideia de contraditoriedade entre os sistemas. Vimos anteriormente que, no argumento de Diderot, más leis, além de dificilmente serem seguidas, afinal infringem a própria natureza, geram maus costumes. Boas leis, ao contrário, redundam em bons costumes, pois são fáceis de serem seguidas; são intuitivas, pois derivam da natureza; ao serem cumpridas, cumprem seu propósito. Se a severidade das leis deixa escapar aqueles que as infringem, algo não vai bem. O que comprova essa ideia é o modo como, segundo a formulação de Oru, a loucura da opinião, isto é, um senso comum enviesado e corrompido, suplanta a força das leis. A cidade está de cabeça para baixo.

Em contraposição à simplicidade taitiana, temos um “monstruoso tecido de extravagâncias”, elaborado por mero capricho e causa censura, acusações, suspeita, tirania, inveja, ciúmes, artimanhas, aflições, dissimulação, brigas, mentiras:

as filhas iludem os pais; os maridos, as mulheres; as mulheres, os maridos; as moças, sim, não duvido, as moças sufocarão seus filhos; os pais desconfiados desdenharão e descuidarão dos seus; as mães separar-se-ão deles e abandoná-los-ão à mercê da sorte; e o crime e o deboche mostrar-se-ão sob todas as formas (Diderot, 1979, p. 145).

A questão do matrimônio é central em outro dos contos da tríade coroada pelo *Suplemento à viagem de Bougainville*. Em *Madame de La Carlière*, Diderot inicia a discussão a respeito das constrições do casamento a fim de defender os inconvenientes de limitar as relações amorosas entre as pessoas. O casamento, nessa ficção, é a causa da ruína (tanto financeira quanto de reputação). Vale a pena um sobrevoos da história. Em *Madame de La Carlière*, lemos a história de uma viúva, quem dá título à obra, que resiste ao segundo casamento, mas cede depois de realizar um acordo com o futuro esposo, o cavaleiro Desroches. O evento é testemunhado por todos os amigos e pela família, e, conforme o acordo travado, em caso de traição de qualquer uma das partes, o casamento seria desfeito e o traidor deveria se afastar, não somente do parceiro, mas de todos os amigos presentes no dia em que o acordo fora selado. Madame exige, pois, o que compreende como completa e verdadeira fidelidade.

Os juramentos pronunciados ao pé dos altares foram seguidos de tantos perjúrios, que não dou nenhuma importância à promessa solene de amanhã. A presença de Deus é menos temível para nós do que o julgamento de nossos semelhantes. Senhor Desroches, aproxime-se, eis minha mão, dê-me a sua, e jure-me uma fidelidade, uma ternura eternas. Que o atestem os homens que nos cercam; permita que, se acontecer de o senhor me dar alguns motivos legítimos de queixa, eu o denuncie a este tribunal e o abandone à sua indignação; consinta que eles se juntem à minha voz e que o chamem de traidor, ingrato, pérfido, homem falso, homem mau. São meus amigos e seus: consinta que no momento em que eu o perder, não lhe reste nenhum deles. Vocês, meus amigos, jurem-me deixá-lo só... (MDC, II, p. 527).³⁰²

Quando descobre um caso extraconjugal, age conforme o prometido: reúne novamente todos os convidados que estiveram presentes no dia das bodas para anunciar a separação e os motivos.

Desroches é tomado por uma grande infelicidade, algo que não é de conhecimento geral, e os demais personagens, assim conta a história, julgam que todas as infelicidades acometidas igualmente sobre Madame de Carlière (eventos como a morte de entes queridos) foram causados pela atitude do então marido e pela falta de auxílio depois da separação (uma vez que ele ficara, conforme indicavam os costumes da época, com toda a riqueza apresentada por ela como dote). A questão é que, no desenrolar do texto, o narrador onisciente julga a ação de Madame da Calière como faltosa: a natureza humana não comporta esse tipo de acordo, dado que é natural que as pessoas, ao longo do tempo, desenvolvam atração por outras e, por isso, a ação da protagonista deveria ser condenada, e não a do marido infiel.

Na interpretação de Yvon Belaval, Diderot vê o casamento como uma instituição que, por meio de um juramento indestrutível, pretende unir para sempre dois seres que não cessam de mudar, empreendendo assim uma ação antinatural (2003, p. 15). O narrador, que dialoga com um leitor imaginado, afirma que a falta de Desroches foi muito pequena e a Madame é quem teria exagerado frente ao caso. O público, adjetivado como “louco” pelo narrador, emitiu então julgamentos públicos sobre questões privadas, uma ação muito perigosa segundo ele. Essa ideia é desenvolvida no *Suplemento* com a

³⁰² Citamos a tradução do trecho presente no ensaio “Juras indiscretas”, de Franklin de Matos (2001, p. 105).

apresentação de um caso limite: os costumes taitianos tais quais pintados por Diderot. Ela é enunciada logo no subtítulo texto, *os inconvenientes de atrelar ideias morais a certas ações físicas que não as comportam*. Na interpretação de Gehradt Stenger, o casamento enquanto instituição, por exigir a fidelidade conjugal, produz efeitos desastrosos, como impostura, hipocrisia, mentiras, vinganças, rivalidade, sofrimento. Segundo o autor, ao que parece, “a civilização [...] tornou todas as pessoas mais ou menos infelizes” (Stenger, 2013, p. 535).³⁰³ É o que vemos com o exemplo do conto *Madame de la Carlière*.

No Taiti do *Suplemento*, a instituição do casamento está presente, mas sob um aspecto diferente. Oru a apresenta ao capelão, apesar de não usar em nenhum momento a palavra “casamento”, mas apenas conceder que o capelão a use caso deseje. Trata-se do “dia da emancipação” (1979, p. 146), um dia de grande festa, quando duas jovens pessoas deixam a cabana de seus pais para lançarem-se à sua própria. Isso implica, como determina a lei e os costumes do Taiti, em gerar filhos, mas não há qualquer tipo de obrigação no que concerne à união eterna de duas pessoas. A mãe retira o véu da filha, o pai retira a túnica do filho e indica-se quais são seus parceiros ou parceiras de preferência. A escolha, porém, de permanecer na cabana do futuro cônjuge é da pessoa que está sendo emancipada, podendo ela ou ele retornar à casa dos pais se assim desejar.

No quadro taitiano, as obrigações são muito menos – senão nada – constritoras quando comparadas às da França. Se o amor é lícito desde a puberdade, se os jovens se unem espontaneamente, a instituição do casamento é inútil (Trousseau, 1975, p. 146). O critério da utilidade é importante de ser observado. As leis devem ser fundadas em um critério de utilidade e visando o bem, ou ainda, o interesse comum. Uma quantidade importante de civilizações estabelece seus costumes tendo em vista sua utilidade. Preceitos como não matar, não roubar e não mentir mantêm uma relação de paz e confiança dentro de um corpo social.

Quando os costumes perdem seu caráter de utilidade para conservação da estabilidade de uma sociedade, os adjetivos “decrépito”, “louco”, “extravagante”, “insensato” fazem ainda mais sentido para se referir ao estado em que as sociedades do “Velho Mundo” se encontram. Quando se perde o caráter de utilidade, o costume perde igualmente o sentido de sua existência. É o que

³⁰³ « La civilisation, semble-t-il, a rendu tout le monde plus ou moins malheureux ».

acontece com a ideia de casamento nos contos. A simplicidade dos costumes cuja proximidade com a natureza é mantida se contrapõe às tempestuosas relações dos casais parisienses (Matos, 2001, p. 112).

Uma palavra sobre a felicidade

No verbete “Prazer”, da *Enciclopédia*, de autoria de Jaucourt, lemos que a natureza conduz os seres humanos *pelo* prazer (*Enc.*, 5, p. 142). Ainda que o verbete não seja de redação de Diderot, essa ideia está presente igualmente em toda sua formulação da Teoria dos Três Códigos e, sobretudo, nos exemplos do *Suplemento*. Essa forma de condução das pessoas pela natureza tem implicações importantes para a teoria moral diderotiana. Se uma atitude não é prazerosa, a pessoa submetida a ela se afasta, cada vez mais, da natureza ou renega as regras em função do prazer, culminando em problemas como os que estamos vendo: más leis que não são bem aplicadas e muito menos seguidas. O Taiti de Diderot é o exemplo máximo disso. Na cidade idealizada onde seus habitantes vivem conforme a natureza, tudo o que fazem visa seja seu prazer individual, seja o bem-estar geral da comunidade. As regras, leis e convenções são fundadas conforme as predicções da própria natureza. Esse “otimismo naturalista” (Souza, 2002, p. 106) indica que os preceitos da virtude não diferem dos meios de ser feliz.³⁰⁴ A consequência disso é que não se pode abandonar aos prazeres sensíveis da natureza.³⁰⁵

Pedro Paulo Pimenta argumenta que, para Diderot, “ser feliz é buscar o prazer sexual, [...] o prazer sexual intensifica a sensação que um corpo tem de estar vivo e tende a prolongar essa existência sensível. Constitui, em suma, um bem considerável, senão o sumo bem” (Pimenta, 2024, p. 198). Utilizando essa ótica para analisarmos o fundamento da moral apresentada pelo *Suplemento à viagem de Bougainville*, poderíamos avançar que a organização do Taiti do conto tendo como base uma moral que implica em e decorre de uma liberdade sexual

³⁰⁴ Essa ideia pode ser constatada também na *Enciclopédia*, em outro verbete de Jaucourt, a saber, “Virtuoso, homem; Vicioso, homem”. Lá, “Homem virtuoso” é definido como “aquele que tem o hábito de agir em conformidade com as leis naturais e com seus deveres” (*Enc.*, 5, p. 178). Diderot se alinha a esse pensamento e, para agir em conformidade com essas duas esferas, é necessário que os deveres se adequem às prescrições da natureza.

³⁰⁵ Para Maria das Graças de Souza, esse traço é uma herança epicurista de Diderot (2002, p. 106-7).

conforme os termos delimitados acima (e não completamente irrestrita, como a expressão pode dar a entender), o objetivo último dessa proposta é apresentar uma organização moral tal que conduza as pessoas à felicidade.

Franklin de Matos nos explica que Diderot se dedicou de maneira exímia ao “combate das Luzes”, com o objetivo de “esclarecer os homens (como se dizia então), fazê-los virtuosos e, desse modo, felizes” (Matos, 2001, p. 98). Essa associação entre virtude e felicidade parece permear o texto do *Suplemento*. Mais do que isso, uma atitude virtuosa cujo objetivo é alcançar a felicidade não é, segundo o texto, difícil de ser alcançada. Isso pode ser notado no tipo de banquete oferecido por Oru ao capelão, um banquete frugal e variado, que o sacia plenamente. Outro exemplo é a oferta de Oru para que o capelão durma com sua filha Thia, indicando o prazer natural atrelado ao ato sexual. O problema começa a aparecer quando são inventadas inúmeras convenções que afastam as pessoas da natureza, e esquecem do que, verdadeiramente, devem procurar.

A felicidade é prescrita pela própria natureza. Saciar os sentidos, satisfazer seus desejos mais básicos, e ter esses preceitos como base das regras e costumes: na cidade ideal de Diderot, é assim que a vida social se organiza. “O dever, moral ou político, deve fundar-se na procura da felicidade” (Souza, 2002, p. 110). Afinal, é a felicidade que nos conduz à virtude. Se não fundamentamos o dever no caminho para a virtude, a própria fundação de um conjunto social já parte de um lugar de corrupção moral.

Importa ressaltar, ainda, que Diderot considera sempre, em suas reflexões morais, os cidadãos em um conjunto coeso. Isso quer dizer que as regras pensadas, mesmo que a partir de uma reflexão ideal, supõem uma vida em sociedade, e não de indivíduos isolados. Conseqüentemente, não se deve esperar que a realização da felicidade de uma pessoa fira a busca pela felicidade de outra, de modo que devem ser instituídas regras de conduta, normas morais, que organizem essa convivência. Mesmo no Taiti idealizado, como vimos, há prescrições da lei e dos bons costumes que indicam como se deve agir. As normas taitianas, diferente das normas francesas, não culpabilizam ações naturais. Diferente das cidades do “Velho Mundo”, o que encontramos na utopia taitiana, se pudermos empregar esse termo, são leis cuja proximidade com a natureza foi

mantida. A felicidade do Taiti-diderotiano é, assim como toda a cidade, idealizada.³⁰⁶

Para Maria das Graças de Souza, a perspectiva de Diderot é a de que a “própria instituição da sociedade é natural. [...] Essa doutrina da origem natural das sociedades exclui qualquer gênero de contratualismo que implique a exigência de alienação de direitos” (Souza, 2002, p. 126). Franklin de Matos, no ensaio “O Filósofo como poeta dramático”, de *O Filósofo e o comediante* (2001), chama nossa atenção para o modo como a virtude e a sociabilidade se confundem para Diderot, e “promover a virtude é incitar à sociabilidade” (Matos, 2001, p. 35). Essas interpretações, às quais nos filiamos, indicam o motivo fundamental da própria elaboração da Teoria dos Três Códigos. Seu objetivo é mostrar, a rigor, a melhor forma possível, ou a forma *ideal* de sociabilidade. A proximidade com o código da natureza pretende estabelecer uma relação duradoura e profunda com a felicidade, e não abreviada, mas com essa felicidade natural, e não com uma felicidade inventada por luxos e convenções. A felicidade da qual trata Diderot é uma felicidade simples e frugal, e por isso pode ser retratada na composição do Taiti ideal. A felicidade dos cidadãos deve ser critério da verdade da lei (Souza, 2002, p. 128). E isso só poderia acontecer seguindo verdadeiramente as leis da natureza para determinar os costumes.

A felicidade da qual trata Diderot, portanto, não é controlada pelo diafragma, centro da sensibilidade exacerbada, das ações impulsivas e imoderadas. Essa felicidade é controlada pela razão, por isso não se limita aos instintos da natureza, mas são controlados por determinações que culminam em instituições, como as leis e a religião. Estas, no entanto, devem ser inspiradas pela natureza para terem a garantia de que serão seguidas e a felicidade das pessoas, preservada. Com esse ponto, retornamos a uma de nossas questões iniciais, a saber, a prevalência do interesse geral sobre o interesse particular.

A vida em sociedade propicia aos seres humanos a busca pela sua própria felicidade, não a renúncia de seus anseios naturais (Souza, 2002, p. 119). Poderíamos avançar, assim, que a felicidade da qual fala Diderot, e que fundamenta a virtude, é uma felicidade de tipo racional, que escuta os chamados

³⁰⁶ “Para o filósofo, a construção desse modelo exigirá o estudo aprofundando das paixões, dos costumes, dos caracteres dos usos; ao final dessa longa aprendizagem, terá elaborado um *simulacro* a partir do qual as outras representações dele derivadas poderão surgir” (Souza, 2002, p. 113, sublinhado por nós).

naturais, mas, ao mesmo tempo, preza pelo bem comum e pela manutenção social. Com isso, “o princípio da felicidade, que rege a ética, deve fundar a política” (Souza, 2002, p. 119). A felicidade, em última instância, consiste em agir conforme as indicações da natureza.

*

Ao longo deste capítulo, pudemos analisar como a ilha de Taiti pintada por Diderot exclusivamente para seu conto moral denuncia o afastamento da natureza sofrido pelos habitantes do Velho Mundo. Esse libelo é feito por meio do olhar do outro, do taitiano que, ao conversar com o capelão francês tenta, sem sucesso, compreender os princípios cristãos difundidos na França. Vimos que um dos principais argumentos de Diderot para denunciar o afastamento da natureza é a liberdade sexual dos taitianos e taitianas do conto. É por meio da constatação dessa liberdade que, por extrapolação do argumento, alcançamos a crítica da religião e de instituições que tentam fixar algo que é cambiante, como é o caso do matrimônio, tema particularmente estratégico para mobilizar as emoções do leitor, tornando o relato não apenas polêmico, mas eloquente.

Observamos, portanto, a utilização da Teoria do Modelo Ideal para consolidar a ideia por trás da Teoria dos Três Códigos. Ao construir uma sociedade idealizada, o filósofo emprega os princípios de sua reflexão artística e cria uma alegoria da sociedade perfeita. Para mostrar o afastamento da natureza nas sociedades policiadas acompanhado de todas as suas implicações, notadamente negativas, Diderot cria um modelo ideal de sociedade, com um fim moralizante.

Os personagens do *Suplemento à viagem de Bougainville* são alegorizados. Seus traços ganham vida por meio do acontecimento real de chegada dos franceses no Taiti. O relato desse evento, ou ainda, o modo como Diderot se apropria livremente do relato de Bougainville para desenvolver seu conto moral se presta a fins moralizantes. A atmosfera hiperbólica na qual os taitianos e taitianas de Diderot são ambientados permite olhar para a arbitrariedade das instituições, como a religião e a impossibilidade de dissolução dos contratos de casamento. A conclusão à qual o filósofo pretende conduzir o

leitor por meio das reflexões dos heróis do conto se encerra no caráter mutável da natureza.

Nossas ações e relações se fundamentam na natureza, mesmo quando as convenções pretendem sufocá-la. A natureza fala mais alto e as regras não estabelecidas com base nela acabam ou sendo quebradas ou conduzindo à infelicidade quem está submetido a elas. Tudo isso ganha vida por meio do processo de alegorização do conto. Um evento real, que excita curiosidade no público da época, pretende conceder verossimilhança à narrativa e, ao mesmo tempo, interesse no leitor e na leitora. A intenção é gerar um efeito maior e mais duradouro sobre o público leitor. Um tratado de moral, caracterizado pela abstração e aprofundamento das questões, não conseguiria cumprir esse propósito com a mesma eloquência.

CONCLUSÃO

Na investigação elaborada até aqui, tentamos decifrar uma pequena parte da filosofia de Denis Diderot. Se a articulação entre sua reflexão moral e sua reflexão artística é comumente notada entre os comentadores, nossa leitura contribui com esse debate quando propõe a leitura conjunta da Teoria dos Três Códigos e da Teoria do Modelo Ideal de modo que uma lance luzes sobre a outra. Sem qualquer pretensão de estabelecer uma hierarquia entre elas, buscamos elucidar como uma é construída com os mecanismos desvelados na outra, além de enfatizar como cada uma, à sua maneira, serve de campo de experimentação filosófica para o autor. Em resumo, o que tentamos defender ao longo deste trabalho foi a ideia segundo a qual é feita a formalização de uma teoria artística na Teoria do Modelo Ideal que é colocada em prática para a elaboração da Teoria dos Três Códigos, e que nos dois casos, vemos uma linguagem artística sendo empregada como terreno de desenvolvimento filosófico.

A Teoria do Modelo Ideal é composta por um movimento que pretende deixar claro ao próprio artista os dispositivos por trás da composição. Da perspectiva do filósofo, não basta apenas trabalhar um belo quadro do ponto de vista técnico. É preciso que ele desperte variadas sensações, e impacte a imaginação e a memória de quem o observa. Se o objetivo é causar esse grande efeito, deixando marcas profundas, as mesmas ferramentas destacadas anteriormente, que excedem em muito o lápis, o pincel ou o cinzel, deveriam ser utilizadas para a elaboração de uma teoria moral. É preciso coadunar à técnica a capacidade de desenvolvimento narrativo-filosófico. As mais belas imagens para o filósofo salonista são aquelas que encerram a possibilidade de reflexão moral, pois o julgamento sobre a beleza é feito a partir de elementos que vão muito além dos limites da técnica. A rigor, qualquer pessoa, e não apenas os iniciados naquele domínio, poderiam estabelecer julgamentos sobre a beleza da obra. É o que constatamos quando olhamos para os bastidores da Teoria dos Três Códigos, procurando pelo modo como ela foi elaborada e qual sua finalidade.

Para dar vida ao cenário idílico do Taiti, há a construção de um conto escrito em forma de diálogo que se avizinha da fábula e tende para o alegórico (Matos, 2001, p. 110), cujo objetivo parece ser o convencimento do leitor de preceitos muito mais complexos do que o da própria narrativa. É preciso ler nas

entrelinhas da conversa do padre e do taitiano para compreender o argumento filosófico que ganha cada vez mais fôlego por meio dos dois personagens. Não se trata de incitar as pessoas a seguirem os costumes do Taiti idealizado, mas colocar em dúvida a universalidade dos costumes parisienses e jogar por terra a pretensão cristã de modelar o comportamento humano. Retiremos as guirlandas de flores que escondem a cadeia secreta por trás do argumento.³⁰⁷

Um dos princípios centrais da Teoria do Modelo Ideal é a ideia de beleza. Para representar o ideal, é preciso antes compreender o que é o belo, mesmo que essa compreensão ocorra de maneira irrefletida: ao artista, não é necessário, em última instância, saber definir o conceito, mas é preciso saber identificar a beleza. Um belo quadro, no entanto, não é necessariamente um quadro ideal. E o ideal da Academia é diferente do ideal segundo os critérios de Diderot.

O fundamento da ideia de beleza, apresentado ainda em um texto de juventude de Diderot, o verbete “Belo”, da *Enciclopédia*, embasa a ideia de beleza na possibilidade de estabelecer relações a partir um objeto. Diderot renega, assim, a ideia exclusivamente subjetivista segundo a qual a beleza depende de um sentido interno, ficando completamente à mercê de quem realiza o julgamento do objeto. A beleza também não depende exclusivamente do objeto avaliado, afinal se fosse esse o caso, não haveria variabilidade no julgamento. O filósofo defende, então, uma posição segundo a qual um objeto contém em si as possibilidades de despertar ideias sobre a beleza em diferentes indivíduos, ideias estas que sofrerão alterações conforme a variabilidade dos julgamentos. Diferentes juízos sobre a beleza decorrem, assim, do estabelecimento de diferentes relações. Os parâmetros e objetivos podem ser outros, impactando o que se considera belo, mantendo, ainda assim, o critério de estabelecimento da beleza.

Diderot manifesta desde a redação do verbete “Belo”, em 1752, uma preocupação com a recepção do público diante de produções artísticas. O público é, talvez, um dos interlocutores centrais de Diderot, justamente aquele com o qual

³⁰⁷ Essa ideia, que aparece já em um comentário de Goethe sobre *O Sobrinho de Rameau* é recorrente em comentários sobre as Luzes. Sobre esse assunto, conferir o livro de Franklin de Mattos, *A Cadeia secreta* (2004), especialmente o capítulo homônimo (pp. 39-48). A expressão pode ter se originado no *Discurso sobre as ciências e as artes*, de Rousseau, ainda que seu uso seja negativo: “Enquanto o Governo e as leis atendem à segurança e ao bem-estar dos homens reunidos, as ciências, as letras e as artes, menos despóticas e talvez mais poderosas, *estendem guirlandas de flores sobre as cadeias de ferro de que estão eles carregados [...]*” (Rousseau, 1973, p. 342-3, sublinhado por nós).

não poderia jamais dialogar diretamente. Isso se intensifica quando pensamos em sua preocupação com a posteridade. O efeito da composição ideal se estende sobre o público contemporâneo à sua elaboração, e também ao público futuro. A função moral da arte tem uma relação direta com a ideia de posteridade. Diderot pretende fixar ideias moralizantes para que sejam recebidas no futuro como motivo de instrução. Nos *Ensaaios sobre a pintura*, ele fala em “eternizar as grande e belas ações” (Diderot, 2000, p. 198) por meio das artes, sendo essa a função do artista.

A percepção do público diante de uma obra, seja ela de literatura ou de pintura, é um ponto central para nosso autor. A centralidade dessa questão é tamanha que, parece-nos, poderíamos avançar a ideia de que ela deveria ser uma das primeiras preocupações do artista. Dadas as condições gerais e necessidades individuais do pintor, ele acaba compondo obras diminutas em relação às suas capacidades e habilidades, tanto no que diz respeito à técnica quanto ao conteúdo final, uma avaliação a nível de composição. Foi o que tentamos mostrar com a análise de quadros de Lagrenée, elaboradas a pedido de um financista, dedicadas à decoração de sua casa.

Ao desenvolver a Teoria do Modelo Ideal, Diderot diferencia a simples cópia da natureza da criação artística. Se a natureza não faz nada de incorreto, nossa percepção sobre ela varia e, dependendo do contexto a partir do qual a observamos, dependendo de circunstâncias como nossa profissão e nossos interesses, diversos objetos da natureza, belos em si, obras da natureza, nos causariam repulsa. Por isso, as obras mais belas são idealizadas. Não se trata mais de um mero retrato, mas de um aperfeiçoamento das obras da natureza. Os traços deformados recebem retoques para se transformarem em imagens mais aprazíveis. Por meio dessa operação, Diderot transforma o artista em criador, revisitando e reformando a divisão proposta na *República*, de Platão.

A linha verdadeira deixa de ser aquela encontrada apenas no mundo das ideias. Para o filósofo das Luzes, a linha verdadeira está no intelecto do artista genial, e pode ganhar vida por meio de sua obra, e restringindo-se a ela, mas tornada real dentro desse limite. Essa obra idealizada não tem o objetivo de ser realizada, reproduzida em qualquer cena fora daquela criada pelo artista. Seu objetivo último é impactar o imaginário das pessoas em um movimento muito mais crítico do que reformista.

Para compreendermos esse efeito sobre o público, a ideia de relação apresentada no verbete “Belo” é, mais uma vez, central. Não apenas para identificar a beleza ou a qualidade da técnica é preciso estabelecer relações comparativas entre diferentes obras. Também para julgar a narrativa e o conteúdo filosófico da obra aplica-se a ideia de relação, uma operação de comparação entre objetos diferentes. Essa comparação, importa sublinhar, não diz respeito exclusivamente ao traçado do desenho, à força das pinceladas, à conformação do modelo com a realidade. Indo muito além dessa esfera técnica, as relações estabelecidas a partir do quadro abrange também lembranças, sensações, sentimentos gerados a partir do quadro e daqueles guardados na memória do espectador e reavivados pela obra. Por isso, essa comparação desperta um sentimento mais profundo e duradouro no público, transformando o significado da ideia de beleza. A beleza é percebida também (e, quem sabe, sobretudo) por meio das sensações despertadas pela composição. É, portanto, bela a obra cuja eloquência fala a públicos variados de diversas formas.

Esse princípio pode ser igualmente aplicado para julgar a beleza de uma ação, de um pensamento, de um princípio. Em última instância, são ações, pensamentos e princípios representados nos quadros: cada personagem é transformado na alegoria de uma ideia. A criação artística é uma forma de expressão da experimentação filosófica de Diderot.

Tendo em vista o efeito causado sobre o público, a expressividade do quadro, o artista deve se valer das aparentes imperfeições da natureza de modo estratégico. Por isso, o sistema de deformidades, cunhado no *Salão de 1765*, é central para a compreensão do desenvolvimento da Teoria do Modelo Ideal, no *Salão de 1767*. A alegoria, o modelo ideal, segundo o filósofo deve conter traços de aparentes imperfeições – um corte, uma cicatriz, uma marca assimétrica – causando, assim, um sentimento de comoção dado o efeito gerado por esses traços em conjunto com o restante da composição. O quadro não deixa de ser idealizado, mas o princípio da idealização é renovado em relação ao da Academia.

Com isso, entende Diderot, um maior número de sensações é afetado a uma só vez, aumentando o efeito da obra sobre a memória e a imaginação, realizando seu objetivo filosófico. Essa associação entre traços simétricos e assimétricos, ideais e imperfeitos, só pode ser levada a cabo mantendo a beleza do resultado por meio da figura do gênio. Afinal, se não for bem-feita, essa

aproximação entre traços contrastantes não dará uma sensação de naturalidade. Como vimos no caso da elaboração da estátua de Antínoo, da qual todas as partes são sempre simétricas, um nariz torto acrescentado à escultura seguindo esse princípio daria a impressão de ter sido adicionado forçosamente, parecendo não um nariz torto, mas quebrado. Não se trata simplesmente de fazer um retrato de um nariz torto e acrescentá-lo ao quadro ideal, mas de aperfeiçoar a própria deformidade, conferindo a ela harmonia em relação ao conjunto do qual faz parte.

Por isso, também o sistema de deformidades deve ser levado em conta para compor o quadro, mas pensado conjuntamente com o restante da composição. Traços imperfeitos não podem ser acrescentados apenas como efeito de finalização. Eles devem ser pensados como elementos constituintes da cena desde seu início para que não pareçam acrescentados artificialmente. O próprio sistema de deformidades passa por retoques que o aperfeiçoam com o objetivo de serem parte integrante do modelo ideal. O mais belo modelo não é aquele que aparenta não ter sofrido nenhuma interferência do tempo e das idiosincrasias da vida, mas, ao contrário, aquele que retrata também a passagem do tempo, a fluidez perpétua das transformações. Essa é, afinal, uma das formas de representar a não fixidez da natureza: evidenciar as marcas causadas pela mudança natural dos corpos e pela passagem do tempo.

A representação artística, assim, comporta um certo grau (indeterminado) de mentira, cujo objetivo é o impactar o espectador de modo a convencê-lo da veracidade da cena. Esse emprego estratégico e aparentemente paradoxal pode ser constatado tanto na Teoria do Modelo Ideal quando na Teoria dos Três Códigos. Devido ao grau de mentira, as imagens (pintadas ou descritas) podem comportar maior verossimilhança. “Em toda produção poética”, escreve Diderot no *Salão de 1767*, “há sempre um pouco de mentira, da qual o limite não é e não será jamais determinado. Deixem à arte a liberdade de um afastamento aprovado por uns e proscrito por outros” (*Salão de 1767*, IV, p. 665-6).³⁰⁸

A formulação parece paradoxal: da mentira nasce o convencimento. O efeito gerado pela associação precisa e determinada entre mentira e verdade gera um impactante efeito de verossimilhança sobre o público, encerra a eloquência

³⁰⁸ « dans toute production poétique il y a toujours un peu de mensonge dont la limite n'est et ne sera jamais déterminée. Laissez à l'art la liberté d'un écart approuvé par les uns et proscrit par d'autres. » (*Salão de 1767*, IV, p. 665-6).

de uma imagem e possibilita o convencimento do leitor ou do observador. A imagem mais convincente é aquela que é, ao mesmo tempo, mais eloquente. E, como sabe o leitor e a leitora de Diderot, por vezes, um gesto, um suspiro ou um silêncio são mais eloquentes do que um discurso inteiro.³⁰⁹ A eloquência permite à obra falar a iniciados e não iniciados naquela linguagem, desperta sentidos variados para a apreciação da obra, cumprindo os requisitos apresentados pelo filósofo para julgamento sobre a beleza.

Para além disso, é preciso destacar que a verdadeira eloquência, dirá Diderot a Grimm no *Salão*, é aquela que passa despercebida. Ora, a maior marca da eloquência não é a reflexão que temos sobre ela, ao contrário, é o modo como ela exerce um impacto sobre nós sem que o percebamos. “Se percebo que o senhor é eloquente não o sois suficientemente. Há entre o mérito do fazer e o mérito do ideal a diferença do que prende os olhos e do que prende a alma” (*Salão de 1767*, IV, p. 708).³¹⁰ Essa formulação sintetiza a ideia de que um quadro cujo efeito se estende para além da visão, desperta outros sentidos e se fixa na memória e na imaginação. Esse quadro é mais belo do que outro, cuja beleza se constata apenas pela técnica. A eloquência, o ato da imagem de falar para nosso intelecto, é impulsionada pela técnica, mas, ao mesmo tempo, a esconde. “Para que a realidade se torne expressiva,” assim nos explica Vinícius de Figueiredo, “tornou-se necessário tomá-la *pelo que ela é*, transformá-la segundo o modelo da natureza humana, assim, ao invés de deter-se no cotidiano, o artista converte-o em história” (Figueiredo, 2021, p. 227, sublinhado pelo autor).

Essa mesma estratégia é empregada por Diderot com frequência. Em seus múltiplos textos dialogados ele pretende, por meio de estratégias de mistificação, transmitir ao leitor argumentos filosóficos repletos de uma mistura entre verdade

³⁰⁹ Poderíamos destacar aqui o elogio de Diderot à pantomima. O capítulo XXI do *Discurso sobre a poesia dramática* aborda essa questão de maneira teórica (2005, pp. 114-124). É feita nessa passagem uma aproximação direta entre as cenas do teatro e as cenas congeladas pela pintura, a chamada “teoria dos quadros”. Interessantes considerações sobre o uso e o efeito da pantomima podem ser também constatadas com a leitura de *O Sobrinho de Rameau*. Diversas são as pantomimas representadas pelo personagem Sobrinho ao longo da obra (cerca de 14), sendo, talvez, a mais emblemática a pantomima da orquestra, na qual o personagem, sozinho, representa com gestos e sons uma orquestra inteira, chamando a atenção dos demais frequentadores do café onde os dois interlocutores do texto conversam, e também das pessoas que podem vê-los a partir da rua (Diderot, 2019, p. 117-125). O foco é o efeito causado não pela descrição simples, mas pela ilustração dos sentimentos, sensações, interesses etc. por meio de gestos idealmente frios e calculados.

³¹⁰ « Si je m’aperçois que vous êtes éloquent, vous ne l’êtes pas assez. Il y a entre le mérite du faire et le mérite de l’idéal la différence de ce qui attache les yeux et de ce qui attache l’âme ».

e mentira. Aliás, nos *Pensées détachées sur la peinture et sur la sculpture*, Diderot faz o seguinte questionamento, direcionado a um artista depois de constatar que certos traços pintados são bastante naturais: “Mas quem prescreveu ao senhor ser imitador rigoroso da natureza?” (*Pensées détachées*, IV, p. 1041).³¹¹

A passagem coloca em evidência a oposição entre o retratista, copista fiel da natureza, adjetivado de pintor subalterno, e o grande artista, o gênio capaz de aperfeiçoar a natureza. Esse movimento de aprimoramento não consiste apenas em embelezar o modelo a qualquer custo, mas o transforma em modelo ideal sem apagar completamente suas imperfeições naturais ou causadas pelo tempo. Tudo isso se transforma em símbolo: até mesmo a verruga, o corte, a cicatriz, são completamente idealizados. Se a pintura precisa ser aprazível aos olhos, ela também deve ser impactante. Para isso, ao mesmo tempo deve conter elementos da natureza sem que se reduza a uma cópia fiel das imperfeições naturais.

Em 1781, Diderot prescreve o seguinte: “Prefira tanto quanto for possível personagens reais a seres simbólicos” (*Pensées détachées*, IV, p. 1020).³¹² Tanto quanto for possível. Nem a completa ausência, nem a cópia fiel de modelos naturais: o justo meio, a combinação perfeita elaborada no intelecto do pintor de gênio e colocada na tela será a pintura mais bela no sentido de beleza que compreende Diderot, unindo técnica e narrativa, tendo um fim moralizante. O belo quadro é alegórico, é certo. No entanto, o uso exclusivo do símbolo produz uma composição fria e pouco verossímil, e sua beleza acaba, por isso, restrita.

A aparência de naturalidade de uma conversação é uma das formas de associar uma pequena dose de mentira à elaboração de seu quadro filosófico pintado no conto romanesco do Taiti e no diálogo imaginado com o artista no Prefácio do Modelo Ideal. O efeito causado por essa aparente naturalidade da conversa é mais profundo e, por isso, mais duradouro quando comparado, por exemplo, com o tratado. É interessante notar como no Prefácio, o salonista não entrevista um dos vários artistas que conhece, mas desenvolve uma conversa idealizada, precisa em suas minúcias, e conduz seu interlocutor imaginado pelos exatos meandros necessários para desenvolver seu argumento. O diálogo, assim, ao imitar o fluxo natural de uma conversação, facilita a mistificação da narrativa.

³¹¹ « Mais qui vous a prescrit d'être l'imitateur rigoureux de la nature ? »

³¹² « Préférez, autant qu'il vous sera possible, les personnages réels aux êtres symboliques ».

A isso se somam os pequenos traços de verdade, os acontecimentos reais colados à narrativa de modo harmônico devido ao trabalho artístico sofrido, compondo, assim o modelo idealizado. No *Salão de 1767*, Diderot afirma ser

preciso arruinar um palácio para transformá-lo em um objeto de interesse [...]. A beleza do ideal impacta todos os homens, a beleza do fazer detém apenas o conhecedor. Se ela o faz sonhar, é sobre a arte e sobre o artista, e não sobre a coisa, ele permanece sempre fora da cena, e não entra nunca nela (*Salão de 1767*, IV, p. 708).³¹³

Temos dois pontos centrais de interesse nessa passagem: a ideia de arruinar um palácio para torná-lo objeto de interesse, e a imagem daquele que permanece sempre fora da cena.³¹⁴ Por que uma ruína atrairia mais interesse do que um belo palácio intacto? Uma imagem como essa pode carregar uma história mais elaborada do que uma construção inteira.

A narrativa escondida por trás da imagem carrega consigo elementos que podem despertar maior interesse de um número variado de pessoas. Por outro lado, uma imagem com aspecto de perfeição despertaria apenas o interesse do conhecedor, daquele que pretende avaliar a técnica, o uso das cores, a qualidade do desenho e assim sucessivamente. A estratégia de pintura de ruínas pertence ao mesmo gênero de exemplos segundo os quais é preciso acrescentar nos quadros deformidades naturais, marcas da passagem do tempo. Essas linhas são ao mesmo tempo deformadas e idealizadas: deformaram-se com o tempo e se transformaram em ideais pela técnica do artista.

O segundo ponto da passagem nos interessa mais: o quadro que chama a atenção apenas pela técnica faz com que o observador permaneça fora da cena. Pudemos analisar ao longo desta pesquisa de que modo Diderot convida o leitor a adentrar suas narrativas, quase literalmente. A técnica de descrição mais empregada nos *Salões* não propõe uma leitura do quadro da esquerda para a direita, como se estivesse lendo um livro, mas parte do centro da cena. Esse centro não precisa ser o centro espacial, mas o elemento da cena que primeiro chama a

³¹³ « Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt [...]. La beauté de l'idéal frappe tous les hommes, la beauté du faire n'arrête que le connaisseur ; si elle le fait rêver, c'est sur l'art et sur l'artiste, et non sur la chose, il reste toujours hors de la scène, il n'y entre jamais. »

³¹⁴ Sobre o interesse de Diderot pelas ruínas, especialmente as de Hubert Robert, conferir "Diderot et l'Antiquité romaine. Antiquités et Antiquité" (2018), de Jean-Marie André.

atenção do espectador. Esse mecanismo serve a melhor transmitir a ideia geral e o efeito da composição a quem apenas lerá a descrição, sem ver o quadro.

O convite para adentrar a cena não termina aí. Ainda no contexto dos *Salões*, somos convidados, enquanto leitores, a ouvir uma conversa entre Diderot e um artista: é como se o leitor e a leitora fossem autorizados por uma das partes da conversa a bisbilhotar, a ouvir o diálogo por trás de uma porta. Um convite ainda mais contumaz é o que Diderot nos faz para adentrarmos os sítios de Vernet no lugar de observarmos seus quadros. O salonista pretende que, de fato, tenhamos a impressão de entrarmos em uma cena. Sua descrição é feita a partir da perspectiva de um partícipe da cena, e não de um observador desinteressado.

Essa estratégia mestra dos *Salões* também é praticada no *Suplemento à viagem de Bougainville*. Somos conduzidos ao Taiti para, em seguida, esquecermos dele temporariamente e acompanharmos a conversa entre representantes de sociedades distintas e contrastantes. Mais uma vez, o convite é para que não permaneçamos como observadores afastados da cena, mas acompanhemos seu desenrolar desde seu meio. Esse convite é feito pela associação entre técnica de composição e estratégias de narrativa. Ao escolhermos adentrar ativamente a cena, somos conduzidos por um caminho que nos leva não a um conto, a um diálogo, a uma descrição, apenas, mas a uma reflexão filosófica complexa.

Isso vale para um quadro pintado com tintas ou com palavras. Diderot, que não sabia pintar, experimentava com palavras. O uso estratégico da mentira, do qual falávamos há pouco, nos parece ser um dos elementos que confirma a hipótese de utilização de linguagens variadas para o desenvolvimento de argumentos filosóficos. Isso fica evidente quando a técnica de composição desvelada na Teoria do Modelo Ideal é aplicada ao *Suplemento à viagem de Bougainville* para desenvolvimento da Teoria dos Três Códigos.

No *Suplemento à viagem de Bougainville*, todos os princípios indicados ao pintor que deseja elaborar um belo quadro, um quadro *ideal*, são seguidos à risca pelo filósofo. A história desenvolvida no Taiti-diderotiano não é um retrato real de algo que se passa na incursão de Bougainville. Nós, leitores do século XXI, sabemos disso, e seria descabido dizer que um leitor do século XVIII não o desconfiasse. No entanto, o movimento de se valer de um acontecimento histórico muito presente no imaginário parisiense das Luzes para ambientar seu conto

pretende, nos parece, concretizar os mecanismos indicados ao artista ao longo da Teoria do Modelo Ideal.

A estratégia de convencimento levada a cabo pretende tomar emprestados traços não apenas reais, mas também muito vivos no imaginário dos possíveis leitores do conto, tudo isso com fins de mistificação. O filósofo se vê diante de um acontecimento histórico que chama a atenção do público: a chegada de uma tripulação francesa no Taiti. Seu tique, como ele diz, é o de moralizar. Ele enxerga nesse acontecimento a possibilidade de produzir uma narrativa moralizante, mais eloquente do que um tratado. É como se Diderot dissesse ao leitor e à leitora: e se imaginássemos uma conversa entre um francês e uma pessoa de uma civilização longínqua? E se esse francês fosse religioso? E se as ideias debatidas gerassem curtos-circuitos? E se esse cidadão longínquo tivesse melhores argumentos para defender seu modo de vida? E se....? A verve literária de Diderot somada a seu interesse de experimentar filosoficamente em áreas não tradicionais para o desenvolvimento de argumentos filosófico convergem na apresentação de uma teoria filosófica de modo ao mesmo tempo mais palatável e menos sistemático, aproveitando-se dos acontecimentos históricos para escrever um conto moral.

A chegada da tripulação francesa no Taiti é o traço de verdade que confere verossimilhança à narrativa, procurando convencer e convidar o leitor para acompanhar seus heróis. Temas como o comportamento sexual dos taitianos e do matrimônio monogâmico garantem a Diderot o interesse do público que, possivelmente, se veria escandalizado e, para seu horror, sem condições de refutar inequivocadamente o personagem Oru. O retrato pintado é completamente idealizado, e ainda assim identificamos traços familiares. Essa familiaridade é proposital e minuciosamente planejada como estratégia de convencimento. Todas as táticas de apagamento da ilha reforçam a ilusão produzida. Em primeiro lugar, o leitor é direcionado para um cenário conhecido, mantendo o princípio de necessidade de identificação dele com a narrativa que será construída. Depois, tendo o leitor adentrado a atmosfera criada, ela deixa de ser central; o que passa a ser o centro da discussão são os conceitos e argumentos, nesse caso desenvolvidos em grande parte por meio do olhar do outro.

Estamos vendo, assim como Diderot emprega, em grande medida, as estratégias de composição sublinhadas ao longo das descrições dos *Salões*. Em

primeiro lugar, na etapa de elaboração da narrativa, ele aplica o que foi determinado como princípio de uma bela composição. Não basta se ater à técnica de desenho e de pintura que melhora os traços da natureza; deve-se, também, manter linhas disformes porque naturais, causando um efeito prolongado sobre a memória e a imaginação do público. O conjunto apresentado não deve impactar apenas a visão, a beleza segundo o critério de Diderot, desperta variadas sensações.

Em segundo lugar, uma vez terminada a composição, ele convida o leitor a adentrar nesse cenário. O leitor do conto acompanha eventos não necessariamente em uma ordem cronológica, especialmente porque temos nesse caso específico diálogos ou monólogos intercalados que compõem a narrativa. Seguimos o fio de diálogos ou monólogos como se estivéssemos presentes na cena, jantando com o capelão, Oru e sua família, sendo vaticinados pelo ancião, passando tempo com A e B. A ordem seguida é a do interesse, com a finalidade de convencimento diante de um argumento central, argumento este que, por sua vez, vai ganhando seu delineado também de modo progressivo ao longo da obra.

Nesse sentido, poderíamos, talvez, afirmar que a chegada de Bougainville ao Taiti é o corte no lábio, a verruga na testa da qual falava Diderot ao final dos *Dois amigos de Bourbonne*. Ele enxerga nesse acontecimento a possibilidade de produzir uma narrativa moralizante, mais eloquente do que um tratado, e com um efeito mais profundo sobre o público. Trata-se da oportunidade perfeita de, a partir do prisma do taitiano, escancarar as fragilidades da religião e dos costumes franceses. Essa fragilidade se justifica pelo afastamento e até mesmo negação de ambos frente aos ditames da natureza.

Conforme o texto do *Salão de 1767* (IV, p. 708), a verdadeira eloquência é aquela que passa despercebida, e somente iniciados naquele domínio se interessam pela técnica de composição.³⁴⁵ Quando, por outro lado, preceitos moralizantes são desenvolvidos por meio de um conto filosófico, seu efeito pode ser maior e mais duradouro. A técnica pode ser desvelada por um olhar interessado, mas o foco é o conteúdo expresso por meio da historieta. Quanto mais a técnica se esconde, na mesma proporção o conteúdo moralizante se mostra em primeiro plano.

³⁴⁵ Ponto desenvolvido no capítulo II desta tese, mais especificamente no tópico “Uma leve cicatriz, uma verruga, um corte no lábio”.

A transformação do Taiti em modelo ideal tem o objetivo de desenvolver um argumento filosófico bastante complexo tornado mais palatável por meio do diálogo e do conto. A narrativa, que coloca em prática o que Diderot chama de seu “tique”, o de moralizar, apresenta a Teoria dos Três Códigos, segundo a qual, nas sociedades policiadas, como a europeia, vivemos a partir das indicações de três mestres reguladores, constantemente em contradição uns com os outros. Somos comandados, em primeiro lugar, pelas ordens da natureza, cujas determinações são imperativos dos quais dificilmente podemos fugir, embora, por vezes, o neguemos; seguidas pelas leis e pelas regras da religião revelada. Se as regras da natureza são comandos anteriores, os demais se colocam em contradição com aqueles, impedindo que cada pessoa siga verdadeiramente sua inclinação natural. As consequências, como vemos no conto, são variadas, mas sobretudo negativas.

Não temos aqui um elogio de sociedades sem regras ou comandos para além daqueles indicados pela natureza ou pelo instinto. Não se trata da defesa de um estado pré-social. Pelo contrário, a crítica de Diderot consiste em afirmar que se leis e normas gerais de convívio são necessárias para a vida em sociedade, e o ser humano tende naturalmente para esse tipo de associação, mas todas essas interações sociais devem se fundamentar nas prescrições naturais, isto é, não podem contradizer a natureza. A tese da Teoria dos Três Códigos defende que, para poder ouvir o chamado da natureza é preciso desfazer-se de tantos intermediários e entraves. As leis, assim, devem ser estabelecidas respeitando desejos naturais. Os três códigos devem manter entre si uma relação de harmonia, e não de contradição, como era o caso na sociedade criticada por Diderot, aquela de Paris do século XVIII.

O cenário criado funciona como mecanismo de convencimento com pontos filosóficos centrais. É como se o filósofo dissesse ao leitor: imagine que haveria uma sociedade onde as pessoas sejam livres para agir conforme seus impulsos naturais. Como seria sua vida? Ora, poderia replicar um leitor perspicaz, para responder a essa pergunta é preciso saber quais seriam as condições geográficas. Sendo assim, continuaria Diderot, imaginemos a vida dos habitantes da Nova Citera: há comida de sobra, o clima é temperado, é preciso haver mais cidadãos para cuidarem da terra e dos anciãos. Como, então, imaginar as relações sociais

desprovidas de intermediários, como a leis civis e religiosas, nesse contexto? A partir daí é que ele dá cores aos habitantes dessa ilha.

Isso implica, portanto, no fato de que não se pretende nem encontrar realmente essas condições, nem transformar uma sociedade naquela que é ideal, não importa qual seja seu nível de desenvolvimento. Diderot sabe que nem a França nem a real ilha de Taiti se transformarão, um dia, naquilo que é narrado no conto. Isso não faria sentido: o texto não é apologético do modo de vida insular. A intenção é fundamentalmente crítica, e o alvo são os parisienses. O despojamento desses parâmetros de regulação intermediários entre a natureza e as ações humanas, funcionam como meio de se pensar o que realmente rege – ou deveria reger – as ações, padrões e costumes.

As leis de um corpo social são estabelecidas à sua imagem e semelhança. Se essa sociedade é corrompida, assim serão suas leis, “e o ser humano, em consequência, somente é “bom” para outro quando é “malvado” para si” (Lewinter, 1976, p. 128-9).³¹⁶ Isso porque, para seguir as leis corruptas e estar em dia com as autoridades civis e religiosas, é preciso ser contrário à sua própria natureza. Recorrendo a análises dos textos de Diderot, podemos constatar, em sociedades como a francesa do século de Diderot, um conflito interno entre os códigos, de modo que para seguir um é preciso entrar em contradição com outro (*Suplemento*, II, p. 556). A idealização da narrativa confirma a ausência de qualquer pretensão de aplicação dos preceitos morais discutidos na obra, consistindo em um estudo de um caso extremo que serve, depois, como parâmetro para pensar os casos mais gerais.³¹⁷

Diderot não pretende transpor os costumes da França para o Taiti, ou vice-versa: devemos imitar o bom capelão, que é monge na França e Selvagem no Taiti (Diderot, 1979, p. 157). Até mesmo porque “Há menos inconvenientes em ser louco entre loucos, do que ser sábio sozinho” (Diderot, 1979, p. 157). Como escreve Diderot no verbete “Conveniente” da *Encyclopédie*, “O conveniente consiste sempre na conformidade de sua conduta com os usos estabelecidos e as opiniões recebidas. É, se for permitido exprimir-se assim, o *honesto arbitrário*”

³¹⁶ « Les lois de la société sont à son image, toutes corrompues ; et l'être humain, en conséquence, n'est « bon », pour autrui, que s'il est « méchant », pour soi ».

³¹⁷ Essa estratégia é utilizada pelo autor com alguma regularidade. O uso do estudo de casos-limites para atingir conclusões gerais pode ser notado, por exemplo, com a figura dos cegos ou dos surdos para desenvolver um argumento (Stenger, 2019, p. 32).

(“Conveniente”, *Enc.*, 5, p. 47, sublinhado pelo autor). Um comportamento com bases nos fundamentos da natureza em meio a uma sociedade na qual os códigos de conduta estão de tal maneira afastados da natureza geraria um estranhamento sem tamanho por parte do restante das pessoas. Uma ação virtuosa também passa pela compreensão do lugar onde se vive. Consequentemente, noções de honestidade e desonestidade, e de bem e mal, devem adequar-se por conveniência à arbitrariedade dos costumes de cada lugar, sem impor um costume mais honesto e menos conveniente onde ele não seria adequado.

Também não se trata de pregar o retorno a um certo estado de natureza, uma idade de ouro perdida. Escolher elementos da natureza para compor um quadro – ou um conto – não significa fazer um retrato real de uma cena e nem uma pregação do retorno à natureza. O artista não pinta nada do que é e nem nada do que pode ser. O Taiti, o padre, as relações entre franceses e taitianos, tudo isso é idealizado; nada é e nem se pretende real. Um acontecimento real serve apenas de inspiração para a composição de um conto moral.

Diderot recomendou ao pintor que fosse às festas de igreja e às tavernas procurando modelos reais e naturais. É o que ele coloca em prática quando toma seus modelos a partir de um acontecimento presente no imaginário das pessoas: a chegada dos exploradores ao Taiti. Ele vê essa ocasião como oportunidade de compor um quadro com o qual, ao mesmo tempo, as pessoas se identifiquem pela relação de proximidade com o evento, mas também sejam levadas a refletir a respeito dos elementos trazidos para a discussão. Em outros termos, há familiaridade e estranhamento misturados no debate de temas comuns, como o casamento, mas de uma perspectiva nova, estranha, e sem qualquer engajamento com a moral cristã.

Além disso, e talvez seja esse um dos pontos mais importantes do desenvolvimento da teoria moral de Diderot, não se trata de transpor elementos de uma sociedade para a outra, até mesmo porque o Taiti do conto não existe. As ideias apresentadas pelo autor e analisadas e discutidas neste trabalho não são pautadas em qualquer possibilidade de aplicação, são casos extremos elaborados com o objetivo bem claro de pensar os casos mais comuns e corriqueiros. Toda a estrutura da teoria se encerra, efetivamente, em uma *teoria*, e não na prática desses princípios tais como são descritos.

Na França, continuará havendo monges, casamentos que não podem ser dissolvidos,³¹⁸ constrictões dos desejos e vontades naturais. O efeito, contudo, causado sobre os leitores do conto se pretende duradouro. O *Suplemento à viagem de Bougainville* intenta fazer seu leitor refletir sobre os assuntos elencados e, mais do que isso, pretende garantir que os princípios ali contidos se fixem na memória do leitor, reavivando máximas naturais de convivência e de bem-estar. Não há uma pretensão de aplicação, mas, em primeiro lugar, de desenvolvimento de uma teoria filosófica a partir de uma linguagem literária, e, em seguida, uma pretensão de gerar a reflexão do público. A forma do conto é mais eloquente do que a forma do tratado; assim, o efeito gerado por ela é, também, mais impactante.

Um dos pontos denunciados pelo interlocutor taitiano, Oru, é a fluidez da natureza. Tudo o que está contido na natureza é fluido e fixável apenas por um instante. As relações humanas devem dar conta dessa fluidez e dessa mudança. Por isso, acompanhamos no texto críticas à instituição do casamento e à religião, por exemplo. Qualquer tipo de instituição ou costume que pretenda atar nós indissolúveis é contrário à natureza. Consequentemente, nada disso pode ser um bom parâmetro para as ações. Ao mesmo tempo, a natureza não é uma tábua de leis. As leis exigem certa estabilidade que a natureza ela mesma não pode fornecer. Por isso, dois costumes diametralmente diferentes podem estar, igualmente, fundamentados na natureza e terem como resultados fenômenos completamente opostos, como acompanhamos na comparação entre os costumes do Taiti e da Ilha dos Lanceiros. O Taiti representando no conto é, nesse sentido, uma tentativa de realização literária de um modelo ideal de sociedade, ou, nos termos de Michel Delon, um “contra modelo” de sociedade (Diderot, 2007, p. 15-16). O espaço literário do conto favorece o desenvolvimento de uma reflexão moral sobre o fundamento dos costumes e sua abordagem prática.

Nesse argumento se encontra também o motivo pelo qual a moral deve ser construída continuamente com a ajuda das leis da natureza (Belaval, 1950, p. 71). Porque a natureza é mutável, não-fixável, as leis derivadas dela também devem ser adaptadas periodicamente. Caso se alterem as pessoas, devem se alterar

³¹⁸ O país de Diderot esperaria até 1844 pela primeira lei possibilitando o divórcio, mas apenas em casos específicos. A dissolução do contrato de casamento pelo simples desejo de uma das partes seria validada apenas em 1975. No Brasil, a primeira lei a conceder o direito ao divórcio data de 1977.

também as regras. Não existe fixidez na moral assim como não existe fixidez na natureza. Por isso, leis contrárias ao movimento natural dos corpos são más. Isso não implica na necessidade de não haver leis, mas de que as leis sejam periodicamente revisadas, acompanhando o movimento natural de tudo o que existe. Assim como na natureza, esse movimento não ocorre em linha reta: diferentes espécies evoluem de maneiras diferentes, justificando, assim, comportamentos distintos conforme diferentes grupos. A mutabilidade da natureza tem implicações no modo como as relações humanas são estabelecidas; as regras que pautam essas relações deveriam também levar em conta esse caráter impermanente.

No modelo ideal de sociedade esboçado por Diderot, os três códigos estão em harmonia, ou seja, o código religioso e o código civil são fundamentados sobre o código da natureza, o que não existe em lugar algum.³¹⁹ Ao fazer isso, o autor se vê diante da possibilidade de confrontar por meio da oposição e do distanciamento desse modelo – idealizado – os defeitos encontrados no alvo de sua crítica. Constata-se que na França, em oposição ao Taiti-diderotiano, as necessidades naturais da vida humana foram confundidas com preceitos e máximas religiosas e necessidades artificiais instituídas pelos hábitos e costumes.

O que se pode tirar do evento ao redor da chegada dos europeus na ilha de Taiti? Uma lição a respeito dos costumes franceses. Para isso, Diderot não pretende entrevistar realmente um taitiano ou taitiana (ainda que sejam levantadas hipóteses sobre as impressões de Aotouru, o taitiano que, levado por Bougainville, viveu alguns meses na França). Ele se fundamenta em um modelo real e o embeleza tendo como finalidade a construção de um modelo idealizado de sociedade. Por esse motivo, o Taiti e os taitianos e taitianas imaginados, criados exclusivamente para darem corpo ao conto, estão próximos da natureza, vivem conforme suas prescrições, fundamentam suas leis nas indicações dessa mestra primeira. Ao mesmo tempo em que estão próximos da natureza, guardam traços de civilização convenientes ao desenvolvimento do argumento. Os taitianos, a rigor, poderiam ser qualquer povo a partir desse critério: há uma aura de exotismo ao redor da ilha (veja-se por exemplo, o apelido de Nova Citera) e, ao mesmo tempo, ela é comentada pelas pessoas. Tudo isso favorece a mistificação

³¹⁹ Cf. Stenger, 2019, p. 630; Trousson, 1975, p. 129.

do conto, um aspecto de verossimilhança e tem um grande poder de convencimento.

Vemos, ainda, com esse movimento argumentativo a estreita relação entre literatura e filosofia. Uma não se coloca como serva da outra, mas em pé de igualdade, e ambas agem conjuntamente para a construção da teoria filosófica. Se a literatura funciona como ferramenta para se atingir um fim, a filosofia alimenta uma corrente literária. Segundo Pierre Hartmann, em *Diderot la figuration du philosophe*,

Diderot explodia as tradicionais compartimentações literárias de maneira [...] radical [...]. Mas ao radicalizar desse modo um procedimento comum, Diderot modifica profundamente seu teor: *em vez de submeter a literatura à filosofia, ele investe o discurso filosófico da liberdade exploradoras que sozinha define a grande literatura*. Longe de fazer da literatura a serva da filosofia, ele cria entre os polos da expressão literárias e da exposição filosófica uma dialética que, livrando uma e outra de seus entraves específicos, tende à exaltação sinérgica de seus meios (Hartmann, 2003, p. 21, sublinhado por nós).³²⁰

Uma das conclusões centrais da reflexão moral de Diderot fundamentada na ideia de natureza e levada a cabo por meio de linguagens variadas é o efeito danoso diante das tentativas de reprimir a energia da natureza. Essa ação gera efeitos colaterais importantes: a infelicidade. Em uma longa introdução antes de comentar as obras de Hubert Robert expostas nesse *Salão de 1767*, Diderot fala sobre a força da natureza que nos impulsiona para determinadas ações.³²¹ A conclusão alcançada é a de que, quando a natureza inspira algo nas pessoas, isso não pode ser reprimido: “Quando a energia da natureza se retorce sobre si

³²⁰ « Diderot faisait sauter les traditionnels cloisonnements littéraires de façon [...] radicale [...]. Mais en radicalisant de la sorte une démarche commune, Diderot en modifie profondément la teneur : au lieu de soumissionner la littérature à la philosophie, il investit le discours philosophique de la liberté exploratoire qui seule définit la grande littérature. Loin de faire de la littérature la servante de la philosophie, il crée entre les pôles de l’expression littéraire et de l’exposition philosophique une dialectique qui, débarrassant l’une et l’autre de leurs entraves spécifiques, tend à l’exaltation synergétique de leurs moyens. »

³²¹ Nesse caso específico, disserta sobre a necessidade de algumas pessoas em viajar. Ainda que o conteúdo do exemplo não tenha implicações morais diretas, a conclusão, como se verá, permanece no mesmo domínio sobre o qual estamos tratando.

mesmo, o ser infeliz, melancólico, chora, geme, soluça, lança gritos intervalados, se devora e se consome” (*Salão de 1767*, IV, p. 694).³²²

Essa ideia, indicada no *Salão de 1767* é, ao mesmo tempo, um dos pontos centrais da Teoria dos Três Códigos. A frase citada resume toda a ideia segundo a qual as leis devem ser boas para serem seguidas, de outra forma não apenas são inúteis como também causam danos importantes a quem está submetido a elas. E, para serem boas, devem estar de acordo com a natureza, ou seja, devem ser coerentes com o que a energia da natureza impulsiona nas pessoas. Caso contrário, haverá infelicidade.

O artista, quando procura pelo modelo ideal, primeiro observa a natureza; depois, escolhe os melhores traços entre eles, combinando-os, artificialmente, para aprimorar uma obra da natureza, ou ao menos dar essa impressão ao espectador. Por meio disso, consegue conduzi-lo ao longo de seus caminhos, pretendendo fazê-lo chegar em um ponto específico. É o que Diderot fez em relação à criação do artista inspirado em Falconet no *Salão*; é também o que vemos se repetir com os diálogos e monólogos do *Suplemento à viagem de Bougainville*. Os taitianos e taitianas do conto não são perfeitos, mas ideais para sustentarem o argumento de Diderot.

Nenhum dos personagens é real, ainda que sejam inspirados em vários personagens reais. O capelão que conversa com Oru, mesmo se houvesse um padre na tripulação, é uma tipificação da figura do religioso que realizou um voto de castidade. Não à toa, ele nunca é nomeado no texto, ele não passa de um arquétipo, ganhando um certo ar de comicidade no conto pelo contexto. Se o cenário fosse outro, o mesmo voto de castidade poderia ter sido transformado em um drama.³²³ O diálogo entre os personagens segue uma trilha previamente estabelecida por seu autor, que sabe exatamente a que ponto deseja conduzir seu leitor, e o conduz até lá por meio de seus personagens, transformados em guias dessa excursão.

Formulações, expressões, mas também silêncios e simples interjeições compõem a eloquência do quadro minuciosamente organizado dando ares de desorganização. Vimos, por exemplo, o modo como o *Diálogo com a marechala*

³²² « Quand l'énergie de Nature se replie sur elle-même, l'être malheureux, mélancolique, pleure, gémit, sanglote, pousse des cris par intervalle, se dévore et se consume. »

³²³ Não é o que ocorre em *A Religiosa*?

de *** pretende passar a impressão de que o personagem Diderot sequer queria continuar a conversa, mas é incitado por sua interlocutora a responder questões delicadas. A desorganização e a fluidez da natureza estão presentes na forma do diálogo própria ao filósofo. É preciso que tudo *pareça* real. O Taiti não é propriamente o Taiti, mas Diderot pretende nos fazer crer que poderia ser. A partir dessa construção, desse cenário hipotético, certos princípios morais são organizados e difundidos dentro de um meio que também é filosófico.

Vemos ser levada a cabo no *Suplemento* uma tentativa de concretização prática dos preceitos de composição desvelados na Teoria do Modelo Ideal. O conto se transforma, assim, em um exercício estético, se pudermos empregar esse termo. A natureza retratada no conto é alegorizada e também desvelada. Diderot não pretende esconder ou camuflar desejos naturais, como o apetite sexual. Alguém poderia, nesse ponto, apontar uma contradição nos escritos de Diderot, que preconiza a pintores de cenas de nudez que deixem de fazê-lo. Ora, não há cenas do mesmo teor no *Suplemento*? Na verdade, não. A nudez do conto não está a serviço da mera imagem, do deleite visual ou imagético ou redor de corpos nus, mas tem um objetivo anterior: estabelecer uma teoria moral cujo fundamento é a natureza.

A nudez, para mantermos o exemplo, é então convocada para dar desenvolvimento a esse ponto. Em um país quente, parece natural que as pessoas não cubram excessivamente seus corpos. Mais do que isso, ao pautar comportamentos nas prescrições da natureza, o ato sexual não é condenável. Ele segue um propósito específico de procriação e de consequente manutenção da densidade populacional, e por isso há regras – simples – ao seu redor. Diferente do relato do padre, e do objeto criticado por Diderot, a limitação da atividade sexual não se pauta em instituições arbitrárias e extravagantes, estabelecidas seguindo os caprichos de poucos.

A reflexão moral é elaborada por meio da construção de uma imagem eloquente na qual Diderot pretende associar um deleite dos sentidos e uma composição moralizante. Seu quadro é pintado com cores vivazes que parecem reais. O filósofo coordena traços do Taiti real com o ilusionismo do diálogo entre Oru e o Capelão, do monólogo do Ancião, ou dos comentários dos narradores para convencer o leitor de que se trata, efetivamente, de um lugar verdadeiro, quando não passa de uma alegoria. Certas formas “nos parecem ‘naturais’ justamente

porque são ‘idealizadas’ em comparação com a realidade – porque uma riqueza imensa de observações particulares foi condensada e sublimada numa experiência universal” (Panofsky, 2017, p. 350).

Esse caminho de experimentação filosófica, que une uma reflexão materialista ao pensamento artístico, pretende mostrar como a natureza é o grande princípio norteador da moral diderotiana. Ela é determinante de como e por quais motivos devemos viver conjuntamente em sociedade. É a natureza também, com suas deformidades e sua falta de fixidez intrínseca, o fundamento da verdadeira beleza, aquela cujo impacto vai além do deleite visual.

Vale ainda relembrar um detalhe central para a compreensão da filosofia materialista de Diderot. Quando fala em natureza criadora no cerne de seu pensamento materialista ateu, não se trata de uma simples substituição da ideia de religião (e de sua função) pelo materialismo, do mesmo modo como não se trata de substituir a ideia de Deus pela ideia de natureza. A natureza é a entidade criadora de todas as coisas visíveis e invisíveis, mas não de uma maneira metafísica. Na teoria materialista de Diderot não cabe nada de imaterial.³²⁴ Diferente do materialismo antigo de Lucrécio, por exemplo, o esquema reflexivo de Diderot não comporta a ideia de divindade.

A questão que pode, então, surgir é a seguinte: de onde vêm as ideias morais? Se não há uma preocupação com a vida eterna, e toda punição e recompensa é terrena, porque agir bem quando não se corre risco de ser surpreendido pela lei, por exemplo? Ora, a resposta de Diderot caminha no sentido de dizer que, apesar das ações corrompidas dos cidadãos dos Estados complexos do Velho Mundo, a natureza humana inspira as pessoas para sua conservação e para o estado de felicidade. Foi o ponto central analisado na discussão do Filósofo com a Marechala. Assim, as ações realizadas rotineiramente devem ter um fundamento moral, e para que o código da natureza seja respeitado, as leis e os costumes, os fundamentos da religião e da sociedade, devem todos se fundamentar nos preceitos da natureza, em sua energia e transformação.

³²⁴ Ainda que, como defende Maria das Graças de Souza, haja uma metafísica naturalista (2002, p. 105) fundada no *Sonho de d’Alembert* que permite a formulação de princípios éticos que permeiam a reflexão artística e a reflexão moral de Diderot, afinal, as duas acabam sendo teorias complementares, até difíceis de serem estudadas individualmente, pois em algum ponto uma pressupõe a outra, de maneira quase circular.

Se aceitamos que o conceito de natureza na filosofia de Diderot representa um movimento perpétuo, um constante turbilhão, e, ao mesmo tempo, ela é a causa ou a origem de todas as coisas, dado o esquema materialista ateu, essa mesma mudança incessante deve dar conta de fundamentar a moral. Para compreendermos esse ponto, é preciso ter clara a ideia de que a natureza não é uma tábua de leis, mas um princípio norteador. Esse princípio organiza tanto a Teoria do Modelo Ideal como a Teoria dos Três Códigos.

Além disso, outro elemento que ajuda a compreender e a justificar a leitura conjunta dessas duas teorias é o modo como julgamentos diferentes são fundamentados no mesmo princípio e justificados pela ideia de relação. O fundamento do belo segundo Diderot se aplica tanto ao belo artístico quanto ao belo moral. Um indivíduo se relaciona diferentemente com as normas e leis dependendo do modo como se desenvolveu sua compreensão de mundo, isto é, dependendo das necessidades naturais às quais esteve submetido ao longo de sua existência. Do mesmo modo, os parâmetros de comparação que culminam em um juízo sobre o belo também se alteram. Assim como o conceito de belo, que varia conforme o tempo ou as referências existentes no imaginário de diferentes pessoas, os preceitos naturais são aplicados de diferentes formas, sempre com o mesmo fim. Como argumenta Diderot no verbete “Belo”, o único fundamento capaz de dar conta dessa mutabilidade e ainda assim manter a ideia a unidade por trás dele é a ideia de relação.

Deve haver um fundamento moral que dê conta da variabilidade de religiões, da geografia e da história, permanecendo sempre uno. A natureza, com seu transformismo inerente, é esse fundamento. A ideia pode parecer paradoxal (um transformismo inerente oferece um fundamento permanentemente uno). Porém, esse paradoxo se resolve quando nos voltamos para a compreensão, sobre a qual insistimos anteriormente: a natureza não é uma tábua de leis, mas um princípio fundador. Por isso, ela indica um padrão de manutenção e conservação, que, contudo, se altera conforme as necessidades do grupo ao qual o princípio é aplicado.

Poderíamos dizer que a obra de arte, para Diderot, efetua um movimento de ativação, reforço e revisão³²⁵ de princípios morais. Vejamos como isso foi

³²⁵ Tomamos de empréstimo os termos de Carole Talon-Hugon em *Morales de l'art* (2009, p. 76).

colocado em prática com o caso do *Suplemento à viagem de Bougainville*. Ao longo do desenvolvimento da Teoria dos Três Códigos temos, em primeiro lugar, a ativação de princípios. Diderot convida o leitor e a leitora a um momento que pretende compreender ideias basilares, componentes da natureza humana. Essas ideias nos direcionam para a moralidade, afinal, somos naturalmente sociáveis, e essa relação de sociabilidade necessita de regras e princípios de conduta. A ativação desse princípio passa também por uma etapa de desvelamento dos entraves que impossibilitam a plena realização dos valores morais inspirados pela natureza.

Em seguida, passa-se para um movimento de reforço do princípio. Diderot evidencia ao público interessado filosoficamente quais os elementos fundadores e norteadores das ações humanas, e como seria se pudéssemos, enquanto conjunto social, viver plenamente as prescrições da natureza. Finalmente, em um movimento de revisão, somos convidados a rememorar prescrições da natureza soterradas pelos entraves e obstáculos do tempo; não se trata de apenas prescrever ações como as do Taiti imaginado ou de imaginar uma transposição de cenários, onde o Taiti ficcional se transformaria em regra de aplicação, mas de atualizar e revisar esses princípios para as sociedades policiadas.

Dependendo do interesse do público, é possível deter-se em níveis diferentes da leitura. Se o filósofo desenvolve uma teoria moral ao longo da narrativa, nem todo leitor precisa ou irá debruçar-se sobre ela. Esse é, também, um elemento da beleza da composição: é possível visitar o Taiti de Diderot tanto com interesses literários quanto com intenções filosóficas, e conforme essa última, ainda é possível sair tocado por preceitos, ou apenas informado da teoria. A eloquência da composição ganha sua dimensão filosófica com a aplicação do princípio de composição para experimentação filosófica. O resultado são imagens eloquentes, que comportam em um quadro ou em um diálogo, ideias filosóficas densas prontas para serem destrinchadas por quem quiser se aventurar.

Segundo Diderot, “Toda peça de escultura ou de pintura deve ser a expressão de uma grande máxima, uma lição para o espectador, sem o que ela é muda” (*Pensées détachées sur la peinture*, IV, p. 1019).³²⁶ O aforismo mistura a ideia de transmissão de ideias com a linguagem falada. Na perspectiva de Diderot,

³²⁶ « Tout morceau de sculpture ou de peinture doit être l'expression d'une grande maxime, une leçon pour le spectateur ; sans quoi il est muet. »

uma bela obra sem uma grande máxima não diz nada que seja duradouro, não gera um efeito contumaz sobre o público. Uma obra com uma excelente técnica sem uma história moralizante por trás não merece ser contada. O desenvolvimento de sua teoria artística e o modo como ele aplica o princípio central da compreensão do belo modelo para elaboração da Teoria dos Três Códigos poderia ser sintetizado com essa máxima. É preciso que a composição fale a plenos pulmões para aqueles que desejam ouvi-la, sua mensagem deve ser moralizante e para atingir esse efeito da melhor forma possível, a composição deve ser permeada de símbolos e detalhes geradores de um efeito de verossimilhança.

É comum ao estudioso de Diderot justificar, como fizemos no início desta tese, como e porque se pretende realizar um trabalho exegético a respeito da filosofia de Denis Diderot, que não comporta sistema. É verdade que sua forma variada, vívida e energética, distante (não parece exagerado dizer propositalmente) da forma do tratado perde em conteúdo e em beleza ao ser sistematizada. Não foi o que pretendemos fazer ao longo deste trabalho de pesquisa. Ao contrário, tentamos enfatizar de que maneira sua discussão feita por meio de linguagens não tradicionalmente filosóficas carregam consigo a fluidez do diálogo, a dureza e a beleza dos comentários da crítica de arte, composições filosóficas desenvolvidas com o mesmo princípio de criação artística, cuidadosamente pensando no efeito sobre o público e no recebimento pela posteridade.

Salta aos olhos o modo como conteúdos aparentemente muito distintos se conectam a despeito deles mesmos na escrita diderotiana. A reflexão sobre a arte se fundamenta em preceitos materialistas; temas caros da moral ganham uma nova roupagem com o gênero nascente da crítica de arte. A *cadeia secreta* ou a *corrente subterrânea* que guia o pensamento de Diderot é forte a ponto de não poder ser rompida, apenas brevemente canalizada. Como tudo o que faz parte da natureza, porém, o fluxo da corrente não cessa. Podemos fixá-la como em uma pintura ou em uma fotografia, mas cientes da mais grave e mais bela implicação: o que foi fixado não foi o rio, mas apenas a imagem, presa no tempo enquanto durar o papel onde foi impressa. Não cabe a nós oferecer uma leitura definitiva da filosofia de Diderot, mas refletir sobre suas imagens eloquentes e realizar o convite para que as observemos conjuntamente com um olhar interessado e

curioso, recolhendo as pistas deixadas à posteridade para a qual Diderot ofereceu seu legado.

REFERÊNCIAS

Obras de Denis Diderot

DIDEROT, DENIS. *Da interpretação da natureza*. Trad. Pedro Paulo Pimenta. Introdução: Clara Castro e Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Unesp, 2024.

DIDEROT, DENIS. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. Franklin de Matos. Cosac Naify, 2005.

DIDEROT, DENIS. *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*. Gita May e Jacques Chouillet (org.). Paris: Hermann, 2007.

DIDEROT, DENIS. *Jacques, le fataliste*. Introdução, apresentação e notas: Barbara K.-Toumarkine. Paris: Flammarion, 1997.

DIDEROT, DENIS. *Le Neveu de Rameau, Satires, Contes et Entretiens*. Org. Jacques et Anne-Marie Chouillet. Paris : Le Livre de Poche, 1984.

DIDEROT, DENIS. *Œuvres*. T. I-V. Introdução, organização e notas: Laurent Versini. Paris: Robert Laffont, 1994-1996.

DIDEROT, DENIS. *Œuvres complètes*. Herbert Dieckmann, Jacques Proust et Jean Varloot (org.). 25 volumes. Paris: Hermann, 1975-2004.

DIDEROT, DENIS. *Œuvres complètes*. J. Assézat et Tourneux (org.). 20 volumes. Paris : Garnier Frères, 1875-1877.

DIDEROT, DENIS. *Œuvres complètes*. Roger Lewinter (org.). 15 volumes. Paris : Le club français du Livre, 1969-1973.

DIDEROT, DENIS. *Obras II. Estética, poética e contos*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DIDEROT, DENIS. *O Sobrinho de Rameau*. Trad. Daniel Garroux. São Paulo: Unesp, 2019.

DIDEROT, DENIS. *O sonho de d'Alembert e outros escritos*. Trad. Maria das Graças de Souza. São Paulo: Unesp, 2023.

DIDEROT, DENIS. *Os pensadores. Diderot*. Trad. Marilena Chauí e J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DIDEROT, DENIS. *Passeio Vernet*. Trad. Flávia Falleiros e Letícia Iarossi. Apresentação e notas: Flávia Falleiros. São Paulo: Editacuja, 2021.

DIDEROT, DENIS. *Supplément au voyage de Bougainville*. Org. Michel Delon. Paris: Gallimard, 2002.

DIDEROT, DENIS. *Sur le génie et autres brèves pensées littéraires et philosophiques*. Paris: Manucius, 2022.

DIDEROT, DENIS. D’ALEMBERT, JEAN LE ROND. *Enciclopédia, ou dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. 6 volumes. Maria das Graças de Souza e Pedro Paulo Pimenta (Org.). São Paulo: Unesp, 2015-2018.

DIDEROT, DENIS. D’ALEMBERT, JEAN LE ROND. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et de métiers*. 26 volumes. Paris : Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1772 [disponibilizado online por <enccre.academie-sciences.fr>].

Bibliografia geral

ALBERTI, LEON BATTISTA. *De pictura*. Trad. [do latim para o francês] Danielle Sonnier. Paris: Éditions Allia, 2019.

ANDRÉ, JEAN-MARIE. “Diderot et l’Antiquité romaine. Antiquités et Antiquité”. In : Lehmann, A. (org.). *Diderot et l’Antiquité classique*. Paris : Classiques Garnier, 2018, pp. 49-74.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. 6ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018.

BABIUKI, KAMILA. *O gênio no Iluminismo francês: o caso Diderot*. Curitiba: Kotter Editorial, 2022.

BACON, FRANCIS. *Novo órganon* [Instauratio Magna]. Trad. Daniel M. Miranda. São Paulo: Edipro, 2014.

BATTEUX, CHARLES. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Paris : Durand, 1746.

BELAVAL, YVON. *Études sur Diderot*. Paris : PUF, 2003.

BELAVAL, YVON. *L’esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris: Gallimard, 1950.

BIONDI, CARMINELLA. “L’apport antiesclavagiste de Pechméja et de Diderot à l’Histoire des deux Indes”. In: *Société française d’Histoire des Outre-Mers*, 2015, n. 386-387, pp. 49-64.

BOILLY, LOUIS-LÉOPOLD. *Boilly, Chroniques parisiennes*. Catálogo de exposição do Museu Cognacq-Jay. Paris: Les Musées de la Ville de Paris, 2022.

BOUGAINVILLE, LOUIS-ANTOINE DE. *Voyage autour du monde par la frégate du Roi La Boudeuse et la flûte L’Étoile*. Apresentação e notas : Jacques Proust. Paris: Gallimard, 1982.

BOURDIN, JEAN-CLAUDE. *Les matérialistes au XVIII siècle*. Paris: Payot, 1996.

BRANDÃO, RODRIGO. “Voltaire sobre Shakespeare e Newton ou o gênio e o gosto nas artes e ciências”. In: *Revista Discurso*. No. 1 (44), 2014, pp. 161-188.

BUCHS, ARNAUD. *Diderot et la peinture*. Mayenne: Éditions Galilée, 2015.

BUKDHAL, ELSE MARIE. *Diderot, critique d'art. I. Théorie et pratique dans les Salons de Diderot*. Traduit du danois par Jean-Paul Faucher. Copenhague : Rosenkilde et Bagger, 1980.

BUKDHAL, ELSE MARIE. *Diderot, critique d'art. II. Diderot, les salonniers et les esthéticiens de son temps*. Traduit du danois par Jacques Piloiz. Copenhague : Rosenkilde et Bagger, 1982.

CASTRO, CLARA. “A sensibilidade do diafragma em Diderot: um paradoxo do paradoxo”. In: *O que nos faz pensar* (PUCRJ), v. 30, pp. 172-195, 2022.

CASTRO, CLARA. PIMENTA, PEDRO PAULO. “É uma dama que adora se travestir” – Diderot e a figuração da natureza. In: *DIDEROT, Da interpretação da natureza*. São Paulo: Unesp, 2024, pp. 7-22.

CHAUÍ, MARILENA. “Sobre a Utopia”. In: Souza. C. M. *Um convite à utopia* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2016, pp. 29-45.

CHOUILLET, JACQUES. *La formation des idées esthétiques de Diderot*. Paris: Armand Colin, 1973.

CLAUDIANUS, CLAUDIUS. *Claudian*. Vol. 1. Trad. Maurice Platnauer. Loeb Classical Library. London: Harvard University press, 1922.

CONDILLAC, ÉTIENNE BONNOT DE. *Ensaio sobre a origem dos conhecimentos humanos. A arte de escrever*. Trad. Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Unesp, 2018.

CORNEILLE, PIERRE. *L'illusion comique. Le Cid. Horace. Cinna. Polyeucte. Le menteur. Agésilas. Attila. Tite et Bérénice*. Org. Jean d'Ormesson. Paris : Le Figaro, 2009.

CURRAN, ANDREW. *Diderot e a arte de pensar livremente*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Todavia, 2022.

CURRAN, ANDREW. *Sublime disorder. Physical monstrosity in Diderot's universe*. Oxford: Voltaire Foundation, 2001.

DE PILES, ROGER. *Cours de peinture par principe*. Amsterdam et Leipsick : Arkstée et Merkis, 1766.

DELON, MICHEL (dir.). *Dictionnaire européen des Lumières*. Paris : PUF, 1997.

- DELON, MICHEL. *L'idée d'énergie au tournant des lumières*. Paris: PUF, 1988.
- DIECKMANN, HERBERT. *Cinq leçons sur Diderot*. Genève : Droz, 1959.
- DOMENECH, JACQUES. *L'étiq̄ue des lumières – les fondements de la morale dans la philosophie française du XVIIIe siècle*. Paris: Vrin, 1989.
- DOODY, AUDE. *Pliny's Encyclopedia. The reception of Natural History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- DROST, WOLFGANG. « Le Regard intérieur. Du modèle idéal chez Diderot. » in : DELON, MICHEL & DROST, WOLFGANG (org.). *Le Regard et l'Objet. Diderot critique d'art*. Heidelberg : Carl Winter. 1989, pp. 69-90.
- DUBOS, JEAN-BAPTISTE. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. 3 tomos. Paris : Jean Mariette, 1740.
- DUCHET, MICHÈLE. « Le "Supplément au Voyage de Bougainville" et la collaboration de Diderot à « L'Histoire des deux Indes ». in : Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1961, no. 13, pp. 173-187.
- DUCHET, MICHÈLE. *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*. Paris : Albin Michel, 1995.
- DUFLO, COLAS. « L'allure du génie : couleur, matière et création dans les *Essais sur la peinture* » in : CAMMAGRE, G. & TALON-HUGON, C. [org.] *Diderot, l'expérience de l'art. salons de 1759, 1761, 1763 et Essais sur la peinture*. Paris: PUF, 2007, pp. 42-50
- DUFLO, COLAS. *Diderot philosophe*. Paris: Honoré Champion, 2013a.
- DUFLO, COLAS. *Diderot: Du matérialisme à la politique*, Paris: CNRS, 2013b.
- EHRARD, JEAN. *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII siècle*. Paris : Albin Michel, 1994.
- EHRARD, JEAN. *L'invention littéraire au XVIIIe siècle : fictions, idées, société*. Paris: PUF, 1997.
- ELIAS, NORBERT. *A peregrinação de Watteau à Ilha do Amor*. Trad. Antonio Carlos Santos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- FÉLIBIEN, ANDRÉ. *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Paris: Frédéric Leonard, 1668.
- FIGUEIREDO, VINICIUS DE. *A paixão da igualdade: uma genealogia do indivíduo moral na França*. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- FILLOUX, GEORGES. « L'article BEAU et la théorie matérialiste de la connaissance ». In : *La matière et l'homme dans l'Encyclopédie* (Albertan-Coppola, S. et Chouillet, A.-M. [org.]). Langres : Klincksieck, 1998, pp. 41-50.

FONTENELLE, BERNARD LE BOVIER DE. *Diálogos sobre a pluralidade dos mundos*. Trad. Denise Bottman. 2^a edição. Campinas: Unicamp, 2013.

GOGGI, GIANLUIGI, "Quelques images du langage politique de Diderot". In: *L'édition du dernier Diderot. Pour un Diderot électronique*. Gianluigi Goggi et Didier Kahn [org.] Paris: Hermann, 2007, pp. 65-122.

GOGGI, GIANLUIGI. "La collaboration de Diderot à l'"Histoire des deux Indes" : l'édition des contributions". In: *Diderot Studies*, 2013, Vol. 33. pp. 167-212.

GOURBIN, GILLES. *La politique expérimentale de Diderot*. Garnier : Paris, 2022.

GRIMALDI, NICOLAS. "Quelques paradoxes de l'esthétique de Diderot » In : *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*. Julho-Setembro 1984, t. 174, no. 3, pp. 311-336.

GRIMALDI, NICOLAS. *L'art ou la feinte passion*. Paris : PUF, 1983

HARTMANN, PIERRE. *Diderot la figuration du philosophe*. Paris : José Corti, 2003.

HARVEY, DAVID ALLEN. *The French Enlightenment and its Others. The Mandarin, the Savage, and the Invention of the Human Sciences*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2012.

HOBSON, MARIAN. « La perception des rapports. Un nœud qui se défait ». In : Maud Pouradier (org.) *Esthétiques de Diderot. La nature du beau*. Caen : Presses universitaires de Caen, 2014, pp. 11-21.

HUTCHESON, FRANCIS. *An inquiry into the original of our Ideas of beauty and virtue*. Online: Liberty Fund, 1726, 2004. Disponível em: <https://oll.libertyfund.org/title/leidhold-an-inquiry-into-the-original-of-our-ideas-of-beauty-and-virtue-1726-2004>

IBRAHIM, ANNIE. « Le matérialisme de Diderot ». In : *La pensée*. Fondation Gabriel Péri, n. 374, vol. 2, 2013, pp. 19-35.

IMBRUGLIA, GIROLAMO. « Indignation et droits de l'homme chez le dernier Diderot. De l'*Encyclopédie* à l'*Histoire des deux Indes* ». In: Goggi, Gianluca et Kahn, Didier [org.] *L'édition du dernier Diderot. Pour un Diderot électronique*. Paris : Hermann, 2007, pp. 125-176.

JAFFRO, LAURENT. « Le choix d'Hercule : le problème artistique de l'expression du moral dans la tradition shaftesburienne ». In: *Revista doisPontos*. Curitiba, São Carlos, vol. 11, n. 1, 2014, pp. 39-65.

JOUFFROY, JEAN-PIERRE. « Le pour et le contre ». In: *La pensée*, n. 374, 2013, pp. 57-62.

KOVÁCS, ESZTER. *La critique du Voyage dans la pensée de Diderot. De la fiction au discours philosophique et politique*. Paris : Honoré Champion, 2015.

LE BRUN, CHARLES. *Conférence de Monsieur Le Brun premier peintre du Roy de France, chancelier et directeur de l'Académie de peinture et sculpture. Sur l'expression générale et particulière. Enrichie de figures gravées par B. Picart*. Amsterdam : J. L. de Lorme et Paris : E. Picart, 1698.

LEFEBVRE, HENRI. *Diderot*. Paris : Hier et aujourd'hui, 1949.

LÉGER, PIERRE. « De la théorie de la « perception des rapports » au « théâtre de la relation » : esthétique et éthique chez le Diderot des années 1750 ». In: *Les morales de Diderot*. Richard, O. et Stenger, G. (org.). Paris: Hermann, 2022, pp. 335-348.

LEITE, RAFAEL DE ARAÚJO E VIANA. *A querela do luxo por Voltaire e Rousseau*. Dissertação de mestrado. Orientador: Rodrigo Brandão. Curitiba: UFPR, 2014.

LEWINTER, ROGER. *Diderot ou les mots de l'absence*. Paris: Éditions Champ Libre, 1976.

LICHTENSTEIN, JACQUELINE. *A cor eloquente*. Trad. Maria Elisabeth C. de Mello e Maria Helena de M. Roua. São Paulo: Siciliano, 1994.

LILTI, ANTOINE. *L'héritage des Lumières. Ambivalences de la modernité*. Paris : Seuil/Gallimard, 2019.

LOJKINE, STÉPHANE. « Le goût de Diderot : une expérience du seuil » In : *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, vol. 50, 2015, pp. 45-59.

LOJKINE, STÉPHANE. « Le prédicateur et le cadavre. Vien et Doyen côte à côte au Salon de 1767 » In : *Cahier de l'Association internationale des études françaises*. 2010, n° 62, pp. 151-172.

LUCRÉCIO. *Sobre a natureza das coisas*. Trad. Rodrigo Tadeu Gonçalves. Belo Horizonte: Autênciã, 2021.

MALUEG, SARA PROCIOUS. "Diderot's descriptions of nature, 1759-1762". In: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 94, 1972, pp. 121-139.

MARIVAUX, PIERRE DE. *Journaux et œuvres diverses*. Paris: Classiques Garnier, 2021.

MARTIN, CHRISTOPHE. *L'Esprit des Lumières. Histoire, littérature, philosophie*. Paris : Armand Colin, 2017.

MATOS, FRANKLIN DE. A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau. In: *O que nos faz pensar*, n. 25, agosto de 2009, pp. 7-22.

MATOS, FRANKLIN DE. *O filósofo e o comediante*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MATTOS, FRANKLIN DE. *A cadeia secreta*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MAUZI, ROBERT. *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIIIe siècle*. 4^a edição. Paris: Armand Colin, 1969.

MAXIME, VALÈRE. *Faits et dits mémorables*. T. II. Trad. René Binet Paris : H. J. Jansen, 1796.

MERCIER, LOUIS-SÉBASTIEN. *L'an deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fût jamais*. Paris : La Découverte, 1999.

MONTESQUIEU. *Lettres persanes*. Paris : Garnier-Flammarion, 1964.

MORTIER, ROLAND. TROUSSON, RAYMOND (org.). *Dictionnaire de Diderot*. Paris: Honoré Champion, 1999.

MOUREAU, FRANÇOIS. « Bois Brésil, amazones et rêveries coloniales : paradoxes brésiliens des Lumières françaises » In : ARON, PAUL et. al. [org.] *Vérité et littérature au XVIIe siècle. Mélanges rassemblés en l'honneur de Raymond Trousson*. Paris : Honoré Champion, 2001, pp. 209-222.

NAKAGAWA, HISAYASU. « Les fondements de la morale diderotienne, ou l'éthique naturelle : à propos du Supplément au Voyage de Bougainville ». In : NAKAGAWA, HISAYASU ; ICHIKAWA, SHIN-ICHI ; SUMI, YOICHI ; OKAMI, JUN [org.] *Ici et ailleurs : le dix-huitième siècle au présent. Mélanges offerts à Jacques Proust*. Tokyo : Kenkyûsha, 1996, pp. 87-109.

PANOFSKY, ERWIN. *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Trad. Claude Herbet et Bernard Teyssèdre. Paris : Gallimard, 2021.

PANOFSKY, ERWIN. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAPIN, BERNARD. *Sens et fiction de l'utopie tahitienne dans l'œuvre politique de Diderot*. SVEC, Oxford : Voltaire Foundation, 1988.

PIMENTA, PEDRO PAULO. “As ciências no labirinto da natureza”. In: *Enciclopédia ou dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Vol. 3. São Paulo: UNESP, 2015 pp. 11-19.

PIMENTA, PEDRO PAULO. *A trama da natureza. Organismo e finalidade na época da Ilustração*. São Paulo: Unesp, 2018.

PIMENTA, PEDRO PAULO. *Metáforas do corpo no Século das Luzes*. São Paulo: Unesp, 2024.

PLATÃO. *A República*. Trad. J. Burnet. 15^a edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.

PLINE. *Histoire naturelle*. 2 volumes. Trad. M. E. Littré. Paris : Firmin-Didot, 1877.

PONCE, ESTEBAN. "La imitación de la naturaleza en Diderot". In: Ibarlucía, Ricardo (org.) *Estéticas del siglo XVIII: conversaciones sobre d'Holbach, Herder, Gerard, Diderot, Kames, Hamann*. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas, 2019, pp. 99-125.

PORTUGAL, MARCOS MUELLER. *A imitação da bela natureza em Batteux*. Dissertação de mestrado. Orientador: Vinicius Berlendis de Figueiredo. Curitiba, 2022.

POURADIER, MAUD (org.) *Esthétiques de Diderot. La nature du beau*. Caen : Presses universitaires de Caen, 2014.

PUJOL, STÉPHANE. *Le Dialogue d'idées au dix-huitième siècle*. Oxford : Voltaire Foundation, 2005.

PUJOL, STHÉPHANE. « Les formes de l'éloquence dans l'*Histoire des deux Indes* ». In: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 333, 1995, pp. 357-369.

RACINE, JEAN. *Théâtre de Racine*. 2 volumes. P. A. Touchard (org.). Paris : Club des Libraires de Frances, 1958.

RICHARD, O. STENGER, G. [org.] *Les morales de Diderot*. Paris : Hermann, 2022.

RIOUX-BEAULNE, MITIA. " « Plus admirable que l'ouvrage de Dieu... » Modèle idéal contre belle nature dans le *Salon de 1767*". In: Hakim, Z. e Falaky, F. *Diderot Studies*, T. XXXVIII. Genève: Droz, 2022, pp. 119-135.

ROCHA, ALESSANDRA FONTES CARVALHO. *Entre o convés e a escrivaninha: viagens, leituras e escritas de Bougainville e Diderot*. Tese de doutorado (Estudos de Literatura) – Universidade Federal Fluminense; orientadora: Maria Elizabeth Chaves de Mello. 2016. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/3463>

ROSAT, JEAN-JACQUES. "Quand les Lumières Radicales appelaient à la révolte anticoloniale. Diderot et l'*Histoire des deux Indes*". In: *Agone*, 2017, no. 61, pp. 41-52.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. *Dictionnaire de musique*. Paris: Duchesne, 1768.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. "Discurso sobre as ciências e as artes". In: *Rousseau Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, pp. 334-360.

SAINT-AMAND, Pierre de. *Diderot, le labyrinthe de la relation*. Paris: Vrin, 1984.

SEJTEN, ANNE ELISABETH. « Critique d'art et pensée esthétique : questions de lignes ». In : Maud Pouradier (org.) *Esthétiques de Diderot. La nature du beau*. Caen : Presses universitaires de Caen, 2015, pp.71-85.

SOURIAU, ÉTIENNE (org.). *Vocabulaire d'esthétique*. 5a edição. Paris: PUF, 2022.

SOUZA, MARIA DAS GRAÇAS DE. *Natureza e Ilustração. Sobre o materialismo de Diderot*. São Paulo: Unesp, 2002.

SOUZA, MARIA DAS GRAÇAS. "Moral e Espécie: Diderot e o Paradoxo do Homem Virtuoso" in: *Discurso*. 19, 1992, pp. 7-27.

SPECTOR, CÉLINE. *Éloges de l'injustice. La philosophie face à la déraison*. Paris : Seuil, 2016.

STAROBINSKI, JEAN. "Diderot et la paroles des autres". In: *Œuvres complètes*. Introduction Roger Lewinter. T. XIII. Paris: Le club français du Livre, 1972, pp. iii-xxi.

STAROBINSKI, JEAN. *Diderot un diable de ramage*. Paris: Gallimard, 2012.

STENGER, GERHARDT. « Diderot, Helvétius et le génie du petit Mozart ». In : Baron, K. e Fajen, R. (org.) *Diderot, le génie des Lumières. Nature, normes, transgressions*. Paris: Classiques Garnier, 2019, pp. 23-39.

STENGER, GERHARDT. *Diderot, le combattant de la liberté*. Paris: Perin, 2013.

SZONDI, PETER. *Teoria do drama burguês*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TALON-HUGON, CAROLE. « Callistique naturaliste et théorie humaniste de la peinture ». In : Pouradier, M. (org.). *Cahiers de philosophie de l'Université de Caen. Esthétiques de Diderot*. n. 51, Caen : Presses universitaires, 2014, pp. 41-54.

TALON-HUGON, CAROLE. *Morales de l'art*. Paris: Puf, 2009.

TALON-HUGON, CAROLE. *Une histoire personnelle et philosophique des arts. Moyen Âge et Renaissance*. Paris : PUF, 2014.

TODOROV, TZVETAN. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Éditions du Seuil, 1989.

TROUSSON, RAYMOND. *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1975.

TUNSTALL, KATE E. « Diderot, Chardin et la matière sensible ». In : *Dix-huitième siècle*. 2007/1, no. 39, pp. 577-593.

YASOSHIMA, FABIO. "O Dicionário de Música de Jean-Jacques Rousseau: Introdução, tradução parcial e notas". 2012. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientado por Luiz Fernando Franklin de Matos. Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-27092012-122126/publico/2012_FabioYasoshima_VCorr.pdf>. Acesso em 13 nov. 2024.

VERSINI, LAURENT. « Diderot et la vérité ». In : ARON, PAUL et. al. [org.] *Vérité et littérature au XVIIe siècle. Mélanges rassemblés en l'honneur de Raymond Trousson*. Paris : Honoré Champion, 2001, pp. 67-75.

VINCI, LEONARDO DA. *Traité de la peinture*. Trad. Péladan. Paris: Ch. Delagrave, 1910.

VOLTAIRE. *Dictionnaire Philosophique*. Paris : Garnier-Flammarion, 1964.

VOLTAIRE. « Le Mondain ». In: *Mélanges*. Paris: Gallimard, 1961.

VOLTAIRE. "Micrômegas. História filosófica". In: Contos. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1980, pp. 107-127.

WOLFF, FRANCIS. *Três utopias contemporâneas*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Unesp, 2018.