

Um discípulo indisciplinado: Diderot leitor de Shaftesbury

Luís Fernandes dos Santos Nascimento

Professor Adjunto do Departamento de Filosofia da USP

discurso 41

Publicado em 1752, no segundo volume da célebre *Encyclopédie*, o verbete *Belo*, de Denis Diderot, ganha uma nova edição vinte anos mais tarde, agora sob o nome de *Tratado sobre o belo*. Tal fato não apenas poderia indicar que aos olhos de seu autor o texto seria considerado como autônomo ou independente frente ao conjunto de artigos que compõem o grandioso *Dicionário razoado das ciências, artes e ofícios*, mas que ali se apresentavam certas ideias ou concepções caras ao filósofo francês, razão que o teria levado a relançá-lo tanto tempo depois de sua primeira aparição¹. Estudiosos da obra diderotiana, como Jacques Chouillet (Chouillet 3), não deixaram de destacar a relevância dessas linhas, vendo nelas um momento fundamental para o estabelecimento das noções estéticas do filósofo e para a compreensão de suas noções de arte e beleza.

O *Tratado* de Diderot começa com uma justificativa acerca da escolha de seu objeto de análise. Diz o autor: “por uma espécie de fatalidade, as coisas sobre as quais mais se fala entre os homens são muito comumente aquelas que menos conhecem; e que tal é, entre muitas coisas, a natureza do belo” (Diderot 13, p. 231). Como ocorre com vários assuntos que se prestam a um exame mais acurado (podemos pensar no *amor*, na *virtude* ou na *bondade*), a beleza é um daqueles temas que todos parecem dominar, mas que rapidamente mostram desconhecer quando inquiridos acerca de sua natureza. Como é possível que possamos conferir o mesmo nome *belo* a coisas que nos parecem tão diferentes umas das outras? O que há de comum entre esses variados objetos que distinguimos por esse termo? Qual é a “origem”, a “natureza”, a

¹ Retomamos aqui o que J. Guinsburg diz em nota à sua tradução do *Tratado sobre o belo*: “De todo modo, o trabalho estampado no tomo II da *Enciclopédia* em 1752, sob o título de ‘O Belo’, parece satisfazê-lo (Diderot) a ponto de ser editado à parte em 1772, como *Tratado sobre o belo*” (*Tratado sobre o belo*, p. 231). O mesmo é dito por André Billy na edição da *Pléiade* das obras de Diderot: “Il (Diderot) a dut être satisfait de son article, car le choisit pour spécimen de l’Encyclopédie et le fit imprimer à part” (Diderot, *Oeuvres*, p. 1424)

“noção exata” ou a “verdadeira ideia” de beleza, pergunta Diderot? Todos são capazes de reconhecer a existência do belo, muitos podem identificá-lo quando estão em sua presença, mas poucos sabem “o que ele é” (*id.*, *ibid.*, p. 232). O que é, portanto, a beleza? A resposta de Diderot ao problema espelha-se na própria estrutura ou ordem pela qual ele pensa e elabora seu texto. Para dar conta do tema, o filósofo francês começará por “expor os diferentes sentimentos dos autores que melhor escreveram sobre o belo”, para depois tecer alguns comentários e apresentar suas “ideias” sobre o assunto e acerca da relação existente entre a beleza e o “entendimento humano” (*id.*, *ibid.*; grifo nosso). Desse modo, perguntar-se pelo belo implica a consideração do que até então se pensou a esse respeito. Diderot dá, assim, início a uma espécie de reconstituição histórica da noção filosófica de beleza. É no interior dessa história que ele quer se inserir: é a ela que deseja dar continuidade quando diz ao seu leitor, já nas primeiras linhas de seu texto, que terminará por manifestar seus próprios pensamentos. O caminho que o *Tratado sobre o belo* nos apresenta vai dos “sentimentos” dos grandes autores do passado às “ideias” originais do escritor que agora se propõe a analisar a beleza. É a partir da crítica e do exame das mais consagradas concepções de belo que nosso autor pretende nos oferecer uma noção mais acabada do tema. Ao longo das páginas dedicadas a esse histórico da beleza vemos o filósofo francês citar pensadores como Platão, Santo Agostinho, Christian Wolff, Jean-Pierre Crousaz, Francis Hutcheson e Yves-Marie André, conhecido como Padre André. Diderot comenta cada um deles, destaca seus méritos e, sobretudo, seus equívocos, mas com nenhum deles é tão severo do que com aquele que deixa para apresentar por último: Shaftesbury. De acordo com o autor do *Jacques, o fatalista* no que diz respeito à beleza, o sistema do inglês “é ainda mais defeituoso do que qualquer dos precedentes” (*id.*, *ibid.*, p. 247). E acrescenta: “somos levados a abandonar o sistema do autor que acabamos de mencionar por mais **apego** que tenhamos tido outrora por suas

ideias” (*id.*, *ibid.*, p. 246; grifo nosso). Ao falar em “apego” Diderot certamente refere-se a uma ligação que há tempos mantém com a obra e o pensamento do filósofo britânico. Em 1745, o francês leva a lume uma tradução da *Investigação sobre o mérito e a virtude*, de Shaftesbury, publicada com o nome de *Essai sur le mérite et la vertu*. Ao enviar sua versão da obra do inglês ao amigo Jean-Jacques Rousseau, Diderot não esconde o quanto estava ligado e influenciado pela filosofia de Shaftesbury: “Eu o li e o reli, estou **tomado** (*rempli*) por seu espírito e, por assim dizer, fechei o seu livro assim que peguei minha pena. Jamais se usou do bem de outro com tanta **liberdade**”² (Badelon 1, p. 33-4; grifo nosso).

Diderot está “tomado” (*rempli* = pleno, preenchido, repleto) pelo espírito de Shaftesbury, de tal forma que considera desnecessário fazer uma tradução que se prenda à exatidão: a versão de Diderot é o que chamaríamos hoje de uma tradução livre. Como mostra Jacques Chouillet, há passagens da versão francesa que se afastam bastante do original. O estudioso nos oferece alguns exemplos da liberdade com que Diderot executa seu trabalho: onde em inglês se lê “sublime and beautiful”, em francês vê-se “*beau essentiel, le sublime réel*”; o termo “*God*” foi vertido por “*le vrai Dieu*” e a expressão shaftesburiana “*Notion of Honour or Religion*” transformou-se em “*les lois sanguinaires d’un point d’honneur et les principes erronés d’une fausse religion*” (Chouillet 3, p. 46-7). Mas longe de se mostrar como signo de descuido e desprezo pelo original, a tradução de Diderot pode ser vista, como dissemos, como prova de seu envolvimento e afeição frente às ideias ali expostas. O filósofo francês estava tão seguro de ter apreendido o espírito ou o “sentimento” expressos pela letra do inglês que não viu problema algum em apresentar o *seu* Shaftesbury: como diz Diderot a Rousseau, seu trabalho de tradução começou quando o livro do inglês foi fechado e a *sua* pena entrou

2 Carta de Diderot a Rousseau de 16 de março de 1745.

em ação. A influência que esse contato com Shaftesbury teve sobre a filosofia do enciclopedista é um tema consagrado. Yvon Belaval nos mostra o inglês como um autor de extrema importância para elaboração do pensamento do francês, sobretudo no que diz respeito à estética e à moral (Belaval 1). Jacques Chouillet dedica todo o primeiro capítulo do seu *La formation des idées esthétiques de Diderot* a esse tema. Como, então, entender que Diderot rejeite Shaftesbury justamente quando escreve sobre a beleza?

A resposta que o próprio *Tratado sobre o belo* nos dá é a seguinte: Shaftesbury comete o grande erro de confundir *beleza* e *utilidade*. Ora, acrescenta Diderot, “conquanto que os pés de uma cadeira sejam iguais e sólidos, que importa que tenham a mesma figura? Eles podem diferir nesse ponto, sem serem por isso menos úteis” (Diderot 13, p. 246). Partes de uma cadeira podem ser muito úteis e desempenhar o papel para o qual foram produzidas sem que com isso sejam belas, portanto, a beleza não tem qualquer relação com a utilidade. Ornamentos de todo tipo não possuem nenhum fim determinado e nem por isso são menos belos, logo a beleza não pressupõe um uso. O mesmo ocorre em relação ao mundo natural no qual “discernimos todos os dias *belezas* em flores, plantas e mil obras da natureza cujo uso nos é desconhecido” (*id.*, *ibid.*, p. 247). Eis aí o grande equívoco de Shaftesbury, a razão de ele ser tomado como o pior dos autores elencados pelo *Tratado sobre o belo*: o inglês identifica utilidade e beleza, e com isso acaba por impedir algo que todos tomamos como verdadeiro – a ideia de um belo natural. Por oposição à de Shaftesbury, que é a pior, a concepção do Padre André é considerada como a mais acabada: esse autor é aquele que “até o presente melhor aprofundou esta matéria” (*id.*, *ibid.*, p. 248). Mas embora esse pensador tenha acertado em definir a beleza a partir das noções de ordem, simetria, relação, ele deixou de explicar a origem dessas noções. E é justamente este o tema que Diderot julga necessário trabalhar.

Na parte em que começa a introduzir suas ideias acerca do belo, Diderot lembra o seu leitor que “nascemos com a faculdade

de pensar e de sentir” e, em seguida, acrescenta que “o primeiro passo da faculdade de pensar é examinar suas percepções, uni-las, compará-las, combiná-las, aperceber entre elas relações de **conveniência e desconveniência**” (*id.*, *ibid.*; grifo nosso). O ato de pensar se faz então pela comparação entre nossas percepções, pela consciência de que existe entre elas certas relações (*rappports*), ou seja: começamos a pensar quando somos capazes de estabelecer certas conexões, vínculos ou ligações entre aquilo que nos é oferecido pelos sentidos. Dessa operação nascem noções tão caras à compreensão da ideia de beleza, tais como as de ordem, de simetria e de proporção: “é o exercício mais imediato de nossas faculdades que conspiram, tão logo nascemos, para nos dar ideias de ordem, de arranjo, de simetria, de mecanismos, de proporção, de unidade; todas essas ideias vêm dos sentidos e são factícias; e nós passamos da noção de uma multidão de seres artificiais e naturais, arranjados, proporcionados, combinados, simetrizados, à noção abstrata e negativa de desproporção, de desordem e de caos” (*id.*, *ibid.*). Tudo o que os sentidos nos fornecem gera em nós noções como as de ordem, simetria e unidade. É só posteriormente, diz-nos o autor do *Tratado sobre o belo*, com o desenvolvimento das atividades de nossas faculdades, que chegamos a um outro tipo de ideia, a saber: as que nos remetem às imagens de desordem, caos e desproporção. A esse segundo e mais tardio gênero de noção só é possível chegar pela abstração das primeiras: o caos, por exemplo, não existe senão como abstração que se opõe a uma ideia naturalmente dada aos sentidos – a de ordem. É nesse sentido que, para Diderot, não pode haver uma desproporção natural, mas apenas a abstração e conseqüente negação da ordem da natureza, ideia à qual chegamos imediatamente, tão logo nossas faculdades são acionadas. Já aqui Diderot acrescenta o que dizia faltar às ideias daquele que o *Tratado sobre o belo* considera como sendo o autor que até então tinha melhor trabalhado a questão: como vimos, ao Padre André faltava uma explicação das origens das noções de ordem e proporção. Em poucas linhas, Diderot afirma que

elas estão baseadas no próprio exercício de nossas faculdades: são noções que estão enraizadas na natureza humana. Mesmo a ideia de Deus tem de ser entendida como anterior e subordinada a elas, pois não há concepção de divindade que não pressuponha algum conhecimento do que venha a ser ordem, proporção, simetria e unidade. De acordo com Diderot, para o homem essas são noções “tão nítidas, tão reais, quanto as de comprimento, largura, profundidade, quantidade, número” (*id.*, *ibid.*). Não há civilização em que simetria, harmonia, unidade, proporção e todas essas ideias que compõem a noção maior de beleza não estejam presentes, embora de diferentes maneiras e graus. A dessemelhança entre os povos, acrescenta Diderot, pode ser compreendida como diferentes graus ou níveis na capacidade de apreender e manifestar tais ideias. O desenvolvimento de um povo pode ser medido pelo grau de cultivo dessas noções. O mesmo pode ser dito dos indivíduos: aqueles que melhor entendem as relações entre unidade, simetria e proporção são os mais cultos. Em diferentes lugares e épocas essas noções são passíveis de ganhar novas configurações e nomes, mas é impossível conceber a humanidade sem elas. A todo momento estamos diante de coisas que despertam em nós esse tipo primário e original de ideia: “tudo o que a indústria, a reflexão, as descobertas de nossos contemporâneos produziram, continuava a nos incultar as noções de ordem, de relação, de arranjo, de simetria, de conveniência, de desconveniência” (*id.*, *ibid.*, p. 249). É a partir da apresentação do vínculo estreito entre essas noções e o modo como a natureza humana apreende as coisas ao seu redor que Diderot poderá lançar mão de uma definição mais precisa de beleza, diz ele: “Eu chamo, portanto, *belo* fora de mim tudo aquilo que contém em si algo com que despertar em meu entendimento a ideia de **relações**; e *belo* em relação a mim, tudo o que desperta essa ideia” (*id.*, *ibid.*, p. 250; grifo nosso).

É então a ideia de relação (*rapport*) que está em jogo quando falamos em *beleza*. Embora os homens difiram muito acerca do que chamam de *belo*, insiste Diderot, é certo que em todas as

ocorrências da palavra podemos encontrar uma remissão (mais ou menos explícita) à ideia de relação. Se é verdade que “não há sobre a terra dois homens que apercebam as mesmas relações em um mesmo objeto e que o julgue *belo* no mesmo grau” (*id., ibid.*, p. 263), também é verdadeiro dizer que aquele que não percebe nenhuma relação em nenhum objeto é “um estúpido perfeito” (*id., ibid.*). A beleza está intimamente ligada à atividade de pensar: a ela somos naturalmente levados assim que começamos a julgar, razão pela qual Diderot vê em sua apercepção um atributo próprio do homem: aquele que é incapaz de julgar e perceber qualquer grau ou nível de beleza está desprovido de sua humanidade. Por oposição, podemos pensar que quanto mais nos aperfeiçoamos nesse campo, mais desenvolvemos nossas faculdades e, nesse sentido, nos tornamos mais humanos. Para Diderot, a constatação de que existe uma variedade de julgamentos em torno da beleza, o fato de os homens nunca estarem em acordo acerca daquilo que chamam de belo, não a torna um “princípio menos perfeito” (*id., ibid.*). Muito pelo contrário: como Jacques Chouillet não se cansa de mostrar, para o filósofo francês a variedade ou multiplicidade corrobora a unidade: o variado e aparentemente divergente número de concepções sobre o belo apenas prova e salienta o que lhes dá unidade – a ideia de relações. A definição de beleza como relação não exclui, antes pressupõe a multiplicidade de formas, configurações e os modos de percepção sob os quais ela se manifesta: por trás da multiplicidade, é a mesma beleza que se mostra. Uma tal concepção também permite a Diderot conceber o belo como um processo que não se desvincula jamais do próprio movimento de aperfeiçoamento das faculdades humanas, como bem nota Yvon Belaval: “Pois, à medida que a natureza evolui, o verdadeiro, o bem e o belo não são ideias fixas: elas progridem com o homem” (Belaval 2, p. 299).

O que torna a definição de belo de Diderot tão instigante quanto original é o fato de ela não ser, no final das contas, uma definição, se por isso entendermos algo completamente fechado

e que exclui toda ideia de acréscimos ou melhoramentos. Como afirma Beval, trata-se antes de uma concepção que indica um cultivo, um permanente desenvolvimento que tem na noção geral de relação (*rappor*t) uma espécie de ponto de orientação, algo a partir do qual será possível dar alguma indicação para os rumos ou caminhos que a beleza terá de trilhar para se desenvolver. A ideia de um permanente julgamento, de uma crítica constante, não é então alheia ao que Diderot entende por beleza – como dissemos, o cultivo e o aperfeiçoamento já é parte integrante dessa concepção e não é de admirar, como notam os comentadores, que Diderot passe a se dedicar à atividade de crítico de arte nos anos que precedem a escritura do *Tratado sobre o belo*. É o que faz, por exemplo, Michel Delon na introdução à sua edição dos *Salões* de Diderot, na qual sugere uma continuidade entre o *Tratado sobre o belo* e os textos que o filósofo francês publica sobre a pintura na *Correspondance Litteraire*, na medida em que o primeiro teria dado as bases teóricas para escritura dos segundos e esses, por sua vez, encontrado nas telas criticadas os exemplos ou ilustrações para aquilo que fora defendido anteriormente de modo “abstrato”³ (Delon 4, p. 11). Os mesmos comentadores também nos apontam algo que, ao menos em um primeiro momento, nos parecerá contraditório. Belaval diz que a concepção de beleza de Diderot, que encontra no *Tratado sobre o belo* sua primeira formulação, é tributária de Shaftesbury: “A ideia fundamental permanece aquela que Diderot exprime desde o *Ensaio sobre o mérito e a virtude* [tradução do texto de Shaftesbury], aquela que permite definir o belo como percepção de relações” (Belaval 2, p. 134). Indo ao encontro de Belaval, Françoise Badelon afirma que a definição de beleza apresentada em 1752 é totalmente tributária da de Shaftesbury (Badelon 1, p. 96). Passemos então a uma

3 A respeito da atividade de Diderot como crítico de arte e do crescente interesse que o filósofo começa a ter pela arte e pela atividade do pintor, conferir Franklin de Matos 15, p. 191-4.

análise da noção shaftesburiana de belo e de seu vínculo com a utilidade, para depois nos perguntarmos se não foi o francês que, no final das contas, se equivocou em relação ao britânico.

Útil e belo

Cabe agora nos perguntar: é possível identificar o modo como Shaftesbury pensa a beleza à ideia de utilidade, entendendo essa última como uma serventia, uma aplicação com um propósito bem específico ou determinado, tal como uma caneta, por exemplo, *serve* para escrever? Como vimos, eram dessa ordem os exemplos dados por Diderot ao criticar Shaftesbury. Uma cadeira feia não deixa de ser útil, pois continua a *servir* de assento. As plantas são consideradas belas mesmo que não possamos vincular a elas qualquer serventia. Ao comentar os argumentos que Diderot emprega contra o filósofo inglês, Jacques Chouillet menciona uma passagem das *Miscelâneas*, sexto e último de um conjunto de tratados que Shaftesbury publica em 1711 sob o nome de *Características dos homens, maneiras, opiniões, tempos*. Chouillet cita esse trecho justamente quando mostra que Diderot não havia se equivocado ao criticar Shaftesbury por ter vinculado utilidade e beleza:

Assim, beleza e verdade estão intimamente unidas às noções de *utilidade e conveniência*. [...] O mesmo ocorre na medicina (*in the Physician's way*). A saúde natural é a justa proporção, verdade e curso regular das coisas na constituição [física]. *Trata-se da beleza interna do corpo* (Chouillet 3, p. 39).

Essa passagem das *Miscelâneas* vai ao encontro de várias outras presentes nas *Características*, sobretudo nos tratados em que o tema da beleza e da utilidade são destacados, a saber: o quarto e o quinto tratados – a *Investigação sobre a virtude e o mérito* (traduzida por Diderot) e *Os moralistas*. Trata-se de uma questão re-

corrente em Shaftesbury. De fato, como o trecho destacado deixa claro, o filósofo inglês estabelece uma relação entre utilidade e beleza; porém, se para ele (tal como a mesma passagem afirma) um corpo é útil ao mesmo tempo em que é belo, estamos diante de uma concepção de utilidade que não é aquela que comumente empregamos para destacar as vantagens e serventias de objetos como uma caneta ou uma cadeira. O que Shaftesbury entende por *útil* vai além da mera ideia de uma simples aplicabilidade ou aplicação direta, do contrário ele não poderia dizer que um corpo humano em sua “justa proporção” e “saúde natural” é útil. Se voltarmos ao trecho citado por Chouillet e o lermos com calma, veremos que o filósofo inglês já havia nos dito o que ele entende por *utilidade*. Shaftesbury ali escreve: “*notion of utility and convenience*”. A utilidade está intimamente ligada à ideia de conveniência, ou seja: ao que é conveniente, adequado, ordenado, justo ou proporcional. O exemplo do organismo humano deixa claro: o corpo belo é aquele no qual existe uma conveniência entre suas partes, um arranjo adequado pelo qual ele se torna saudável e desempenha as funções que o caracteriza com sendo *um corpo*. A utilidade é uma *just proportion* entre os membros que compõem o corpo, um equilíbrio capaz de manter o bom funcionamento e a boa *relação* daquilo que o forma. É nesse sentido que útil e belo se equivalem: é a noção de *proportion* (que em francês talvez pudesse ser vertida por *rapport*) que está em jogo. A beleza dos objetos que contemplamos está em reconhecer e desvendar as relações ou proporções que o compõe, isto é: entender como as partes que o formam se ordenam para fazer dele aquilo que ele é. Assim, tal como ocorre em relação ao nosso corpo, uma flor ou qualquer outro ser natural pode ser útil ou belo, não porque nos *serve* para algo determinado, mas porque reconhecemos aí um certo arranjo ou medida conveniente pela ou na qual ela é formada.

Por vezes, diz-nos Shaftesbury, não é fácil perceber as relações existentes entre as partes de um objeto, reconhecer sua conveniência e julgá-lo como belo. Esse é um trabalho que exige

cultivo e um eterno aprimoramento daquilo que o inglês chama de *taste* ou *relish*: o gosto. Esse é um dos principais assuntos da correspondência que Shaftesbury manteve entre 1707 e 1709 com um jovem estudante de teologia chamado Michael Ainsworth. Em uma carta de 28 de janeiro de 1708, vemos o filósofo propor a seguinte questão ao seu jovem amigo:

Como vós formareis vosso *gosto (relish)*? [...] Se vós seguirdes vossa fantasia e inclinação, se fixardes vossos olhos naquilo que mais vos toca e agrada à primeira vista, certamente jamais chegareis a ter *um bom olho*, de modo algum. Vós ireis vos extraviar e tereis uma fantasia floreada, jovial e tola e qualquer peça lasciva e aparatosa de um pintor borrador vos impressionará mais fortemente do que a peça mais majestosa e pura do mais sensato dos mestres. [...] fixai-vos no que é mais nobre, mais majestoso e nas estudadas peças daqueles que são conhecidos e admirados como **virtuosos**. Se vós não encontrardes nenhuma graça ou encanto à primeira vista, olhai mais e continuai a observar tudo o que podeis. E quando tiverdes um *lampejo*, aprimorai-o, copiai-o, cultivai a *ideia* e trabalhai até que tenhais desenvolvido em vós mesmo um **gosto (taste) correto** e formado um gosto (*relish*) e um entendimento daquilo que é verdadeiramente belo no gênero (Shaftesbury 20, p. 26-8).

O caminho proposto pelo trecho que citamos acima será retomado e desenvolvido pelos textos que Shaftesbury começa a publicar a partir de 1708⁴ (*id.*, *ibid.*, p. 29), a saber: o reconhecimento da beleza e a formação do gosto dependem de um aprimorando da contemplação. Como nos explica o *Solilóquio ou conselho a um autor*⁵, *de início os homens têm a tendência de considerar como belo aquilo que é “brilhante e afetado”, o que é exageradamente grandioso, aquilo que, por vezes, causa-lhes medo, assombro ou consternação (astonishment)*. A arte e a religião dos povos selva-

4 Esse é o ano da primeira publicação da *Carta sobre o entusiasmo*; três anos mais tarde ela seria impressa como o primeiro tratado das *Características*.

5 Trata-se do terceiro tratado das *Características* que já havia sido publicado separadamente em 1710.

gens e incultos, assim como as histórias que entretêm as crianças, estão repletas de elementos que visam satisfazer esse gosto primitivo ou primário que Shaftesbury denomina *sublime*⁶. Entende-se assim por que o filósofo inglês pressupõe que o seu jovem amigo é alguém afeiçoado a esse tipo de “beleza”, uma vez que ela é a que primeiro toca (*affect*) os homens. No entanto, quando se quer desenvolver o *olhar* e tornar-se capaz de reconhecer uma beleza superior, é preciso ir além: é necessário “reprimir” essa primeira tendência que o gênero humano tem pelo sublime. A carta a Ainsworth deixa claro que essa “repressão” é menos uma inibição ou privação do que um alargamento do olhar: “Preservai-vos e mantende vossos *olhos* e *juízo* límpidos. Mas se o olho não estiver aberto a todos os espetáculos⁷ belos e elegantes, como aprenderíeis o que é *belo* e *elegante*?” (*id.*, *ibid.*, p. 29).

Abrir bem os seus olhos e fazer com que eles vejam o que até agora desconheciam – esse é o conselho de Shaftesbury a Ainsworth. Para tanto, é preciso que ele desconfie do seu gosto e fie-se no daqueles que são considerados como especialistas no assunto. Paradoxalmente, para aprender a ver com os nossos olhos temos de ser capazes de nos colocar no lugar de outras pessoas e assumir um ponto de vista que pode (em princípio) contradizer o nosso. Por exemplo: se se trata de pintura, é importante que se dê um crédito ao juízo dos conhecedores e dos críticos renomados e, a partir daí, que se analise as telas que para eles são obras-primas. Assim que se sente a “graça e perfeição” das pinturas tidas como modelos de beleza, passa-se a uma outra etapa dessa “pedagogia

6 Acerca do sublime em Shaftesbury, Márcio Suzuki escreve: “O assombro (*astonishment*) é a primeira paixão despertada na ‘humanidade bruta e inexperiente’. Exemplos disso? As crianças se entretêm com aquilo que é espantoso; a melhor música dos bárbaros é feita de sons que agridem os ouvidos e estarecem o espírito; as enormes figuras, de cores bizarras e berrantes, pintadas pelos índios também visam a um efeito que mescla horror e consternação” (Suzuki 23, p. 15)

7 O termo empregado por Shaftesbury é *spectacles*. Como nos mostra o Dicionário Inglês-Português de A. Houaiss, quando no plural *spectacle* também pode ser vertido por “óculos”.

shafesburiana”: é o momento de começar a copiá-las. Para Shaftesbury, a cópia ou imitação da obra de arte tem uma função extremamente importante, pois é ela que permite o cultivo do gosto. Mesmo quando não temos a pretensão de nos tornarmos artistas, a imitação dos grandes mestres nos ajuda a entender o modo como eles inventam e compõem suas peças. A princípio, o que se visa ativar não é a nossa *mão*, mas o nosso *olho* ou a capacidade de contemplar e julgar.

Esse mesmo método também será aplicado às letras. Quando se trata de entender a filosofia e a poesia dos gregos, diz Shaftesbury a Ainsworth, é importante que se leia e releia as obras dos grandes escritores⁸. O conselho que o filósofo dá ao amigo corresponde ao que ele mesmo fazia: os manuscritos de Shaftesbury mostram alguém bastante aplicado, que realmente lia, relia e copiava trechos dos autores que estudava. Os seus cadernos de estudos ou *Exercícios* são um bom exemplo dessa prática que visa o aperfeiçoamento do gosto e da capacidade de julgar: encontramos ali várias passagens em que os nomes de filósofos como Sócrates, Xenofonte, Platão, Marco Aurélio e Epiteto são citados. Várias ideias, questões e passagens da obra desses filósofos são copiadas, citadas e analisadas. Ao longo de todo *Exercícios* sente-se o pendor pela revisão e não são poucas as ocorrências em que Shaftesbury escreve *remember* e *again*, palavras que em sua letra indicam a retomada e a reavaliação de uma questão anteriormente trabalhada⁹. Na introdução para a sua tradução francesa de *Exercícios*, Laurent Jaffro explica-nos que esses cadernos de estudos eram para o filósofo inglês uma espécie de treino ou “ginástica” (Jaffro 17, p. 24). Os *Exercícios* seriam um verdadeiro *manual*, no sentido

8 “Lede e relede essas peças. Suspendei por um tempo a leitura de Epiteto e lede de Marco Antonio aquilo que vós entendeis perfeitamente. [...] Mas, como eu vos disse, permaneci nas passagens simples e fáceis, aquelas que podeis tomar nota ou copiar, e fazei exatamente assim, enquanto percorreis ou vos ocupais delas” (Shaftesbury 22, p. 23).

9 A esse respeito, conferir Jaffro 17, p. 29.

que encontramos em Epiteto: o *Enkheiridion* (palavra grega que se traduz por *manual*) é o punhal, a arma que está sempre à mão, aquilo que é fácil de portar ou “isso que se tem à mão” (*id.*, *ibid.*, p. 33). Sendo uma espécie de diário, os *Exercícios* exigiam um manuseio constante: uma prática, que, como dissemos, não tem outro fim senão o aprimoramento da faculdade de apreciação e julgamento: o gosto.

É esse o tipo de “ginástica” que Shaftesbury procura veicular quando escreve a Ainsworth. O que o filósofo inglês propõe ao seu jovem amigo não é muito diferente do que Diderot afirma ser a tarefa de todo autor e crítico. No último capítulo do seu *Da poesia dramática* (cujo título é: *Dos autores e dos críticos*), o célebre enciclopedista vê-se diante de um problema que retoma a questão apresentada pelas primeiras linhas do *Tratado sobre o belo*: no que diz respeito ao gosto e à beleza, há muita imprecisão e discórdia, os indivíduos mudam constantemente suas opiniões e são capazes de considerar como belo o que anteriormente tomavam por feio. Se a beleza está reduzida ao âmbito da opinião e essa sempre muda, haveria algum modo de conferir ao meu julgamento algum crédito? A solução de Diderot para esse problema é a seguinte: é necessário abandonar o ponto de vista particular ou parcial e “procurar uma medida, um módulo fora de mim” (Diderot 7, p. 87). Para tanto, diz-nos o autor do *Artigo “Belo” da Enciclopédia*, temos de construir ou formular um “homem ideal” (*id.*, *ibid.*), que seja para nós um modelo de julgamento:

Que o homem de letras faça um modelo ideal do homem de letras mais **completo possível**, e que seja pela boca desse homem ele julgue as produções dos outros e as suas. Que o filósofo siga o mesmo plano [...] Tudo o que lhe parecer bom e belo para o mencionado modelo, há de sê-lo [...] Eis o órgão de suas decisões (*id.*, *ibid.*, p. 88).

Mas como formar esse “homem ideal”? Aqui a resposta de Diderot lembra a proposta de Shaftesbury: é preciso retirar-se um

pouco da sociedade e entregar-se ao estudo das obras dos mais diversos autores. Trata-se, portanto, de encontrar um parâmetro de julgamento que colabore com o aperfeiçoamento do próprio juízo. Foi o que aconteceu com Aristo (personagem de uma anedota que Diderot conta para ilustrar sua teoria do “homem ideal”): depois de uma caminhada na qual reflete sobre como garantir a justeza de seus julgamentos, ele (Aristo) voltou para casa e começou os seus estudos, nas palavras de Diderot: “Encerrou-se durante uma quinzena de anos. Dedicou-se à história, à filosofia, à moral, às ciências e as artes; e foi, aos cinquenta e cinco anos, homem de bem, homem instruído, homem de gosto, grande autor e crítico excelente” (*id.*, *ibid.*).

Como esse “homem ideal” de Diderot, o “olho crítico” de Shaftesbury também pode ser pensado como um constructo que se forma no interior da constante prática ou exercício do julgar, que pode ser alterado, melhorado ou desenvolvido a cada passo e, por assim dizer, ganhar novas feições de acordo com o objeto que examina. Assim, por exemplo, quando se trata de entender a beleza do universo natural, é preciso que adotemos um olhar mais abrangente, que consigamos ir além das relações que vemos acontecer no interior do gênero humano e sejamos capazes de estabelecer os vínculos entre nossa espécie e aquilo que está ao seu redor. Dando continuidade a esse exercício de alargamento (*enlarge* é o termo empregado por Shaftesbury) do olhar, veríamos as relações entre as diversas partes que compõem a natureza e entenderíamos que estamos diante de uma “arquitetura viva”, que se mantém em um contínuo processo de formação. Por fim, a visão do todo nos possibilitaria o conhecimento do lugar que o gênero humano ocupa na economia natural. Ascender a esse ponto de vista exige paciência, como nos diz o personagem Teócles do diálogo *Os moralistas*:

Quantas coisas, a princípio chocantes e ofensivas, são posteriormente conhecidas e reconhecidas como as mais elevadas *belezas*. Pois não é ins-

tantaneamente que adquirimos o *sentido* (*sense*) pelo qual essas belezas são descobertas. *Labores, penas e tempo* são requeridos, para cultivar um gênio natural sempre tão capacitado e à dianteira (*forward* = avançado) (Os moralistas, p. 105).

Logo, conclui Teócles, não é de estranhar que “sejamos obtusos, como somos, confusos em relação a esses negócios, **cegos** em relação a essa cena mais elevada” (*id., ibid.*). Tal como um homem que, sem conhecer a arte da navegação, considera como completamente despropositada a existência dos mastros e das cordas na estrutura de um barco (*id., ibid.*, p. 53-4), também somos levados a não atribuir beleza ao universo quando tomamos apenas alguns de seus elementos particulares e os consideramos isoladamente. A beleza do universo natural advém da constatação de que ele é um cosmos e não um caos, e que, portanto, há um arranjo ou medida que rege o movimento de formação de suas formas, isto é: algo que une os diversos componentes da natureza. No caso do cosmos ou natureza, pode-se chamar o elemento unificador de suas partes de Deus. “Vosso empenho e desejo é conhecer **Deus** e a bondade, onde se encontra o verdadeiro bem e contentamento?”, pergunta Shaftesbury a Ainsworth. “O modo de atingir esse fim não é fechar vossos olhos, vendar-vos ou permanecer na escuridão, esperando ter uma visão” (Shaftesbury 22, p. 28), acrescenta o filósofo inglês. Em outras palavras: conhecer Deus requer crítica, análise e não fanatismo. No limite, e para aqueles que atingiram um olhar superior, Deus é o simples acordo ou medida que possibilita e mantém a afeição ou afecção (*affection*) entre as coisas que compõem a natureza.

De maneira similar ao que ocorre com o universo, para julgar a beleza de uma obra de arte nós devemos tomá-la como um todo e procurar pela medida que determina a união de suas partes. Uma boa pintura, como diz Shaftesbury em *O julgamento de Hércules*, é aquela que faz com que o seu contemplador “possa ver de uma só vez, em uma correspondência agradável e perfeita,

tudo o que é exibido aos olhos” (Shaftesbury 22, p. 124). Julgar um produto de uma arte é mensurar a eficácia do artista ao conferir uma unidade ao conjunto de elementos que formam a sua obra. Para tanto, temos de conhecer as características e especificidades da arte que julgamos. Cada gênero artístico tem a sua maneira de trabalhar os temas que escolhe. Tomemos aqui um exemplo que nos é dado por Shaftesbury: o *Julgamento de Hércules*. Como se sabe, essa é uma história narrada por Xenofonte nos *Memoráveis*. De acordo com a narrativa, o jovem Hércules estava em um momento de crise, sem saber ao certo o rumo que daria à sua vida. Ele parte para um local afastado e nesse retiro seus pensamentos tomam a forma de duas mulheres. Uma delas é a Virtude, a outra é a Volúpia. Elas representam os dois caminhos que são oferecidos ao jovem Hércules. A Volúpia fala primeiro e em seu discurso promete uma vida de prazeres e facilidades. Em seguida, é a vez da Virtude, que admite que o seu caminho é tortuoso e difícil, mas que nele Hércules aprenderá a disciplinar-se e obterá um caráter digno e honrado. O jovem titubeia entre as duas ofertas, mas acaba por optar pelo caminho da Virtude e, assim, começa a trajetória do célebre herói. De acordo com Shaftesbury, para retratar essa história um pintor tem de adequá-la aos limites de sua arte: toda pintura é um quadro e, por isso, tem de restringir-se a um único momento do tema sobre o qual trabalha. É então preciso que ele escolha aquele instante da narrativa que melhor exponha a história como um todo. No caso do *Julgamento de Hércules*, diz-nos o filósofo inglês, esse instante seria aquele que antecede a decisão do jovem herói, isto é: aquele momento em que Hércules está prestes a optar pela Virtude, mas que ainda está em dúvida. Neste instante, poderíamos contemplar toda a história: a crise de Hércules, sua indecisão, o quanto foi difícil abdicar de uma vida de prazeres para se tornar um herói. Se um pintor escolhesse retratar um Hércules já decidido e virtuoso, ele perderia toda a complexidade da história. Nas palavras de Shaftesbury: ele ignoraria o “caráter” de Hércules, ou seja: aquele elemento que dá unidade

aos diversos acontecimentos que formam o personagem do herói.

Ao trabalhar com o mesmo tema, um poeta também teria de preocupar-se com essa unidade do tema sobre o qual escreve. No entanto, diz o filósofo inglês, a arte poética possui características distintas das da pictórica: um poeta pode trabalhar com vários momentos de uma mesma história e discorrer sobre a série de acontecimentos que compõem o seu tema. Embora nesse texto (*O julgamento de Hércules*) Shaftesbury não mencione a música ou a escultura, é possível imaginar que ele pensasse o mesmo para essas artes: tanto o músico quanto o escultor ou qualquer outro artista têm de adequar o seu tema à sua arte. Por essa razão, o juízo do belo nunca pode desconsiderar as particularidades do objeto que analisa, tampouco deixar de se ajustar a elas. Um quadro não é belo pelo mesmo motivo que um outro também o é. Em cada um deles há uma medida diferente que advém do modo como o seu autor retratou a totalidade de um determinado tema. Por certo, ao conferirmos o mesmo valor *belo* a coisas diferentes (como a natureza, uma pintura ou uma poesia), estamos também pressupondo que existe entre elas algo em comum. De um modo geral, podemos dizer que julgar a beleza de algo é desvendar as complexas relações que o tornam *um* todo. Se, como dissemos, há algo em comum entre as coisas ditas belas, isso se deve ao fato de serem totalidades, muito embora em cada uma delas a beleza seja fruto de um diferente arranjo das partes que as compõem. A questão é: quem *vê* esse traço comum entre coisas aparentemente tão distintas? Quem estabelece os vínculos entre distintas formas de totalidade, as aproxima e as analisa? Aqui a resposta não poderia ser outra: é o juízo – representado aqui pela figura do olho. Somente o exercício do olhar permite desvendar e comparar as diferentes medidas, ordens e regras. Como escreve Shaftesbury a Ainsworth, “abrir os olhos” ou “alargar o olhar” é se esforçar para ver essas distintas relações ou medidas entre parte e todo. Mas como sempre podemos encontrar novos vínculos para os elementos das totalidades que julgamos (por exemplo: ver sentidos que

ainda não havíamos percebido em um quadro ou em um poema), a beleza não pode ser entendida como um dado objetivo, e sim como um assunto ou tema (*subject*) de crítica, isto é: algo que exige menos uma definição do que um cultivo ou revisão constante. Ao considerarmos os conselhos dados a Ainsworth, podemos dizer que para o filósofo inglês a formação do *olhar* de seu jovem amigo já está assegurada pela própria possibilidade natural que todos temos de cultivar o gosto e *ver de novo* – *again*, como não se cansa de repetir Shaftesbury nos seus *Exercícios*.

A herança shaftesburiana

Se agora voltarmos a Diderot e à sua concepção de belo como “percepção de relações (*rappports*)”, vemos que ela está bem próxima da noção shaftesburiana segundo a qual a beleza e a utilidade dependem de um arranjo, composição, proporção ou simetria entre as partes que formam um todo. Para o inglês, cada totalidade (um quadro, um poema, um organismo, etc.) estabelece um modo de compor os seus elementos: como em Diderot, não há uma regra fixa e determinada, pois cada objeto estabelece sua medida ou modo de unificar a multiplicidade de partes ou membros dos quais é feito. Por isso, a apreciação da beleza demanda uma capacidade de compreensão e mesmo conformação em relação àquilo que se julga. É preciso levar em conta as particularidades do objeto a ser examinado, o modo como ele é composto, quando se quer fazer comparações e observações mais gerais. Não é à toa que Shaftesbury, assim como Diderot, atenha-se a exemplos específicos quando analisa a pintura: na medida em que o caso particular é uma manifestação das características do gênero ao qual ele pertence, uma vez que *um* determinado quadro expressa certas propriedades da arte pictórica como um todo, é por meio dele que se poderá chegar a conjecturas mais abrangentes ou gerais. Na introdução que escreve à sua edição dos *Salões* de Diderot, Michel Delon observa que o filósofo francês chega mesmo a mu-

dar o modo de escrever e os termos que emprega de acordo com o pintor que analisa: criticar um Chardin exige um ponto de vista e, por consequência, uma mudança de tom e vocabulário, que não é exatamente igual àquele que se deve empregar para examinar um Greuze ou um Vien (Delon 4, p. 8-9).

Toda essa maleabilidade, essa capacidade de se adequar à coisa que se julga e, a partir daí, estabelecer relações (*rappports*) com os mais distintos temas ou objetos (comparar um certo elemento de um quadro com uma passagem de um poema ou com a estrutura de algum ser natural, por exemplo), exige uma prática constante: nos termos de Shaftesbury, demanda exercício. Tanto o inglês quanto o francês veem nessa exigência de constante aperfeiçoamento um traço típico do homem. Trata-se de um movimento que já está pressuposto na própria natureza de nossas faculdades de apreciação e julgamento, que se autoconstituem à medida que são postas em atividade. A beleza permanece, então, como uma noção sempre em desenvolvimento, que não atinge uma definição definitiva, pois está diretamente ligada à vida do espírito: ao próprio exercício no qual ele se constitui e se mantém em atividade. Um momento diferente, um outro objeto a ser julgado, exige do crítico uma nova abordagem: não é de estranhar, como apontado em “A cadeia de guirlanda” (Franklin de Matos 15, p. 115-21), que Diderot seja um autor cuja obra apresente casos de mudanças de pontos de vistas e de opiniões, revisões e vaivéns que muitas vezes dificultam e confundem aqueles que procuram entender sua sistematicidade ou unidade. Para um autor como Shaftesbury, essa aparente irregularidade indicaria o caráter de um filósofo que fez de seus escritos a manifestação do espírito crítico que ordena e organiza os seus mais variados e distintos pensamentos. Nesse sentido, a possibilidade da mudança de pontos de vista e as diferentes formas que Diderot toma para se expressar ao longo de sua carreira (da crítica de arte ao romance, do teatro ao verbete de dicionário) já estão inscritas na figura do crítico,

que se caracteriza pela ideia de movimento e exercício¹⁰. Eis o que compreende Aristo na última parte do *Discurso sobre a poesia dramática*, que, como vimos, se chama *Dos autores e do crítico*: é preciso buscar essa condição, ascender à qualidade de crítico, lugar ou ponto de vista que permitirá a boa apreciação dos objetos, condição sem a qual jamais se entenderá a beleza. Para tanto, é preciso estudar – quanto mais conhecimentos nós tivermos, mais condições teremos para julgar: “O estudo curva o homem de letras. O exercício firma o passo e a cabeça do soldado” (Diderot 7, p. 88). Essa figura do crítico permanece sempre como um ideal, algo a ser buscado. A história de Aristo termina quando ele tem 55 anos, depois de um solilóquio que o leva à conclusão de que necessita de um longo retiro de quinze anos, no qual estudou e se preparou para se tornar “homem de gosto, grande autor e crítico excelente” (*id.*, *ibid.*, p. 89). Em 1758, ano em que publica essas linhas, Diderot tem 45 anos; dez anos o separam da idade em que Aristo teria alcançado a condição de crítico excelente. Mas o que é Aristo senão um exemplo que permite dar nome e vida ao próprio ideal de crítico? O que são esses 55 anos senão um modo de expressar esse momento, também ideal, no qual se poderia atingir essa condição de juiz e autor de belezas? Os verdadeiros autores trabalham sempre tendo em vista esse ideal, é a partir desse *personagem* (que pode se chamar Aristo ou ganhar outros nomes) que ele progride e desenvolve sua obra.

Essa ideia presente no *Discurso sobre a poesia dramática* corresponde ao que Shaftesbury afirma no *Solilóquio ou conselho a um autor*: todo escritor deve duplicar-se e empreender uma conversa consigo mesmo (*himself*, literalmente com o “seu self”). O objetivo desse diálogo é estabelecer dois interlocutores, um deles será o criticado e o outro, o crítico. A cada momento constitutivo

10 A respeito da multiplicidade de formas que toma o pensamento de Diderot (crítica de arte, romance, verbete de dicionário, textos filosóficos, etc.), ver também: Franklin de Mattos 15.

da vida do autor é necessário que ele refaça o que Shaftesbury chama de “prática do solilóquio”: em diferentes ocasiões, a figura desse crítico interno pode assumir outras feições, ganhar ou perder características. Trata-se de um personagem (*character*) ao qual o escritor recorre e sem o qual não poderia desenvolver seu gosto. A imagem do teatro torna-se explícita quando o filósofo inglês diz que não se trata de uma prática exclusiva dos escritores ou dos artistas e criadores em geral, mas necessária a todo homem que busca desenvolver suas capacidades – todos nós, diz ele, temos de subir ao “palco do solilóquio” de tempos em tempos e moldar ou remodelar a figura de nosso crítico interno de acordo com as conveniências do momento. O pressuposto da crítica é então a autocrítica. Se ela é benéfica e necessária a todo homem, para os autores e artistas, pessoas que naturalmente estão em lugar proeminente e acabam por assumir o papel de conselheiros de seu público, ela ganha uma importância ainda maior. Com a palavra Diderot, que em uma passagem de seu *Discurso sobre a poesia dramática* escreve algo que poderia ter sido assinado por Shaftesbury: “Sabeis que de longa data estou habituado à arte do solilóquio. [...] Aconselho este exame secreto a todos os que quiserem escrever; certamente eles se tornarão pessoas mais honestas e melhores autores” (Diderot 10, p. 52).

Mas a prática do solilóquio não é apenas a base da formação de um autor ou artista, ela também é o seu alvo: é esse tipo de exercício que se busca transmitir ao público. De acordo com o inglês, artistas e pensadores têm como meta promover em seu público uma autocrítica o que, como vimos, pressupõe uma capacidade de se duplicar, de se colocar em outros lugares e assumir pontos de vistas diversos. Paradoxalmente esse movimento de saída de *si (self)* é o único modo que temos para sermos nós mesmos (*ourselves*): só quando formos capazes de assumirmos vários personagens é que entenderemos o papel que representaremos no palco do mundo (*stage of the world*). Somos cada vez mais *nós mesmos* à medida que compreendemos os outros e as relações que estabele-

ce mos com eles, como também afirma Diderot em um trecho em que fala de uma exigência que o poeta dramático não pode deixar de cumprir: “Que ele seja filósofo, que tenha **mergulhado em si mesmo**, vendo desse modo a natureza humana, que se instrua profundamente sobre os estados em que se divide a sociedade, conhecendo-lhes bem as funções e o peso, os inconvenientes e as vantagens” (Diderot 10, p. 38; grifo nosso).

O mergulho em si é, ao mesmo tempo, uma abertura para o mundo externo, pois em nosso interior encontramos algo comum a todos: uma mesma natureza humana. A autocrítica nos leva naturalmente à compreensão de que o progresso de nossas faculdades pressupõe o convívio com os outros homens. A sociedade é o lugar no qual se efetua esse aprimoramento. Consciente de que é essa prática da autocrítica ou diálogo consigo mesmo que nos torna humanos e virtuosos¹¹, o homem de gosto e gênio não poupará esforços para encontrar um meio eficaz de difundi-la: “Tornar a virtude amável, o vício odioso, o ridículo saliente, eis o projeto de todo homem honrado que toma da pena, do pincel ou do cinzel”. Seja ela feita com a pena, com o pincel ou com o cinzel, a boa obra de arte é aquela que faz com que “eu converse comigo mesmo” (Diderot 8, p. 197-8): que me oferece a oportunidade de refletir acerca da condição humana e das maneiras de aperfeiçoá-la.

Não são poucas as passagens da obra de Diderot nas quais podemos encontrar remissões a temas shaftesburianos. Françoise Badelon nos lembra que o verbete “Composição” da *Enciclopédia* parafraseia ideias presentes no *Julgamento de Hércules* (Badelon 1, p. 97-8) e podemos encontrar nos textos que o francês dedicou à arte pictórica vários pontos em comum com o modo como o inglês pensa o mesmo assunto. No início dos *Ensaio sobre a pintura*, por exemplo, Diderot escreve: “A natureza não faz nada de **incorreto**” (Diderot 8, p. 161; grifo nosso). Goethe,

11 De acordo com Franklin de Matos 15, p. 34-5, a virtude para Diderot é sociabilidade.

salienta J. Guinsburg, adverte-nos de que esse “incorreto” deve ser entendido ou vertido por “inconsequente” (Diderot 8, nota à primeira página). Temos aqui a ideia de uma natureza na qual tudo é correto, consequente, em que há uma relação conveniente entre as suas partes. Já nessa primeira linha dos *Ensaíos* é possível vislumbrar uma conexão com o *Tratado sobre o belo*: existe na natureza uma simetria ou ordem que garantem sua beleza. Os exemplos que Diderot oferece ao leitor na continuidade do texto atestam essa primeira ideia. Ele nos pede que imaginemos uma mulher que tenha sofrido um acidente, como a perda de um de seus olhos. O que ocorre em tal situação? Após o incidente, explica-nos o enciclopedista, a natureza começa um trabalho de reestruturação pelo qual se adapta à nova circunstância: todo o corpo da mulher é “reconfigurado” tendo em vista a deformidade que sofreu e, assim, a deformação promove e dá ensejo a uma nova forma. Tal procedimento revela um movimento próprio à natureza, que sempre encontrará um equilíbrio ou a boa proporção entre suas partes. Nesse sentido, dizer que nada é incorreto na natureza é afirmar que no mundo natural tudo tem forma, tudo está bem-arranjado ou composto. Dito de outra maneira: nada é amorfo, tudo é belo. A mulher que perde um olho só pode ser dita feia pelo ponto de vista daqueles que não entendem ou simplesmente não enxergam esse procedimento natural. É só quando comparamos essa mulher às demais que podemos pensá-la como alguém que foi privado de algo, nela mesma ou por si mesma ela não carece de nada, pois seu corpo (sua natureza) já se ajustou a essa nova situação: é um todo. Diderot ainda nos pede que imaginemos um corcunda: “Cobri essa figura; não mostrai senão os seus pés à natureza; e a natureza dirá, sem dúvida: ‘Estes pés são de um corcunda’” (*id., ibid.*, p. 162).

Para aquele que ascende ao ponto de vista da natureza, para os que a entendem, tudo é belo, pois não há deformidades nesse domínio. O corpo do corcunda é um todo, existe nele uma proporção ou ordem que o unifica, de tal maneira que a visão de uma

de suas partes já indica todas as outras. Esses exemplos, que nos lembram a passagem supracitada na qual Shaftesbury falava da relação entre os membros do corpo humano, também poderiam ser pensados a partir dos termos empregados pelo inglês naquela circunstância, a saber: conveniência e utilidade. Palavras que em Shaftesbury descrevem uma relação de adequação entre as partes que formam um certo objeto, como vimos. Essa mesma ideia, que está presente na concepção que nossos dois autores têm da natureza, será importante para o modo como concebem a composição de uma arte que se apresenta como natural: uma bela-arte.

Em primeiro lugar, como o faz Franklin de Matos¹² a propósito de Diderot, é preciso lembrar que tanto para o francês quanto para o inglês a imitação artística não é uma “cópia servil” do mundo natural, mas antes a composição de uma totalidade na qual os elementos são bem-arranjados e, por isso, parecem naturais. A mera cópia do que se vê na natureza não pode ser dita bela quando não se apresenta como bem-composta, como nos explica Diderot ao falar da noção de verossimilhança. Na parte dos *Ensaaios sobre a pintura* em que discute essa questão, o filósofo francês afirma que é preciso que se trabalhe com o que ele chama de “possíveis verossímeis” (Diderot 8, p. 178-9). Ao artista não basta a escolha de um tema que seja possível na natureza, é preciso que ele também seja verossímil quando se quer agradar e fazer da arte um produto a ser tomado como belo. Há muitas coisas que podem ocorrer no universo natural e que, no entanto, são bastante improváveis. O bom artista deve saber rejeitar esse tipo de evento, pois toda sua maestria consiste em fazer com que sua arte não pareça artificial aos olhos daquele que a contempla. Algo é verossimilhante, escreve Diderot, quando “sua ocorrência na cena da natureza que se pretende imitar é mais frequente do que sua ausência” (*id., ibid.*, p. 179). Tudo o que destoa da própria natureza

12 Cf. Franklin de Matos 15.

do tema que se busca retratar é visto como inverossímil e quebra a harmonia ou a proporção que confere beleza à arte. Como exemplo de inverossimilhança, os *Ensaaios sobre a pintura* nos oferecem a seguinte imagem: o momento em que um homem acaba de sair do alfaiate não pode servir para caracterizá-lo, sua roupa nova não comporta toda a “variedade das formas e das luzes que nascem das dobras e do amarrotamento dos velhos trajés” (*id., ibid.*, p. 181). Se o tema de um quadro é um certo homem, então é preciso que o retratemos em uma situação que represente todo o seu caráter, o que lhe é mais frequente e comum, assim como o Hércules de Shaftesbury tem de ser pintado no momento que melhor expressa a escolha que determina sua vida e perfil heroicos. A roupa nova ainda está descaracterizada, não possui o formato e os traços daquele que a usa, por isso parecerá sempre inverossímil e inadequado pintar alguém portando trajés que não lhe pertencem. Esse exemplo dos *Ensaaios sobre a pintura* é muito semelhante ao que é dito em *Lamentações sobre meu velho robe*. Nesse texto de 1769, o filósofo francês nos conta que havia ganhado de uma senhora rica roupas e móveis novos. Em meio aos presentes, estava um robe, que o obriga a se desfazer de um velho e surrado “amigo”, nas suas palavras: “Meu velho robe formava uma e mesma coisa com os trastes que me rodeavam. [...] Agora, tudo está descombinado. Não há mais conjunto, não há mais **unidade, não há mais beleza**” (Diderot 9, p. 226; grifo nosso).

O velho robe de Diderot já havia tomado a forma de seu corpo, existia entre ele e seu dono uma harmonia perfeita, suas mangas estavam cheias de traços de tinta, marcas que testemunhavam a atividade de um escritor que ali limpava com frequência sua pena. Mais do que isso: havia entre o robe e as coisas que o circundavam uma harmonia perfeita, como se fizessem parte de um mesmo e único corpo. Assim como o pé do corcunda basta para que o bom observador apreenda a totalidade e o arranjo dos membros que o formam, a simples visão desse robe possibilita o entendimento de todo um universo que compunha o caráter de

nosso escritor. O novo robe, bem como os novos móveis, trazem uma mudança – sua entrada marca o momento de uma transição e da necessidade de uma nova configuração. Tudo agora é inverossímil e inadequado, e nada parece ocupar o seu lugar exato. Para a harmonia do universo ou todo que cercava o nosso escritor até então, a recente ausência do velho robe representa o mesmo que a perda de um dos olhos significa para o corpo de alguém, tal como exemplificava os *Ensaio sobre a pintura*. As alterações exigem uma nova composição, uma outra ordem que agrupe e arranje os elementos em questão, sejam eles membros de um corpo ou o universo de um escritor, isto é: seu vestuário e os móveis de seu gabinete. Se essa ordem não for encontrada, então a unidade é perdida e o que aqui se julga terá de ser considerado como desprovido de beleza. Mas como a natureza tende a se reorganizar, como o robe novo acabará por envelhecer e ganhar as formas de seu dono, cabe ao bom artista encontrar esses momentos em que a ordem já está estabelecida ou restabelecida. Por essa razão, Diderot critica um quadro que havia sido encomendado por uma família que desejava ter um retrato de seu patriarca, um ferreiro. Consultado acerca do resultado, um dos filhos diz aos seus: “Vós não fizestes nada que valha, nem vós, nem o pintor; eu vos havia pedido o meu pai de todos os dias e vós me enviastes o meu pai dos domingos”¹³ (Diderot 8, p. 181). É preciso ressaltar que o filósofo francês não diz que é impossível que um ferreiro tenha roupas galantes e que esteja sempre muito bem vestido enquanto trabalha, mas que isso permanecerá sendo tomado como inverossímil e, portanto, prejudicará a harmonia da arte que busca pintá-lo. Por esse mesmo motivo, Diderot ataca o retrato que La Tour havia feito de Rousseau, pois ali, no lugar de encontrarmos o “censor das letras, o Catão e o Bruto de nossa época”, vemos um senhor “bem vestido, bem penteado, bem empoadado, e ridicula-

¹³ Em nota a essa passagem, J. Guinsburg escreve: “Tudo leva a crer que as duas personagens mencionadas são o próprio Diderot e seu pai”.

mente sentado numa cadeira de palha” (*id.*, *ibid.*). A verossimilhança diz respeito a uma adequação entre o tema ou objeto que se quer retratar ou imitar e o modo como isso é feito: um ferreiro em trajes de gala ou um Rousseau que não se apresenta como tal é tão inverossímil ou inadequado quanto um Hércules que se deixa levar pelos prazeres.

Indisciplina

No início do seu conhecido estudo sobre a estética de Diderot, Yvon Belaval cita uma descrição de Diderot feita por seu amigo Grimm e publicada na *Correspondência literária* de 1º de outubro de 1763:

Esse filósofo, grande poeta, grande pintor, grande escultor, grande músico, mecânico (*mécanicien*), artesão, sem jamais ter feito nem verso, nem quadro, nem estátua, nem máquina, assemelha-se àquele extraordinário homem do qual a Antiguidade fez o seu deus Apolo. Profundo e cheio (*plein*) de vigor em seus escritos, mas muito mais surpreendente em sua conversação, faz predições de todas as espécies acerca de todo tipo de objeto (*il rend des oracles de toute espèces sur toutes sortes d'objets*). É o homem menos capaz de prever aquilo que vai dizer, mas o que quer que diga, ele cria e sempre surpreende. A força e o ardor de sua imaginação seriam algo de assustador se não fossem temperados pela doçura das maneiras de uma criança e por uma amabilidade que confere um caráter singular e raro a todas as suas outras qualidades¹⁴.

Esse retrato de Diderot (*esse character*, termo que por vezes os autores de língua inglesa empregam para os ensaios que descrevem os modos e as maneiras de uma certa pessoa) mostra alguém tão imaginativo e cheio (*plein*) de ideias quanto irregular e indisciplinado: um escritor cuja “vivacidade natural” (Belaval 2, p. 13)

14 GRIMM, M. *Correspondence littéraire*, 1º de outubro de 1763, *apud* Belaval 2, nota 2, p. 13.

explicaria sua predisposição em relação ao gênero literário que está mais próximo da fala: o diálogo. O espírito inquieto e apaixonado, o gosto pela conversa e pelo convívio social, teriam feito de Diderot um autor que escreve com a pena livre: “Quem sabe para onde o encadeamento das ideias me conduzirá?” (Diderot 8, p. 193), diz o autor dos *Ensaaios sobre a pintura* como quem compõe seu texto sem qualquer plano prévio. Nesse sentido, talvez seja possível afirmar que a alegria e a vivacidade presentes nos textos de Diderot têm algo de infantil ou ingênuo, como dizia Grimm a propósito do modo como o amigo se expressava ao escrever e, sobretudo, ao falar. Estamos aqui diante de uma indisciplina que é também um tipo de ingenuidade, que não apenas despreza a ideia de uma regra rígida que nortearia a feitura do texto, mas que se deslumbra e se entretém com a liberdade que esse desprezo proporciona – a força inventiva que rejeita todo tipo de constrangimento alia-se à doçura da criança. Mas essa ingenuidade, que em um primeiro momento parece irrefletida e inconsciente, revela um elemento fundamental para a composição de tudo o que pode ser dito belo:

Para dizer o que entendo (*ce que je sens*), é preciso que eu crie uma palavra ou ao menos estenda a acepção de uma já existente, a saber: *ingênuo* (*naïf*). Além da simplicidade que ela exprime, é preciso acrescentar a inocência, a verdade e a originalidade de uma infância feliz que não foi constrangida; então, o ingênuo será essencial a todas as produções de belas-artes, se discernirá o ingênuo em todos os pontos de uma tela de Rafael, se encontrará o ingênuo em tudo isso que é muito belo: em uma atitude, um movimento, uma expressão (Diderot 12, p. 824).

Esse trecho dos *Pensées detachées* nos ajuda a compreender em que medida as ideias de liberdade, originalidade e inocência atuam no modo como Diderot pensa a composição do que é belo: o que é inocente e natural, aquilo se apresenta como desprovido de propósito ou intenção, na verdade é fruto de muito preparo e trabalho: o bom pintor sabe bem o que faz quando deixa o seu

pincel deslizar livremente pela tela. Ao escrever os *Ensaaios sobre a pintura*, Diderot pode dizer que não sabe para onde o encaideamento de ideias o levará, mas está consciente de que ali elas estão encadeadas e que a liberdade na qual elas se apresentam não se opõe a uma regularidade que não oprime seus argumentos, mas os ordena à medida que surgem. Em princípio, poderíamos pensar que há sempre uma intenção nos textos de Diderot que explicaria o fato de eles se mostrarem como inocentes, desregrados, paradoxais ou incoerentes. Desse ponto de vista, por mais contraditório que pareça, o ataque dirigido a Shaftesbury pelo *Tratado sobre o belo* teria um propósito, ainda que obscuro ou expresso de maneira confusa. Por certo, não podemos ignorar que em 1752 Diderot apenas começava a elaborar o seu pensamento estético e que várias das ideias expostas no artigo “Belo” seriam revistas ou aprofundadas posteriormente. De fato, como frisa Franklin de Matos, é só com o passar dos anos e com “muita experiência” que Diderot chega a ter uma concepção de arte e de gosto mais apurada e menos “abstrata” (Franklin de Matos 15, p. 121). Porém, os aprimoramentos e avanços que se seguiram à redação do *Tratado sobre o belo* não levaram o autor a reconsiderar o que nele havia escrito sobre Shaftesbury e a reconhecer a influência do inglês sobre o seu pensamento. Como nota Chouillet, embora as obras posteriores de Diderot continuem a manifestar uma afeição pelas ideias do autor do *Solilóquio*, o nome do inglês permanecerá sempre implícito. É possível imaginar que Diderot estivesse tão “pleno” ou “cheio” (*rempli*) do espírito shaftesburiano, como ele mesmo diz na carta que escreve a Rousseau, que sentisse uma necessidade (natural, talvez) de se afastar do britânico. De toda forma, como afirma Françoise Badelon, o que nos parece incontestável é o fato de Diderot mostrar-se como um seguidor das ideias do inglês justamente quando as nega: “A influência de Shaftesbury é aqui (*Tratado sobre o belo*) evidente e, não obstante, manifestamente negada” (Badelon 1, p. 96). Estamos aqui diante de um daqueles paradoxos aos quais o autor francês era bastante

afeiçoado. Diderot é um “filósofo cheio de máscaras, que, para falar de si mesmo ou de suas personagens, frequentemente invocava Vertumnus, o deus romano que preside as transformações do tempo e das estações” (Franklin de Matos 15, p. 192), escreve Franklin de Matos. Semelhante ao que deve fazer um bom ator¹⁵, Diderot soube variar e assumir diferentes pontos de vistas, diversas máscaras ou personagens que melhor convinham à estrutura da obra ou ao efeito que desejava causar em seu público. O que ele pretende ao vestir a máscara de antishaftesburiano ao escrever o *Tratado sobre o belo*, poderíamos perguntar. Qual seria a sua intenção? Já na época em que traduziu a *Investigação sobre a virtude*, o francês tinha assumido uma postura particular frente a essa obra: sua relação com o texto era tão intensa, explicava Diderot na carta a Rousseau, que não mais se preocupava em ser rigoroso e preciso diante do conteúdo que as linhas do inglês apresentavam e não via qualquer problema em fechar o livro para começar a lê-lo. “Jamais se usou do bem de outro com tanta liberdade”, dizia Diderot na referida carta. Como vimos, Diderot incorpora Shaftesbury ao mesmo tempo em que transforma o texto do inglês em um veículo para as suas próprias ideias. Percebemos aqui uma confusão entre as figuras de Shaftesbury e a de Diderot, na qual o francês abandona o lugar do mero tradutor, se aproxima da do autor e “cria” a partir dos elementos que o livro que traduz lhe oferece. Na mesma medida em que se apresenta como um texto de Shaftesbury, a tradução de Diderot obscurece o original inglês e ressalta a originalidade do que se escreve em francês. Paradoxalmente, Diderot se aproxima e se afasta de Shaftesbury, nega-o e afirma-o, dá-lhe voz e o silencia quando toma a liberdade de fazer com que o inglês diga o que ele (Diderot) bem entende. Tal procedimento parece revelar algo importante no modo como o enciclopedista dialoga com Shaftesbury. Podemos pensar que

15 A imagem do uso de diversas máscaras relacionada à atividade do ator está presente em várias passagens de Diderot 11.

ocorre algo muito parecido no *Tratado sobre o belo* quando admitimos, com Françoise Badelon, que se trata de um texto que nega Shaftesbury e, ao mesmo tempo, defende concepções que vão ao encontro do que o inglês sustenta. Negar Shaftesbury não seria uma maneira bastante peculiar de destacar a obra do inglês e chamar a atenção do leitor para a importância que ela assume para essas linhas que a negam? Não teríamos aqui um modo de dar continuidade a um diálogo que não dispensa a crítica e que se inicia nos anos de 1740, período em que Diderot começa a ter contato com os textos do autor das *Características*? Quando lembramos que Shaftesbury defendia a ideia de uma filosofia que não quer discípulos, que não deseja doutrinar seu público e torná-lo um mero repetidor de suas concepções, tal como o mau pintor que copia cegamente a natureza, mas despertar nele uma simpatia ou um vínculo que depende do embate e da oposição, sem os quais a discussão e a interlocução estariam comprometidos, então criticá-lo, negá-lo e mesmo silenciá-lo ainda seriam modos de se aproximar dele. Eis um tipo de interlocução que Diderot parece ter praticado por toda a sua obra. “Não falemos mais disso” (Diderot 11, p. 29), exclama o primeiro interlocutor na primeira linha do *Paradoxo sobre o comediante* e é nesse momento em que se esperaria o silêncio total que o diálogo começa.

Bibliografia

- BADELON, F. “Introduction”. In: SHAFTESBURY. *Oeuvre de Milord Shaftesbury*. Paris: Honoré Champion, 2002.
- BELAVAL, Y. *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris: Gallimard, 1950.

- CHOUILLET, J. *La formation des idées esthétiques de Diderot*. Paris: Presses Universitaires de France, 1973.
- DELON, M. “Introduction”. In: DIDEROT, D. *Salons*. Paris: Gallimard, 2008.
- DIDEROT, D. “Article ‘Beau’”. In: *Oeuvres esthétiques de Diderot*. Ed. P. Vernière. Paris: Garnier, 1988.
- _____. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. de L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. “Da poesia dramática: dos autores e dos críticos”. In: *Obras de Diderot – estética, poética e contos*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. “Ensaio sobre a pintura”. In: *Obras de Diderot – estética, poética e contos*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. “Lamentações sobre meu velho robe”. In: *Obras de Diderot – estética, poética e contos*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. *Oeuvres*. Ed. André Billy. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1951.
- _____. “Paradoxo sobre o comediante”. In: *Obras de Diderot – estética, poética e contos*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. “Pensées detachées sur l’art et la peinture”. In: *Oeuvres esthétiques de Diderot*. Ed. de P. Vernière. Paris: Garnier, 1988.
- _____. Tratado sobre o belo. In: *Obras de Diderot – Estética, poética e contos*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. ; SHAFTESBURY (Anthony Ashley Cooper, Conde de). *Essai sur le mérite et la vertu: principes de la philosophie morale*. Ed. Jean-Pierre Jackson. Paris: Alive, 1998.
- FRANKLIN DE MATOS, L. F. *O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia no século XVIII*. São Paulo/Belo Horizonte: Humanitas/UFMG, 2001.

- GUINSBURG, J. “Denis Diderot”. In: *Revista da USP*, São Paulo: Coordenadoria de Comunicação Social da USP, n. 4, 1990, p. 123-46.
- JAFFRO, L. “Introduction”. In: EPITETO. *Manuel d'Épictète*. Trad. de E. Cattin. Paris: Flammarion, 1997.
- NASCIMENTO, L. F. S. *Shaftesbury e a ideia de formação de um caráter moderno*. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- _____. Introduction. In: SHAFTESBURY (Anthony Ashley Cooper, Conde de). *Exercices*. Trad. de Laurent Jaffro. Paris: Aubier, 1993.
- PORTICH, A. *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII: da Commedia dell'Arte ao Paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SHAFTESBURY (Anthony Ashley Cooper, Conde de). *Characteristics of men, manners, opinions, times*, v. 1 e 2. Ed. Philip Ayres. Oxford: Clarendon Press, 1999.
- _____. The Judgement of Hercules. In: *Anthony Ashley Cooper, the Third Earl of Shaftesbury Standard Edition*. Ed. de W. Brenda, W. Lottes, F. A. Uehleim e E. Wolff. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 2001.
- _____. *Several Letters Written by a Noble Lord to a Young Man at the University*. Londres, 1716.
- SUZUKI, M. “Quem ri por último, ri melhor: humor, riso e sátira no ‘Século das Luzes’”. In: *Terceira Margem – Estética, Filosofia e Ciência nos Séculos XVIII e XIX*, Rio de Janeiro, n. 10, ano VIII, 2004, p. 7-27.