

# Diderot: a descoberta das técnicas<sup>I</sup>

MARCO AURÉLIO WERLE

PROFESSOR NO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA USP

O artigo que se segue procura pensar a filosofia de Diderot no horizonte do estabelecimento da disciplina de estética, que se deu em termos formais em 1750 na Alemanha, com Baumgarten, mas que foi impulsionado inicialmente nos ambientes intelectuais britânico e francês. Seguiremos dois movimentos de pensamento junto a Diderot: um mais relacionado a certas posições de pensamento, eminentemente teórico, e outro relacionado ao exemplo de uma obra literária, o romance epistolar *A religiosa*.

---

<sup>I</sup>O artigo que se segue resulta de duas abordagens que realizei de Diderot em momentos distintos de meu percurso acadêmico: 1) a parte introdutória remonta à preparação de um ponto para o concurso de ingresso para professor de estética no Departamento de Filosofia da USP em 2002; 2) o estudo sobre o romance *A religiosa* resulta de uma dissertação feita para o curso de pós-graduação ministrado na USP pelo prof. Franklin de Mattos em 1993. O título desse artigo é idêntico ao do ponto do concurso para a prova didática e escrita do referido concurso. Minha leitura, devo dizer, está inteiramente pautada na interpretação que o prof. Franklin de Mattos tem de Diderot e que acompanhei por mais de uma década. A bibliografia empregada segue as indicações do professor, sendo que o texto, principalmente na parte final, apresenta certos limites de abordagem, justamente por se tratar de uma dissertação para um curso de pós-graduação. Fica registrado aqui meu agradecimento pela inspiração e estímulo. Espero que o texto possa minimamente fazer jus ao mestre. Agradeço também ao orientando de doutorado Reginaldo Rodrigues Raposo, pela revisão do texto e sugestões de conteúdo.

## I. A posição de Diderot na estética do século XVIII

As considerações estéticas de Diderot situam-se numa posição específica do século XVIII, que coincide com o momento em que a reflexão sobre a filosofia da arte deixa o terreno abstrato das metafísicas do belo e passa a promover a dimensão técnica das artes, conforme assinala Chouillet, em *L'esthétique des lumières*. E isso significa ao mesmo tempo a instauração do ponto de vista da crítica de arte no âmbito da recém-nascida disciplina de estética. Dito de outro modo, estamos diante do nascimento da estética e sua nova articulação com a teoria da arte, a história da arte e a crítica de arte.

Diante disso, podemos perguntar: como se coloca esta questão das técnicas? Que sentido possui o termo “técnica” nesse contexto? Em termos gerais, pode-se dizer que a promoção do técnico no pensamento estético do século XVIII põe-se a partir da crítica feita pelos britânicos à possibilidade da existência de ideias que transcendem o domínio empírico, o que colocou um problema para a legitimação da disciplina de estética. Locke, ao criticar a possibilidade de ideias que não se baseiam em percepções, liquida a possibilidade das metafísicas do belo e requer a necessidade de se partir do próprio processo interno de constituição das obras de arte ou literárias. A esse respeito, Chouillet observa:

No domínio particular da estética, esta negação da ontologia conduz à liquidação das metafísicas do belo. É no homem, e não no céu das ideias que convém pesquisar a origem e o fundamento da estética. O belo resulta de uma *prática*, que é a de um sujeito operando a partir da matéria primeira das sensações.<sup>2</sup>

Hume, por sua vez, é o primeiro a tirar consequências da teoria de Locke, ao dizer em seu ensaio sobre o padrão do gosto que a beleza não é uma qualidade intrínseca aos objetos enquanto tais; ela apenas existe no espírito que a contempla, e cada espírito percebe uma beleza diferente.<sup>3</sup> Entretanto, o empirismo não consegue satisfatoriamente explicar a possibilidade do belo desde a experiência e vai se enredando cada vez mais em complicações para poder tratar do belo, na

---

<sup>2</sup>CHOUILLET, J. *L'esthétique des lumières*. Paris: PUF, 1974, p. 65.

<sup>3</sup>Ibidem, p. 66.

medida em que procura explicar os fenômenos humanos desde a nova perspectiva da teoria do conhecimento. É aqui que entra Diderot, ao assumir que é preciso interrogar a natureza humana em sua constituição mais própria e múltipla em termos de sensação e não reduzi-la à mera percepção.

Interrogando um cego, na *Carta sobre os cegos*, notamos que sua constituição é peculiar somente a ele mesmo, donde se confirma a relatividade do belo: “é preciso levar em conta a natureza particular do discurso de Diderot, que se mantém em uma perpétua relação entre um interrogador e um interrogado”.<sup>4</sup> Desse modo, o julgamento estético torna-se relativo e objetivo ao mesmo tempo, na medida em que a objetividade da estética se funda em sua relatividade. Certamente o julgamento estético depende da sensação, ou de uma certa “delicadeza da imaginação”, como queria Hume, mas a fixação de como isso ocorre não permite ser estabelecido segundo uma só via, por exemplo apenas pela filosofia como metafísica, e sim é necessário envolver mais que uma estratégia discursiva, de preferência uma estratégia que esteja mais diretamente ligada aos fenômenos em sua diversidade. Pois, no século XVIII a beleza deixa de ser uma propriedade objetiva das coisas e torna-se um sentimento experimentado pelo sujeito. A pintura e a poesia são pensadas no horizonte de uma nova disciplina, a estética: *aisthesis*, sensação, sentimento. O parentesco e a diferença entre as artes particulares (pintura, poesia, escultura, música, etc.) já não é então deduzido de uma definição prévia da beleza, mas obtido indutivamente, resultando do inventário das técnicas, que se distinguem entre si. Não há estética sem crítica de arte.<sup>5</sup>

Com isso, a estética torna-se para Diderot um tipo de experimentação, um certo fazer crítico que pensa a arte relacionada aos seus procedimentos específicos, dependendo de cada gênero. Esse procedimento Chouillet denomina de *metafísica das coisas*.<sup>6</sup> No projeto da *Enciclopédia*, a arte torna-se um campo passível de ser investigado por analogias e relações.

---

<sup>4</sup>Ibidem, p. 73.

<sup>5</sup>Segundo Franklin de Mattos na orelha da tradução brasileira de LESSING, G. E. *Laocoon ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998. Cf. também TODOROV, T. “Poética e poiética segundo Lessing”. In: *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

<sup>6</sup>Chouillet, op. cit., p. 75.

Renunciando à introspecção cartesiana, que funda o conhecimento sobre a reflexividade do eu que pensa, a filosofia das luzes vai ao encontro das coisas. A natureza exterior, apreendida pela experiência, é o lugar de toda a verdade. É preciso sair de si para possuí-la.<sup>7</sup>

A crítica aos sistemas metafísicos e a valorização do contato direto com a experiência artística definem o princípio da estética de Diderot.

No capítulo “O sonho de Mangogul” (*Da interpretação da natureza*<sup>8</sup>) do romance *As joias indiscretas*, estes dois pontos surgem no sonho do sultão Mangogul, em que se procura mostrar a fragilidade do edifício das hipóteses diante da experiência. Em seu sonho Mangogul vê-se transportado para um palácio suspenso nos ares, cujo fundamento não é ter fundamento algum. O palácio é habitado por anciãos disformes, “filósofos sistemáticos” que cobrem a nudez com os farrapos da toga de Sócrates. Apenas Platão distingue-se dessa turba grotesca, pois seguiu adequadamente o ensinamento de Sócrates. O curto diálogo entre o filósofo e o sultão é interrompido pela aproximação de uma criança, a princípio miúda, mas que ganha proporções à medida que se aproxima. Essa figura gigantesca que se aproxima é a experiência que faz balançar as colunas e o pórtico do edifício.<sup>9</sup> No diálogo entre o Sultão e Platão, depois do surgimento da experiência na forma de uma criança, o Sultão diz:

Mal tinha acabado de dar-me essa breve resposta quando vi a Experiência aproximar-se e as colunas do pórtico das hipóteses balançarem, as abóbadas abalarem-se e o pavimento entreabrir-se sob meus pés. Fugamos – disse-me, então, Platão. – Fugamos; este edifício não durará mais nem um momento. Depois dessas palavras ele parte; sigo-o. O colosso chega, golpeia o pórtico que desmorona com um ruído assustador, e eu desperto.<sup>10</sup>

<sup>7</sup>Ibidem, p. 77.

<sup>8</sup>DIDEROT, D. *Da interpretação da natureza*. Tradução de Magnólia Costa Santos. São Paulo: Iluminuras, 1989.

<sup>9</sup>Cf. MATTOS, L. F. Franklin de. *O filósofo e o comediante*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2001, p. 127.

<sup>10</sup>Diderot, 1989, op. cit., p. 166.

A estética de Diderot é, assim, determinada por uma exploração das leis e possibilidades próprias ao domínio da arte, enquanto um modo de fazer ligado ao sensível. O programa estético da *Enciclopédia* vai justamente explorar estas possibilidades nas mais diversas direções, colocando o ser humano no centro da experiência estética.<sup>11</sup>

## 2. A questão do técnico no pensamento de Diderot

No livro *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Chouillet dedica-se a mostrar como se dá a constituição da estética de Diderot centralizada na questão do técnico. A tese de Chouillet é de que o pensamento estético de Diderot tem de ser compreendido a partir desta passagem de um plano metafísico para um plano imanente ao concreto, de questionamento da arte. Não se trata de pensar a arte somente segundo um plano metafísico, como também não desde um nível apenas empírico. A descoberta das técnicas implica o reconhecimento de que a filosofia tem de transitar entre um campo e outro e também entre diferentes registros de conduta nos quais se move o ser humano. É preciso mover-se no interior do processo artístico, tentando conciliar o múltiplo e o uno.

Temos então duas direções que constantemente se entrecruzam no pensamento estético de Diderot: uma mais *abstrata* (no exemplo do artigo sobre o belo da *Enciclopédia*) e outra mais *concreta* (o que ocorre exemplarmente na *Carta sobre os surdos-mudos*). Estas duas direções complementam-se e acompanham do início ao fim o pensamento estético de Diderot, que tende ora para uma ora para outra direção, numa atitude deliberada e consciente de que a estética tem de se mover nestes dois planos.<sup>12</sup> Ancorada nestes dois fundamentos, esta reflexão não afirma somente que cada arte possui técnicas ou regras próprias que determinam o seu procedimento específico, e sim se trata de uma meditação sobre a aplicação prática e a colocação em obra de princípios teóricos.<sup>13</sup> Poder-se-ia acrescentar a essa leitura de Chouillet que isso implica uma certa conciliação entre recursos teóricos oriundos ao mesmo tempo da antiguidade e da modernidade, ora mais

---

<sup>11</sup>Chouillet, op. cit., p. 91.

<sup>12</sup>Ibidem, pp. 248 e 249.

<sup>13</sup>Ibidem, p. 352.

inclinados a certos preceitos retóricos ou da poética tradicional, por mais que essa esteja sendo revista em seus fundamentos, ora mais envolvidos com rudimentos provindos da visão moderna ligadas às ciências experimentais. Por exemplo, a reflexão sobre o teatro ao mesmo tempo se detém em conceitos inerentes ao fazer teatral, como o de quadro, de lance teatral, de discurso e ação, bem como se impõe a partir de certas máximas, como a imitação da natureza, que norteiam a reforma do teatro francês que Diderot considera necessária.

No trajeto de pensamento de Diderot, desde que resolveu dedicar-se à filosofia e abandonar a vocação de comediante (o que ocorre, porém, apenas aparentemente), a especificidade de sua estética começa a tomar uma feição na época em que começou seu envolvimento com a *Enciclopédia*. Para Chouillet, isso ocorre basicamente no período que vai de 1753 até 1763. No âmbito da *Enciclopédia*, os artigos “arte” e “belo”, este escrito em torno de 1751, são os documentos mais importantes desta preocupação estética,<sup>14</sup> embora na *Enciclopédia* ainda domine o tratamento abstrato e genérico dos temas.<sup>15</sup> Por exemplo, no fim do artigo “arte”, Diderot reconhece que o tratamento dado ao tema, neste artigo, é muito geral, ou seja, aproxima-se demasiadamente de uma metafísica e da abstração:

Encontrar-se-á, talvez, lugares de uma metafísica um pouco forte; contudo, era impossível ser de outro modo. Falamos do que concerne à arte em geral; nossas proposições deviam ser muito gerais, mas diz o bom senso que uma proposição é tanto mais abstrata quanto mais geral ela for; a abstração consiste em entender uma verdade destacando de sua enunciação os termos que a particularizam. Se tivéssemos conseguido poupar o leitor dessas espinhas, teríamos poupado muito trabalho a nós mesmos.<sup>16</sup>

Notamos aqui uma certa insatisfação com uma abordagem meramente metafísica quando entramos no campo específico da arte. Por isso mesmo, Diderot esboça em seu artigo uma passagem do metafísico ao concreto ao sugerir a união entre as artes mecânicas e as artes liberais.

---

<sup>14</sup>Ibidem, p. 360.

<sup>15</sup>Ibidem, pp. 378 e 379.

<sup>16</sup>Diderot, 1989, apêndice, op. cit., p. 160.

Igualmente no *Tratado sobre o belo*, que é o artigo “belo” publicado de forma independente, ao discutir sobre o que se poderia compreender por “relação” no âmbito artístico, lemos uma crítica a Crousaz, sobre a generalidade do tratamento do belo:

O senhor Crousaz pecou, sem dúvida, quando carregou sua definição do belo de tão grande número de caracteres, que ela se viu restringida a um pequeníssimo número de seres; mas não é cair no defeito contrário, torná-la tão geral que ela parece abraçá-los todos, sem excetuar um montão de pedras informes, jogadas ao acaso na borda de uma pedra?<sup>17</sup>

Diante dessa indagação, Diderot considera que todos os objetos possuem relações entre si, entre suas partes e que a categoria de objeto implica necessariamente a possibilidade de algo ser arranjado, ordenado e simetrizado. Esse domínio não é alcançado pelo conceito tradicional de beleza: “A perfeição é uma qualidade que pode convir a todos [os objetos]; mas não acontece o mesmo com a *beleza*; ela cabe a um pequeno número de objetos”.<sup>18</sup>

Nesse sentido, a importância do *Tratado sobre o belo*, que remonta ao artigo “belo” escrito em 1751 para a *Enciclopédia*, mas que somente foi publicado em 1772 como texto independente, é sobretudo negativa para a constituição da estética de Diderot. Franklin de Mattos cita Dieckmann sobre a falta de conteúdo e a abstração deste artigo, diante da riqueza posterior do *Ensaio sobre a pintura*, referido principalmente à noção gosto.<sup>19</sup> Ou seja, este *Tratado sobre o belo* precisa ser interpretado adequadamente, já que seu título promete o oposto do que diz a letra e o texto. Dito de outro modo, ele ainda não nos fornece a especificidade da estética de Diderot, uma vez que se move quase inteiramente em considerações gerais sobre o belo, procedimento estranho ao modo de pensar de Diderot sobre a arte. Entretanto, este texto ao mesmo tempo já aponta claramente para a região na qual Diderot irá se mover, e se não tem tanta importância para um leitor

---

<sup>17</sup>DIDEROT, D. *Obras II. Estética, poética e contos*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 254.

<sup>18</sup>Idem, *ibidem*.

<sup>19</sup>Mattos, 2001, op. cit., p. 121.

mais familiarizado com Diderot, é instrutivo para quem pretende pensar Diderot diante de um certo discurso tradicional sobre arte e sua posição específica na estética do século XVIII.

Em quase todo o texto, trata-se de apresentar e discutir concepções sobre o belo em voga na época, desde as mais clássicas e da Antiguidade, como as de Platão e de Santo Agostinho, como as contemporâneas de Wolff, Crousaz, Hutcheson, Shaftesbury e do Padre André. À primeira vista parece que, para a constituição da estética de Diderot, não interessa muito acompanhar esta parte do texto. No entanto, de novo temos que lembrar do movimento específico que sempre encontramos no pensamento de Diderot, especializado em idas e vindas, em avanços e recuos e em desvios, numa espécie de malabarismo intelectual: embora Diderot rejeite essas metafísicas do belo, pelo modo generalista com que abordam o belo, elas possuem seu lugar na história do pensamento por permitirem um balizamento da perspectiva empirista dos britânicos, com a qual Diderot se identifica principalmente, com seu ponto de vista sensualista e materialista. A essas concepções metafísicas do belo, Diderot apresenta a sua própria “concepção” do belo, e é aqui que o texto começa a ter uma importância mais positiva, que se expressa do seguinte modo: “Eu chamo, portanto, belo fora de mim tudo 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 esta ideia”.<sup>20</sup> Trata-se da concepção do belo apoiada no conceito de relações (*rappports*).

Qual é a novidade desta concepção? Primeiro, há que ressaltar que nesta definição do belo trata-se menos de pensar que estamos diante de mais *uma* definição do belo, que pudesse ser colocada ao lado daquelas criticadas por Diderot, do que de examinar a que ela comparece como indicadora de uma nova postura estética. E esta postura estética parece-me que reside no fato de Diderot criticar as concepções que partem do belo em geral e afirmar que o belo é algo que se constitui de diversas maneiras, mas sempre de modo concreto, seja no que se refere a um determinado objeto, seja na percepção do espectador. Lembrando o que dirá Baudelaire um pouco mais de cem anos depois no ensaio *O pintor*

---

<sup>20</sup>Diderot, 2000, op. cit., p. 250.



*da vida moderna* (1863),<sup>21</sup> Diderot é lapidar ao dizer que “conquanto não haja de modo algum o belo absoluto, existem duas espécies de belo em relação a nós, um belo real e um belo apercebido”.<sup>22</sup> Embora distinga entre estes dois tipos de belo, o que há de comum na verificação destes tipos de belos é o procedimento: pois é preciso sempre examinar em casos concretos como se dá o belo, o que é exemplificado por Diderot com casos simples como a beleza de um peixe ou de flores. Neste procedimento cabe evitar tanto o dogmatismo quanto o ceticismo

(...) mediante a conjugação de dois princípios opostos e complementares: objetividade, relatividade. O primeiro expressa a convicção de que nossas ideias estão assentadas nas próprias coisas, cujo encadeamento obedece a uma unidade rigorosa; o segundo implica o reconhecimento de que a cadeia se furta à finitude de nosso espírito e se dá a ler de maneira contínua e fragmentária.<sup>23</sup>

Esta tese é elucidada de modo claro no exemplo dado por Diderot da expressão “Que eu morresse” da tragédia de Corneille, intitulada *Horácio*. Esta expressão, retirada das relações que mantém na obra de arte concreta, não é nem bela nem feia, pois não indica quase nada, não possui sentido. Mas se esta expressão é situada no contexto da peça, em que é a resposta de um romano dada à sua filha, em relação ao seu filho que está prestes a entrar em combate, e que já havia perdido dois de seus irmãos, a expressão começa se embelezar “à medida que desenvolvo suas relações com as circunstâncias, e acaba por ser sublime”.<sup>24</sup> O que podemos notar neste exemplo de Diderot é que a arte sempre tem de ser compreendida no contexto das relações concretas de uma determinada obra de arte, a qual sempre

---

<sup>21</sup>Esta é uma bela ocasião para estabelecer uma teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto; para mostrar que o belo inevitavelmente tem uma dupla dimensão, embora a impressão que produza seja una... o belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão” (BAUDELAIRE, C. “O pintor da vida moderna”. Tradução de Suely Cassal. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2002, p. 852).

<sup>22</sup>Diderot, 2000, op. cit., p. 250.

<sup>23</sup>Mattos, 2001, op. cit., p. 116. O autor apoia-se em Chouillet.

<sup>24</sup>Diderot, 2000, op. cit., p. 253.

envolve sua constituição objetiva como também a perspectiva do destinatário, seja ele um leitor seja um espectador, em suma, envolve o efeito que provoca.

Esta ideia será fundamental para a estética posterior de Diderot, o fato de que a compreensão e a constituição da arte se estabelece em casos objetivos e que envolve tanto a produção quanto a contemplação da obra de arte. Isso tudo, porém, sem esquecer dos aspectos gerais, como a da função moral da arte, que se articula no horizonte do efeito provocado por ela:

Quando digo, portanto, que um ser é belo pelas relações que nele se notam, não estou falando em absoluto das relações intelectuais ou fictícias que nossa imaginação para aí transporta, mas das relações reais que aí estão e que nosso entendimento aí observa com a ajuda de nossos sentidos.<sup>25</sup>

A questão do belo e da arte resolve-se, pois, num nível por assim dizer humano, não previamente determinado e exterior à arte, também não determinado apenas por especialistas (perceber as relações complexas de cada arte) e sim pela constituição junto a um público. “A percepção das relações é, portanto, o fundamento do *belo*”.<sup>26</sup> No fim do *Tratado sobre o belo*, entretanto, Diderot procura novamente afirmar a relatividade de seu ponto de vista do belo como percepção de relações, ao mostrar que essa base do julgamento do que é belo e da beleza coloca sérias dúvidas sobre a existência do belo real. Pois, se observarmos o julgamento que os homens têm do belo somos levados a constatar uma enorme gama de motivos que determinam a diversidade na apreciação do belo. Diderot seleciona doze causas ou fontes e motivos que permitem afirmar esta diversidade nos julgamentos do belo:<sup>27</sup>

1) a primeira fonte da diversidade nos julgamentos exprime-se da seguinte forma:

Todos concordam que há um *belo*, que ele é o resultado de relações percebidas: mas conforme se tenha mais ou menos conhecimento,

---

<sup>25</sup>Ibidem, p. 255.

<sup>26</sup>Ibidem, p. 257.

<sup>27</sup>Cf. ibidem, pp. 258 a 262.

experiência, hábito de julgar, de meditar, de ver, mais extensão natural no espírito, diz-se que um objeto é pobre ou rico, confuso ou pleno, mesquinho ou carregado.<sup>28</sup>

2) Segue-se que há uma diferença na beleza de um objeto, a saber, se aprendemos todas as relações ou se aprendemos apenas uma parte delas, o que pode envolver por vezes não apenas as relações, mas também seu valor.

3) A terceira fonte da diversidade dos gostos reside no fato de que nenhum grande mestre tem a mesma escala que outro, sendo que os grandes mestres sempre preferiram que sua escala fosse antes um pouco grande demais do que pequena demais.

4) A quarta fonte da diversidade dos gostos se refere a fatores como o preconceito, as paixões, os costumes, os governos, etc., que geram ou despertam muitas ideias em nós.

5) Também é preciso considerar a diversidade de talentos e conhecimentos na apreciação de fenômenos naturais e artísticos.

6) O processo de reconhecimento das ideias de algo pode também ser conduzido pelos seres humanos de diferentes modos, sendo que uns abstraem melhor do que outros, ou seja, formam uma melhor ideia do que outros.

7) Refere-se ao fato de que os signos das coisas não se deixam definir de modo inteiramente exato.

8) A opinião que formamos devido à nossa instrução, educação e preconceito.

9) Nossos sentidos encontram-se em estado de vicissitude contínua.

10) Ideias acidentais, por vezes desagradáveis, podem interferir nos julgamentos, ou seja, nas ideias principais.

11) Nosso gosto envolve ideias metade caprichosas, metade racionais.

12) Por fim, estamos sempre sujeitos ao erro nos julgamentos.

Esta classificação lembra muito o ensaio de Hume *Do padrão do gosto*, que, no entanto, é mais econômico, indicando apenas quatro aspectos que permitem o estabelecimento de um padrão de gosto. No esquema de Hume vemos uma espécie de ascensão de um plano sensível para um domínio mais universal e

---

<sup>28</sup>Ibidem, p. 258.

racional. Os dois primeiros requisitos partem do sensível e os outros dois envolvem já um elemento mais reflexivo:

a) a *prática* da observação de obras de arte e da apreciação aperfeiçoam a delicadeza do bom gosto.<sup>29</sup> A obra de arte deve ser observada mais de uma vez e não se deve emitir um juízo apressado a partir da primeira impressão;

b) a *comparação* de diferentes belezas também permite o enriquecimento da faculdade do gosto. Desse modo, pode-se chegar a ter uma concepção da excelência e perfeição de uma obra de arte. Essa perfeição, mostrou a história, deu-se por uma evolução do conceito de beleza;<sup>30</sup>

c) a *ausência de preconceitos* também é necessária para que se possa apurar o sentimento do gosto.<sup>31</sup> Esta sugestão implica uma certa historicidade ou no mínimo uma certa relatividade, que Hume discute justamente em vista das mais diversas concepções de belezas existentes entre os povos, entre as diferentes nações e na história.<sup>32</sup> Trata-se aqui de uma posição bem iluminista, amplamente difundida na época, que leva a uma valorização do “outro”, o não europeu (cf. *O ingênuo*, de Voltaire). Hume afirma a necessidade de o ser humano se inserir no âmbito de constituição de uma obra de arte;

d) um quarto requisito, que está por assim dizer mais próximo da razão e do entendimento, é o do *bom senso* na apreciação da arte.<sup>33</sup> É preciso possuir o dom de reconhecer a consequência inerente a uma obra, se os personagens agem de modo coerente, se a estrutura interna de uma obra faz sentido.<sup>34</sup> O crítico deve saber reconhecer a proporção existente na obra de arte.

Voltando a Diderot, temos que na *Carta sobre os surdos e mudos* (1749) já percebemos uma direção rumo ao concreto. Este texto trata de uma série de assuntos: a questão da inversão na poesia, a origem da linguagem e das línguas, o discurso como tecido de hieróglifos, a impossibilidade de tradução em poesia, a importância do gesto na encenação teatral, a diferença entre a poesia, a pintura e a

<sup>29</sup>Cf. HUME, D. “Do padrão de gosto”. Tradução de João Paulo Gomes Monteiro e Armando Mora de Oliveira. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1992, pp. 319 e 320.

<sup>30</sup>Cf. *ibidem*, p. 320.

<sup>31</sup>Cf. *ibidem*, pp. 320 e 321.

<sup>32</sup>Cf. *ibidem*, p. 320.

<sup>33</sup>Cf. *ibidem*, p. 321.

<sup>34</sup>Cf. *idem*, *ibidem*.

música, conforme o próprio Diderot resume no fim de seu texto.<sup>35</sup> O que importa reter diante destes temas não é tanto sua articulação interna, no sentido de que estamos diante de uma única argumentação cerrada (mesmo porque ela não existe, como concorda L. F. F. de Mattos em sua resenha deste texto), e sim o movimento de pensamento, a nova postura de Diderot diante de questões artísticas. O tema do surdo e mudo aponta para o primado da sensação na abordagem da estética, ou seja, indica que cada âmbito sensitivo tem a sua verdade inerente, de modo que uma metafísica, que necessariamente tem de abstrair deste domínio, sempre apreenderá o fenômeno secundário, mas não primário.

No campo da poesia, Diderot afirma, por exemplo, que o discurso poético tem de ser acompanhado segundo sua complexidade expressiva, e não ser reduzido a mero veículo de comunicação de ideias. Pois o discurso poético “não é mais somente um encadeamento de termos enérgicos que expõem o pensamento com força e nobreza, mas que é ainda um tecido de hieróglifos amontoados uns sobre os outros que o pintam”.<sup>36</sup> A partir disso, examinando passagens de poetas, e afirmando a impossibilidade de que um poeta possa ser traduzido por outro,<sup>37</sup> Diderot critica aqueles autores modernos que pretendem “corrigir” ou “melhorar” obras de poetas antigos. Isso significa uma crítica a uma estética de sobrevoos, que procura tratar da poesia desde um ponto de vista exterior a ela, desde uma metafísica do belo, por exemplo.

Qualquer que seja o gênio que se tenha, ninguém diz melhor do que Homero quando ele diz bem. Ouçamo-lo ao menos antes de tentar cobri-lo no lance. Mas ele está de tal modo carregado de hieróglifos poéticos de que eu vos falava há pouco, que não é à décima leitura que a gente pode se vangloriar de ter visto aí tudo.<sup>38</sup>

Nesta postura de Diderot reparamos uma nova visão do lugar da poesia e do papel do filósofo em relação a ela: não se trata, para o filósofo, de julgar uma obra de um ponto de vista exterior, e sim reconhecer internamente a multiplicidade de

---

<sup>35</sup>Diderot, 2000, op. cit., pp. 130 a 133.

<sup>36</sup>Ibidem, p. 116.

<sup>37</sup>Ibidem, p. 118.

<sup>38</sup>Ibidem, p. 122.

referências e signos que possui o discurso artístico. Uma vez que o poeta parte do sensível ou da sensação e tenta dar a ela uma forma, o discurso poético distingue-se pela força que possui em traduzir o sensível, ou melhor, em se aproximar de sua multiplicidade. Por isso, temos de acompanhar este modo de constituição e não simplesmente reduzi-lo a uma fórmula geral. Para compreender o hieróglifo poético exige-se que o filósofo se ponha o mais próximo possível do discurso poético, ou que seja ele mesmo um poeta (como o foi Diderot), o que exigirá dele

(...) uma imaginação ou uma sagacidade pouco comuns. Mas se é tão difícil entender corretamente versos, quão mais difícil não será fazê-los? Dir-me-ão, talvez, que todo mundo faz versos; eu responderei, simplesmente, que quase ninguém faz versos. Como toda arte de imitação tem seus hieróglifos particulares, eu gostaria de fato que algum espírito instruído e delicado se ocupasse um dia a cotejá-los entre si.<sup>39</sup>

A respeito do tema da imitação, é instrutivo o estudo feito por Herbert Dieckmann,<sup>40</sup> que defende que o conceito de imitação da natureza no século XVIII deve ser compreendido a partir de uma transformação e não de um desenvolvimento na direção de uma superação ou dissolução. Devido às relações que mantém com a tradição clássica, a estética francesa não separaria a razão da natureza, antes a “igualaria e além disso identifica a natureza com o *bon sens*”.<sup>41</sup> Diderot, por seu lado, ao mesmo tempo que concorda com os pressupostos da doutrina clássica, em suas primeiras obras principalmente, afasta-se essencialmente da *imitatio naturae*.<sup>42</sup> Dieckmann investiga como outros aspectos problematizam a questão

<sup>39</sup>Ibidem, p. 126.

<sup>40</sup>Herbert Dieckmann (1906-1986), romanista que descobriu em 1949 materiais inéditos da obra de Diderot, o chamado Fond Vandeuls, em alusão à filha de Diderot, Angélique Caroilon Vandeul (1753-1824). Esse material passou a ser a base da edição crítica das *Oeuvres complètes* de Diderot, empreendida a partir de 1975.

<sup>41</sup>DIECKMANN, H. “Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts”. In: *Nachahmung und Illusion* (org. de H. R. Jauss). Munique: Fink, 1969, 2. ed., p. 31.

<sup>42</sup>Ibidem, p. 34.

da imitação, de modo que esta acaba por englobar o campo do efeito, da ilusão, da imaginação, etc.

É sintomática neste contexto a crítica feita a Batteux, por permanecer num nível genérico da poesia e não penetrar no ofício do poeta:

Mas reunir as belezas comuns da poesia, da pintura e da música, mostrar suas analogias, explicar como o poeta, o pintor e o músico apresentam a mesma imagem, aprender os emblemas fugazes de sua expressão, examinar se haveria alguma semelhança entre esses emblemas, etc. é o que resta a fazer, e é o que eu vos aconselho a adicionar a vossa *Beaux-Arts réduits a un même principe*. Não deixa tampouco de pôr à frente desta obra um capítulo sobre o que é a bela natureza.<sup>43</sup>

O que temos aqui então é uma nova visão da poesia e da arte, que consiste no fato de que, como diz L. F. F. de Mattos, “a poesia foi definitivamente subtraída do domínio da retórica e passou a ser pensada de uma perspectiva estética”.<sup>44</sup>

Contra o procedimento dedutivo de Batteux, importa, segundo L. F. F. de Mattos, fazer valer a indução.<sup>45</sup> Nesta perspectiva também é central a localização do domínio da poesia como sendo o da ilusão e da imaginação, o que transcende todo racionalismo previamente determinado. Diderot aqui vai defender a ideia do gênio, para além da diversidade das línguas.

Nas mãos de um homem comum, o grego, o latim, o italiano produzirão apenas coisas comuns; o francês produzirá milagres sob a pena de um homem de gênio. Em qualquer língua que seja, a obra que o gênio sustenta não cai jamais.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup>Diderot, 2000, op. cit., p. 126. Note-se no fim desta citação que Diderot nunca deixa de pensar também segundo o universal, muito embora o particular possua precedência.

<sup>44</sup>Mattos, 2001, op. cit., p. 149.

<sup>45</sup>Ibidem, p. 149.

<sup>46</sup>Diderot, 2000, op. cit., p. 133.

Como diz Dieckmann, Diderot penetra nesta carta pela primeira vez o caráter essencialmente metafórico e simbólico da arte, aspecto que lhe será muito caro até os *Salões* de 1765.

Sem abandonar a natureza como a quintessência do ser objetivo, Diderot libertou no entanto a imitação da letra, da duplicação, da descrição e a ligou à *inventio*, que não está limitada ao *modus*. A visão, que pela primeira vez surge na *Carta sobre os surdos e mudos*, acerca do caráter metafórico e simbólico da arte e da força criadora do artista, continuou se desenvolvendo em claras intuições e conceitos por meio da séria ocupação com as obras de arte mesmas. O leitor dos *Salons* e da crítica literária de Diderot encontra para tanto uma série de testemunhos.<sup>47</sup>

Diderot aproxima-se aqui muito do romantismo, para quem cada obra de arte tem de ser compreendida a partir dela mesma e é infinita em metáforas. Outro ponto importante é a postura de crítico de arte que Diderot assume, ou seja, de procurar compreender a poesia a partir de sua estrutura interna. O exemplo do mudo, que tem sua linguagem própria, mostra como a poesia repousa sobre uma gama enorme de sentidos e significados, a que ela procura dar expressão. O papel de crítico de arte também se revela presente quando Diderot distingue o princípio da arte da poesia, da música e da pintura, o que o aproxima do *Laocoonte* de Lessing. É preciso ter presente, contudo, que não se trata aqui apenas de uma distinção “ontológica”, apenas relativa à obra em si ou ao conteúdo (como em Hegel), e sim que temos aí sempre incluído o espectador, o efeito que cada arte provoca.

Um outro momento central da reflexão estética de Diderot afirma-se em sua ocupação com o teatro. No *Discurso sobre a poesia dramática* (1758), Diderot propõe a reforma da cena teatral ou do teatro francês, ou seja, pretende fazer com que o teatro “deixe de produzir apenas essas impressões passageiras e reate com a grandeza do teatro grego”.<sup>48</sup> Trata-se de criticar a artificialidade do teatro francês

---

<sup>47</sup>Dieckmann, op. cit., p. 59.

<sup>48</sup>Mattos, 2001, op. cit., p. 22. Esse projeto ocupa Diderot por toda a década de 1750 (cf. *ibidem*, p. 30).



e da cena moderna e retomar a naturalidade do teatro antigo.<sup>49</sup> Esta proposta, por sua vez, está estreitamente vinculada ao projeto da *Enciclopédia*, na medida em que por meio do teatro Diderot pensa poder atingir um público maior,<sup>50</sup> de modo que o interesse primeiro do discurso não é a constituição de um novo gênero dramático, o drama burguês ou comédia séria. Diderot aborda o teatro tendo presente o modo específico do efeito teatral, que depende menos de regras fixadas do que de uma imaginação e de gênio.

(...) para que reate com a grandeza do teatro grego e, portanto, com a natureza, é preciso liberar a imaginação do poeta dramático das regras que sobrecarregam a cena, preceitos arbitrários e figura específica desses preconceitos que turvam os espíritos.<sup>51</sup>

A proposta geral desta obra, em consonância com o texto *Conversas sobre o filho natural*, consiste em estabelecer a base do drama sobre a relação do homem com a sua verdadeira natureza, ou seja, em operar um teatro que seja a verdadeira expressão do ser humano. Essa dramaturgia é chamada por Diderot de dramaturgia do quadro, que se opõe a um teatro baseado apenas em lances teatrais. Diz Diderot:

Quanto a mim, dou mais importância a uma paixão, a um caráter desenvolvido aos poucos e acabando por se mostrar em toda a sua energia, do que a essas combinações de incidentes que formam a trama de uma peça na qual as personagens e espectadores são igualmente lançados de um lado para o outro.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup>Ibidem, p. 26.

<sup>50</sup>Ibidem, p. 28.

<sup>51</sup>Ibidem, p. 29.

<sup>52</sup>DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de L. F. Franklin de Mattos. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 47. Franklin de Mattos ressaltou mais de uma vez em aula a posição do grande conhecedor suíço de Rousseau e da filosofia francesa da época, Jean Starobinski, autor de uma obra clássica intitulada *Jean-Jacques Rousseau: transparência e obstáculo* (1991). Diderot opõe-se à tirada no teatro, ou seja, ao excesso de palavras vazias e ocas típicas do teatro francês da época, o que se relaciona com a intenção de procurar a energia das palavras, segundo a *Carta sobre os surdos-mudos*.

Trata-se de privilegiar no teatro os caracteres, a disposição dos personagens em cena, ao invés das cenas de efeito, nos quais se sobressaem expressões meramente retóricas de efeito (como as defende Voltaire). Para tanto, Diderot também vai privilegiar o plano em detrimento das cenas.<sup>53</sup> O teatro verdadeiro será aquele que seguir a razão das coisas e não as regras artificiais. Em termos gerais, o *Discurso sobre a poesia dramática*, ao defender uma estética do quadro, estabelece pela primeira vez uma poética que procura pensar o teatro para além das regras; o que resultou também na possibilidade de constituição de um gênero dramático intermediário, o da tragédia doméstica.

Uma última referência a ser comentada é o *Ensaio sobre a pintura* (1766), pois a estética de Diderot percorre um itinerário que começa com a preocupação pelo teatro (aliás, nunca abandonada), dedica-se ao romance e, por fim, culmina com a atividade de crítica de arte. Neste percurso vemos “um testemunho da lenta conversão do homem de letras, a princípio absorvido pela moral das telas, em crítico, que se demora no fazer dos artistas”.<sup>54</sup>

O movimento do geral ao concreto, de modo que ambos se entrelaçam nos casos específicos da arte determinados pelo produtor e espectador da obra de arte estão presentes nas considerações de Diderot sobre o teatro, a pintura e também sobre o romance. Na verdade, Diderot sempre penetra continuamente no modo de funcionamento específico destas artes, de modo que sua estética não será “sistemática”, pois cada arte tem seu meio específico. Aliás, cada obra de arte tem seu meio específico, de modo que a estética tem de penetrar neste campo, no qual um “sistema” previamente esboçado se torna impossível. Isso não significa que questões universais e gerais não tenham espaço, como a questão moral, mas elas sempre estarão colocadas em casos concretos.

### 3. Um estudo sobre a moral em *A religiosa* de Diderot

Partindo do que se disse até aqui acerca do modo de proceder específico da estética em Diderot, pretende-se, a seguir, entrar na especificidade de uma obra ao mesmo tempo filosófica e literária, ou seja, analisar a postura de Diderot em

---

<sup>53</sup>Ibidem, p. 53.

<sup>54</sup>Mattos, 2001, op. cit., p. 120.

relação ao debate moral do século XVIII a partir do seu romance epistolar *A religiosa*. Neste sentido, procuraremos identificar quais são os fundamentos morais que alicerçam a construção deste romance e comentar alguns exemplos que nos parecem dignos de consideração para ilustrar o procedimento diderotiano na discussão moral propriamente dita. Este procedimento move-se no interior de um debate entre os partidários da religião ou da igreja, os chamados filósofos e os autores mais radicais, defensores de uma tendência mais libertina e ligada à exploração da sensibilidade como tal, contrários à moral, tal como o Marquês de Sade.

Na sequência, tentarei discutir o pensamento de Diderot por contraste, uma vez que seu romance se move aparentemente num terreno ocupado pelo Marquês de Sade, de modo que se põe a pergunta: como se apresenta *A religiosa* frente ao imoralismo sadiano? Este ponto parece-nos decisivo de ser respondido para uma delimitação do verdadeiro projeto moral de Diderot, que opera num campo distinto do imoralismo sadiano ou do discurso apologeta. No fundo, Diderot acaba por assumir aspectos destas posições, colocando-as, no entanto, em confronto, justamente para indicar as relações e a complexidade humana nelas implicadas.

Queremos ainda ressaltar que o caráter deste enfoque não é propriamente estético, e sim se situa no domínio da moral ou da vida ética entrelaçada com a dimensão estética. Esta opção, contudo, não pretende ferir a integridade do texto *A religiosa* enquanto objeto muito mais próximo de uma análise estética do que moral. Do mesmo modo, não nos pretendemos valer dos aspectos estéticos do texto para construirmos nossa análise moral. Isso não quer dizer que consideremos que os recursos estéticos utilizados por Diderot não tenham implicações morais. Não resta dúvida de que a estrutura narrativa e linguística de *A religiosa* mescla os dois discursos. Somente gostaríamos de frisar que nosso desígnio consiste em tentar colocar em relevo algumas posições morais de Diderot num nível de análise meramente conceitual.

Em primeiro lugar, cabe situar o âmbito a partir do qual Diderot discute a moral em *A religiosa*. Este é definido de acordo com o modelo de conduta europeu do século XVIII, que era baseado em três códigos: o da religião, o da sociedade e o da natureza.

(...) é evidente que, se estas três espécies de legislações serão contraditórias entre si, é impossível que alguém será virtuoso. Se preciso violar tanto os fundamentos da natureza para obedecer às instituições sociais e estas para se conformar com os preceitos da religião, que acontece? Se somos alternativamente infratores destas diferentes autoridades, não respeitamos nenhuma: e não seremos nem seres humanos, nem cidadãos e nem pios.<sup>55</sup>

Para Diderot, estes três códigos possuem territórios próprios de atuação. Cada âmbito é rígido por leis específicas. A virtude moral consistirá, portanto, em fazer com que estes códigos não entrem em conflito uns com os outros e harmonizem-se sob o pressuposto da salvaguarda individual de cada código. Mas, para Diderot, isto é praticamente impossível, porque a religião, em princípio, corrompe sempre a natureza humana. Este aspecto é o assunto de *A religiosa*, o que este romance retrata em seu cerne.

Pode-se dizer, em termos lapidares, que o objetivo de *A religiosa* é criticar a moral cristã sob o ponto de vista do princípio da natureza humana. E Diderot faz isso com sagacidade em seu romance, ao tomar as armas do adversário para atacá-lo em seu próprio terreno. Pois, Suzanne, personagem que escreve as cartas, é manifestamente partidária do Cristianismo, ou seja, é uma cristã fervorosa e autêntica. “Do fundo de meu coração são estes os meus pensamentos e sentimentos, e isto atesta Deus que nos ouve por toda parte, e que está presente neste altar. Eu sou cristã, eu sou inocente...”<sup>56</sup> É em Suzanne que também acontecem os principais atentados à natureza humana. Este tema percorre todo o romance, desde quando Suzanne entra na vida religiosa, passa por três conventos diferentes e foge posteriormente, bem como quando é rechaçada pelo pai, mãe e a família em geral.

Ao colocar o atentado da corrupção que a religião provoca numa partidária da religião, Diderot, além de tornar sua crítica mais consistente, mostra também que a natureza humana se manifesta em todos os seres humanos e, pior, quando

<sup>55</sup>DIDEROT, D. *Pensées détachées: contributions à L’histoire des deux Indes*. Edição de Gianluigi Goggi Siena: Università di Siena, 1976, p. 50. Apud HERMAND, P. *Les idées morales de Diderot*. Paris: PUF, 1923, p. 104.

<sup>56</sup>DIDEROT, D. *La religieuse*. In: *Oeuvres romanesques*. Paris: Garnier, 1951, p. 304.

sufocada, se manifesta tanto mais de modo assustador e horrendo, como é o caso de certas figuras com as quais Suzanne se depara no claustro, mas não só nele, como na sociedade em geral e no seio familiar. Assim, no romance é determinante um “tipo moral” que propriamente não é defendido como tal, uma vez que se trata de uma pessoa religiosa, mas que nem por isso é alheia aos seus postulados morais e da natureza humana. Suzanne e suas companheiras religiosas são todas cristãs, mas nem por isso estão subtraídas ao domínio dos impulsos naturais.

Nesta perspectiva, a crítica de Diderot em *A religiosa* não se dirige à religião em si, ao seu quadro dogmático, mas somente à submissão que ela impõe às forças naturais. Não se trata, portanto, de tornar ilegítimo o domínio específico da religião enquanto tal, mas em denunciar o fato de que a religião, quando se pretende exclusiva diante do ser humano, ultrapassa suas fronteiras na direção de um território que lhe é estranho e irreduzível. Esse desígnio de Diderot pode ainda ser melhor visualizado na medida em que notamos que *A religiosa* não toca especificamente os mais espinhosos temas religiosos, que, aliás, eram objeto intenso de muitos pensadores iluministas, tais como Voltaire e Hume, por exemplo, que discutiram, dentre outros temas, a questão da existência de Deus e da imortalidade da alma. Do mesmo modo, a crítica de Diderot não procura atacar a religião através de discussões metafísicas ou especulativas, pois isso seria aproximar-se de seu domínio e campo próprio, o que não é propriamente o que lhe interessa. Pois sua perspectiva move-se no plano das relações ou técnicas específicas, nas quais se move o ser humano em sua multiplicidade e diferentes registros de existência. Por isso também, esse romance não tem uma intenção de reforma, no sentido da condenação de um procedimento religioso para a instauração de uma nova relação da religião com os impulsos naturais, algo próximo de um ateísmo ou de um novo deísmo – ideia também bastante em voga em meados do século XVIII. Considerar Diderot pura e simplesmente um ateu, por mais que isso possa transparecer na letra de sua obra, não me parece uma boa e inteligente estratégia de análise, pois enquadra Diderot numa posição estreita de argumentação, como se ele fosse um pensador partidário ou unilateral, o que de modo algum se apresenta na sofisticação e elegância de sua multifacetada obra.

Trata-se sobretudo em seu romance de indicar a impossibilidade de uma convivência pacífica e tranquila entre os campos da religião e da natureza humana. Como nota Proust, a moral de Diderot, mais do que anticristã, é profundamente

estrangeira ao cristianismo.<sup>57</sup> A solução, portanto, é a religião manter-se fora das questões morais, deixando isso para o domínio da natureza e da sociedade. Segundo Proust, ainda não se pode propriamente falar de uma moral cristã, pois este nome designa um conjunto de condutas muito variadas e voláteis, por vezes contraditórias, mas todas inspiradas em dogmas que por natureza são exteriores à moral e que se situam acima dela.<sup>58</sup>

O código natural, pressuposto principal de Diderot em suas discussões morais, tem sua linguagem mais própria na manifestação dos sentimentos. Segundo Domenech, “para Diderot, que também partilha do teísmo de Shaftesbury, a moral do sentimento é primeira, anterior à toda forma de religião...”.<sup>59</sup> De acordo com isso, o ser humano teria em si certas inclinações que o levam naturalmente em direção ao bem, ressaltando-se que não se trata aqui de faculdades mentais específicas nem de um bem que foi instituído somente pela sociedade ou racionalidade moral universal. O bem, do qual se fala, é próprio da natureza, orgânico, algo como um bem que faz com que nasçam e cresçam as plantas, os animais e o ser humano. Hermand interpreta este naturalismo com a seguinte fórmula: “Nascemos com um certo caráter, porque nascemos com um certo corpo”.<sup>60</sup> Todas as personagens de *A religiosa* agem de acordo com este naturalismo, com a diferença de que algumas procuram desviar-se dele mais do que as outras, como se houvesse uma certa gradação entre os seres humanos, uma diversidade própria e orgânica. O exemplo de quem está mais próximo da natureza é Suzanne – personagem central e uma espécie de fio condutor neste terreno. A resistência que ela manifesta perante as determinações do claustro nada mais são do que as vozes naturais sufocadas clamando por liberdade. A moral do sentimento atinge sua caracterização específica na manifestação das paixões humanas. Elas revelam-nos a verdade interior dos indivíduos.

A escolha do gênero romanesco para *A religiosa*, e não o dramático ou, ainda, não uma outra forma tratadística para o assunto, encontra aqui sua mais clara justificação. Pois este gênero, naquele momento ainda em fase de afirmação e

<sup>57</sup>Cf. PROUST, J. *Diderot et l'encyclopédie*. Paris: Collin, 1962, p. 295.

<sup>58</sup>Ibidem, p. 300.

<sup>59</sup>DOMENECH, J. *L'éthique des lumières*. Paris: Vrin, 1989, p. 62.

<sup>60</sup>HERMAND, P. *Les idées morales de Diderot*. Paris: PUF, 1923, p. 81.

estabelecimento, permite aos personagens falar de sua intimidade sem cair num relato de sentimentos meramente “subjetivos”, voltados para um alvo ou objetivo determinado ou tratados segundo uma perspectiva “exterior”, vinda do plano de uma instância superior, como uma espécie de destino inexorável. Assim, mostra-se, segundo Hermand, a força da alma numa reação humana em face da lei interna que impera.<sup>61</sup> A religião, por seu lado, está aquém da natureza humana por se assentar em leis que variam de acordo com os diferentes costumes dos povos.

Se há uma moral universal, ela não pode ser o efeito de uma causa particular. Ela foi a mesma nos séculos passados, ela será a mesma nos séculos futuros, ela não pode ter por base as opiniões religiosas que desde a origem do mundo e de um canto ao outro tem sempre variado.<sup>62</sup>

Querer a religião como legisladora da moral implicaria em aviltar a ordem dos deveres naturais por uma ordem de deveres quiméricos, ou, no mínimo, relativos a um ou outro lugar. Isto significa querer submeter a necessidade à possibilidade, no sentido de que o ser fosse submetido ao crivo do dever ser (religioso).

E qual é o lugar do terceiro código mencionado anteriormente, o código civil no contexto dos códigos natural e religioso? No início de *A religiosa*, quando Suzanne ainda não se encontra definitivamente instalada num convento, temos não só um ataque da religião contra a natureza humana, mas também da sociedade. Pois é a família de Suzanne como um todo que, junto com a instituição religiosa, encaminham uma jovem desamparada para o claustro. Este trecho do romance que mostra a união da sociedade e da religião contra a natureza humana coloca claramente em relevo qual é o verdadeiro propósito de Diderot frente à fundamentação da moral.<sup>63</sup>

Quanto a isso, poder-se-ia perguntar: a sociedade é em princípio corrompedora da natureza humana e por isso é excluída do fundamento da verdadeira

---

<sup>61</sup>Ibidem, p. II.

<sup>62</sup>DIDEROT, D. *Pensées détachées: contributions à L’histoire des deux Indes*. Edição de Gianluigi Goggi Siena: Università di Siena, 1976, p. 44. Apud Domenech, op. cit., p. 149.

<sup>63</sup>Domenech, na “Introdução” de *L’ethique des lumières*, mostra a unanimidade entre os filósofos do século XVIII, à exceção de Sade.

moral? Em resposta, pode-se dizer que Diderot concebe somente a *possibilidade*, mas não a necessidade da corrupção da natureza humana pela sociedade. Tanto que a relação entre a sociedade e a natureza humana não está no mesmo nível do que a relação entre a religião e a natureza humana. A primeira relação não é necessariamente de conflito enquanto a segunda, sim. Trata-se, portanto, de examinar a possibilidade de coexistência entre a natureza humana e a sociedade. Para Hermand, Diderot critica a sociedade na medida em que é mal estabelecida de acordo com leis que não emanam diretamente da natureza humana, no entanto, somente na sociedade o ser humano tem a possibilidade de ser feliz.<sup>64</sup> A sociedade é a possibilidade da realização da verdadeira individualidade, “pois, é sobre este homem civil e polido que se exercerá a reflexão moral de Diderot...”.<sup>65</sup>

Há que fazer, no entanto, um pequeno reparo na interpretação de Hermand, que acentua talvez demais o papel da sociabilidade da moral em Diderot. Mesmo concordando que Diderot considera a moral dentro de um campo social, é preciso sempre ter em mente que as posições morais se situam muito mais de acordo com leis naturais do que de acordo com o poder de dissuasão das leis humanas definidas socialmente. É isto que Domenech, em seu capítulo “A força de dissuasão das leis da natureza e da sociedade” mostra. O ponto censurável em Hermand, é, portanto, de ver em Diderot alguém que parte da natureza humana e se dirige para a sociabilidade enquanto objetivo final e primordial. Assim, em *A religiosa*, o complô da sociedade e da religião contra a natureza humana afigura-se como contingente, na medida em que esta sociedade, da qual se trata, se encontra fundada sobre uma legislação corrompida. Mas nem todas as sociedades possíveis estarão fadadas a corromper o ser humano, ou seja, serão em princípio corrompidas.

Um outro aspecto que envolve as relações entre estes três códigos pode ser discutido a partir de uma passagem de *A religiosa*, na qual a superiora, Sta. Cristina, a “sádica”, manifesta para Suzanne uma preocupação quanto à imagem da religião perante a sociedade. A superiora tem consciência de que a sociedade e a religião precisam andar sempre de mãos dadas, caso a religião queira ter uma vida longa. Por conseguinte, segundo a superiora, é a natureza humana que deve ser oprimida em benefício desta aliança. Assim, quando Suzanne propõe sua própria

---

<sup>64</sup>Hermand, op. cit., p. 11.

<sup>65</sup>Ibidem, p. 119.



dispensa do convento, a superiora, achando descabida a proposta, retruca: “Que dirá o mundo? Que dirão as irmãs?”.<sup>66</sup> Isto significa que, pelo prisma religioso, a religião é o primeiro código, aparecendo a sociedade em segundo lugar e a natureza, em terceiro. Segundo a religião, todo interesse individual deve ser sempre examinado de acordo com a sua ressonância social.

Na verdade, a principal riqueza, em termos de um procedimento literário de crítica, reside exatamente nos inúmeros “desvios” e “combinações” de caracteres no romance, através dos quais se apresentam em ato a concepção mesma diderotiana do conflito entre os códigos europeus de conduta e, ao mesmo tempo, a das instâncias das linhas de força “técnicas” neles atuantes. Dentre estes conflitos ou até mesmo contradições podem-se destacar três tipos de atitudes e caracteres:

1. Suzanne possui uma trajetória e conduta singular em todo o romance. Ela assume a personalidade da jovem inocente, para quem as normas religiosas apresentam-se estranhas para o desenvolvimento humano. Mas, contraditoriamente, ela pretende manter-se cristã. O resultado disso é que ela vive em constante conflito, que leva às seguintes consequências: sinais de distúrbios (veja-se a cerimônia do recebimento dos hábitos, p. 238); perda da memória (p. 263); profundo esquecimento (p. 264) e confusão interna em decorrência do que lhe acontece (p. 346).

2. O segundo tipo corresponde ao das freiras. A personalidade delas caracteriza-se, em geral, pela aceitação da ordem religiosa estabelecida. Assim, suas atitudes são hipócritas (veja-se a passagem do recebimento dos hábitos, p. 240), a ponto de se mostrarem cegas a qualquer sentimento humano. No convento de Longchamp, as freiras fazem de tudo para levar Suzanne a ser castigada. Há, porém, raras exceções de rebeldia, por exemplo no relato da tentativa de fuga de uma freira, o que deixa, inclusive, Suzanne apavorada (p. 241). Mas esses exemplos destoantes nunca são radicais. Mesmo Suzanne não chega ao extremo da insubordinação, uma vez que poderia ter abandonado desde o início sua carreira religiosa, por mais difícil que isso lhe teria sido. Este apaziguamento ou quietude e resignação parece ser o reflexo da profunda religiosidade que domina todas as personagens envolvidas diretamente com o código religioso. Por isso mesmo que nenhuma religiosa chega a colocar fogo no convento, respondendo a uma pergunta de Suzanne:

---

<sup>66</sup>*La religieuse*, op. cit., p. 288.

Uma questão, senhor, que pretendo colocar-lhe é esta: por que, tendo em vista todas as ideias funestas que passam pela cabeça de uma religiosa desesperada, esta de colocar fogo no convento não lhe vem à cabeça?<sup>67</sup>

Podemos perceber que a insubordinação nunca chega a limites extremos, porque ela se dá no interior do sistema religioso mesmo.

3. O terceiro tipo é o das madres superiores. A primeira superiora não é tão decisiva no romance devido ao seu papel meramente administrativo. As duas superiores de Longchamp: a primeira, M. de Moni, é o exemplo da superiora caridosa, que se sacrifica totalmente ao bem religioso; a segunda é um modelo de exagero de austeridade religiosa: é a figura da madre severa e hostil. Ela compensa sua frustração junto às potências naturais através da violência e da maldade. A superiora de Arpajon é a figura da religiosa que não refreia suas inclinações naturais. Ela procura compensar o sacrifício à religião entregando-se o máximo possível aos impulsos sensíveis. Na verdade, são estas duas últimas superiores que mais se destacam no todo do romance. Elas são exemplos exatamente contrapostos: a primeira liquida os sentidos e a segunda os exacerba. A primeira comporta-se de modo inteiramente animalesco ao buscar satisfação na violência. A segunda exagera, agindo tão de acordo com os sentidos que chega a perder a razão, tornando-se demente. Uma tem sensibilidade de menos, a outra, demais.

Estes dois exemplos circunscrevem bem o campo das perversões que Diderot pretende denunciar em *A religiosa*. Ambos os exemplos são o reflexo de um desacordo. A não satisfação humana que a religião provoca no indivíduo tem também como consequência a perda da capacidade de identificação do equilíbrio da sensibilidade. Com isso, pode-se ver como Diderot compreende o prejuízo da religião como irreversível. O ideal, portanto, não é a natureza humana se liberar da religião, mas é não se precisar liberar nunca para poder permanecer em seu equilíbrio originário.

Ao referirmos o tema das perversões, somos remetidos ao tema da libertinagem, que será objeto das obras do Marquês de Sade, autor que se projetará nas décadas seguintes. Domenech, no capítulo “As luzes e o imoralismo”, de

---

<sup>67</sup>*La religieuse*, op. cit., p. 27.

seu *L'éthique des lumières*, mostra como o discurso apologeta, ao condenar o materialismo como origem do imoralismo, possibilitou a emergência do discurso sadiano. Os apologetas, ao realizarem verdadeiros “quadros” dos males do materialismo, teriam, involuntariamente aberto as portas para que alguém como Sade assumisse positivamente o que eles retratavam de modo negativo. Ainda segundo Domenech, Sade teria algo em comum com os apologetas, na medida em que ambos compartilhariam da ideia de que há dois polos no campo da moral: o polo dos que defendem o bem e o polo dos que defendem o mal. Contudo, Domenech também vê em Diderot um precursor de Sade e cita exatamente *A religiosa* como texto que o teria motivado. “O autor de *A religiosa* ilustrou como se encontram a espiritualidade e os costumes, estes contudo, sorratamente deixam emergir um imoralismo que prefigura este do divino marquês”.<sup>68</sup> A seguir, à guisa de conclusão, eu gostaria de comentar essa leitura, comparando brevemente Diderot com Sade.

Em primeiro lugar, parece que não há dúvidas que *A religiosa* retrata certas condutas que se aproximam dos personagens sadianos. A segunda superiora de Longchamp é o exemplo mais gritante disso. Mas estes exemplos precisam ser inscritos no estilo geral do romance e do projeto de fundamentação da moral empreendido por Diderot, tal como aqui indicamos, sobretudo diante do estilo de Diderot, capaz de transitar em diferentes registros teóricos, sem assumir explicitamente um partido ou um lado apenas da questão, dada à sua atenção ao campo propriamente diverso no qual pode se colocar o ser humano. Convém, pois, atentar para as diferenças específicas entre Diderot, Sade e os Apologetas.

A grande diferença entre eles é o fato de que Diderot não aborda a moral nos limites de uma contraposição ou de dois extremos, a de uma sensibilidade exacerbada e a de uma mortificação dos sentidos, pois a moral cristã e o “moralismo” são para Diderot aspectos complementares. A partir disso, podemos perceber que Diderot diferencia-se em essência de Sade e dos Apologetas, que por sua vez só se distinguem por acidente: ambos defendem a dicotomia, apesar de uns (Apologetas) estarem do lado do “bem” e o outro (Sade), do lado do “mal”. Eles são, no entanto, as duas faces da mesma moeda.

---

<sup>68</sup>Domenech, op. cit., p. 24.

E é exatamente a partir dessas noções de bem e mal que podemos diferenciar melhor Diderot de Sade e os Apologetas. Pois, primordial para a moral, não são as categorias de bondade ou maldade dos indivíduos, mas a organização natural do ser humano em sua complexidade sensível e reflexiva. Em seu texto de crítica a Helvetius, Diderot diz:

Se somente se pode dar o nome de bom a este que faz o bem, e o nome de mau a este que faz o mal, seguramente o ser humano nasce com disposições orgânicas e naturais a dizer e fazer bobagens, a se prejudicar a ele mesmo e a seus semelhantes, a ser justo e colérico, a respeitar e a desprezar as leis?... O ser humano não nasce com nada, mas cada ser humano nasce com uma aptidão própria para determinada coisa.<sup>69</sup>

Na moral não importa a discussão sobre o bem e o mal, e sim examinar quais são as disposições mais próprias do ser humano que o levam a agir deste ou daquele modo. Por isso mesmo a moral tem de fazer uso das chamadas ciências naturais também, que a alicerçam: a biologia, a fisiologia e a psicologia, ao contrário do que vemos em Rousseau, que, por exemplo, se baseia em grande medida no direito e na economia política.<sup>70</sup> Com efeito, é isso que vemos no *Discurso sobre a origem da desigualdade entre os homens*, de Rousseau, onde se põe essa proeminência...

A partir desta distinção entre Diderot e Sade e os Apologetas, podemos concluir que a crítica realizada em *A religiosa* não se dirige propriamente a um imoralismo. Pois, para Diderot, os exemplos de perversão que aparecem no romance não se contrapõem, em sentido antitético, à sua proposta moral. Caberia mais dizer que os exemplos do romance *estão fora da moral*; são amorais. As manifestações de religiosidade e de corrupção da natureza humana encontram-se num mesmo nível de desvio, enquanto que a manifestação da natureza humana não aparece propriamente, ela está “oculta”, como aquilo que é sufocado. Aquilo que seria o “imoralismo” em *A religiosa*, na verdade, não é uma via possível de fato, ela é antes a perversão da perversão.

<sup>69</sup>Refut. de l'homme, II, p. 146. Apud Hermand, op. cit., p. 190.

<sup>70</sup>Cf. Proust, op. cit., p. 304.

Por isso mesmo que Diderot não é um precursor de Sade, pois não entra neste jogo de contraposição entre religião e imoralismo, este que é o combustível para as inúmeras combinações e conjugações perversas que se encontram nos romances de Sade, um estilo que é uma herança do apologetismo. A ligação de Sade com os Apologetas, nesse sentido, está mais próxima no estilo do que no conteúdo que ambos expõem. Se formos radicais, podemos então dizer que Diderot, em *A religiosa*, impede totalmente a possibilidade efetiva de um Sade, por não lidar com a contraposição bem/mal, sem a qual Sade não subsiste e é impensável. No romance *Les infortunes de la vertu*, de Sade, podemos notar que o impulso de toda a trama provém da resistência que Juliete apresenta quando não se entrega às depravações e prazeres corporais de toda espécie. Os atos depravados e libidinosos dos personagens sadianos somente adquirem significação mediante esta resistência teimosa de Juliete. Se Juliete se entregasse logo ao “mal”, ao sexo e ao pecado, todo o romance desmoronaria no primeiro instante. Ora, *A religiosa*, segundo compreendemos, opera de outro modo, uma vez que toda a trama se dá com personagens em princípio já pervertidos moralmente, não porque queiram, mas por um conjunto de combinações exteriores a eles. Todos encontram-se num mesmo nível, mesmo Suzanne, sendo que se anula a contraposição da qual se alimenta Sade. A arte de Diderot é não ficar de fora desta perversão, injetando ao mesmo tempo, aqui e ali, elementos de concepções morais, sem entrar num jogo “dialético”, já previamente configurado, como aquilo que Hegel classificou como sendo a dialética do iluminismo.

## Referências

- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Organizado por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2002.
- CHOUILLET, Jacques. *L'esthétique des lumières*. Paris: PUF, 1974.
- \_\_\_\_\_. *La formation des idées esthétiques de Diderot*. Paris: Colin, 1973.
- DIDEROT, Denis. *Oeuvres romanesques*. Paris: Garnier, 1951.
- \_\_\_\_\_. *Da interpretação da natureza*. Tradução de Magnólia Costa Santos. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de L. F. Franklin de Mattos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

- \_\_\_\_\_. *Obras II. Estética, poética e contos*. Tradução de J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a pintura*. Tradução de Enid Abreu Dobranski. Campinas: Papirus, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Paradoxo sobre o comediante*. In: “Os Pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- \_\_\_\_\_. “Sobre as mulheres”. Tradução de J. Guinsburg. In: *Obras I: filosofia e política*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000 (publicado inicialmente na Revista da USP, 1990).
- DIECKMANN, Herbert. “Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts” In: *Nachahmung und Ilusion* (org. H. R. Jauss). Munique: Fink, 1969, 2. ed.
- \_\_\_\_\_. “Diderot und Goethe”. In: *Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Halle, 10, 1932, pp. 478-503.
- \_\_\_\_\_. *Cinq leçons sur Diderot*. Paris: Droz, 1959.
- DOMENECH, Jacques. *L'éthique des lumières*. Paris: Vrin, 1989.
- HERMAND, Pierre. *Les idées morales de Diderot*. Paris: PUF, 1923.
- HUME, David. “Do padrão de gosto” (Tradução de João Paulo Gomes Monteiro e Armando Mora de Oliveira). In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1992.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MATTOS, Luiz Fernando Batista Franklin de. *O filósofo e o comediante*. Belo Horizonte: ed. da UFMG, 2001.
- \_\_\_\_\_. “A dramaturgia do quadro”. In: *Revista Discurso*, n. 26, pp. 93-112, 1996.
- \_\_\_\_\_. “A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau”, In: *O que nos faz pensar*, vol. 18, n. 25, pp. 7-22, 2009.
- PROUST, Jacques. *Diderot et l'encyclopédie*. Paris: Collin, 1962.
- SADE, Donatien. *Infortunes de la vertu*. Paris: Jean Valmont, 1947.
- TODOROV, Tzvetan. “Poética e poética segundo Lessing”. In: *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

**RESUMO:** Ao abordar a estética de Diderot à luz da passagem das metafísicas do belo ao protagonismo discursivo da dimensão técnica das artes na história das ideias, o texto desenvolve-se em três momentos distintos. Primeiro, situa-se a particularidade da contribuição diderotiana no debate histórico sobre a questão do belo desde o século XVII. Segundo, aborda-se em Diderot o questionamento da arte desde um ponto de vista mais concreto, voltado para a relação entre os objetos no interior do processo artístico, mas balizada com a perspectiva do belo herdada do empirismo. Terceiro, a fim de ilustrar o procedimento diderotiano, propõe-se um estudo sobre a questão da moral em seu romance, *A religiosa*. O intuito é mostrar como Diderot manipula conjugadamente, por meio de inúmeros “desvios” e “combinações” de caracteres, tanto o conflito tematizado entre os códigos europeus de conduta quanto as várias instâncias do plano das relações humanas, das linhas de força “técnicas” nestas atuantes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Diderot; Crítica de Arte; Filosofia; Estética; Técnica.

**ABSTRACT:** By approaching Diderot's aesthetics in the light of the passage from the metaphysics of beauty to the discursive protagonism of the technical dimension of the arts in the history of ideas, the text develops itself in three distinct moments. Firstly, the particularity of Diderot's contribution to the historical debate on the question of beauty since the 17th century. Secondly, Diderot approaches the questioning of art from a more concrete point of view, focused on the relationship between objects within the artistic process, but based on the perspective of beauty inherited from empiricism. Thirdly, in order to illustrate the Diderotian procedure, we propose a study of the question of morality in his novel, *The Religious*. The aim is to show how Diderot conjugately manipulates, by means of countless “deviations” and “combinations” of characters, both the conflict thematized between European codes of conduct and the various instances of human relations, of the “technical” lines of force at work within them.

**KEYWORDS:** Diderot; Art Criticism; Philosophy; Aesthetics; Technique.