

4.

Caricatura e charge: uma passagem por Diderot

4.1 A definição da *Encyclopédie*

Vimos de que maneira a caricatura esteve envolvida no debate artístico e literário estabelecido em meados do século XVIII, especialmente ligada ao estabelecimento do romance e, por isso mesmo, vinculada a um projeto de ficção realista, cujo modelo era a história. A exploração da face humana nas composições satíricas de Hogarth significou uma nova possibilidade em termos de narrativa visual. Procurando diferenciar-se inicialmente da caricatura amadora, passatempo dos nobres iniciados em suas viagens educativas pelo “continente”, Hogarth viu-se entretanto, constantemente obrigado a delimitar seu campo de ação. A oposição entre *characters* e caricatura ofereceu-se, então, como um território mais estendido de questões, nas quais o controle do imaginário ainda se mantinha, embora transformado pelo que observamos como uma relativa flexibilização do decoro pelas novas possibilidades da invenção.

Sem uma fonte literária tradicional, as séries de Hogarth exigiram do observador uma interpretação mais ativa, instigando-o a suplementar os significados contidos nas imagens com as informações de que dispunha no seu dia a dia. Embora tenha alcançado grande sucesso com sua obra, seu trabalho muitas vezes causava estranheza e, como já indicamos, exigia às vezes detalhadas explicações para minimizar possíveis erros de interpretação. O recurso à fisionomia fez-se nessa clave: resguardar-se dos mal-entendidos e diferenciar-se da nociva e não-artística caricatura.

Para realizar uma aproximação com a concepção de caricatura em Baudelaire, é conveniente que nos detenhamos brevemente no momento em que o termo é trazido ao âmbito francês. Em 1740, a inovação saída do ateliê dos Carracci aparece registrada nas *Mémoires D’Argenson*, como vocabulário específico das artes plásticas. Uma década depois, o neologismo *caricature* seria compulsado no *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, de Lacombe: “Termo de pintura ou de desenho pelo qual entende-se uma charge-retrato cujos defeitos naturais são aumentados de maneira tal que encontra-se a semelhança da pessoa que se pretendeu ridicularizar.”¹ O exagero e a deformação são as características centrais da caricatura, mantendo-se a definição já elaborada desde Baldinucci. A intenção derrisória do autor em relação ao seu personagem ou assunto

confirma a interpretação que deram Kris e Gombrich acerca do surgimento da técnica artística e do desaparecimento de uma concepção mágica do mundo.

O modo como o termo *caricatura* é registrado na *Encyclopédie*, de Diderot e D'Alembert, incorpora as acepções já mencionadas e, essencialmente, reproduz a definição dada no *Prefácio* de Henry Fielding. O verbete, entretanto, remete o leitor à outra entrada – *Charge* – indicando que o entendimento da matéria necessitava ainda uma complementação. Assim, a caricatura entrava no debate francês, pelo menos no que diz respeito à pintura, cerceada pelos mesmos limites apontados por Hogarth e Fielding. Mas, no verbete *Charge*, Diderot engenhosamente acrescenta mais um grau de restrição à técnica artística. Dizemos engenhosamente porque ele o faz sem alterar os elementos centrais da definição, mas apenas modificando-lhe a função. Essa pequena mudança pode parecer uma questão marginal, mas oferece um rico contraponto a outro momento em que o termo caricatura reaparece nas reflexões do *philosophe* – o ensaio de 1769, *Paradoxo sobre o comediante*, publicado somente em 1830.

Vejam como se apresenta esse desvio nos dois verbetes. Na primeira definição, a coincidência com os termos do *Prefácio* ao *Joseph Andrews* é evidente:

CARICATURA, s.f. (Pintura) A palavra francesa vem do italiano caricatura, e é o que se chama também de charge. Aplica-se principalmente a figuras grotescas e extemamamente desproporcionadas, seja no todo, seja nas partes que um pintor, um escultor ou um gravador realizaram intencionalmente para se divertir e fazer rir. Callot foi excelente no gênero. Mas há um pouco de burlesco tanto em pintura como em poesia; é uma espécie de *libertinagem* da imaginação que só se pode permitir apenas para diversão.²

O problema parece ter avançado pouco, pois o fato de tomar a caricatura como uma libertinagem da imaginação não representa um enfrentamento da instabilidade ou das possíveis ameaças que a técnica artística contém. Isso manteria a questão dentro da mesma negatividade que se observara com Hogarth e Fielding. Mas não é o que ocorre quando se lê a entrada complementar:

CHARGE, (Pintura e Belas Letras) é a representação sobre tela ou papel, por meio de cores, de uma pessoa, de uma ação ou mais geralmente de um tema, na

¹ Apud DUPRAT, A. e DUPUY, P., Introduction. La caricature entre subversion et reaction. Cahiers d'Histoire, no. 75, 1999.

² DIDEROT, D.; D'ALEMBERT, J. L., *Encyclopédie*, versão CD-ROM, 2002.

qual a verdade e a semelhança exatas são alteradas apenas pelo excesso de ridículo. A arte consiste em desmanchar o preconceito real ou de opinião já existente, e levá-lo, pela expressão, até um ponto de exagero no qual, entretanto, ainda se reconheça a coisa, e além do qual não a reconheçamos mais; aí a charge é a mais forte possível. De Leonardo da Vinci até hoje, os pintores têm-se dedicado a essa espécie de pintura satírica e burlesca; mas existem poucos que tenham mostrado mais talento que o cavalheiro Guichi, pintor romano ainda ativo.

A prosa e a poesia têm suas charges, como a pintura; e não é menos importante em um texto ou num quadro, que esteja claro que a intenção seja a de realizar uma charge, e que a charge não torne o objeto irreconhecível. Não é necessário justificar a segunda condição: quanto à primeira, proceder a uma charge sem que fique evidente a intenção, o ser ao qual se compara a descrição não sendo mais o que foi tomado como modelo, fica a obra sem seu efeito. O mais adequado seria não realizar a charge, tanto em pintura quanto em literatura. Um objeto pintado e descrito sempre impressionará, se sabemos mostrá-lo como é, fazendo surgir tudo o que a natureza nele colocou. Não sei se uma charge não é mais adequada a consolar o amor próprio do que a mortificá-lo. Ao exagerar um defeito meu, sou inclinado a crer que seria necessário levá-lo a esses extremos, em um texto ou quadro, para que esse traço seja realmente repreensível; ou não me reconheço nos traços empregados, ou o excesso que percebo desculpa-me a meus próprios olhos. Alguém riu de uma charge de que foi o tema, a quem uma pintura de si mesmo mais próxima da natureza poderia ter feito virar os olhos, ou derramar lágrimas. Vide CARICATURA & COMÉDIA.³

Nesse segundo momento, o controle sobre a caricatura não só se mantém como se intensifica. No entanto, a técnica não é mais considerada como um elemento negativo e dispensável para as artes. Ao contrário: não só a caricatura recebe salvo-conduto para penetrar nos diferentes campos de representação, como passa a prestar um bom serviço, recuperando mesmo a vocação corretiva que as definições do século XVII haviam apontado. De ameaça à condição de adequação da arte, passa a auxiliar. Ela é até mesmo importante, desde que fique clara a sua função: “que seja claro que a intenção seja a de realizar uma charge, e que a charge não torne o objeto irreconhecível.”⁴ Em outras palavras, desde que fique evidente a vinculação entre o modelo e sua representação *carregada*.⁵ Caso contrário, seria melhor sequer caricaturar, pois melhor préstimo teria uma representação realista, competente o bastante para mostrar a verdadeira natureza de seu modelo: “O mais adequado seria não realizar a charge, tanto

³ DIDEROT, D.; D’ALEMBERT, J.L., *Encyclopédie*, versão CD-ROM, 2002.

⁴ Como apontara Haskell, se os contemporâneos de Hogarth tinham dificuldades de reconhecer muitas das situações criadas por ele pela ausência de uma fonte literária tradicional que lhes desse base, por outro lado a inclusão de personagens conhecidos nessas cenas estabelecia a empatia e provocava o humor que tanto aproximou a produção hogarthiana da caricatura, contrariando o autor.

⁵ O que víramos já em Gombrich como um grau de liberdade pela via experimental, ainda é, em Diderot, um limite a ser observado.

em pintura quanto em literatura. Um objeto pintado e descrito sempre impressionará, se sabemos mostrá-lo como é, fazendo surgir tudo que a natureza colocou nele.”

Toda a questão passa agora a repousar sobre a clareza da intenção caricatural do artista, o que equivale a afirmar a importância da *função* desse recurso artístico: trazer à luz o que é a verdadeira natureza do modelo. Tanto é assim, que Diderot pode mesmo questionar seu efeito: se for executada de forma suficiente, o resultado pode ser tanto o de afagar a vaidade do retratado, fazendo-o rir de algo que, se fosse mostrado com realismo o repugnaria, quanto de castigá-lo, mostrando-o com tanta verdade que pode levá-lo às lágrimas.

Assim, vemos que a caricatura se desloca do veto integral que lhe impuseram Fielding e Hogarth, para uma autorização em Diderot. Isso quer dizer que a técnica artística perdera sua vocação provocadora e se estabilizara como algo inofensivo? Não, a conceituação da *Encyclopédie* encerra-se em aberto, como se vê. Mais correto é afirmar que o deslocamento operado expressa a certeza de que a técnica estava domada. Na verdade, removera-se o obstáculo: a vinculação com o modelo real estava garantida pela ênfase na intenção caricatural. O controle aumentara, pois o *pacto do reconhecimento* passou a ocupar o lugar central da relação entre modelo, obra e observador.⁶ E, ao realçar o que está por trás da função – “A arte consiste em desmanchar o preconceito real ou de opinião já existente” – efetua-se uma completa submissão da arte do exagero e da deformação, de modo que ela pode legitimamente freqüentar todos os produtos ficcionais.

Para compreender esse deslocamento é preciso levar em conta as contradições que marcam o pensamento de Diderot, “cuja reflexão estética é contemporânea ao choque entre as correntes que, respectivamente, prolongam a tradição clássica-racionalista e inauguram o destaque do sentimental”.⁷ A proposta então é avaliar a participação da caricatura no desafio que Diderot se propôs a enfrentar em sua teoria da arte e em sua atividade como crítico de arte: determinar quais critérios valorativos poderiam dar conta da assimilação ou da rejeição a uma dada representação artística.

Essa proposição inseria-se numa tensão interna, resultante da tendência de pensar numa “arte subordinada ao útil e ao eticamente bom e de antever a possibilidade de uma

⁶ Novamente, uma característica já apontada nas primeiras definições da caricatura é revalorizada por Diderot.

⁷ COSTA LIMA, L., Diderot: filósofo e crítico de arte. In *O fingidor e o censor*, p. 142.

pura análise sensível-textual”,⁸ o que indicaria já um caminho para a autonomização da linguagem artística. Nos termos de Costa Lima, essa tensão “se formularia como vontade de controle e sensação da necessidade de liberar o produto artístico.” Dito de outro modo, essas posições simultâneas e conflitantes são um sinal da contradição entre o crítico iluminista – que qualifica a obra em função de sua utilidade e de sua exemplaridade para o proveito da sociedade – e o crítico já moderno, que privilegia uma análise baseada em critérios imanentes.

Como articular, então, as propostas “didático-sentimentais”, nas quais os valores mais estimados são a “virtude e a honestidade burguesas” – para utilizar as expressões de Costa Lima – e o reconhecimento de que a obra de arte possui qualidades essenciais que independem da realidade externa? Esse é um impasse que não se resolve no interior do pensamento de Diderot. Embora ele rejeite os critérios valorativos herdados da tradição, continua a procurar parâmetros externos pelos quais possa julgar objetivamente a obra.

A busca de critérios específicos para a reflexão estética acompanha as modificações que se verificam nos campos da reflexão política e econômica, o que se acentua na segunda metade do século XVIII. O anseio por construir uma sociedade livre, mais justa e mais eficiente orienta esses debates. Uma sociedade formada por cidadãos virtuosos, que partilham os mesmos valores morais, é o objetivo pelo qual combatem os iluministas, cuja arma é o esclarecimento. A felicidade e a liberdade são os princípios que antecedem e orientam essa convicção. A indagação que o *philosophe* se faz é, então, sobre qual faculdade melhor pode julgar a beleza: razão ou sentimento? A inquietação de reconhecer criticamente o exercício da liberdade pelo artista está no centro de sua abordagem estética.⁹

A não adesão à resposta racionalista e normativa do cânone clássico, entretanto, não levou Diderot à crença num sentimento da beleza. Segundo Costa Lima, Diderot encontrou a resposta no primado da natureza: esse era o critério externo e anterior à arte, fosse do ponto de vista idealista shaftesburiano – ao qual o crítico atribui a interpretação essencialista que primeiramente domina o pensamento do filósofo, fosse pelo que o mesmo autor chamou de um entendimento “biológico-funcional” da natureza, que viria a substituir aquela visão idealizada. Qualquer dos caminhos reforçava o modelo: “A natureza nada faz de incorreto. Toda forma, bela ou feia, tem sua causa; e, de todos os

⁸ COSTA LIMA, L., Diderot: filósofo e crítico de arte. In *O fingidor e o censor*, p.140.

⁹ *Ibid.*, p. 144.

seres que existem, não há nenhum que não seja como deve ser”.¹⁰ A verdade da natureza e não a verdade humana era o fundo sobre o qual se podia estabilizar o problema do julgamento da obra de arte, servindo como o critério objetivo, de um lado, para o reconhecimento da invenção artística e, de outro, para o estabelecimento do modelo (e do limite) que deve seguir essa criação.

Sob esse enfoque, vigoraria então a importância da *função* da obra de arte: ela será bela e verdadeira se estiver de acordo com as possibilidades dadas pela natureza, mas não como uma simples imitação, porém como a materialização das relações não exatamente visíveis, mas certamente inscritas na natureza. E essa tarefa, somente o gênio pode executá-la. Um artista de tal envergadura não cederá à imitação nem se abandonará inteiramente à imaginação, embora em “toda a produção poética [exista] sempre um pouco de mentira ... uma liberdade de desvio”, como escrevera Diderot,¹¹ algo que só pode ocorrer desde que se reconheça uma margem de convenção sobre a qual a imaginação possa exercer-se. O gênio é capaz de descobrir a “estrutura oculta da natureza, sua face não empírica”.¹² O artista é visto, assim, como o “mediador entre a comunidade de seus semelhantes e a natureza; o gênio, como artista, permanece a serviço da verdade, do bom e do útil.”¹³

É sob esse mesmo imperativo que se efetua o *controle* da caricatura. O compromisso de, ao mesmo tempo, explicitar a intenção caricatural e não ser irreconhecível era a exigência central para que essa forma de arte pudesse ser legitimada. Aplicara-se à definição enciclopédica, em menor escala, as mesmas condições: a existência de um modelo a ser observado. Assim, a crítica de Diderot não deixa de ser normativa, ao regulamentar as condições de existência da arte na sociedade, delimita o território do artista (gênio) e o estatuto do produto criativo.

4.2. O monstruoso plausível

Sob as condições descritas até aqui, foi possível a Diderot compreender e, mesmo, incluir o monstruoso no interior da criação artística. É o que se lê a longa nota escrita em 1745, integrando sua tradução da obra de Shaftesbury, *Essais sur le mérite et la vertu*:

¹⁰ Apud COSTA LIMA, L., Diderot: filósofo e crítico de arte. In *O fingidor e o censor*, p. 147.

¹¹ Apud *ibid.*, p. 166.

¹² *Ibid.*, p.181.

¹³ *Ibid.*

“Por disforme que seja um ser (...) ele agrada tanto que seja bem representado. Mas esta representação que me encanta não supõe nenhuma beleza na coisa: o que admiro é a conformidade do objeto e da pintura. A pintura é bela, mas o objeto não é nem belo nem feio – Para responder a esta objeção, perguntarei que se entende por monstro. Se por esse termo se designa um composto de partes reunidas ao acaso, sem ligação, sem ordem, sem harmonia, sem proporção, ousa assegurar que a representação deste não será menos chocante que o próprio ser. De fato, se no desenho de uma cabeça, o pintor houvesse resolvido por os dentes abaixo do queixo, os olhos no occipital e a língua na testa: se todas essas partes ainda tivessem entre si grandezas desmedidas (...) a delicadeza do pincel nunca provocaria a admiração desta figura. Mas, acrescentar-se-á, se não a admiramos, é porque ela não se assemelha a nada. Suposto isso, refaço a mesma questão. Que se entende, portanto, por um monstro? Um ser que se assemelha a alguma coisa, como a sereia, o hipogrifo, o fauno, a esfinge, a quimera e os dragões alados? Mas não se percebe que esses filhos da imaginação dos pintores e dos poetas não têm nada de absurdo em sua conformação; que, embora não existam na natureza, não têm nada de contraditório quanto as idéias de ligação, de harmonia, de ordem e de proporção? Há mais: não é constante que, tão logo estas figuras pequem contra estas idéias, deixarão de ser belas? Entretanto, posto que estes seres não existam na natureza, que é que determinou o comprimento da cauda da sereia, a extensão das asas do dragão, a posição dos olhos da esfinge e a grossura da coxa peluda e do pé bifurcado dos faunos? Pois estas coisas não são arbitrárias. Pode-se responder que, para chamar belos estes seres possíveis, desejamos, sem fundamento, que a pintura observasse neles as mesmas relações que as que encontramos estabelecidas nos seres existentes; e que é ainda aqui a semelhança que produz nossa admiração. A questão se reduz portanto enfim a saber se é razão ou capricho que nos fez exigir a observação da lei dos seres reais na pintura dos seres imaginários; questão decidida se se nota que, em um quadro, a esfinge, o hipogrifo e o fauno estão em ação ou são supérfluos; se agem, ei-los postos no quadro, do mesmo modo que o homem, a mulher, o cavalo e os outros animais estão postos no universo: ora, o universo, os deveres a cumprir determinam a organização: a organização é mais ou menos perfeita, segundo a maior ou menor facilidade que o autômato dela recebe para se aplicar a suas funções.”¹⁴

Os critérios de julgamento propostos por Diderot destacam-se nos argumentos centrais do comentário – “a) a de que disforme e monstruoso se explicam na obra de arte, desde que recuperem organização semelhante existente na natureza; b) tanto na natureza quanto na obra de arte impera o critério funcional.”¹⁵ Interessa aqui, no entanto, contrapor essa reflexão ao lugar dado ao monstruoso, sinônimo da caricatura, por Fielding em seu Prefácio. A caricatura é recusada por não-natural, isso se faz principalmente porque sua intromissão na ficção remete a um maravilhoso, fabuloso

¹⁴ Apud COSTA LIMA, L., Diderot: filósofo e crítico de arte. In *O fingidor e o censor*, pp. 148-9.

¹⁵ Ibid, p. 149.

que não é compatível com a aspiração realista do romance, conforme o escritor inglês o entendia. Nesse caso, o que se vê ameaçada é a coerência interna da obra, sua plausibilidade.

O critério de funcionalidade em Diderot não exclui menos o fabuloso: sendo, nesse caso, necessária a conformidade com a natureza o critério central, cujo “primado se acompanhava pelo desprezo pelo que quer que fosse ‘fictício’.”¹⁶ No entanto, ao admitir que os monstros não são arbitrários, e sim “seres possíveis”, o filósofo francês altera substancialmente o que se entende agora por plausibilidade: o território da ficção, assegurado pelo critério da natureza, pode admitir arranjos e combinações imaginárias que já não mais ameaçam a coerência interna da obra e, ainda, podem ser compreendidos e apreciados pelo público.

A similaridade entre as definições sobre caricatura de Fielding e Hogarth e da *Encyclopédie* não fica invalidada, mas não se pode deixar de observar essa descontinuidade, pois através dela vemos como Diderot apresenta um grau de liberdade para o produto ficcional que não estava de acordo com a *belle nature*, e certamente abandonava também os limites da adequação (*fitness*) fixados pelos ingleses. O próximo passo afasta inteiramente da caricatura a sombra do monstruoso e penetra no território da fisionomia.

4.3 O paradoxo sobre o comediante: uma questão da fisionomia

Segundo a *Encyclopédie*, o paradoxo não é uma contradição: “é uma proposição absurda em aparência, porque ela é contrária às opiniões recebidas, e que mesmo assim é verdadeira, ou pelo menos pode adquirir um ar de verdade.”¹⁷

Tendo essa concepção em mente, Diderot redige um de seus principais ensaios, o *Paradoxo sobre o comediante*,¹⁸ no qual trata dos problemas da interpretação teatral. Segundo Luiz Franklin de Matos, “a reflexão diderotiana sobre a psicologia do comediante está integrada num movimento de uma reflexão mais abrangente que trata da arte em geral.” O autor assinala que a opinião pública desprezava o ator, associando-o a um comportamento dissoluto e imoral. Rousseau também tematizara o problema na

¹⁶ COSTA LIMA, L., Diderot: filósofo e crítico de arte. In *O fingidor e o censor*, p. 149.

¹⁷ DIDEROT, D., D’ALEMBERT, J.L. *Encyclopédie*, versão CD-ROM, 2002.

¹⁸ Escrito em 1769, o ensaio passou por varias reelaborações até ser finalmente publicado em 1830.

Carta a d'Alembert, afirmando que o comediante era “desprezado em toda parte devido a algo intrínseco a seu ofício: fazer da simulação uma profissão.”¹⁹

No texto, dois personagens, o Primeiro e o Segundo Interlocutor discorrem sobre *Garrick ou les auteurs anglais*, folheto inglês que Diderot resenhara quando de sua tradução para o francês. O argumento central é de que o bom intérprete não deve sentir realmente as emoções de seu personagem, mas sim, aos olhos do público, *parecer* senti-las. Com esse mote, Diderot desenvolve o diálogo, procurando estabelecer os fundamentos dessa técnica teatral, baseada no distanciamento emocional. Nos termos de Diderot, o comediante simplesmente prima em simular: “aquilo que a própria paixão não conseguiu fazer, a paixão bem imitada o executa.”²⁰ É nesse sentido que empreende a defesa *paradoxal* da insensibilidade:

“Primeiro – ... Quanto a mim, quero que [o comediante] tenha muito discernimento; acho necessário que haja nesse homem um expectador frio e tranqüilo; exijo dele, por conseqüência, penetração e nenhuma sensibilidade, a arte de tudo imitar, ou, o que dá no mesmo, uma igual aptidão para toda a espécie de caracteres e papéis! (...) se o comediante fosse sensível, ser-lhe-ia permitido, de boa fé, desempenhar duas vezes seguidas o mesmo papel com o mesmo calor e o mesmo êxito?”²¹

A preocupação de Diderot é enfatizar a limitação técnica dos atores que representam “com alma”. A alternativa é descrita a seguir:

“Primeiro – (...) o comediante que representar com reflexão, com estudo da natureza humana, com imitação constante segundo algum modelo ideal, com imaginação, com memória, será um e o mesmo em todas as representações, sempre igualmente perfeito: tudo foi medido, combinado, apreendido, ordenado em sua cabeça; não há em sua declamação nem monotonia, nem dissonância (...) Assim como o poeta, vai incessantemente abeberar-se no fundo inesgotável da natureza...”²²

O critério sentimental fora superado nessa reflexão: como nota Franklin de Matos, o discernimento (*judgement*), auxiliado pela observação, tornará o intérprete capaz de distinguir as verdadeiras relações que se encontram na natureza. O peso dado ao papel da sensibilidade no processo da criação é inteiramente outro. A idéia de gênio, antes ligada ao entusiasmo, migra para esse posicionamento distanciado, controlado,

¹⁹ MATOS, L. F., A careta de Garrick. O comediante segundo Diderot. In *A crise da razão*, pp. 315-316.

²⁰ DIDEROT, D., Paradoxo sobre o comediante. In *Voltaire, Diderot, Os Pensadores*, p. 192.

²¹ *Ibid*, pp. 162-163.

²² *Ibid.*, p. 163.

observador. Agora, o gênio é aquele capaz de observar e imitar, e o homem sensível nada mais é do que o modelo para esse gênio, seu objeto de observação. Os homens de gênio estão na platéia, e, sábios, assistem aos desvarios dos homens sensíveis:

“Primeiro – ... os grandes poetas dramáticos, sobretudo, são espectadores assíduos do que se passa em torno deles no mundo físico e no mundo moral (...) em geral, todos os grandes imitadores da natureza, quaisquer que sejam, dotados de bela imaginação, de grande julgamento, de tato fino, de gosto muito seguro, são os menos sensíveis dos seres.”²³

A sensibilidade controlada e a imitação bem realizada são os caminhos para a obtenção do melhor efeito possível. Por isso, melhor interpretar é experimentar a partir da observação: “ele não é a personagem, ele a representa e a representa tão bem que vós a tomais como tal; a ilusão só existe para vós; ele sabe muito bem que ele não a é”, escreve Diderot.²⁴ A desordem da sensibilidade natural é substituída, assim, por um sentido de composição: “Somente para aquele que domina as próprias entranhas o *desdobramento* é possível e, como se sabe, sem esse desdobramento, não se tem acesso ao modelo ideal, sem o qual, por sua vez, amesquinha-se a arte.”²⁵

O distanciamento desejado por Diderot é, então, exemplificado na passagem sobre o ator inglês David Garrick. A passagem é fundamental, pois recupera o verdadeiro alcance de um recurso que está na base da criação caricatural: a fisionomia. Tudo o que simula a verdade – e que é a verdade do teatro – se passa no rosto de Garrick:

“Primeiro – ... Garrick mete a cabeça entre os dois batentes de uma porta e, no intervalo de quatro a cinco segundos, seu rosto passa sucessivamente da louca alegria, à alegria moderada, desta alegria à tranqüilidade, da tranqüilidade à surpresa, da surpresa ao espanto, do espanto à tristeza, da tristeza ao abatimento, do abatimento ao pavor, do pavor ao horror, do horror ao desespero, e sofre deste último degrau àquele de onde descera. Será que sua alma pôde experimentar todas essas sensações e executar, de acordo com seu rosto, essa espécie de gama? Não creio absolutamente, e vós tampouco. Se pedirdes a este homem célebre, o qual só ele mereceria tanto que se fizesse a viagem à Inglaterra, como todos os restos de Roma merecem que se faça a viagem à Itália, se lhe pedirdes, digo, a cena do Pequeno Pasteleiro, ele a interpretará; se lhe pedirdes logo em seguida a cena de Hamlet, ele a interpretará, igualmente pronto a chorar a queda de suas massinhas e a seguir, no ar, a trajetória de um punhal. Acaso a gente ri, acaso a gente chora à

²³ DIDEROT, D., Paradoxo sobre o comediante. In *Voltaire, Diderot, Os Pensadores*, p. 164.

²⁴ *Ibid.*, p. 165.

²⁵ MATOS, L. F., A careta de Garrick. O comediante segundo Diderot. In *A crise da razão*, p. 323.

discrição? O que a gente faz é uma careta mais ou menos fiel, mais ou menos enganadora, conforme se é ou não se é Garrick.”²⁶

Esse procedimento fisionômico envolve um deixar e retomar a máscara que só é possível se o homem de gênio for capaz de dominar seu sentimento e, assim, chegar à melhor representação do modelo. Mas não é somente isso o que está em jogo, e essa é, talvez, a principal percepção de Diderot. O teatro deve ser verdadeiro, o que, nesse caso, não é o comum. Mas o que seria verdadeiro no palco? “É a conformidade das ações, do discursos, da figura, da voz, do movimento, do gesto, com um modelo ideal imaginado pelo poeta e, muitas vezes, exagerado pelo comediante. Eis o maravilhoso.”²⁷

A verdade teatral é, então, produto de suas próprias demandas, ela é interna e só pode ser julgada por critérios imanentes. O realce da fisionomia faz da expressão facial a sede dessa verdade: “As imagens das paixões no teatro não são pois as verdadeiras imagens, sendo portanto apenas retratos exagerados, apenas grandes caricaturas sujeitas a regras de convenção.”²⁸ O uso do termo caricatura, onde culmina a própria definição do sentimento teatral, mostra-nos, agora, o lugar que a técnica do exagero pôde alcançar. Embora sujeita à convenção, é da habilidade de caricaturar que Diderot fala quando faz o elogio a Garrick. Ela se torna uma ferramenta positiva para se chegar ao controle da interpretação teatral, integrando a composição da cena.

Esse caricaturar, no entanto, conduz a um outro nível o pacto da intenção caricatural de que se falara na definição enciclopédica. Agora, a caricatura é uma aliada da verdade ficcional e não mais uma coadjuvante da verdade que a natureza colocou no modelo, pois ela permite imitar “um modelo ideal imaginado pelo poeta”, como escreve o *philosophe*. A concepção de Diderot, como assinala Franklin de Matos, é de que a natureza fornece a ordem e a idealidade, mas a arte não é mais uma imitação obediente da natureza sensível, e sim a imitação dos modelos ideais.

Diderot confirma essa idealidade ainda em outra passagem: Segundo pergunta a Primeiro se o modelo ideal não seria uma quimera. A resposta é negativa, embora Primeiro concorde que as coisas que estão no entendimento existiram também na sensação:

²⁶ DIDEROT, D., Paradoxo sobre o comediante. In *Voltaire, Diderot, Os Pensadores*, pp. 172-173.

²⁷ *Ibid.*, p. 167.

²⁸ *Ibid.*, p. 183.

“... tomemos uma arte em sua origem, a escultura, por exemplo. Ela copiou o primeiro modelo que se lhe apresentou. Viu em seguida que havia modelos menos imperfeitos, que preferiu. Corrigiu os defeitos grosseiros, até que, por uma longa seqüência de trabalhos, atingiu uma figura que não existia mais na natureza.”²⁹

Essa reflexão abriu à estética a possibilidade que insinuava-se na nota sobre o monstruoso, de emancipação do modelo natural desde que respeitadas as relações aí existentes, ou seja, desde que mantida a coerência interna da obra, sua plausibilidade. Em *Art de peindre de Watelet*, de 1760, Diderot escrevera que “a pintura, por assim dizer, tem seu sol, que não é o do universo”, antecipando algo que só apareceria mais claramente agora. Isso, entretanto, como nota Costa Lima, “não lhe impedia de permanecer fiel à teoria da imitação. Era uma pedra no seu caminho, não a prova de seu abandono”.³⁰

Para melhor imitar o modelo do poeta, o bom intérprete recorre ao distanciamento e, assim, chega à verdade teatral. Sua “frieza sublime” o habilita a ser ele mesmo e outro. Esse desdobramento, Baudelaire o retomará grandiosamente em seu ensaio sobre o cômico nas artes: no centro dessa nova percepção está a caricatura.

²⁹ DIDEROT, D., Paradoxo sobre o comediante. In *Voltaire, Diderot, Os Pensadores*, p. 176. Observe-se que Diderot acaba por descrever um processo semelhante a uma *schemata* de Gombrich.

³⁰ COSTA LIMA, L., Diderot: filósofo e crítico de arte. In *O fingidor e o censor*, p. 141.