

ENID ABREU DOBRÁNSZKY *201*

**NO TEAR DE PALAS. IMAGINAÇÃO E GENIO NO SÉCULO XVIII:
UMA INTRODUÇÃO**

Supl.

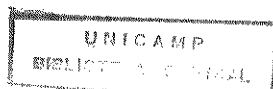
Este exemplar corresponde à redação final da
Tese defendida por ENID ABREU DOBRÁNSZKY e
aprovada pela comissão julgadora em

Data: _____

[Handwritten signature]

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

1991.



Tese apresentada como exigência parcial para
obtenção do Título de DOUTORAMENTO EM
EDUCAÇÃO na área de concentração:
Metodologia de Ensino à Comissão Julgadora
da Faculdade de Educação da Universidade
Estadual de Campinas, sob a orientação do
Prof. Dr. JOAQUIM BRASIL FONTES. *et*

Bc/910-4638

Yours
 C. F. Walker n. J. Ch
 John
 Gardner
 The Erie Co.

Para Csaba, István e Diana

com amor.

" In memoriam "

Eduardo Camargo de Abreu.

AGRADECIMENTOS

A Ana Chacoff, cujo auxílio, enviando-me do exterior os textos de que eu necessitava, possibilitou a realização desta pesquisa. A Elizabeth Maria Alcântara e Maria Inês Pagliarini Cox, leitoras atentas dos meus manuscritos nem sempre legíveis. Aos Profs. Drs. Joaquim Brasil Fontes e Alceu Dias Lima, pela confiança que depositaram em meu trabalho e a quem devo as traduções do grego e do latim.

RESUMO

As transformações por que passaram os conceitos de imaginação e gênio no século XVIII pré-kantiano, embora possam ser vistas como prenunciadoras dos sentidos de que viriam a se revestir no século XIX, possuíram uma feição própria, conformada pelas premissas epistemológicas prevalecentes nos setecentos. O exame desses pressupostos revela o filósofo e crítico Diderot como uma de suas figuras mais instigantes em sua busca das bases que fundamentam a arte. Foram muitos os caminhos pelos quais gênio e imaginação se tornaram as palavras-chave do movimento romântico. Esta tese examina a via original tomada pelo filósofo francês: a do materialismo vitalista, na encruzilhada entre razão e emoção. O resultado desse embate foi a desestabilização do conceito de arte como imitação e, portanto, a abertura de mais uma brecha no

edifício clássico, acelerando o surgimento da concepção de arte como expressão.

SUMARIO

INTRODUÇÃO.....	10
I- LUZES	
1- A Encruzilhada.....	16
2- O Equilíbrio Precário.....	25
3- A Razão Esgrimista.....	28
II- IMAGINAÇÃO, UMA FACULDADE DESREGRADA E ERRANTE...	
1- De Simulacros e de Imagens.....	36
2- Com Olhos e Mente.....	48
3- Uma Faculdade Cega.....	57
4- Um Elemento Estranho e Perturbador.....	64
5- A Razão Engenhosa.....	76
6- As Feiticeiras da Alma.....	92
III- NO TEAR DE PALAS	
1- Os Prazeres da Imaginação.....	112
1.1- O Celeiro.....	112
1.2- O Alaúde.....	126
1.3- O Tambor.....	131
2- Em Busca do Caminho da Aguiá Meônia.....	141

2.1- O Mágico.....	144
2.2- O Arquiteto.....	155
3- Uma Chama já Acesa no Outro.....	168
4- A Régua e o Compasso.....	186
4.1- Peço Perdão ao Gênios.....	186
4.2- O Bloco de Mármore.....	192
IV- O FILOSÓFO	
1- O Filósofo e o Cravo.....	207
1.1- O Viajante Perdido.....	208
1.2- O Demônio Familiar.....	233
1.3- O Intervalo Incompreensível.....	244
2- O Filósofo e o Arco-Iris.....	256
2.1- O Hieróglifo.....	256
2.2- A Paleta.....	277
2.3- O Módulo.....	289
2.4- A Quarta Corda Harmônica.....	300
3- O Filósofo e o Grão de Lévedo.....	306
3.1- A Des-razão.....	306
3.2- A Colméia e a Teia.....	315
3.3- O Cristal e o Arco-Iris.....	327
4- O Filósofo e a Encruzinhada.....	331
V- TRADUÇÕES.....	344
BIBLIOGRAFIA.....	460

INTRODUÇÃO

Escutai, meu amigo, se pensardes bem, verificareis que, em tudo, nosso verdadeiro sentimento não é aquele no qual jamais vacilamos; mas aquele ao qual mais habitualmente retornamos.
(Diderot, Diálogo de d'Alembert e Diderot.)

Esta tese começou por uma questão afeta à minha condição de professora de literatura e terminou com uma indagação sobre arte. De certo modo, não deixou de completar um círculo, cujo ponto de partida não se encontrava, como eu pensara, em minha prática profissional, e sim no que dera início a esta. O que pode fazer alguém que é físgado por Machado de Assis ? A questão nunca respondida foi uma só: por que suas frases brilham ? Elas nos atingem com a força da verdade porque são verdade ou porque esta assim se torna depois do que ele disse - a conformação das coisas se moldando pelos traços negros serpenteando na brancura do papel? Enfim, cativa da busca de outras palavras, de livro em livro, acabei ganhando meu sustento falando de livros. Livros com arte. E depois livros sobre arte, pois que há uma infinidade de gente cativa como eu que gravita em torno desses objetos, manipulando-os, interrogando-os, demontando-os sem que jamais

lhes chegue a descobrir o mecanismo - esse mecanismo cujo segredo guardam aqueles que o produzem e que, zelosos de seu tesouro ou com a indiferença que a posse do *saber fazer* lhes permite, nos mantém à distância. Mas a recorrência de *objeto, mecanismo, posse* me alerta: por que ser intruso ? por que não aceitar aquilo que nos é dado ? perguntar, portanto, só por perguntar, para, de certo modo, nos dar a sensação de participar da festa, mesmo sabendo que não haverá resposta ? Assim, esta tese é o resultado de perguntas sobre perguntas: investigações sobre investigações.

Fundamentalmente: investigações sobre investigações sobre os conceitos de *imaginação e gênio*. No século XVIII pré-kantiano. Principalmente sobre as investigações de um investigador insaciável e irrequieto (às vezes irritante): Diderot. O *Philosophe* como ponto de partida, à guisa de âncora, como meio de limitar a abrangência do tema e, simultaneamente, como ponto de referência das várias vozes que, direta ou indiretamente, nele ressoam ou então que com ele modulam em contraponto. Não que eu assim o determinasse inicialmente: é que ele invadiu a tese e dela tomou conta.

Cativa, porém não incauta. Procurei seguir os meadros pelos quais, do século XVII à segunda metade do século XVIII, a imaginação passou de faculdade mantida sob suspeita a sinônimo de criação artística - concomitantemente à passagem da concepção de gênio como talento necessário mas não suficiente à de ser humano superior e origem da arte. Numa ponta, até mesmo a condenação: *uma faculdade cega que temos em comum com os animais* (Pelisson). Na outra, uma faculdade-de-conhecimento produtiva muito poderosa na criação como que de uma outra natureza, com a matéria que lhe dá a natureza efetiva (Kant). Não é preciso dizer mais: o § 49 da

Analítica do Belo é por demais conhecido. Sem dúvida alguma, tal transformação se relacionava com as mudanças operadas tanto nos pressupostos que guiavam a produção quanto a recepção da obra de arte - em última instância, com o desenvolvimento das forças produtivas e com a entrada das obras na economia de mercado, impulsionando a orientação da crítica/teoria da arte para o postulado da autonomia. O nascimento da Estética, a reunião das artes num sistema unitário, as mudanças nas acepções da palavra *literatura* até que esta alcançasse seu sentido atual, a positividade com a que a *originalidade* passa a ser considerada, enfim tantas outras questões a estas relacionadas foram já estudadas quase exaustivamente. Não as esqueci nem deixei de lado: permaneceram como pano-de-fundo (ainda que muitas vezes não explícito) na versão final deste texto. Permiti-me, contudo, tomá-las como subentendidas e conduzir-me segundo um pequeno ponto menos conhecido por mim: a epistemologia.

Há um motivo para tal escolha: desde os filósofos pré-socráticos, a faculdade imaginativa teve de se haver, por sua atividade irrealizante (como diria Sartre), com o estatuto da *realidade* e da razão. No momento em que ocorre a distinção entre pensamento e objeto do pensamento como condição necessária para a reflexão ocorre também o problema da correspondência da impressão com a realidade exterior. Daí a desconfiança da palavra em Platão, a remoção da imagem para o reino da *doxa*, o simulacro. O poeta deixa de ser *mestre da verdade*, desfaz-se a ambigüidade fundamental da palavra mítica. A *Alétheia* coloca-se de um lado só e inicia-se o tempo da poesia como *métier*. Já com Simônides nascera a imagem profana, a assinatura do artista, a teoria da imagem, a doutrina da *mimesis*, como nos explica Detienne. Desde

então, coloca-se o problema da semelhança e da diferença. Foi nesse contexto e depois em Diderot (e, finalmente, Coleridge) que identifiquei essa polarização; a leitura de Deleuze, feita após a redação da tese, esclareceu e precisou o que havia sido depreendido: *a modernidade pela potência do simulacro*.⁽¹⁾

Por fim, Diderot: dele me aproximei por meio de círculos (as partes), nos quais procurei definir as linhas-de-força que nele se entrecruzariam. Não pretendi, porém, a exaustão de citações pelas quais, no século XVIII, se tentou definir imaginação e gênio: meu propósito foi discernir as que pudessem, pelas entrelinhas, constituir elos na cadeia explicativa que eu procurava. Por outro lado, se de início tive por horizonte o romantismo do século XIX, essa perspectiva logo se desfez: o século das luzes tem fisionomia própria.

Uma outra observação: incomoda-me, ao reler este texto concluído há um ano, seu tom algo laudatório com relação à figura do *Philosophe*. Não o pretendi, pelo menos conscientemente; apenas desejei ressaltar seus avanços relativos às futuras especulações sobre arte, aos quais é preciso acrescentar - o que só agora posso fazer, após o estudo de testemunhos de artistas como Klee, Kandinsky, Mondrian e Picasso - a fecundidade de suas afirmações sobre as relações, que, em última análise, conduzem à moderna concepção de arte como um *analogon* da natureza, e do artista como soberano, como *espírito organizador*. Contudo, mais uma vez, nada é *pré* nem *transição*: Diderot especulou com os dados que tinha em mãos. O *tateio* que caracterizou seu pensamento não tinha por finalidade um objeto *a priori*, evidentemente: era

(1) LÓGICA DO SENTIDO, Perspectiva, São Paulo, 1982, p. 270.

apenas o possível. Mas permanece a audácia de sua aventura, que o levou a certas proposições que se desenvolveram posteriormente, até mesmo como posições aparentemente anti-diderotianas. A mais importante delas parece-me ser aquela que persegui durante a redação da parte IV e que, de modo sucinto, assim foi expressa por Francastel: a arte como *dialética do real e do imaginário*.⁽²⁾

(2) A REALIDADE FIGURATIVA, PERSPECTIVA, S. P., 1982, P. 80.

What artist now dares boast that he can bring
Heaven hither, or constellate any thing,
So as the influence of those starres may bee
Imprison'd in an Hearbe, or Charme, or Tree,
And doe by touch, all which those stars could
doe ?

The art is lost, and correspondence too.
(Donne, An Anatomie of the World.)

... rompeu-se a unidade interior da natureza humana e uma luta ruínosa separou as suas forças harmoniosas. O entendimento intuitivo e o especulativo dispuseram-se belicosos em campos opostos, cujas fronteiras passaram a vigiar com desconfiança e ciúme; impusemos a nós mesmos, com a esfera à qual aceitamos limitar nossa proficiência, um senhor que não raro termina por oprimir nossas demais disposições. Enquanto aqui a luxuriosa imaginação devasta as penosas plantações do entendimento, mais além o espírito de abstração extingue o fogo ao pé do qual se poderia aquecer o coração e acender a fantasia.

(Schiller, Cartas sobre a educação estética do homem.)

... em qualquer imitação dois elementos devem coexistir, e não somente coexistem, mas devem ser percebidos como coexistentes. Esses dois elementos são semelhança e não semelhança, ou identidade e diferença, e em todas as criações genuínas da arte deve haver uma união entre esses dois opostos.

(Coleridge, Sobre a poesia ou arte.)

... a fantasia, o sonho, a imaginação, é um lugar dentro do qual chove.

(Italo Calvino, Seis propostas para o próximo milênio.)

I- LUZES

1- A ENCRUZILHADA

O século XVIII começou com a crença na Razão como natureza distintiva do homem e terminou com a crença de que *naturais* no homem são seus sentimentos. De um modo geral, passou-se de uma concepção de arte fundada no princípio da imitação- dos Antigos e da Natureza concebida como verdade ideal e racional-, que estabelecera como critério de apreciação estética o grau de conformidade entre a obra de arte e a estrutura lógica, racional de seu desígnio, para uma concepção de arte como forma de auto-expressão que estabelecia a imaginação, a originalidade e a genialidade como elementos básicos tanto na produção quanto na crítica de arte. Em outras palavras, passou-se daquilo que se denomina comumente Classicismo para Romantismo. Entre os dois pólos, um século XVIII dividido em duas metades: a primeira, *racionalista e clássica* - ou *neoclássica*- e a segunda, *sensível e pré-romântica*. Separa-as a *sensibilidade*.

Mas o problema é a amplitude de significação desse termo, se deixado ao sabor de explicações psicológicas, associadas a melancolia, nostalgia, divagações noturnas, expressões que vão bem quando se fala de Rousseau, por exemplo. Mas o que dizer

quando se depara com Diderot?

Paul Hazard refere-se, em seu prefácio a *O Pensamento Europeu no Século XVIII*, aos Racionais como almas secas, cuja secura fez surgir, por contraste, os apaixonados e os místicos⁽¹⁾. Qual não é nossa surpresa ao depararmos com as primeiras linhas do capítulo dedicado a Diderot, citadas de Lanson:

Quando tentamos definir Rousseau, por oposição aos filósofos do seu tempo, há um nome que nos incomoda: Diderot, esse adorador da natureza, essa máquina de sensações, essa fonte de entusiasmo. Logo que falamos em termos gerais, ele parece sobrepor-se a Rousseau, duplicá-lo e, muitas vezes, confundir-se com ele...

O passo que se segue é ainda mais insistente quanto a pôr em relevo a dificuldade:

O fato é que, se pretendermos estabelecer classificações nitidamente separadas - razão de um lado, sentimentos de outro - Diderot é extremamente incomodativo. Mas para quem tenta acompanhar o devir dos espíritos e das almas, Diderot é útil, Diderot é necessário. Porque ele mostra a coexistência, instável e provisória, de duas formas que, em breve, irão divergir.⁽²⁾

Sem dúvida. Mas como coexistem nele essas duas forças se, de algum modo, essa coexistência não for possível? O pensamento de Diderot é paradoxal, contraditório mesmo, em seu movimento estonteante. No entanto, se segui-lo requer que se atente sempre para as datas de seus escritos, a fim de captar as possibilidades contidas em cada um dos pontos de seu desenvolvimento, não é possível deixar de pensar que a coexistência de contrários se engendra num contexto muito mais

(1) HAZARD, PAUL. O PENSAMENTO EUROPEU NO SÉCULO XVIII, EDITORIAL PRESENÇA, LISBOA, 1974, P. 10.

(2) ID., IB., P. 219.

complexo do que poderia parecer à primeira vista . Diderot é um pensador. E a pergunta que se faz é se esse contexto seria definidor, não de nuances simplesmente, mas de um significado de sensibilidade que lhe é próprio - por conseguinte, próprio de um contexto intelectual e histórico - e diferente do significado que se atribui àquele termo no Romantismo. E, se assim for, que significado é esse que lhe permite, por assim dizer, uma relação não excludente entre razão e sensibilidade, objetividade e subjetividade, unidade e multiplicidade ?

É desse modo que o prazer aumentará à proporção da imaginação, da sensibilidade e dos conhecimentos. Nem a natureza nem a arte que a copia dizem nada ao homem estúpido ou frio, pouca coisa ao homem ignorante.

O que é então, o gosto ? Uma facilidade adquirida, através de experiências reiteradas, para apreender o verdadeiro ou o bom, com a circunstância que o torna belo e de ser por este imediata e intensamente comovido.

Se as experiências que determinam o juízo estão presentes na memória, ter-se-á o gosto esclarecido; se a sua memória desapareceu e delas permanece apenas a impressão, ter-se-á o tato, o instinto.

(...)

A experiência e o estudo; eis aí as preliminares, tanto daquele que executa quanto daquele que julga. Exijo, em seguida, a sensibilidade. Mas (...) pode igualmente haver gosto sem sensibilidade, do mesmo modo como sensibilidade sem gosto. A sensibilidade, quando extrema, não mais discerne; tudo a comove indistintamente. (...)

Os homens frios, severos e tranqüilos observadores da natureza, muitas vezes conhecem melhor as cordas delicadas que devem ser dedilhadas; eles constituem os entusiastas sem o serem; é o homem e o animal. A razão retifica, por vezes, o juízo rápido da sensibilidade; ela recorre de sua sentença. (...)

Dá a incerteza do sucesso de qualquer obra de gênio. Ele é único. Apenas é avaliada ao ser referida à natureza. E

quem sabe chegar até lá é Um outro homem
de gênio. ⁽³⁾

Faz-se necessário, portanto, parar e sofrer o que parece ser o impulso de uma espécie de tendência a separar, ordenar e classificar - algo como um cacoete mental difícil de evitar. Se não se nega mais a continuidade e inapreensibilidade do movimento histórico, em que nada nasce sem que esteja embutida em seu próprio nascer a dinamicidade de um presente que é sempre um devir, a tarefa de se reportar a um determinado século impõe um corte artificial. Artificial porque se parte do presente, de um ponto de vista que determina uma visão altamente seletiva dos dados de que se lançará mão. Portanto, de certo modo, não apenas artificial, mas arbitrário. A questão fundamental é como controlar essa arbitrariedade e não há outro meio senão submeter-se a um deslocamento constante, num movimento de ir e vir, entre a suposição da qual partimos e as possíveis comprovações que pudermos ir colhendo pelo caminho, retificando o curso e os pontos cardeais - frutos dessa luta incessante do ato volitivo do conhecer e a realidade fugidia que se supõe existir, uma tensão constante entre os fatos e sua explicação. ⁽⁴⁾ Assim, é com essa ressalva que se pode falar em grupos e escolas, entendidos como meios e formas, generalizações enfim, a que se recorre para tornar

(3) DIDEROT, "ENSAIOS SOBRE A PINTURA", IN OEUVRES ESTHÉTIQUES, EM EDIÇÃO DE PAUL VERNIÈRE, GARNIER, PARIS, 1968. PP. 738-40. AS CITAÇÕES TOMADAS DE DIDEROT SERÃO REFERENTES ÀS EDIÇÕES CRÍTICAS FEITAS POR PAUL VERNIÈRE - OEUVRES ESTHÉTIQUES (OE) E OEUVRES PHILOSOPHIQUES (OP), GARNIER, PARIS, 1964 E 1968, RESPECTIVAMENTE. PARA OS TEXTOS QUE NELA NÃO SE ENCONTRAM, UTILIZEI-ME DA EDIÇÃO ASSÉZAT-TOURNEUX, OEUVRES COMPLÈTES, PARIS, 1875-77, QUE SERÁ INDICADA PELA SIGLA AT.

(4) HAUSER, A., TEORÍAS DEL ARTE, ED. LABOR, BARCELONA, 5^a ED., P. 155.

compreensível uma história viva e inapreensível em si. ⁽⁵⁾

Cruzam-se, no excerto citado de Diderot, palavras que denotam conceitos-chave dentro do contexto tanto do *passado* - *imitação* - quanto do *presente* - *gosto* -, assim como do *futuro* - *sensibilidade*, *gênio*, *imaginação*. Boileau ou Voltaire, de um lado; Rousseau de outro. Diderot é de fato uma encruzilhada. É a Razão esgrimista ?

Encontro na História da Crítica Moderna, de Wellek: o que aconteceu no século XVIII não foi nada semelhante a uma revolta romântica ou pré-romântica; antes, as questões individuais ocultas na teoria corrente foram trazidas à discussão, os críticos levaram esta ou aquela posição ao seu extremo lógico ou ilógico, estabeleceram-se teorias que se relacionavam com o passado apenas dificilmente e de modo formal. E, mais adiante, concluindo: a teoria da imitação destruiu-se, em parte sob o impulso da mudança para o efeito emocional da arte, e, em parte, mediante o sentido crescente de maior latitude à expressão do próprio artista. ⁽⁶⁾

As premissas sobre as quais se construiu a chamada doutrina clássica haviam-se fundamentado nas relações obra-universo e obra-público e, embora não fossem de todo impermeáveis à questão perturbadora das raízes da criação artística e do, por assim dizer, mistério que cercava a realização de obras-primas, mantinham o conceito de arte como produto de uma técnica baseada em regras que podiam ser aprendidas e ensinadas. A passagem dessa concepção de arte como trabalho, de arte tomada no

(5) ID. , IB. , P. 157.

(6) WELLEK, R. , HISTÓRIA DA CRÍTICA MODERNA, EDITORA HERDER, S. P. , 1967, PP. 22-3.

seu sentido etimológico- como *techné* - para a concepção de arte como produto autônomo da expressão individual do gênio - que, como tal, requer uma reação emotiva como fundamento de sua apreciação estética - não pode ser negada, evidentemente, como também não pode ser negado o papel do impacto das transformações econômicas, políticas e sociais e, acima de tudo, a formação de um mercado para as produções artísticas que alterou as condições de circulação e, portanto, de produção da obra de arte. A leitura da *História Social da Literatura e da Arte*, de Arnold Hauser, quanto a isso, é fundamental. Mas é em Martin Fontius que encontro novamente a inquietação.

Em seu artigo *Literatura e História: Desenvolvimento das Forças Produtivas e Autonomia da Arte. Sobre a substituição de premissas estamentais na teoria da literatura*, ao afirmar a necessidade de se proceder a uma revisão de categorias estéticas como imaginação, gênio e autonomia, que se originaram da estética romântica e, ainda hoje, são de certo modo vigentes, encontro a seguinte afirmação:

Assim como as categorias econômicas, as categorias estéticas não são entidades metafísicas, mas apenas abstrações do desenvolvimento real das artes e de suas conexões fundamentais.⁽⁷⁾

Partindo desta tese, Fontius estabelece a relação entre a categoria estética da imitação e o controle estatal da economia. No século XVIII, durante o período da Regência, sob o influxo das transformações no setor econômico-produtivo, já se revela uma reversão desse monopólio. Os salões em ascensão, como

(7) IN LIMA, LUIZ COSTA (ORG.), TEORIA DA LITERATURA EM SUAS FONTES, LIVRARIA FRANCISCO ALVES ED., RIO DE JANEIRO, 1983, VOL. 2, P. 161.

cortes oficiosas, serão a expressão de uma nova atitude, que promove uma arte de caráter intimista - o rococó -, aderindo a uma subjetividade ainda de cunho aristocrático, mas de certo modo aparentada à subjetividade que os meios burgueses começavam a promover. Encerrava-se a época do *proteccionismo estatal* na área da arte; a relação do mercado privado tornava-se novamente a forma dominante da subvenção social para os artistas plásticos e os literatos.⁽⁸⁾ Sob a designação de gosto instala-se uma estética sensualista, cuja natureza bifronte revela-se, de um lado, no hedonismo de uma aristocracia que rejeitara o estilo representativo a que a obrigara a monarquia absoluta e, de outro, no estilo mais abstrato do pensamento da ideologia burguesa.

A base para a transferência do julgamento da arte do domínio do gosto ocorre:

não de maneira consciente, mas por meio de mediações, pela virada psicológica. A força de atração, que parte da estética, nova disciplina em formação no século XVIII, é determinada substancialmente pela possibilidade de alimentar a discussão em torno da arte com esta "visão universal da psicologia".⁽⁹⁾

Aqui se colocam duas questões. Em primeiro lugar, a mediação da virada psicológica: o que a teria legitimado? O conceito de imitação fora sustentado por uma visão de mundo racionalista, estreitamente vinculada a uma teoria do conhecimento específica. Aquela virada se relacionaria, portanto, a outra teoria do conhecimento. Essa questão leva ao segundo problema: o do nascimento da estética como tal. Dá-se como seu início a

(8) Id., Ib., p. 93.

(9) Id., Ib., p. 95.

publicação da *Aesthetica*, de Baumgarten, filósofo alemão do século XVIII, da escola wolffiana e, por conseguinte, leibniziana. Extração racionalista, cartesiana - de Descartes às *petites perceptions obscures* de Leibniz, um longo caminho. Baumgarten eleva o sensível, a intuição - enfim, a esfera pré-conceitual - à dignidade do conhecimento, inferior ao conhecimento racional, por certo, mas que obedece a princípios próprios. Racionalismo e Empirismo ^(9b) se entrecruzam no século XVIII, num tecido único. Até que ponto o empirismo atravessara a doutrina clássica, acirrando suas contradições ?

As perguntas não respondidas por um determinado esquema explicativo instigam à procura. O texto de Fontius, embora circunscrito à questão das relações entre teoria estética e desenvolvimento das forças produtivas, aponta para a importância de Locke na discussão sobre arte no século XVIII, principalmente no tocante à legitimação do gosto individual e da *proclamação da faculdade de sentimento do público como verdadeira soberana no reino da arte*,⁽¹⁰⁾ em sua oposição ao controle estatal nesse campo, paralelamente à contestação política e econômica ao Antigo Regime. Ao se identificar o gosto com a própria natureza do homem, foram golpeados, ao mesmo tempo, tanto as premissas sociais e culturais sobre as quais se fundamentara a teoria clássica quanto o corpo de regras que delas se haviam originado. Em suma, correm nas mesmas águas a crítica ao Absolutismo - e à política econômica

(9b) TOMO ESSES DOIS TERMOS EM SUAS ACEPÇÕES EXTREMAS; "RACIONALISMO" PARA A CORRENTE QUE VAI DE DESCARTES A ESPINOSA E LEIBNIZ, E "EMPIRISMO" PARA A DIRETRIZ FILOSÓFICA QUE APELA À EXPERIÊNCIA COMO CRITÉRIO DA VERDADE. EVIDENTEMENTE, APENAS NESTE SENTIDO "EMPIRISMO" E "RACIONALISMO" SE OPÕEM. CF. EDWARDS, E. (ED), THE ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY, VERBETE "EPISTEMOLOGY, HISTORY OF".

(10) FONTIUS, OP. CIT., P. 93.

e instituições a ele relacionadas - e a crítica aos fundamentos filosóficos e epistemológicos que lhe correspondiam . A questão da função e estatuto da imaginação, certamente, está aí implícita na teoria do conhecimento, quando consideramos que, se na teoria clássica a base da produção e recepção da obra de arte se encontra no desenvolvimento de uma estrutura lógica, orientada para um desígnio racionalmente concebido - e, correspondentemente, a um conceito de imaginação e gênio como elementos secundários -, no correr do século XVIII essa base se desloca para o livre jogo da imaginação e da emoção -e, portanto, para um conceito de imaginação como elemento constituinte, originário mesmo da obra de arte, e um conceito de gênio como um tipo humano superior.

Abrams : *A antítese e o equilíbrio em transformação entre imaginação, ou fantasia, e julgamento foi um dos principais quadros de discussões dentro dos quais os críticos de arte do século XVIII conquistaram sua versão da batalha permanente entre convenção e revolta.* ⁽¹¹⁾

Dieckmann : *Exatamente no mesmo momento em que o pensamento filosófico reconsidera a doutrina fundamental dos mesmos sistemas racionalistas do século XVII e inícios do século XVIII, a saber, que a influência da emoção sobre o pensamento é apenas uma causa de erro, também a crítica literária reconsidera a concepção de inspiração e imaginação como meros fantasmas.* ⁽¹²⁾

Mortier: *A uma definição demasiado estritamente racional das atividades mentais, o século XVIII opõe uma visão mais nuançada, aquela que lhe impõe o empirismo.(...) O empirismo*

(11) ABRAMS, M. H., THE MIRROR AND THE LAMP, OXFORD, UNIVERSITY PRESS, LONDON, 1980, P. 158.

(12) DIECKMAN, H., "DIDEROT'S CONCEPTION OF GENIUS", JOURNAL OF THE HISTORY OF IDEAS, VOL. 2, 1941, N.º 2, P. 154

traz à luz o papel das paixões e mostra que ele não é necessariamente funesto, como acreditava o século XVII, com Racine e Mme. de La Fayette (Vauvernargues, Diderot). Ele revela a importância daquilo que chamará de sensibilidade e que não é, de fato, senão uma certa aptidão à emoção, em última análise talvez uma certa irritabilidade nervosa (definição de Diderot).⁽¹³⁾

Reconsideração do papel da imaginação, da emoção e da sensibilidade como constituintes das atividades mentais, interesse crescente pelos poderes criativos do gênio artístico - não é possível separá-los da revolução epistemológica do século XVIII. Até que ponto o empirismo "atravessa" Diderot ?

O instinto vai incessantemente olhando, provando, tocando, escutando; e haveria talvez mais de física experimental a aprender estudando os animais do que seguindo os cursos de um professor.⁽¹⁴⁾

2- O EQUILÍBRIO PRECÁRIO

Em que consiste o conhecimento, qual o seu âmbito, qual o direito que lhe assiste perante uma realidade constituída de aparências eternamente em mutação - tal é a essência da filosofia no século XVIII, uma filosofia acima de tudo crítica, herdeira, sim, dos grandes sistemas filosóficos do século XVII,

(13) MORTIER, R., CLARTÉS ET OMBRES DU SIÈCLE DES LUMIÈRES. ÉTUDES SUR LE XVIII SIÈCLE LITTÉRAIRE. DROZ, GENEVE, 1969, P. 117.

(14) "DE L'INTERPRÉTATION DE LA NATURE", OE, P. 117.

mas que desconfia dos sistemas acabados, contra os quais dirige as armas do pensamento inquiridor, inquisidor, que não repousa no conhecimento adquirido. Se, por um lado, avança-se na direção do conhecimento da estrutura física do mundo, se as ciências se orientam celeremente para a delimitação de seu campo específico, como que se destacando do seu núcleo filosófico e configurando um processo crescente de especialização do conhecimento, por outro lado, esse movimento se internaliza, buscando na própria mente, no processo mental do conhecer, a legitimidade do próprio pensar. O tribunal da razão : os grandes sistemas filosóficos de Kant e Hegel serão os monumentos que se seguirão , coroando-a, essa era fundamentalmente crítica.

É no momento mesmo em que se mergulha no problema e estatuto da razão que se coloca a questão dos fundamentos do objeto estético. De Descartes a Locke processa-se toda uma revolução filosófica que levará à aceitação da sensação como fundamento do conhecimento e à colocação , no campo da arte, dessa sensação no centro da experiência estética, provocando um deslocamento dos modelos e do academicismo para uma posição periférica. E é aqui, nesse processo em que o empirismo fere profundamente a metafísica dogmática, que se começam a ouvir os ruídos do desmoronamento do edifício clássico.

Mas, por enquanto, o salto não foi dado : O verdadeiro romantismo apareceria antes como uma reviravolta radical dos valores : a renúncia ao esforço científico, o recurso a uma fé ou a um sucedâneo de fé, a aposta no inteligível, no irracional ou no sobrenatural, a recusa a reduzir a componentes claros o incognoscível e o obscuro, a liberação dos aspectos subjacentes da consciência. O artista se quer mago, profeta,

revelador das verdades secretas, ou então, menos convencido de sua missão , ele se contenta em assistir, como Sennancour, à dissolução de seu eu nas contradições e na impotência criativa. O pensador da era das 'luzes', ao contrário, confia no homem, na natureza e na sociedade (se não naquela do momento, ao menos naquela do amanhã). Ele pretende melhorar o mundo, instaurar a felicidade, aperfeiçoar os homens, dissipar o domínio das trevas. (15)

Por enquanto, as luzes. Por enquanto, ainda a busca de um equilíbrio entre razão e emoção , entre a objetividade e a relatividade, entre a unidade e a multiplicidade. O século XVIII rejeita a oposição pura e simples. O que se quer não é anulá-la, mas esclarecer o conteúdo básico dessa oposição e introduzir os elementos contrastantes num composto que os abrigue como partes integrantes de um todo explicativo. Razão e sentimento, natureza e cultura, gênio e regras, razão e imaginação, conhecimento racional e conhecimento sensível, tudo deve ser trazido à luz. A esse esforço de união e difusão do conhecimento nada é mais estranho do que deixar indefinidas as zonas obscuras da sensação, do *je-ne-sais-quoi*, da imaginação e do prazer estético. Num movimento em que linhas opostas se entrelaçam profundamente, filosofia e teoria da arte se desenvolvem num mesmo tecido - o imperativo de se levar em conta os argumentos e os problemas fundamentais contidos num e noutro.

(15) MORTIER, op. cit., p. 122.

3- A RAZÃO ESGRIMISTA

Diderot e a Enciclopédia. O *philosophe* que toma para si o encargo quase total da empresa, sobre-humana, de exorcizar as trevas, a ignorância e a superstição pela difusão do conhecimento e pela promoção da técnica é, sem dúvida, a própria personificação do ideal iluminista dos opúsculos que circulam clandestinamente. Diligente, ele estuda, recolhe dados, desdobra-se por todos os campos do conhecimento e permanece como figura de referência após tantos desacordos, deserções, troca de colaboradores, problemas de licença de publicação. Ser *philosophe* é pertencer a um partido. E Diderot é o *Philosophe*. Seus colaboradores, assim como os subscritores, ele os recruta em sua maior parte nessa burguesia esclarecida, uma aristocracia nova e confiante em seu futuro. Não é para o futuro que a Enciclopédia aponta ?

Até aí, reconhece-se Diderot, o Diderot que defende a *filosofia experimental*, exalta os *operários da experiência*, proclama a indissolubilidade do laço que une a teoria e a prática - *E difícil, para não dizer impossível, fazer avançar muito a prática sem a especulação, e reciprocamente dominar a especulação sem a prática* - .⁽¹⁶⁾

As luzes, contra as sombras, revestem-se de um valor moral e epistemológico, símbolo preñado de oposições antitéticas entre o saber e a ignorância, a verdade e o erro- cujas fontes Mortier vai buscar nas religiões animistas e na tradição judaico-cristã -, mesmo após sua laicização ainda mantém as conotações religiosas de sua origem.⁽¹⁷⁾

(16) VERBETE "ARTE" ,AT. VOL. 13,P. 960.

(17) MORTIER,OP. CIT. ,P. 15.

E a religião do progresso, religião que possui suas seitas, suas cisões. A defecção de Rousseau fere Diderot e o instiga a acusar, defender-se, afirmar, mas, acima de tudo, a aprofundar seus pensamentos e até mesmo suas dúvidas. Os dois irmãos inimigos jamais interromperão seu diálogo áspero, de amor-ódio. Nessa confrontação jogam-se questões então vitais como as relações entre natureza e convenção, natureza e sociedade, a própria concepção do homem, da verdade, e nesse embate as posições se adensam, se recortam. E, se ao *antiphilosophes* Rousseau o *Philosophes* dirige o veredicto amargo *Viveis entre nós, mas nos odiais*,⁽¹⁸⁾ Diderot lhe prestará uma homenagem como nenhuma outra ao incluí-lo entre os *homens paradoxais* em cujas obras há sempre alguma coisa a aprender e cujo desatino o faz pensar.⁽¹⁹⁾

Homenagem suprema, pois o *Philosophes* não é de feitio a se deixar prender nas malhas das certezas adquiridas. A concepção do homem-máquina, da qual partilham seus amigos e colaboradores, como Grimm, d'Holbach, Helvetius, subjacente mesmo à empresa enciclopédica e atacada por Rousseau como um logro, como nova forma de opressão - a essa concepção de homem Diderot se oporá veementemente. Quando Helvetius atribui a todos os homens a mesma organização e afirma unilateralmente a influência de fatores externos como hábito e educação, Diderot responde : *Sou homem e me são necessárias causas próprias ao homem* ⁽²⁰⁾ e recusa a solução do problema da felicidade humana sob o

(18) CIT. POR FABRE, J., LUMIÈRES ET ROMANTISME, KLINCKSIECK, PARIS, 1980, P. 39.

(19) OE, P. 609.

(20) "REFUTAÇÃO ACOMPANHADA DA OBRA DE HELVETIUS INTITULADA O HOMEM."

despotismo esclarecido.⁽²¹⁾ Diderot negando o materialismo do qual a Caminhada do Cético já dera os indícios em 1747 ? Jean Fabre desata o nó : *Nem materialismo nem humanismo podem ser recusados : se eles parecem se excluir, é porque eles devem ser um e outro, um pelo outro, aprofundados e repensados com maior rigor.*⁽²²⁾

Reconhece-se agora o Diderot-encruzilhada. Se seu materialismo leva-o a buscar na organização fisiológica a especificidade e a causalidade humanas, essa mesma organização reafirma a irredutibilidade do homem a esquemas normalizadores. No primeiro Diderot reconhece-se o redator da "carta de reparação " das belas-artes dirigidas às artes mecânicas; no segundo, o que mergulhou no papel da imaginação na ciência e na arte - e no conceito de gênio. Dieckmann : *A transição do conceito de gênio como mero talento ao conceito do gênio como um indivíduo foi realizada através de um ato específico de pensamento. (...) Diderot realizou esse ato de pensamento e por essa razão tornou-se cõscio do problema do gênio como um tipo de pessoa.*⁽²³⁾

Diderot, portanto, é un *gêneur*. A tensão entre o conceito de imitação, que ele reformula⁽²⁴⁾, e os conceitos de imaginação e gênio, que se ligam a essa reformulação, mantém-no dentro dos limites possíveis de sua opção racionalista e gera, ao mesmo tempo, os elementos desenvolvidos posteriormente no Romantismo - mas que não se confundem com aquela tensão .

Resta discernir os múltiplos fatores que contribuíram para a formação do complexo gerador dessa tensão .

(21) VERNIÈRE, OP, P. 96.

(22) OP. CIT., P. 96.

(23) OP. CIT., P. 152.

(24) CF. FOLKIERSKI, W., ENTRE LE CLASSICISME ET LE ROMANTISME, CHAMPION, PARIS, 1969, CAP. IV.

De um lado, aqueles que dizem respeito às relações entre racionalismo e os fundamentos da doutrina clássica; de outro, os que se originaram do processo de ruptura da barreira entre pensamento e sentimento, operado pelo empirismo britânico e que resultou naquilo que se pode chamar de linha de flexibilização da teoria clássica da arte. Ou seja, de um lado, gênio e imaginação como ornamentos da estrutura lógica da obra de arte; de outro, a consideração do papel da imaginação como poder especial da mente e, portanto, nova apreciação do gênio.

Entre os dois momentos, os caminhos que levam de um a outro são feitos de avanços e recuos. A sua seleção futura nem sempre procederá por razões intrinsecamente artísticas. No entanto, é inegável que as possibilidades aí estão concretizadas nas diversas formulações que desenvolverão contornos cada vez mais nítidos em fins do século XVIII e inícios do século XIX, quando se cumprir a passagem da doutrina clássica da imitação para a doutrina romântica da criação.

II- IMAGINAÇÃO, UMA FACULDADE DESREGRADA E ERRANTE...

A imaginação, uma faculdade desregrada e errante, rebelde a limitações e incapaz de comedimento, procurou sempre desconcertar o lógico, confundir os limites da distinção e romper as fronteiras da regularidade.

(Samuel Johnson, *The Rambler* 125)

Theseus

*Lovers and madmen have such seething brains,
Such shaping phantasies, that apprehend
More than cool reason ever comprehends.
The lunatic, the lover, and the poet,
Are of imagination all compact.
One sees more devils than vast hell can hold
That is the madman. The lover, all as
frantic,
Sees Helen's beauty in a brow of Egypt.
The poet's eye, in a fine frenzy rolling
Doth glance from heaven to earth, from earth
to heaven ;
And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy
nothing*

A local habitation and a name.
(Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*,
act V, scene I)⁽¹⁾

(1) TESEU. OS AMANTES E OS LOUCOS TÊM CÉREBROS TÃO ARDENTES, FANTASIAS TÃO BEM CONFIGURADAS, QUE PERCEBEM MAIS DO QUE A FRIA RAZÃO PODERÁ COMPREENDER. O LOUCO, O AMANTE E O POETA SÃO TODOS FEITOS DE IMAGINAÇÃO. UM VÊ MAIS DEMÔNIOS DO QUE O VASTO INFERNO PODE CONTER. ESTE É O LOUCO. O AMANTE, NÃO MENOS INSENSATO, VÊ A CABEÇA DE HELENA NUMA FRONTE EGÍPCIA. O OLHAR DO POETA, NUM FORMOSO DELÍRIO, VAI DOS CÉUS À TERRA E DA TERRA AOS CÉUS; E COMO A IMAGINAÇÃO DÁ FORMA A OBJETOS DESCONHECIDOS, A PENA DO POETA OS MOLDA E DÁ AO NADA ETÉREO UMA MORADIA E UM NOME.

A interdependência e a unidade, buscadas tenazmente pelo século XVIII, entre filosofia e teoria da arte significou trazer à luz os próprios fundamentos da natureza do fenômeno estético e, em última análise, os problemas subjacentes ao conceito de imitação, vale dizer, tanto as relações entre arte e realidade quanto o processo sobre o qual assenta a especificidade da produção artística.

No *Discurso Preliminar*, da *Enciclopédia*, d'Alembert estabelece a diferença entre a filosofia e a arte. Embora sejam ambas derivadas das sensações, a filosofia é produto da *combinação e da comparação* das idéias que recebemos dos sentidos, enquanto que na arte as idéias são formadas por nós mesmos, *ao imaginar e compor seres semelhantes aos que são objeto de nossas idéias diretas.* ⁽²⁾

Assim definido, o conceito de imitação pressupõe um modelo a partir do qual se produz a semelhança entre a cópia e o modelo. A exigência de tornar precisos os termos obriga d'Alembert a desenvolver essa questão. E ele acrescenta, algumas páginas adiante: *Nós não consideramos aqui a imaginação como a faculdade que possuímos de nos representar os objetos (...). Tomamos a imaginação em um sentido mais nobre e mais preciso, como o talento de criar imitando.* ⁽³⁾ A base comum que permite a analogia entre a filosofia e a arte - o eco da sensação como imagem - se desfaz no momento em que se toca na questão do papel da imaginação na arte. D'Alembert se detém aqui, mas não lhe escapa tal dificuldade: as relações entre arte e realidade - semelhança - e entre arte e

(2) "DISCURSO PRELIMINAR", ENCICLOPÉDIA OU DICIONÁRIO RACIOCINADO DAS CIÊNCIAS DAS ARTES E DOS OFÍCIOS, ED. BILÍNGUE, ED. UNESP, 1989, P. 41.

(3) ID. IB., P. 41.

criação - diferença - não são passíveis de uma solução clara e definitiva.⁽⁴⁾

Delinea-se, assim, o espaço intermédio entre a concepção de imitação e de criação. Isso significa colocar em relevo não apenas a semelhança entre a imitação e o imitado mas também o processo pelo qual se produz a diferença entre a natureza imitada e a imaginação que a imita.

A teoria da imitação pressupõe, em primeiro lugar, o postulado do espírito como espelho do real, de um modelo preexistente: o objeto já está lá para ser reproduzido.⁽⁵⁾ Em segundo lugar, ela pressupõe uma relação entre o objeto imitado e a obra que o imita, em termos de uma operação sobre o objeto bruto, a fim de torná-lo representável, isto é, o processo de idealização pelo qual a *natura imitada* torna-se *natura imitanda*. Tornar o objeto representável significa dele depreender a forma latente que o transformará ao mesmo tempo em fiel à realidade e passível de compor o sistema de representações do universo cultural e social.⁽⁶⁾ A essa objetividade correspondem as regras - regras para encontrar e para executar ⁽⁷⁾ - ; um espírito apto para refletir esse modelo pelo dom do discernimento; e uma essência - natureza ou natureza humana -, cuja expressão é ideal e intemporal. Em outras palavras, há uma verdade que cabe descobrir e dela a arte partilha.

(4) "(...)PORQUE NESTA MATÉRIA OS LIMITES QUE DISTINGUEM O ARBITRÁRIO DO VERDADEIRO NÃO ESTÃO AINDA BEM FIXADOS E DEIXAM ALGUM ESPAÇO LIVRE À OPINIÃO". ID., IB., P. 41. . 41.

(5) BELAVAL, Y., "AU SIÈCLE DES LUMIÈRES", IN QUENEAU, R. (ED.), HISTOIRE DES LITTÉRATURES, ENCYCLOPÉDIE DE LA PLÉIADE, VOL. III, GALLIMARD, PARIS, 1958, P. 642.

(6) FOUCAULT, M., AS PALAVRAS E AS COISAS, MARTINS FONTES, S. P., 1984, CAP. III.

(7) BELAVAL, OP. CIT. , P. 658.

As variações e desenvolvimentos pelos quais passou a teoria da arte, da Renascença a meados do século XVIII, enrijecendo ou atenuando os limites impostos pela identificação entre Razão e Verdade, relacionaram-se estreitamente com o postulado equivalente da imitação e, enquanto este prevaleceu, a imaginação e o gênio permaneceram circunscritos pela suspeita com que os cercou aquela identificação. É necessário, portanto, examinar as principais linhas de pensamento que resultaram na formação desse círculo , em cujos limites extremos Diderot inicia sua aventura.

1- ...DE SIMULACROS E IMAGENS.

Imaginação designa uma atividade ligada às sensações. Não possuindo nem a evidência das sensações diretas nem a coerência lógica do raciocínio abstrato, ela é uma faculdade intermediária: derivada das sensações e preliminar à atividade da inteligência, seu reino é o da aparência transitória, da passagem, da imagem segunda.

A mimesis, por sua vez, como produção de imagens, define a co-incidência de seu campo com o da imaginação: não há imitação, nesse sentido, sem imaginação. É através desta que a atividade mimética cria a imagem semelhante.⁽⁸⁾

Essa co-incidência determinou a posição da arte dentro do idealismo metafísico platônico e a colocou, juntamente com a imaginação, no centro do problema epistemológico básico da distinção entre aparência e realidade, erro e verdade. Imagem de uma imagem, a arte é condenada por Platão. Três vezes afastada do Ser, ela corresponde à ilusão, à opinião, aos apetites e às paixões da alma inferior.⁽⁹⁾

(8) STAROBINSKY, J., "L'EMPIRE DE L'IMAGINAIRE", IN L'OEIL VIVANT II. " LA RELATION CRITIQUE", GALLIMARD, PARIS, 1970, P. 178.

(9) "O IMITADOR (MIMETES) É DEFINIDO COMO AQUELE QUE FAZ IMAGENS (EIDOLON) E É OPOSTO ÀQUELE QUE FAZ COISAS REAIS; DIFERENTEMENTE DO ÚLTIMO, ELE NÃO TEM CONHECIMENTO DO SER, MAS APENAS DA APARÊNCIA. AMBOS OS TIPOS DE CRIADORES, ADEMAIS, CONTRASTAM COM UMA REALIDADE ETERNA. (...) A POESIA, PORTANTO, ASSIM AFASTADA DA VERDADE, ATINGE APENAS UMA PEQUENA PARTE DO OBJETO, E A PARTE QUE ELA ATINGE NÃO É O PRÓPRIO OBJETO, MAS UMA IMAGEM (EIDOLON) CAPAZ DE ILUDIR (...) VERDADE E FALSIDADE, CONHECIMENTO E OPINIÃO, REALIDADE E APARÊNCIA DELIMITAM CADA PASSO DO OBJETIVO DA 'IMITAÇÃO'." MCKEON, R., "THE CONCEPT OF IMITATION IN ANTIQUITY", IN CRANE, R. S. (ED). CRITICS AND CRITICISM, THE UNI. OF CHICAGO PR., CHICAGO, 1952, P. 122.

Por outro lado, ao sugerir a comparação do produto artístico com a realidade externa ou com a Forma existente no espírito e correspondente a essa realidade, desenvolve-se, no interior do campo da *mimesis* platônica, uma gradação diretamente relacionada com o conceito de imaginação: a distinção entre imitação icástica e imitação fantástica.

A *mimesis eikastiké*, como produtora de imagens semelhantes ao original, reproduz o conteúdo da realidade sensível⁽¹⁰⁾.

Enquanto tradução de *eikasía*, a imaginação, aqui entendida em seu sentido literal de produção de imagens, está mais próxima da *dianoia*⁽¹¹⁾ e a serviço da razão, auxiliando-a a conceber as idéias universais ao conferir-lhes concretude.⁽¹²⁾

Como produtora de imagens afastadas do original, ou, mais precisamente, sem semelhança com um original, por outro lado, a *mimesis phantastiké* designa a imagem mental resultante da

(10) "CONTINUANDO A APLICAR O MÉTODO DA DIVISÃO, CREIO AGORA PERCEBER DUAS ESPÉCIES DE ARTE MIMÉTICA. (...) VEJO PRIMEIRO A ARTE DE COPIAR, QUE CONSEGUE OS MELHORES RESULTADOS QUANDO O ORIGINAL É REPRODUZIDO EM SUAS PROPORÇÕES DE COMPRIMENTO, LARGURA E PROFUNDIDADE, ALÉM DAS CORES APROPRIADAS A CADA PARTE, DO QUE RESULTA UMA CÓPIA PERFEITA". "SOFISTA", 235 D. AS CITAÇÕES DOS "DIÁLOGOS DE PLATÃO SERÃO SEMPRE FEITAS PELA TRADUÇÃO DE CARLOS ALBERTO NUNES, UNIVERSIDADE DO PARÁ, 1980 QUE CONFRONTADAS COM A EDIÇÃO BILÍNGUE FRANCESA BELLES LETTRES.

(11) "PODE HAVER UMA IMAGINAÇÃO DE IDÉIAS E UMA IMAGINAÇÃO DE OBJETOS MATERIAIS, UMA ATIVIDADE RELACIONADA COM O CONHECIMENTO E UMA ATIVIDADE CORRESPONDENTE RELACIONADA APENAS COM A OPINIÃO. HAVERÁ IMAGENS DIANOÉTICAS LIGADAS AO CONHECIMENTO CIENTÍFICO DO MESMO MODO QUE HÁ IMAGENS SIMPLES LIGADAS À OPINIÃO. SOBRE IMAGENS DESSE PRIMEIRO TIPO PLATÃO TEM MUITO A DIZER. (...) NESSE CASO, EMBORA SEJA VERDADE QUE SE ESTÁ FAZENDO USO DE FORMAS VISÍVEIS, ESTÁ-SE PENSANDO NÃO NESTAS, MAS NOS IDEAIS A QUE ELAS SE ASSEMBELHAM ;NÃO NAS FIGURAS REALMENTE DESENHADAS, (...) MAS NO QUADRADO ABSOLUTO E NO DIÂMETRO ABSOLUTO, OS CONCEITOS MENTAIS". BUNDY, M. H., "THE THEORY OF IMAGINATION IN CLASSICAL AND MEDIAEVAL THOUGHT", UNIV. ILLINOIS, STUDIES IN LANGUAGE AND LITERATURE VOL XII, MAY-AUGUST, 1927, N° 2-3, PP. 25-6.

(12) ID. IB., PP. 42-3.

impressão (*phantasma*). Reflexos na água ou no espelho são *phantasiai*.⁽¹³⁾ Na arte, a *phantasia* referiu-se a uma atividade imaginativa particularmente subjetiva e contingente e, portanto, mais afastada do absoluto e do imutável.⁽¹⁴⁾

Assim, é como *eikasia* que a imaginação está mais próxima da idealidade do objeto e da fidelidade à imagem.⁽¹⁵⁾ O correspondente à imaginação como criação de um mundo de ficção oposto ao fato é *phantasia* - ela pertence ao nível da impressões flutuantes, dos *phantasmata*, oposta, por conseguinte, à arte representativa, mimética. Desse modo, o peso da censura que Platão dirigiu à arte recaiu com força muito maior sobre aqueles elementos relacionados com a imaginação no sentido de *phantasia*, entendendo-se aqui a capacidade de criar imagens impressionísticas.

Tal condenação acompanhará como uma sombra o conceito de imaginação nas teorias da arte identificadas com a imitação e dará origem à oposição, nos séculos XVII e XVIII, entre imaginação e razão, imaginação e julgamento.

(13) "POIS, SE QUISEREM (OS QUE MODELAM OU PINTAM OBRAS MONUMENTAIS) REPRODUZIR AS VERDADEIRAS PROPORÇÕES DO BELO, SABES MUITO BEM QUE AS PARTES SUPERIORES PARECERÃO MENORES DO QUE O NATURAL , E MAIORES DO QUE AS DE BAIXO, POR CONTEMPLARMOS UMAS DE LONGE E OUTRAS DE PERTO.(...) E O QUE DÁ IMPRESSÃO DE BELO, POR SER VISTO DE POSIÇÃO DESFAVORÁVEL, MAS QUE, PARA QUEM SABE CONTEMPLAR ESSAS CRIAÇÕES MONUMENTAIS, EM NADA SE ASSEMELHA COM O MODELO QUE PRESUME IMITAR, POR QUE NOME DESIGNAREMOS ? NÃO MERECE O DE SIMULACRO, POR APENAS PARECER, SEM SER REALMENTE PARECIDO ?(...) E A ARTE QUE PRODUZ SIMULACROS (PHANTASMATA), NÃO IMAGENS (EIDOLA), NÃO SERIA MAIS ACERTADO DENOMINÁ-LA ILUSÓRIA (PHANTASTIKON) ?(...) AÍ TEMOS, POIS, AS DUAS ESPÉCIES DE FABRICAÇÃO DE IMAGENS A QUE ME REFERI : A IMITATIVA (EIKASTICON) E A ILUSÓRIA (PHANTASTIKON)". "SOFISTA", 235 E, 236.

(14) REPÚBLICA X 602 C.

(15) BUNDY, op. cit., P. 42.

Por outro lado, o contraste entre imaginação e imitação só ocorreu quando aquela, tomada no sentido de *phantasia*, opôs-se ao ideal da arte mimética; quando, no entanto, ela foi tomada no sentido expresso do termo *eikasia*, denotando cópia, imagem, tal contraste não existiu.⁽¹⁶⁾ Desse modo, tanto a associação da imaginação com a arte representativa, nessa acepção de capacidade de produzir imagens fiéis ao objeto, quanto a censura e a ênfase na necessidade de controle de seus poderes como *phantasia* foram inerentes à própria constituição do conceito de imitação, pelo qual se operou a sujeição da imaginação a um padrão basicamente metafísico.

O termo imaginação, ao abranger ambos os significados, obliterou essa distinção e isso explica, em parte, o posterior emprego permutável de imaginação e fantasia.⁽¹⁷⁾ Contudo, a diferença entre os dois termos se revelou toda vez que se quis enfatizar a sua liberdade em recombinar os dados da experiência sensível. A liberdade de criação foi evidenciada então pelo emprego, por exemplo, do inglês *fancy*, *fanciful*, *fantasy*, ou do francês *fantaisie*.

A oposição entre arte representativa e imaginação tem em Filostrato um de seus precursores.⁽¹⁸⁾ Para ele, a imaginação rearranja os materiais aleatórios das percepções : a

(16) Id., ib., p. 275, NOTA 2.

(17) Id., ib., p. 278.

(18) FLÁVIO FILOSTRATO (170 - 245 d.C.). SUA OBRA " A VIDA DE APOLÔNIO " TEM COMO PERSONAGEM UM FILÓSOFO PITAGÓRICO, NASCIDO NO INÍCIO DA ERA CRISTÃ, CONHECIDO COMO SÁBIO E CUJOS TRATADOS SE PERDERAM. APESAR DE SER APOLÔNIO QUEM PROFERE AS AFIRMAÇÕES NO LIVRO DE FILOSTRATO, É A ESTE QUE SE AS ATRIBUI. CF. INTRODUÇÃO AO EXCERTO DE " A VIDA DE APOLÔNIO " IN ADAMS , H. (ED), CRITICAL THEORY SINCE PLATO , HARCOURT BRACE JOVANOVIH , N. Y. ,1971, P. 103.

arte consiste não numa cópia da realidade exterior, mas numa imagem existente no espírito do artista, como uma síntese que, lançando mão dos dados sensíveis, produz uma outra realidade não atada às leis da matéria. A arte se confunde com a imaginação : (...) a imitação pode apenas moldar o que ela viu, mas a fantasia molda o que ela jamais viu. Pois a imitação só pode conceber seu modelo sobre a analogia da realidade. ⁽¹⁹⁾

É sobre esse sentido de imaginação que Sidney construirá sua *Apology for Poetry*, no início do século XVI : enquanto que todas as atividades humanas estão presas à natureza, somente o poeta, desdenhando de ser preso a tal sujeição, alçado pelo vigor de sua própria invenção, cria, com efeito, uma outra natureza, ao fazer as coisas melhores do que a natureza, ou, de modo inteiramente novo, formas que não existiram jamais na natureza, tais como os heróis, semideuses, ciclopes, quimeras, fúrias e outras semelhantes; assim, ela segue de mãos dadas com a natureza e não encerrada no zodiaco de seu próprio espírito. A natureza jamais mostrou a terra em tão rica tapeçaria quanto os poetas (...). Seu mundo é de bronze, e só os poetas nos oferecem outro, que é de ouro. ⁽²⁰⁾

O que permaneceu, no entanto, do idealismo metafísico, na interpretação mais restritiva operada pelo neoclassicismo, não foi fundamentalmente o caráter de liberdade criadora de imaginação - por assim dizer, seu caráter positivo-, e sim a necessidade de controlá-la pelo exercício da razão.

(19) APUD BUNDY, op., cit., P. 114.

(20) IN BATE, W. J. (ED), CRITICISM: THE MAJOR TEXTS, HARCOURT BRACE JOVANOVICH, N. Y., 1970, P. 85.

Mas há uma outra linha platônica capaz de desenvolvimentos posteriores contrários à depreciação da *phantasia* e vinculadas à questão correlata da inspiração e do gênio. No *Timeu* e no *Fedro*, as fantasias e imagens se apresentam como inspiração insuflada no homem pela divindade, como meio para uma função mental mais elevada do poeta, do profeta e do amante. O que não implicou, é preciso dizer, uma consideração positiva, estritamente falando, dos poderes do artista, uma vez que essa inspiração é uma dádiva do deus : não é ao mais sábio, mas ao mais tolo que tal possessão se torna possível. ⁽²¹⁾

Contudo, essa face da doutrina platônica continha elementos suficientes para as futuras formulações em defesa dos dons especiais do poeta e que se contrapuseram freqüentemente à tutela da razão. Próximo ao delírio e à loucura, o livre jogo da imaginação capacita o sonhador inspirado a ir até onde a razão não alcança. As imagens, objetos da visão, tornam-se a própria Idéia inteligível através de sua expressão em termos sensíveis e se transformam, como produto do olhar interior, num objeto de Beleza perfeita e ideal. Essa é a origem das visões no idealismo neoplatônico e da relação estabelecida pelo pseudo- Longino entre a *phantasia* e o entusiasmo: a imaginação, sob a ação desse último, é o meio pelo qual a imitação atinge uma intensidade mágica que transporta o poeta para a região do sublime e se confunde com a própria fantasia. ⁽²²⁾ Dante falará da imaginação como um instrumento através do qual Deus comunica a Verdade Divina para os homens : a poesia é *l'alta fantasia*. É esse, também, o ponto de referência para as constantes metáforas do gênio possuído pelo

(21) ÍON, 532 a.

(22) STAROBINSKY, Op. cit., P. 180.

furor poético, durante o classicismo. Possessão, inspiração divina servirão para designar seus poderes especiais e declará-los indispensáveis à criação artística. Quando, no século XVIII, se acentuar a tendência ao aprofundamento das investigações sobre os processos mentais envolvidos na criação artística, as metáforas não mais serão suficientes para resolver o problema da especificidade do *insight* de que o gênio é possuidor, e então suas relações com a imaginação terão de sofrer nova avaliação, mais tendente a romper com os limites da teoria mimética.

Enquanto esta perdurou, o poder da imaginação, tal como definido no *Timeu*, caminhou passo a passo com as implicações contidas no *Fedro* : os esforços dos cocheiros em conduzir as pares de cavalos desiguais de cavalos estão relacionados à capacidade de controle dos poderes da experiência sensível, que não devem ser rejeitados, posto que impulsionam a visão. ⁽²³⁾ A associação entre a inspiração e a loucura acentuou não apenas a natureza intuitiva, diversa do raciocínio lógico, desses estados, mas também a necessidade de sua restrição.

A doutrina das Idéias havia dado origem às implicações contidas nos termos *eikasia* e *phantasia*. Significativamente, Aristóteles não menciona esses termos na *Poética*. A integração da *mimesis* na doutrina dualista platônica reportava-se a uma concepção fixista da natureza, na qual a relação entre a imitação e o mundo ideal era determinada pela hierarquia, segundo os graus de afastamento da verdade. Ao substituir essa doutrina pela teoria da forma e função,

(23) FEDRO, 246, 247.

Aristóteles substituiu igualmente aquela fixidez pelo movimento do tornar-se, por uma concepção de natureza na qual a forma se constitui como uma capacidade inerente para o progresso do inferior para o superior. Embora a hierarquia tenha permanecido, o movimento eliminou o dualismo e suas conseqüências para o conceito de imaginação.

Para Aristóteles, a imaginação (*phantasia*) é causada por uma realidade material : é o resultado de um movimento (*kinesis*) gerado pela sensação e semelhante a ela .⁽²⁴⁾ A imagem (*phantasma*), produto desse movimento, não é, aqui, um estado meramente subjetivo e ilusório,⁽²⁵⁾ mas um primeiro estágio para o conhecimento, uma vez que não há um abismo a separar a realidade da aparência. A imaginação é descrita no *De Anima* como uma função indispensável para a concepção.

Em suma : ao afirmar a realidade do mundo dos sentimentos, Aristóteles eliminou o conteúdo profético dos sonhos e afastou a *phantasia* das conotações depreciativas que lhe pesavam na filosofia platônica. A imaginação no sonho não é um meio para alcançar a verdade, e sim apenas produto das sensações e passível, portanto, de ser explicada de modo semelhante à sua ocorrência na vigília. Ela nem apreende intuitivamente nem corporifica concretamente a beleza abstrata como algo transcendente à beleza visível ao olho físico.

(24) "(...) NÓS A DEFINIREMOS COMO UM MOVIMENTO ENGENDRADO PELA SENSACÃO DO ATO". *DE ANIMA* 429 A. AS CITAÇÕES SERÃO FEITAS A PARTIR DA TRADUÇÃO FRANCESA POR J. TRICOT, VRIN, PARIS, 1985.

(25) ARISTÓTELES EXCLUI, EXPRESSAMENTE, O SENTIDO METAFÍSICO DESSE TERMO. Cf. *DE ANIMA* 428 A.

Por outro lado, com relação à *mimesis*, as consequências dessa posição serão correspondentemente opostas às do idealismo platônico. Da observação dos particulares resulta a forma perfeita, não como uma cópia de um original, mas como uma imagem, um objeto do pensamento. E, tal como na natureza todas as coisas lutam, através do movimento, para realizar suas capacidades inerentes, também na *mimesis* a arte imita não o mundo do Ser mas o processo dessa natureza, através de uma visão de seus propósitos e métodos. Da observação dos particulares resulta a forma perfeita, dos casos particulares resulta o conceito universal.⁽²⁶⁾ Esse é, pode-se dizer, o postulado mais persistente da Poética durante o período clássico e que estará presente na crítica de Johnson e nos Discursos de Reynolds. A imaginação exerce aí, certamente, um papel e é possível inferir que este seja o de mediadora entre o particular e o geral, como uma função da mente ativa.⁽²⁷⁾

(26) "PARA ARISTÓTELES, ASSIM COMO PLATÃO, A POESIA ERA MIMÉTICA, IMITATIVA DA NATUREZA, MAS QUALQUER DISCUSSÃO SOBRE O SENTIDO PRECISO DESSE TERMO DEVERIA SER VISTO À LUZ DE SUA EPISTEMOLOGIA E ONTOLOGIA. AS FORMAS QUE PLATÃO HAVIA POSTULADO COMO OS PRINCÍPIOS ÚLTIMOS DA REALIDADE E DE SUA INTELIGIBILIDADE E QUE ELE DECLAROU TRANSCENDEREM A EXPERIÊNCIA, ERAM PARA ARISTÓTELES IMANENTES À MATÉRIA, CONFORMANDO E ATINGINDO A REALIDADE CONCRETA. OS OBJETOS DA EXPERIÊNCIA, SOBRETUDO A PESSOA HUMANA, ERAM CONSTITUÍDOS POR UMA UNIÃO ÍNTIMA E DINÂMICA DESSES DOIS PRINCÍPIOS. A FORMA NECESSITAVA DE MATÉRIA PARA EXPRESSAR TODO O SEU POTENCIAL E SE DESENVOLVER EM DIREÇÃO À MATURIDADE E A MATÉRIA NECESSITAVA DA FORMA PARA A DETERMINAÇÃO E A ESTABILIDADE. AS FORMAS ERAM ACESSÍVEIS PARA A MENTE ATIVA ATRAVÉS DE UMA INDUÇÃO MÚLTIPLA, A PARTIR DA EXPERIÊNCIA SENSÍVEL. A UNIÃO INTENCIONAL SUBSEQÜENTE DO ESPÍRITO COM O MUNDO QUE O CERCAVA ERA DIRETA, NO SENTIDO DE QUE AS COISAS ERAM CONHECIDAS EM SI PRÓPRIAS, E NÃO MERAMENTE COMO SOMBRAS; POR ISSO, A POESIA, UM TIPO ESPECIAL DE CONHECIMENTO, ERA PROPORCIONALMENTE DIRETA, DIFERENTEMENTE DA IMITAÇÃO DE PLATÃO". BOYD, J. D., THE FUNCTION OF MIMESIS AND ITS DECLINE, FORDHAM UNIV. PR., N. Y., 1980, P. 19.

(27) Id. Ib., pp. 20-4.

Por suas considerações contidas no *De Anima*, Aristóteles inicia uma tradição de investigações sobre a imaginação mais fortemente marcada pela psicologia, da qual serão herdeiros, através dos estóicos e dos pensadores medievais, os empiristas britânicos como Hobbes, Locke e Hume. Para os estóicos, as fantasias são impressões mentais, estados subjetivos, mais do que sensações exteriores. Embora já explícita no *Sofista*, é a eles que se deve, na tradição filosófica ocidental, a distinção entre o "imaginativo" e o "fantástico", entre a verdadeira impressão, derivada de uma fonte exterior, e a ilusória, sem nenhuma correspondência entre aparência e realidade. ⁽²⁸⁾ *Phantasma* designa a irrealidade da percepção e está ligado às condições físicas do ser humano, causadoras da loucura e da melancolia. Encontraremos afirmações semelhantes em Hobbes e Descartes. Os pressupostos dessa concepção de imaginação só podem resultar na necessidade de controlá-la pela razão. É o que diz, expressamente, Epiteto: *Ora, com que finalidade a razão foi dada pela natureza? Para o uso correto da fantasia. No que consiste isso? Um sistema (combinação) de certas fantasias. Assim, por sua natureza, ele (o filósofo) tem também a faculdade de contemplar-se (...); é a principal e primeira tarefa de um filósofo examinar as fantasias e distingui-las, e não admitir nenhuma sem exame.* ⁽²⁹⁾

De um ponto de vista oposto ao dos estóicos, também os neoplatônicos reeditam a desconfiança da imaginação, uma vez que a base de sua doutrina é o postulado da irrealidade do universo físico. Todavia, Plotino inaugura uma nova estética, na qual o misticismo permite uma visão do artista e da imaginação cuja

(28) BUNDY, OP. CIT., PP. 88-9.

(29) ID. IB., P. 94.

influência se estenderá da Idade Média ao romantismo, através da Renascença e dos platônicos de Cambridge no século XVIII.

Plotino rejeita a teoria estética das sensações como impressões da mente passiva : esta é um poder ativo que ilumina por si os objetos dos sentidos como um sol radiante ou uma fonte transbordante de luz. É uma tradição contrária, portanto, à da psicologia da imaginação. No entanto, Plotino se aproxima de Aristóteles quando afirma que a arte não é a imitação da própria natureza, mas do ideal que a natureza se esforça por realizar. O torneio platônico está em que, se o artista vai além dos limites da natureza, é porque ele possui no espírito a forma de Beleza imutável. Há um passo em que Plotino parece dizer que a fantasia é o poder humano que capacita o homem a ser superior à natureza, a ver nesta suas capacidades inerentes. (...) a natureza não conhece, apenas produz (...) .É porque a natureza não possui imaginação. O pensamento é superior à imaginação; a imaginação é intermediária entre a marca da natureza e o pensamento. A natureza não possui nem percepção nem inteligência; a imaginação compreende as impressões adquiridas e fornece àquele que imagina o conhecimento de suas impressões (...).⁽³⁰⁾ Contudo, ele evita, segundo Bundy, usar a palavra "fantasia" na sua teoria da arte : "imagem", "sombra" e "imitação" são termos sinônimos que expressam a ligação da arte com o mundo inferior da sensação e, portanto, inferior à Forma ideal: Entendo por imaginação propriamente dita aquela que é incitada pelos estados do corpo (...).⁽³¹⁾ A imaginação é um poder de concepção superior à imitação cega da natureza. Tomemos, se assim quisermos, dois blocos de pedra, um ao

(30) ENÉADAS, 4. 4. 13. BELLES LETTRES, PARIS, 1964.

(31) ID. IB., 6. 8. 3.

lado do outro; um é bruto e não foi trabalhado; o outro sofreu a marca do artista e se transformou em uma estátua de Deus ou de homem (...); é evidente que a pedra em que a arte introduziu a beleza de uma forma é bela, não porque seja pedra (pois a outra seria igualmente bela), mas graças à forma que a arte aí introduziu. Esta forma, a pedra não a possuía, mas estava no pensamento do artista antes de entrar na pedra e estava no artista, não porque ele possui olhos e mãos, mas porque ele participa da arte. Portanto, essa beleza estava na arte e é muito superior; pois a beleza que passou para a pedra não é aquela que está na arte; esta permanece imóvel e dela vem uma outra, inferior a ela, e esta beleza inferior nem mesmo permaneceu intacta. e tal como ela aspirava a ser, mas na medida em que a pedra cedeu à arte. Se a arte torna seu produto semelhante àquilo que ele possui (ela o torna belo conformando-o à idéia que quer criar), ela própria é de uma beleza bem superior e bem mais real; ela possui a beleza da arte, beleza bem maior do que a que está no objeto exterior. (...) as artes não imitam diretamente as coisas visíveis, mas remontam às razões de onde proveio o objeto natural; (...) elas suprimem os defeitos das coisas porque possuem a beleza: Fídias fez seu Zeus sem relação com nenhum modelo sensível; ele imaginou tal como seria se consentisse em aparecer aos nossos olhos.⁽³²⁾ A imaginação não é sinônimo de produção de imagens, imitação. Mas também não é a capacidade criativa do artista : a noesis, a Razão, é que aproxima o homem do nous e, conseqüentemente, do Uno.⁽³³⁾

(32) ID. IB., 5.8.1.

(33) BUNDY, OP. CIT., CAP. VI.

Quer à luz do idealismo platônico - e sua vertente mística neoplatônica -, quer à luz da linha aristotélica - na sua versão estóica-, portanto, foi sempre algum aspecto da mente racional ou da mente supra-sensível que forneceu o critério para a reflexão sobre o papel da imaginação na arte. Nesse sentido, para ambas as correntes, o aprofundamento de suas posições básicas significou carrear para o conceito de imaginação as conseqüências de suas conclusões mais extremas . Reconhecida desde logo sua capacidade de se emancipar dos dados da experiência sensível, duas alternativas se impuseram : ou acentuar a necessidade de controlar essa liberdade pelo exercício firme da razão, ou abalar o edifício racional ao colocá-la par a par com a razão, isto é, não como mera auxiliar desta e sim como dado primordial da natureza humana. Nesta segunda alternativa a doutrina da imitação é posta em xeque, mas é a primeira que, acentuando-se gradualmente após um período de indefinição, durante a Renascença, foi decididamente tomada pelo classicismo.

2- COM OLHOS E MENTE

O programa artístico renascentista foi determinado pelo restabelecimento do conceito que fundamentara a teoria da arte na Antigüidade : o da imitação imediata da verdade. ⁽³⁴⁾

Isso significou, em primeiro lugar, a oposição de uma concepção fenomênica de arte à concepção metafísica medieval ; em

(34) PANOFSKY, E., IDEA. CONTRIBUCIÓN A LA HISTORIA DE LA TEORIA DEL ARTE, 6ª ED., CÁTEDRA, MADRID, 1985, P. 45.

segundo lugar, a oposição ao naturalismo, pelo reviver do conceito de superação da natureza, mediante a seleção e correção da natureza bruta, com vistas a um grau de beleza jamais atingido na realidade.

A contradição entre a concepção de arte como cópia fiel da realidade e a da arte como rival da natureza envolvia o problema das relações entre o sujeito e o objeto, entre a matéria dada e a capacidade conformadora ativa. A conciliação desses dois termos tornou-se possível pela aceitação da hipótese de que, acima do sujeito e do objeto, havia um sistema de leis universais e necessariamente válidas das quais haveriam de derivar as normas destinadas a compor o acordo entre o ponto de partida do processo artístico - a contemplação da natureza - e o seu produto final. Ao evitar as " incorreções " da natureza, a arte atinge a verdade correspondente àquelas leis universais : da contemplação da natureza, da familiarização com o sensível se extrai a purificação e o enobrecimento que consiste na perfeita cognição da coisa. Esse é o conceito de " natural " na arte, entendida como mediadora e, ao mesmo tempo, como verdade.

A relação entre a imaginação e a realidade, portanto, não é a de um conflito : (...) a imaginação artística autêntica não se esforça por ultrapassar a natureza para alcançar o reino das ficções e das quimeras ; ela apreende as leis eternas dessa mesma natureza. Pois, e sobre esse ponto, ainda uma vez mais, Leonardo, antecipando-o, está de acordo com Goethe : a lei se manifesta na aparência, na maior liberdade e segundo suas condições mais próprias, produz o belo objetivo que deve, evidentemente, encontrar os temas mais dignos de contê-lo. O poder criador do artista, sua imaginação, que produz uma ' segunda

natureza ', não consiste em inventar essa lei, em criá-la como que do nada, mas em descobri-la e demonstrá-la. No ato da visão e da expressão artística, o contingente se separa do necessário : a essência das coisas aí se manifesta e encontra na forma sua expressão mais visível. A teoria científica da experiência ,sob a forma que lhe deram Galileu e Kepler, prende-se, do mesmo modo direto, à categoria e à exigência de ' exatidão ' tal como a teoria da arte estabelecera e confirmara. Teoria da arte e teoria das ciências exatas percorrem , assim, as mesmas fases do caminho do pensamento. (...) O poder do espírito, do gênio artístico, tanto quanto o do científico, não consiste em se entregar sem entraves ao arbitrário, mas em nos ensinar a ver e conhecer o objeto em sua verdade, em sua determinação suprema. No artista e no pensador o gênio encontra sua necessidade suprema. ⁽³⁵⁾

De um lado, a rejeição do a priori metafísico fundamenta os propósitos práticos, estreitamente relacionados com a determinação na conquista de um posto adequado para o artista, que, liberto das guildas, ascende do nível do artesão ao do poeta e do erudito. Aí estão as raízes do conceito de gênio na Renascença, nessa idéia de propriedade intelectual que somente se completará em fins do século XVIII, com a ampliação do mercado das obras de arte. A independência, construída lentamente, já começa a dar seus frutos, no entanto : A oficina do artista da primitiva Renascença é ainda dominada pelo espírito comunal da lodge do pedreiro e das oficinas da guilda; a obra de arte não é ainda a expressão de uma personalidade independente, acentuando a individualidade do artista e afastando-o de todas as influências

(35) CASSIRER, E., INDIVIDU ET COSMOS DANS LA PHILOSOPHIE DE LA RENAISSANCE , MINUIT, PARIS, 1983, PP. 207-8.

exteriores. A pretensão de independência para construir todo o trabalho, desde a primeira à última pincelada, e a inaptidão para cooperar com os alunos e ajudantes notam-se, pela primeira vez em Miguel Ângelo, que a esse respeito também é o primeiro artista moderno.⁽³⁶⁾ Associada a esse fato, encontra-se a laicização da Idéia platônica, que passa a habitar a mente do próprio artista, num deslocamento já observado anteriormente numa passagem do Orator ad Brutum de Cícero: Creio que em nenhum gênero existe nada tão belo que, aquilo de onde foi copiado- como o modelo com relação ao retrato-, não seja ainda mais belo; mas esse modelo não podemos percebê-lo nem com a vista nem com o ouvido nem com qualquer outro sentido, mas tão somente com o espírito e com o pensamento; por isso, podemos imaginar algo que supera em beleza as próprias esculturas de Fídias, que em seu gênero são as mais perfeitas, e também as pinturas já mencionadas; uma vez que, quando esse artista criava o Zeus e a Atenas, não contemplava nenhum homem (real) que pudesse ser retratado, mas habitava em seu espírito uma idéia sublime da Beleza; contemplando-a e imerso nela, conduzia sua arte e sua obra para a representação dessa idéia.⁽³⁷⁾

De outro lado, a rejeição da cópia servil, da idealização segundo leis supra-individuais e supra-objetivas, que regulam a criação artística em direção a uma natureza purificada, em última análise, significa tanto a conciliação do gênio e da norma quanto a circunscrição da liberdade de imaginação com respeito às exigências da realidade.

(36) HAUSER, A., HISTÓRIA SOCIAL DA LITERATURA E DA ARTE, VOL. I, MESTRE JOU, SÃO PAULO, 1972, P. 418.

(37) APUD PANOFKY, OP. CIT., P. 17.

A esses, um terceiro postulado é acrescentado : a imitação dos mestres da Antigüidade, como exemplo e garantia irrefutável de excelência daquela concepção de arte.

A imitação se desdobra, assim, em dois planos paralelos e complementares : no plano de emulação dos modelos e no plano da natureza. Em ambos os casos ela se constitui a partir de um dado preexistente . É o segundo que diz respeito diretamente ao lugar e futuro da imaginação no classicismo .

A atividade artística tem sua origem na experiência, pela qual ela se vincula com o real. Nesse sentido, ela é a visão do real, tornado mais claro e verdadeiro. A imagem existente na mente do artista é obtida, conformada, esculpida por essa experiência da realidade: *Mas, para não perder esforço e trabalho, é preciso evitar a atitude de alguns tolos que, presunçosos de seu próprio engenho e sem ter exemplo algum na natureza para seguir com os olhos ou com a mente, tentam por si próprios granjear fama na pintura. Eles não aprendem a pintar bem, mas se acostumam com seus próprios erros. A idéia das belezas, que os que têm muito traquejo a duras penas discernem, escapa ao engenho dos inexperientes.*⁽³⁸⁾ Os cânones, por sua vez, são o filtro pelo qual se decanta a multiplicidade da natureza bruta e se realiza a verdade do espelho. A secularização da imaginação - não mais inata ou dádiva divina - firmou os laços da arte com a semelhança e o verossímil e, portanto, trouxe implicado em si seu compromisso com o intelecto e a razão, o que permitiu sua integração na teoria da arte representativa e no sistema de leis universais : a beleza não é filha da fantasia.

(38) ALBERTI, Da Pintura, Ed. Unicamp, Campinas, 1989, p. 132.

A normatização que se seguiu, como corolário dessa concepção de arte, levou a uma restrição gradual da imaginação, pela necessidade de controle exigido pelo princípio da semelhança e regularidade. Esse desenvolvimento foi assegurado pelo classicismo francês no século XVII, através da interpretação dada à Poética pelos comentadores italianos.

No entanto, isso não foi possível senão pela prevalência dessa linha sobre outros elementos renascentistas com os quais ela convivera no século XVI e início do século XVII: os vinculados ao neoplatonismo e de tendência anti-aristotélica, sustentadores de uma concepção de imaginação vitalista e orgânica. O neoplatonismo, que sobrevivera durante a Idade Média e se fundira com religiões orientais e com o neopitagorismo, oferece uma nova visão do universo como uma harmonia perfeita em que a interdependência dos seres permite a ascensão da alma ao Uno, à realidade transcendente e inteligível, fonte da qual emana a luz. As visões místicas- neoplatônicas e neopitagóricas-, durante a Renascença, estão estreitamente vinculadas ao movimento científico do qual resultou a matematização da natureza, segundo Burt: *O interesse pela matemática evidenciado por livres-pensadores como Roger Bacon, Nicolau de Cusa, Leonardo, Bruno e outros, assim como sua insistência na importância daquela ciência, era em grande parte apoiado pela influência penetrante dessa corrente pitagórica. Nicolau de Cusa encontrou na teoria dos números o elemento essencial da filosofia de Platão. O mundo era uma harmonia infinita onde todas as coisas têm suas proporções matemáticas. Por conseguinte, 'conhecer é sempre medir'. Sobre essa base se construirá um mundo de características exclusivamente quantitativas, que destronou a física aristotélica,*

fundamentalmente qualitativa.⁽³⁹⁾

Com Giordano Bruno, os laços entre misticismo e arte resultam numa concepção de imaginação e gênio que ficará por longo tempo adormecida pelo golpe do dualismo cartesiano. Para ele, o belo elimina a antítese entre o sensível e o inteligível. O *Simpósio* e o *Fedro* servem de ponto de partida para um conceito de artista fundado em sua capacidade de desentranhar uma harmonia das coisas que só pode aí ser colocada pela transferência das qualidades da alma para o sensível. É a razão humana, o olhar humano, estimulado pela percepção sensível, que gera o transbordamento para além de seus próprios limites. O conceito de infinito determina a função intermediária da imaginação como capacidade de potenciação dos dados sensíveis.⁽⁴⁰⁾ As origens platônicas e neoplatônicas da concepção de Bruno do artista como mediador entre o sensível e o inteligível levam, igualmente, à concepção de imaginação como um conceito intermediário. Por outro lado, o critério da *imanência da idéia no fenômeno*, apontada em Bruno por Cassirer - e derivada do *Simpósio* e do *Fedro* - está estreitamente vinculado tanto ao conceito renascentista de indivíduo quanto ao de *natura naturans*: (...) *não podemos tampouco captar a beleza autêntica das coisas naturais entregando-nos à contemplação de sua variedade, vendo-as em seu isolamento, mas voltando os olhos 'para nós mesmos', para encontrar aqui o verdadeiro ponto de unidade e convergência. (...) O encontro das duas potências (o sentido e o intelecto) aparece, contudo, mais claro, ao introduzir-se, sob o nome de 'imaginação' um importante*

(39) BURTT, E., AS BASES METAFÍSICAS DA CIÊNCIA MODERNA, ED UNIV. DE BRASÍLIA, BRASÍLIA, 1983, CAP. II.

(40) CASSIRER, E., EL PROBLEMA DEL CONOCIMIENTO EN LA FILOSOFIA Y EN LA CIENCIA MODERNAS, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, MÉXICO, 1953, VOL. I, PP. 415-6

conceito intermediário (...). Se as sensações se referem apenas à impressão externa e de certo modo nela se perdem, potencializadas como 'imaginação', adquirem o conhecimento de si mesmas e com ela se elevam ao plano de atos com consciência própria. Por outro lado, o conhecimento 'humano' conserva como nota característica a de que até em seus desenvolvimentos e conclusões racionais tem de ater-se ao material que lhe subministra a 'imaginação'.⁽⁴¹⁾

Razão e imaginação não se opõem. Pelo contrário, esta revela-se afim ao intelecto, infinito em suas operações. Ligada à alma do mundo, a vis imaginativa é o traço de união entre o macrocosmo e o microcosmo - o homem.⁽⁴²⁾

Tal concepção de imaginação, essencialmente dinâmica, não poderia ser conforme às posições dos humanistas filólogos e seus estudos aristotélicos. Bruno rebela-se contra as regras fixas e proclama a liberdade de expressão poética: os escravizadores do gênio pelas regras nada sabem fazer bem. Concluíis bem : a poesia não nasce das regras senão por acidente, e, no entanto, as regras derivam das poesias ; e existem tantos gêneros e espécies de poesia quantos autênticos poetas.⁽⁴³⁾ Afirmações semelhantes encontram-se na Apology de Sidney : nenhuma aplicação pode fazer um poeta se seu próprio gênio não concorrer para isso, e portanto

(41) Id. Ib., P. 414-15.

(42) STAROBINSKY RELACIONA (OP. CIT., P. 186) A CONCEPÇÃO DE IMAGINAÇÃO DE BRUNO À CORRENTE MÉDICA QUE VAI DE PARACELSO A VAN HELMONT E STAHL- E TAMBÉM A BOEHME. ESSA INTERPENETRAÇÃO DE ELEMENTOS MÍSTICOS E DA MEDICINA VITALISTA, OPOSTA À FISIOLOGIA MECANICISTA, CARTESIANA, CHEGARÁ ATÉ DIDEROT ATRAVÉS DE BORDEU E ESTABELECE UM VÍNCULO BASTANTE ESTREITO ENTRE O VERBETE " TEÓSOFS " E O SONHO DE D'ALEMBERT . AS RELAÇÕES ENTRE A CONCEPÇÃO DE IMAGINAÇÃO EM BRUNO E EM DIDEROT CONSISTEM NA RECUSA DA DUALIDADE. DAÍ A SEMELHANÇA - PORTANTO NÃO MERAMENTE ACIDENTAL - DAS REFERÊNCIAS AO PODER DA IMAGINAÇÃO EM AMBOS.

(43) " EROICI FURORI ", CITADO POR PANOFISKY, OP. CIT., P. 66
NOTA 169

é verdadeiro o velho provérbio: *Orator fit, Poeta nascitur*.⁽⁴⁴⁾

Essa flexibilidade permitiu, durante algum tempo, um equilíbrio entre a regularidade anunciada pelo princípio da *concinntas*⁽⁴⁵⁾ e as atividades artísticas mais afins à liberdade da imaginação. A redução do cognoscível ao inteligível, na filosofia, no entanto, restringiu o conceito de imitação à positividade e à normalidade.⁽⁴⁶⁾

O caminho se recorta: da experiência dos modelos e das leis universais à regularidade, da regularidade às regras. A inspiração é indispensável, mas não o suficiente. O julgamento deve presidir à arte, assim como a esta cabe garantir que o artista não se perca no acaso e na espontaneidade.

(44) IN BATE, OP. CIT., P. 101.

(45) PRINCÍPIO DE PROPORÇÃO, HARMONIA, SUA IMPORTÂNCIA DURANTE A RENASCENÇA É APONTADA POR PANOFSKY. SEGUNDO ALBERTI, UM DE SEUS GRANDES TEÓRICOS: "A BELEZA CONSISTE NUM CERTO ACORDO E HARMONIA DAS PARTES COMO UM TODO, SEGUNDO UM NÚMERO, UMA PROPORÇÃO E UMA ORDEM DETERMINADA, (...) A LEI ABSOLUTA E SUPREMA DA NATUREZA". PANOFSKY, OP. CIT., P. 52.

(46) (...) A IDEALIDADE, SEGUNDO OS CLÁSSICOS, TEM UM FUNDAMENTO NAS COISAS. ELES NÃO QUEREM QUE SE DISSOCIE O JUÍZO DA BELEZA DO JUÍZO DA EXISTÊNCIA. É ESTA 'POSITIVIDADE' QUE OS SEPARA (...) DO IDEALISMO DA RENASCENÇA" (P. 21) "(...) ENQUANTO QUE AS OUTRAS ESCOLAS VÃO À PROCURA DE SOLUÇÕES LIMITES, O CLASSICISMO SE SITUA, AO CONTRÁRIO, NESSE LUGAR ÚNICO EM QUE AS TENDÊNCIAS ADVERSAS IRÃO, SEM DÚVIDA, SE ENCONTRAR, NESSE PUNCTUM OPTIMUM QUE DESIGNAMOS PELA PALAVRA 'NORMALIDADE' (PP. 22-3) CHOUILLET, J., L'ESTHÉTIQUE DES LUMIÈRES, PUF, PARIS, 1974.

3. ... UMA FACULDADE CEGA

Num terreno vizinho ao racionalismo cartesiano desenvolve-se o racionalismo dos clássicos, que procedeu à minimização do acaso e da espontaneidade, pela sua subordinação ao julgamento como critério tanto da produção quanto da apreciação da arte.

Spingarn descreve o processo pelo qual o primeiro termo do binômio Razão-Aristóteles toma gradativamente ascendência sobre o segundo. O caminho percorrido entre Trissino (1549) - *Não me afastarei das regras dos antigos e especialmente de Aristóteles* - e Varchi (1553) - *A razão e Aristóteles são os meus dois guias* - indica já um processo no sentido daquele movimento, completado pelo classicismo francês, no século XVII, que concluiu a identificação dos dois termos ⁽⁴⁷⁾ sobre as formulações, principalmente, de Vida ⁽⁴⁸⁾, Scaliger ⁽⁴⁹⁾ e

(47) SPINGARN, J. E., A HISTORY OF LITERARY CRITICISM IN THE RENAISSANCE, HARCOURT BRACE AND WORLD, 1963, P. 94.

(48) "EM VIDA, OS TRÊS ELEMENTOS QUE ESTÃO NA BASE DO CLASSICISMO, A IMITAÇÃO DOS CLÁSSICOS, A IMITAÇÃO DA NATUREZA E A AUTORIDADE DA RAZÃO PODERAM SER TODOS ENCONTRADOS. A RAZÃO É, PARA ELE, O TESTE FINAL DE TODAS AS COISAS (...). A FUNÇÃO DA RAZÃO NA ARTE É, PRIMEIRAMENTE, SERVIR COMO UM PADRÃO NA ESCOLHA E REALIZAÇÃO DO DESÍGNIO, UM BALUARTE CONTRA A OCORRÊNCIA DO MERO ACASO, E, EM SEGUNDO LUGAR, MODERAR A EXPRESSÃO DA PAIXÃO E DA PRÓPRIA PERSONALIDADE DO POETA, UM BALUARTE CONTRA A SUBJETIVIDADE MÓRBIDA QUE É O HORROR DO TEMPERAMENTO CLÁSSICO". SPINGARN, OP. CIT., P. 93.

(49) SCALIGER CONSIDERA O JULGAMENTO E A IMITAÇÃO DOS MODELOS CONDIÇÕES INDISPENSÁVEIS PARA A REALIZAÇÃO DE UMA OBRA DE ARTE: A ARTE É MAIS IMPORTANTE DO QUE O GÊNIO. OS PRECEITOS QUE ELE AFIRMA SEREM DEDUTÍVEIS APRIORISTICAMENTE TORNAM-SE UM IMPERATIVO. ARISTÓTELES PASSA A SER, POR SUAS MÃOS, O LEGISLADOR PERPÉTUO DA POESIA: "ARISTOTELES IMPERATOR NOSTER, OMNIUM BONARUM ARTIUM DICTATOR PERPETUUS".

É pela promoção das idéias claras e do julgamento seguro das criações artísticas que procede o controle da imaginação e seu deslocamento para o segundo plano, assim como o estabelecimento das regras. Se tal quadro não resulta na negação absoluta da importância do gênio, atenua-a pela afirmação da necessidade da arte, da instrução e do aprendizado.

O grande número de exemplos citados por Bray, no capítulo IV da *Formation de la doctrine classique*, atesta o enrijecimento da teoria/crítica da arte nessa direção. Na maioria, os pronunciamentos mais radicais pertencem, obviamente, aos seguidores de Chapellain, e, entre eles, Deimier e Pellisson se destacam por suas posições extremas quanto à preponderância da razão sobre a imaginação. Em 1610, Deimier declara : *A razão é tão exclusivamente necessária na poesia que sem ela todas as outras qualidades seriam sempre carentes de excelência*.⁽⁵¹⁾ Pellisson, em 1656, aprofunda a depreciação da imaginação e a reduz a um instinto cego : *O homem, assim como ele tem para as coisas do corpo um instrumento universal que é a mão ,com o qual ele se serve de todos os outros, tem também, para as coisas do espírito, um instrumento universal que é a razão (...). Quando vemos alguém*

(50) SUA REJEIÇÃO DO ENTUSIASMO POÉTICO COMO ORIGEM DA INSPIRAÇÃO LEVA-O A AFIRMAR CATEGORICAMENTE O PAPEL DETERMINANTE DA RAZÃO NA ARTE : "A IMITAÇÃO NATURAL AO HOMEM É UMA COISA; A QUE É EXIGIDA PELA POESIA É OUTRA. (...) A IMITAÇÃO EXIGIDA PELA POESIA NÃO APENAS NÃO SEQUE OS EXEMPLOS PROPORCIONADOS POR UMA OUTRA, NEM FAZ O QUE OS OUTROS FAZEM SEM SABER A RAZÃO POR QUE O FAZEM, MAS PELO CONTRÁRIO, FAZ ALGO MUITO DIFERENTE DO QUE AQUILO QUE ESTÁ À MÃO E PROPÕE, AO INVÉS DISSO, POR ASSIM DIZER, UM EXEMPLO PARA O QUAL É NECESSÁRIO QUE O POETA SAIBA MUITO BEM AS RAZÕES POR QUE ELE FAZ O QUE FAZ". "A POÉTICA DE ARISTÓTELES", IN ADAMS, OP. CIT., P. 147.

(51) BRAY, R., FORMATION DE LA DOCTRINE CLASSIQUE, NIZET, PARIS, 1945, P. 116.

se sobressair em alguma espécie de obra e não conseguiu-lo absolutamente em outras, se quisermos dizer a verdade sobre as coisas que ele faz tão bem, admiramos antes a natureza nele do que ele próprio; pois concluímos que, se ele não age, de maneira alguma, por acaso, ele o faz pelo menos por uma faculdade cega e unicamente pela imaginação, que é o que temos em comum com os animais. ⁽⁵²⁾

A esses depoimentos juntam-se outros, como o de Guez de Balzac, em 1638 : (...) a imaginação, por si só, qualquer que seja o grau de perfeição em que ela possa se encontrar, não pode ser fértil senão em monstros, nem se conduzir corretamente senão pelo benefício da sorte. ⁽⁵³⁾ Ou o de Coras : Não me sinto tão inclinado a esquadrinhar minha imaginação para daí tirar traços sutis e espirosidades esmeradas, quanto a me aplicar em consultar meu julgamento para fazê-lo produzir pensamentos razoáveis e naturais. ⁽⁵⁴⁾

Em fins do século , portanto, quando Boileau impuser à imaginação a tutela da razão, uma tutela severa, contínua, tirânica ⁽⁵⁵⁾, não estará mais do que confirmando o que se poderia chamar de lugar-comum entre os críticos.

O gênio, por sua vez, embora seja considerado como a primeira qualidade do poeta, não prescinde da arte, do aprendizado. E novamente Deimier quem dá a nota mais decidida : O poeta que não escreve senão pela arte comporá obras muito mais adequadas e agradáveis do que aqueles que não são ricos senão com

(52) ID. IB., PP. 118-9.

(53) ID. IB., P. 130.

(54) ID. IB., P. 131.

(55) ID. IB., P. 132.

o que a natureza adornou seu espírito. ⁽⁵⁶⁾

Não faltam, certamente, afirmações mais moderadas, que reconhecem a necessidade do gênio e a diferença entre ele e o mero versificador : *Pois, se se quer saber qual das duas partes se sustentaria mais facilmente por si mesma, evidentemente essa seria a natureza, e um homem, unicamente com as vantagens do nascimento, se mostrará melhor poeta do que um outro com todas as investigações e meditações de um longo estudo. Ou então esta outra, também arrolada por Bray : Um belo gênio sem arte fará coisas ainda mais belas do que a maior arte do mundo sem gênio. E até mesmo um legislador das letras como Rapin declara lucidamente: Não se pode ser soberanamente perfeito na poesia sem um e sem outro (...). Mas, embora a natureza produza pouco sem o recurso da arte, é preciso regressar ao sentimento de Quintiliano, que crê que a arte contribui menos para a soberana perfeição do poeta do que a natureza.* ⁽⁵⁷⁾

Resta, contudo, definir esse dom misterioso . Produto de causas fortuitas - temperamento, grande capacidade auditiva e de leitura poética, embriaguez - ele consiste numa imaginação particularmente vívida : Declaramos que o furor ou a excitação do engenho provém de uma destas cinco causas : do temperamento ou da força de humor da melancolia; dos sentimentos como a ira tanto quanto o amor, que o tornam eloquente; do vinho, que, tomado liberalmente, arranca o engenho do torpor; dos instrumentos musicais ,que produzem o mesmo efeito ; e das obras dos grandes poetas, porque através da leitura deles concebemos uma inspiração idêntica. Se essa explicação dada por Vossius descarta a

(56) ID., IB., P. 91.

(57) ID., IB., P. 92.

possibilidade de uma inspiração divina, a de Mambrun vai ainda mais longe e invoca causas fisiológicas : A atra bñlis se evola e invade o cérebro em consequência da meditação veemente do poeta e a inspiração, portanto, se acende mais e mais e, com força se obstina na invenção, fazendo com que o ânimo se desinteressasse de tudo o mais. ⁽⁵⁸⁾ Associa-se em geral a imaginação ao gênio, mas Rapin diferencia-os : Pois, embora, com efeito, o discurso de um poeta deva, de certo modo, assemelhar-se ao de um homem inspirado, convém, no entanto, ter o espírito bastante sereno, para saber quando é preciso deixar-se arrebatado e para controlar seus arrebatamentos. ⁽⁵⁹⁾

Mas eis que se recai nas metáforas, como, por exemplo, nesta passagem de Rapin : O gênio é o fogo celeste expresso pela fábula, que dá a elevação ao espírito, que faz pensar de modo feliz as coisas e as faz dizer com um ar grandioso. (...) Tal foi Racan (...) . O raio de luz iluminou seu espírito : ele nada sabia, mas era poeta. ⁽⁶⁰⁾ Contudo, aqui aquelas metáforas, tendo desaparecido seus fundamentos filosóficos, sobrevivem como um recurso para sua indefinição - são fórmulas vagas, espaços vazios que será necessário preencher. O século

(58) AS CITAÇÕES SÃO TRADUÇÕES LIVRES DAS PASSAGENS EM LATIM CITADAS POR BRAY, OP. CIT., PP. 88 E 89: "STATUIMOS FUREM, SIVE INGENII EXCITATIONEM, A QUINQUE ISTIS PROVENIRE; AB TEMPERIE, SIVE AB ACRIMONIA HUMORIS MELANCHOLICI; AB AFFECTU, UT IRA VEL AMORE QUAE ET IPSA FACIUNT DISERTOS; AB VINO, QUOD LIBERALIUS SUMPTUM, EXECUTIT INGENII TORPOREM; AB INSTRUMENTIS MUSICIS, QUAE IDEM PRAESTANT; ET AB EXCELLENTIUM POETARUM LECTIÖNE, QUIA EOS LEGENDO SIMILEM CONCEPIMUS FUREM." VOSSIUS, "DE ARTIS POET. NATURA." "POETAE IN REI CUJUSPIAM CONTENTIONE VEHEMENTI, BILIS ATRA CALOREM CONCIPIIT, EVOLAT SURSUM ET CEREBRUM INVADIT; ANIMUS ACCESSIONE BILIS INFLAMMATUS MAGIS ATQUE MAGIS, ET OMNES VIRES OBSTINATUS IN COGITATIONE, ILLAM UNAM INTENDIT, ADEO UT RERUM OMNIUM ALIARUM SVAEQUE IPSIUS SALUTIS OBLITUS ESSE VIDEATUR." MAMBRUN, "DE EPICO CARMINE".

(59) BRAY, OP. CIT., P. 90.

(60) ID. IB., P. 90

XVIII empreenderá essa tarefa e então, por deslizes sub-reptícios, dessa redefinição emergirá, em fins do século, a *Estética do Gênio*. Por enquanto, para a maioria, prevalece a opinião de que a erudição e a arte não são apenas necessárias ao gênio, mas que sem elas este não pode existir. O gênio se configura, na teoria crítica da arte do século XVII, mais por um caráter de grau do que de natureza. A definição de arte como uma profissão circunscreve os limites da concepção de dom natural e prescreve a *dosagem ideal* entre este e o aprendizado por que ele deve passar.

Só assim se pode entender o comentário de Ben Jonson:

Recordo-me do que os atores dizem, em honra a Shakespeare, que, em qualquer dos seus escritos, ele jamais rasurou uma linha sequer. Minha resposta é que ele deveria ter rasurado milhares delas. ⁽⁶¹⁾

Também na Inglaterra ocorre a constrição dos postulados renascentistas. Nas palavras precisas de Wimsatt e Brooks, o forte senso comum de Jonson a respeito da imitação, mostrado ainda mais na prática do que nos preceitos, pode considerar-se como a chave de uma teoria de poesia que implicava um trabalho intenso - imitação, prática, estudo, arte (com isto apenas uma quantidade insignificante de *ingenium*) - uma teoria também que chamava a atenção para poemas enquadrados pela norma da realidade. Esta teoria celebrava a mobilidade e o poder da poesia, mas excluía a espontaneidade ou o que hoje designaríamos como imaginação criadora. (...) (Jonson) é o primeiro homem de letras inglês a exibir um neoclassicismo quase completo e consistente. A sua importância histórica consiste no fato de ele anunciar vigorosamente a regra, a partir da qual, na geração seguinte, Dryden andarà ocupado com muitos retrocessos delicadamente

(61) "TIMBER: OR, DISCOVERIES," IN BATE, OP. CIT., P. 112.

racionalistas.⁽⁶²⁾

Essa via se adensa com a influência da teoria francesa na arte, através das ligações entre as cortes dos dois países, durante o período conturbado da política inglesa na segunda metade do século XVII. Hobbes então sela o compromisso da arte com o designio e, conseqüentemente, o deslocamento da imaginação para o plano do mero adorno para o pensamento : *O tempo e a educação geram a experiência; a experiência gera a memória ; a memória gera o julgamento e a fantasia. O julgamento gera a força e a estrutura, e a fantasia gera os ornamentos do poema.*⁽⁶³⁾ E um dos críticos mais rígidos e ferozes da Inglaterra - Rymer - poderá afirmar : *A fantasia predomina neles (os poetas orientais), é selvagem, vasta, desenfreada e sobre ela seu julgamento tem pouco domínio ou autoridade. Daí serem suas concepções monstruosas e não possuírem exatidão e nenhuma semelhança e proporção.*⁽⁶⁴⁾

Todo um movimento desfavorável à imaginação e tendente à ênfase na necessidade de controle verifica-se no correr do século XVII. O reconhecimento da razão como traço humano essencial, embora não tenha impedido que obras-primas contradissem esse postulado, orientou a teoria/crítica para posições que, no geral, se desenvolveram numa linha perigosamente estreita e que teria de ser reformulada a partir de meados do século XVIII, face aos deslocamentos operados pela teoria do conhecimento. O cartesianismo exerceu naquela rigidez, certamente, um papel que é preciso investigar.

(62) WIMSATT, W. K. E BROOKS, C., CRÍTICA LITERÁRIA . BREVE HISTÓRIA, FUND. CALOUSTE GULBENKIAN, LISBOA, 1980, P. 221.

(63) " ANSWER TO DAVENANT'S PREFACE TO GONDIBERT ", IN ADAMS OP. CIT., P. 214.

(64) APUD SUTHERLAND, J., A PREFACE TO EIGHTEENTH CENTURY POETRY, OXFORD UNIV. PR. , LONDON, 1948, P. 8.

4. ... Um Elemento Estranho e Perturbador

Sobre a questão da existência, ou não, de uma "doutrina" clássica, parece haver um consenso, entre boa parte dos historiadores da literatura e da arte, de que o classicismo foi, antes de tudo, o resultado de um "empirismo" fundado na experiência dos modelos e no argumento do sucesso de realizações felizes, das quais se derivou a construção de um código destinado a assegurar as realizações futuras. Em outras palavras: as regras foram o resultado da tendência à regularidade como garantia do caráter perene e absoluto da arte: (...) em nenhum momento houve a preocupação de erigi-los (os princípios invocados: Razão, Natureza, Verdade) em sistema. O que mais falta à 'razão' dita clássica, que já se quis compor com o racionalismo cartesiano, não é a pertinência, o sentido das realidades, o contato com os textos e o público, é justamente a aptidão de se exercer no abstrato. (...) Boileau e seus amigos fizeram, de um certo número de princípios filosóficos, de caráter racional, um uso 'empírico' que lhes ordenavam as necessidades da luta em que estavam empenhados. Eles não tiveram nem tempo nem meio e nem, sem dúvida, o desejo de dar-lhes forma e ainda menos de colocá-los em questão.⁽⁶⁵⁾

Entre classicismo e cartesianismo, portanto, houve apenas um paralelismo, segundo Lanson, uma confluência de vários fatores que, nesta época como em qualquer outra, conferiram-lhe uma certa maneira de pensar: É bastante evidente, aqui, que esse paralelismo tem sua explicação em certas circunstâncias de que o próprio cartesianismo depende, e que contribuíram para determiná-lo historicamente. No começo do século XVII percebe-se,

(65) CHOUILLET, OP. CIT., P. 26.

de todos os lados da França, um espírito bastante decidido de independência intelectual, espírito que não tem nada de anárquico nem de revoltado, bastante distante da aventura e da fantasia, ansioso pela ordem e pela razão. Não se tem mais gosto pelas vagabundagens temerárias do pensamento . (...) De modo que o método de Descartes, ao mesmo tempo que responde a um certo estado geral de evolução filosófica ou científica, conduz a uma resposta e uma satisfação ao que se tornara, naquele tempo, o problema principal e a necessidade dominante no espírito francês. Ele é, pelo menos em parte, o produto direto de uma exigência intelectual que não era peculiar a seu autor, mas comum, de certo modo, a todos os contemporâneos.⁽⁶⁶⁾ Certamente, desse ponto de vista, o que explica tudo, uma vez que tudo está ligado, não explica nada. Entretanto, a respeito das relações entre cartesianismo e classicismo, quanto à questão específica da imaginação, é necessário considerar em que medida sua depreciação, dentro das linhas gerais da teoria clássica, recebe de Descartes uma caução que não pode ser deixada de lado.

Nas *Meditações* encontra-se o célebre exemplo pelo qual Descartes define o reino da extensão e da cognoscibilidade: ao ser aproximado do fogo, um pedaço de cera é despojado, uma a uma, de todas as suas qualidades sensíveis. Sabor, odor, som e figura desaparecem. O que resta é apenas a extensão.⁽⁶⁷⁾ Ora,

(66) LANSON, G., " L'INFLUENCE DE LA PHILOSOPHIE CARTÉSIENNE SUR LA LITTÉRATURE FRANÇAISE ", IN ESSAIS DE MÉTHODE DE CRITIQUE ET D'HISTOIRE LITTÉRAIRE, HACHETTE, PARIS, P. 216.

(67) MAS EIS QUE, ENQUANTO FALO, É APROXIMADO DO FOGO: O QUE NELE RESTAVA DE SABOR EXALA-SE, O ODORE SE ESVAI, SUA FIGURA SE ALTERA, SUA GRANDEZA AUMENTA, ELE TORNA-SE LÍQUIDO, ESQUENTA-SE, MAL O PODEMOS TOCAR E, EMBORA NELE BATAMOS, NENHUM SOM SE PRODUZIRÁ. A MESMA CERA PERMANECE APÓS ESSA MODIFICAÇÃO? CUMPRE CONFESSAR QUE PERMANECE: E NINGUÉM O PODE NEGAR. O QUE É, POIS, QUE SE CONHECIA DESTA PEDÇA DE CERA COM TANTA DISTINÇÃO ? CERTAMENTE NÃO PODE SER NADA DE TUDO O QUE NOTEI NELA POR INTERMÉDIO DOS SENTIDOS, POSTO QUE TODAS AS COISAS QUE

esta só pode ser conhecida pelo entendimento, uma vez que as várias formas de que ela poderia tomar pela imaginação ou pela percepção de suas qualidades sensíveis nada dizem a respeito de sua essência, que permanece sempre a mesma . ⁽⁶⁸⁾

Não é pelas sensações que o objeto é conhecido, mas por um espírito puro e atento, que retira de si a evidência da certeza. Para que o entendimento assim definido ocorra, é necessário, pelo contrário, uma verdadeira ascese : a exigência interna da clareza e distinção impõe o afastamento de tudo quanto possa haver de arbitrário e confuso. Pura construção do espírito , a luz da razão constitui o caminho único para a *mathesis universalis* . O mundo real é o movimento de corpos que se entrecrocavam no universo silencioso e frio, num universo anestésico, sem relação com nossa sensação. ⁽⁶⁹⁾ A multiplicidade do mundo dos fenômenos deve ser reduzida, controlada, restringida pela lei geral, deduzida pelo espírito : as leis da natureza tornam-se leis para a natureza. A permanência das leis criadas por Deus exclui as forças latentes do universo renascentista e toda a possibilidade da intervenção da vontade humana - portanto, toda espontaneidade e liberdade : (...) *não entendo por Natureza, aqui,*

APRESENTAVAM AO PALADAR, AO OLFATO, OU À VISÃO, OU À AUDIÇÃO, ENCONTRAM-SE MUDADAS E, NO ENTANTO, A MESMA CERA PERMANECE. TALVEZ FOSSE COMO PENSO ATUALMENTE, A SABER, QUE A CERA NÃO ERA NEM ESSA DOÇURA DO MEL, NEM ESSE AGRADÁVEL ODOR DAS FLORES, NEM ESSA BRANCURA, NEM ESSA FIGURA, NEM ESSE SOM, MAS SOMENTE UM CORPO QUE UM POUCO ANTES ME APARECIA SOB CERTAS FORMAS E QUE AGORA SE FAZ NOTAR SOB OUTRAS. (...) CERTAMENTE NADA PERMANECE SENÃO ALGO DE EXTENSO, FLEXÍVEL E MUTÁVEL". IN DESCARTES, VOL. II, TRADUÇÃO DE J. GUINSBURG E BENTO PRADO JR., NOVA CULTURAL, S. P. , 1988, P. 28.

(68) "CERTAMENTE NÃO, NÃO É ISSO, POSTO QUE A CONCEBO CAPAZ DE RECEBER UMA INFINIDADE DE MODIFICAÇÕES SIMILARES E EU NÃO PODERIA, NO ENTANTO, PERCORRER ESSA INFINIDADE COM MINHA IMAGINAÇÃO E, POR CONSEQUENTE, ESSA CONCEPÇÃO QUE TENHO DA CERA NÃO SE REALIZA ATRAVÉS DE MINHA FACULDADE DE IMAGINAR". ID. IB., P. 28.

(69) CF. MAYERSON, E., IDENTITÉ ET RÉALITÉ, VRIN, PARIS, 1951, P. 349.

absolutamente, alguma Deusa ou qualquer espécie de poder imaginário, e sim, sirvo-me dessa palavra para designar a própria Matéria, na medida em que a considero com todas as qualidades que, compreendidas todas em conjunto, lhe atribuí, e sob essa condição : que Deus continue a conservá-la do mesmo modo pelo qual a criou. (70)

Enquanto a teoria clássica da arte, portanto, se constrói sobre a Poética, o movimento científico se dá pela via oposta do anti-aristotelismo . A nova concepção da natureza, que começara pela substituição do conceito de *natura naturata* pelo de *natura naturans*, realiza o segundo passo de sua evolução pela busca de leis rigorosamente exatas, que devem expressar o fundamento matemático de sua estrutura. Opera-se a divisão entre qualidades passíveis de conhecimento - *qualidades primárias* - e as derivadas das percepções sensíveis -*qualidades secundárias*-. (71) De um golpe, a ciência circunscreveu o espaço da realidade inteligível - e não há nele lugar para as criações imaginativas senão no reino da irrelevância .

Entre a imaginação e o intelecto estabelece-se a

(70) "LE MONDE" IN OEUVRES PHILOSOPHIQUES , VOL. II, PARIS, 1970, PP. 349-50.

GARNIER,

(71) MAIS PROPRIAMENTE, AS QUALIDADES PRIMÁRIAS SÃO AS QUE EXPRESSAM A HARMONIA MATEMÁTICA SUBJACENTE AO MUNDO DOS SENTIDOS, ENQUANTO QUE AS SECUNDÁRIAS SÃO AQUELAS QUALIDADES MUTÁVEIS E SUPERFICIAIS, SENSÍVEIS, RELEGADAS AO NÍVEL INFERIOR DA REALIDADE. ESSA DISTINÇÃO CIRCUNSCREVEU O CONHECIMENTO AO CAMPO DO QUALITATIVO E IMPLICOU A DESTRUIÇÃO DA CONCEPÇÃO ANALÓGICA DO UNIVERSO E, EM ÚLTIMA ANÁLISE , O APROFUNDAMENTO DA POSIÇÃO DESFAVORÁVEL DA IMAGINAÇÃO FACE À " VERDADE " . DE UM PONTO DE VISTA MAIS AMPLO, ASSIM SE EXPRESSA BURTT : "OBVIAMENTE, O HOMEM NÃO ERA TEMA ADEQUADO AO ESTUDO MATEMÁTICO. SUAS ATIVIDADES NÃO PODERIAM SER TRATADAS PELO MÉTODO QUANTITATIVO SENÃO DA MANEIRA MAIS CHÃ . SUA VIDA COMPUNHA-SE DE CORES E SOM, DE PRAZERES E DE LUTA. POR CONSEQUENTE, O MUNDO REAL TINHA DE SER UM MUNDO FORA DO HOMEM , O MUNDO DA ASTRONOMIA E O MUNDO DOS OBJETOS TERRESTRES EM REPOUSO OU EM MOVIMENTO.(...) O HOMEM É POUCO MAIS QUE UM FEIXE

diferença determinada pelo fato de aquela estar ligada ao corpo e aos sentidos. ⁽⁷²⁾ Porque dependente dos sentidos, a imaginação só pode servir como acessório da compreensão, em certos aspectos específicos e limitados : *Apenas o entendimento (...) tem o poder de perceber a verdade; ele deve, no entanto, fazer-se auxiliar pela imaginação, os sentidos e a memória (...)*. ⁽⁷³⁾

As fantasias não têm por causa uma atividade do espírito considerada como propriamente intelectual, mas são produtos dos *espíritos animais*. ⁽⁷⁴⁾ Como observa Bréhier, a imaginação, com relação à essência do ser pensante, em Descartes, é um elemento estranho e perturbador ⁽⁷⁵⁾.

Tanto quanto a imaginação, as paixões são causadas pelos movimentos dos *espíritos animais* ⁽⁷⁶⁾ : o ideal estóico do

DE QUALIDADES SECUNDÁRIAS . (...) O HOMEM COMEÇA A APARECER PELA PRIMEIRA VEZ NA HISTÓRIA DO PENSAMENTO, COMO UM ESPECTADOR IRRELEVANTE E UM EFEITO INSIGNIFICANTE DO GRANDE SISTEMA MATEMÁTICO QUE É A SUBSTÂNCIA DA REALIDADE". BURTT, E., AS BASES METAFÍSICAS DA CIÊNCIA MODERNA " ,ED. UNIV. DE BRASÍLIA, BRASÍLIA, 1983, PP. 71-2.

(72) " MEDITAÇÕES IV " OP. CIT., P. 63.

(73) "REGULAE XII " , OEUVRES PHILOSOPHIQUES, VOL. I, P. 135.

(74) "ENTRE AS PERCEPÇÕES CAUSADAS PELO CORPO, A MAIOR PARTE DEPENDE DOS NERVOS; MAS HÁ TAMBÉM ALGUMAS QUE NÃO DEPENDEM DELES E QUE SE CHAMAM FANTASIAS (...). E TÊM UNICAMENTE POR CAUSA OS ESPÍRITOS, QUE, SENDO DIVERSAMENTE AGITADOS E ENCONTRANDO OS TRAÇOS DAS DIFERENTES IMPRESSÕES QUE AS PRECEDERAM NO CÉREBRO, NESTE TOMAM UM CURSO FORTUITAMENTE POR CERTOS POROS DE PREFERÊNCIA A OUTROS. TAIS SÃO AS ILUSÕES DOS SONHOS E TAMBÉM OS DEVANEIOS A QUE NOS ENTREGAMOS MUITAS VEZES ESTANDO ACORDADOS, QUANDO O NOSSO PENSAMENTO ERRA, DESCUIDADO, ALHEADO DE SI PRÓPRIO". AS PAIXÕES DA ALMA, ART 21. OS "ESPÍRITOS ANIMAIS" CONSTITUEM UM FLUIDO ORGÂNICO QUE CORRE PELOS NERVOS MOTORES, NO IMAGINÁRIO CIENTÍFICO DOS SÉCULOS XVII E XVIII. ELES SÃO ENCONTRADOS PRINCIPALMENTE NOS ESCRITOS DOS IATROMECHANICISTAS E PERTENCEM A UMA CONCEPÇÃO MECANICISTA DO CORPO VIVO - O CORPO COMO UMA " MÁQUINA " -. PARA UM RESUMO DA HISTÓRIA DESSES " FLUIDOS " ,CF. STAROBINSKY, OP. CIT.,CAP III, B, "SUR L'HISTOIRE DES FLUIDES IMAGINAIRES (DES ESPRITS ANIMAUX AU LIBIDO) " .

(75) HISTÓRIA DA FILOSOFIA ,VOL. IV, P. 80.

(76) AS PAIXÕES DA ALMA ,ART. 27.

controle da alma encontra seu suporte no poder da razão. ⁽⁷⁷⁾ Se a vontade preserva a saúde da alma, também o prazer estético deve ser compreendido como equilíbrio. Somente a experiência estética fundada no exercício moderado da agitação dos nervos pode ser apreciada, pela estabilização do organismo. O prazer que se sente no teatro deve-se a esse exercício atenuado dos movimentos dos nervos e dos músculos.

Ao estabelecer a economia e a função das emoções - função de preservação ⁽⁷⁸⁾ - , Descartes define as linhas de uma teoria estética : a paixão suscitada pelo espetáculo das emoções apresentadas num palco ou na leitura das criações imaginativas nada mais é do que uma higiene e, portanto, inferior ao prazer derivado da atividade intelectual, não relacionada com o corpo e os *espíritos animais* . Assim, o prazer proporcionado pela música, pelas propriedades do som só poderá ocorrer se permanecer num ponto equidistante dos extremos. ⁽⁷⁹⁾

Pode-se perguntar se haveria, neste caso, uma base objetiva para o belo. Os indícios estariam nas propriedades do som - suas diferenças consideradas com relação ao tempo e à duração, e com relação à força ou à intensidade do som,

(77) " ORA, É PELO ÊXITO DESSES COMBATES QUE CADA UM PODE CONHECER A FORÇA OU A FRAQUEZA DE SUA ALMA (...). O QUE DENOMINO SUAS PRÓPRIAS ARMAS SÃO OS JUÍZOS FIRMES E DETERMINADOS COM RELAÇÃO AO CONHECIMENTO DO BEM E DO MAL, SEGUNDO OS QUAIS ELA DECIDIU CONDUZIR AS AÇÕES DE SUA VIDA (...)" AS PAIXÕES DA ALMA, ART. 48.

(78)" (...) ASSIM COMO A OUSADIA É UM EXCESSO DE CORAGEM QUE É SEMPRE BOM, CONTANTO QUE A FINALIDADE QUE SE PROPÕE SEJA BOA (...). "ID., ART. 176.

(79) " ENTRE OS OBJETOS DE CADA SENTIDO, NÃO É O MAIS AGRADÁVEL À ALMA AQUELE QUE É PERCEBIDO OU COM MUITA FACILIDADE OU COM MUITA DIFICULDADE, MAS AQUELE QUE NÃO É TÃO FÁCIL DE CONHECER QUE NÃO DEIXE ALGO A DESEJAR À PAIXÃO COM A QUAL OS SENTIDOS SE ACOSTUMARAM A SE DIRIGIR PARA SEUS OBJETOS, NEM TAMBÉM TÃO DIFÍCIL QUE FAÇA OS SENTIDOS SOFREREM AO TRABALHAR PARA CONHECÊ-LO " " ABRÉGÉ DE LA MUSIQUE " IN OEUVRES PHILOSOPHIQUES , VOL. I, P. 31.

considerado como grave ou agudo⁽⁸⁰⁾ - e no estabelecimento de uma relação de causa e efeito entre essas propriedades e os diferentes sentimentos suscitados pela música - Pois, quanto à natureza e à qualidade do som, saber de que corpo e de que meios deve-se servir para torná-lo mais agradável, isso concerne aos físicos⁽⁸¹⁾. No entanto, Descartes se apóia na memória, na história individual: (...) mas isso não quer dizer que se possa absolutamente designar um como mais belo do que o outro; mas, segundo a fantasia de alguns, aquele de três tipos de figuras será o mais belo, segundo a de outros, aquele de quatro ou cinco, etc. Mas aquele que agradar ao maior número de pessoas poderá ser designado como o mais "belo", o que não poderia ser determinado. Em segundo lugar, a mesma coisa que dá a alguns a vontade de dançar pode dar a outros a vontade de chorar. Pois isso provém apenas de que as idéias que estão em nossa memória são incitadas (...) ⁽⁸²⁾. O julgamento estético, obtido por uma inclinação natural, isto é, pelo efeito das sensações, que varia de pessoa para pessoa, não pode ser definido senão em termos de um subjetivismo. O exercício agradável, porém inconseqüente, das sensações e das emoções não pode ter um fundamento na objetividade e na certeza : (...) nem o belo nem o agradável não significam nada senão uma relação de nosso julgamento com o objeto; e, uma vez que os julgamentos dos homens são tão diferentes, não se pode dizer que o belo ou o agradável tenham alguma medida determinada. ⁽⁸³⁾

Compreende-se, nesse sentido, o veredicto de Lanson :
Com efeito, não percebo na doutrina de Descartes nenhuma

(80) ID. IB., P. 30.

(81) ID. IB., P. 30.

(82) CARTA A MERSENNE, 18/03/1630.

(83) ID. IB.

possibilidade de uma estética . O belo se confunde com o verdadeiro. O sistema cartesiano é uma expressão matemática do universo. É uma literatura de idéias puras, em que as palavras serão apenas signos aptos a representar os objetos inteligíveis, em que a frase será apenas combinações de signos que exprimem as relações inteligíveis : uma ideologia em substância e na forma de uma álgebra, eis o que pode ser uma literatura cartesiana.⁽⁸⁴⁾

Expulsar do reino da verdade as qualidades e propriedades sensíveis e identificar essa verdade com as relações puras que só podem ser expressas em termos de regras exatas e universais significa retirar à arte o substratum de seu estatuto como forma diversa - mas nem por isso menos legítima - de conhecimento.

A levar essa linha até as últimas conseqüências, o conceito renascentista de criação artística - que conciliara a contemplação dos fenômenos com as leis universalmente válidas - é abandonado. Um movimento tendente à ordem, a purgar a arte das forças subjetivas, resulta numa separação mais radical entre o impulso inicial da criação e seu produto final. Nesse processo, destinado a assegurar a distinção entre o que é essencial e o que é accidental, entre o permanente e o mutável, com vistas a atingir a verdade do objeto, a atividade artística só pode consistir na queima das pontes que a ligam às forças subjetivas e espontâneas. Em outras palavras : quaisquer que sejam as referências ao domínio do artista e ao papel da imaginação na arte, elas não podem ser senão concessões ao irracional, ao não explicável e, portanto, pertencentes, por assim dizer, às franjas difusas e obscuras do humano. Essa será a zona do mergulho de Burke e, principalmente, de Diderot. No entretanto, o processo de criação artística

(84) OP. CIT., P. 227.

transforma-se num desígnio racionalmente concebido que seleciona, dentre a multiplicidade dos fenômenos, o que é permanente e necessário. (84b)

O honnête homme, afinado com o gosto de seu tempo, orgulhoso de sua capacidade de discernimento, não deseja senão idéias claras. A rejeição da autoridade dos Antigos, assim como a obsessão da ordem - nas questões políticas e sociais, tanto quanto na apreciação da arte - certamente devem muito a Descartes.

Saint-Evremond: *A poesia exige um gênio peculiar que não se afina muito bem com o bom senso. Ora ela é a língua dos deuses, ora a língua dos loucos; raramente é a de um gentil-homem. Ela se compraz nas ficções, nas figuras, sempre fora da realidade das coisas, e essa realidade, somente, pode satisfazer um entendimento sadio. Ou ainda, de modo mais incisivo: O gênio de*

(84 b) " A QUERELA DOS ANTIGOS E MODERNOS É A DESFORRA DO ESPÍRITO CARTESIANO CONTRA O GOSTO ANTIGO, DA ANÁLISE CONTRA A POESIA, DA IDÉIA SOBRE A FORMA, DA CIÊNCIA SOBRE A ARTE. AQUELES QUE CONDUZEM A CAMPANHA CONTRA A ANTIGÜIDADE SÃO CARTESIANOS CONFESSOS, CHARLES PERRAULT, FONTENELLE, E SÃO AS CONSEQUÊNCIAS NECESSÁRIAS DO PENSAMENTO DE DESCARTES QUE ELES SE ESFORÇAM EM IMPOR À LITERATURA. TODAS AS IDÉIAS DOS MODERNOS SÃO IDÉIAS CARTESIANAS. DESAFIO À AUTORIDADE, EM PRIMEIRO LUGAR (...). APLICAÇÃO DA LEI DO PROGRESSO À LITERATURA, EM SEGUNDO LUGAR (...). EM TERCEIRO LUGAR, APLICAÇÃO À LITERATURA DA LEI DA CONSTÂNCIA DOS EFEITOS NATURAIS (...) EM QUARTO LUGAR, APLICAÇÃO À CRÍTICA DA REGRA DA EVIDÊNCIA. A RAZÃO É SEMPRE PARTILHADA DE MODO IGUAL ENTRE OS HOMENS, SEMPRE IDÊNTICA A ELA MESMA. O QUE É VERDADEIRO É EM TODOS OS TEMPOS E EM TODO LUGAR E DEVE EVIDENTEMENTE APARECER COMO VERDADEIRO À RAZÃO DE TODOS OS HOMENS (...). DEPOIS, É O TRIUNFO DO ESPÍRITO MATEMÁTICO: TODOS OS ELEMENTOS CONCRETOS, SENSÍVEIS, PARTICULARES, LOCAIS SÃO ELIMINADOS (...) ENFIM, SE NÃO SE ACREDITA MAIS QUE O ESPÍRITO, ATÉ MESMO NA OBRA LITERÁRIA, POSSA SE DESTINAR A UMA OUTRA FINALIDADE QUE NÃO A DE APRESENTAR IDÉIAS E EXPRESSAR RELAÇÕES, AS PALAVRAS APENAS PODEM SER SIGNOS E A FORMA NÃO VALE MAIS DO QUE A CLAREZA, A PRECISÃO, A EXATIDÃO COM AS QUAIS ELA TRADUZ O INTELIGÍVEL. UMA FRASE APENAS VALE PELO QUE DÁ A COMPREENDER: ELA TEM TANTO MAIS PERFEIÇÃO QUANTO PROVOCA MENOS A IMAGINAÇÃO E A SENSIBILIDADE, CUJO DESPERTAR INTRODUZIRIA A CONFUSÃO NAS NOÇÕES DAS COISAS E PERTURBARIA O EXERCÍCIO DO JUÍZO. E DAÍ SE EXTRAÍ A PROSCRIÇÃO DA POESIA E DOS VERSOS (...). LANSON, OP. CIT., PP. 228-30.

nosso século é totalmente oposto a esse espírito de fábulas e de falsos mistérios . Nós amamos as verdades declaradas, o bom senso prevalece sobre as ilusões da fantasia: nada nos satisfaz, hoje, senão a solidez e a razão.⁽⁸⁵⁾ As ilusões da fantasia, pode-se inferir, devem ser deixadas à turba impressionável .

Fontenelle: Uma obra de moral, de política e de crítica, talvez mesmo de eloquência, será mais bela, do mesmo modo que todas as outras coisas, se ela for feita à maneira dos geômetras . A ordem, a clareza, a precisão, a exatidão que reinam nos bons livros há algum tempo, poderiam bem ter sua primeira fonte nesse espírito geométrico, que se divulga mais do que nunca e que , de qualquer modo, se aproxima cada vez mais até mesmo daqueles que não conhecem a geometria . Às vezes, um grande homem dá o tom a todo o seu século ; este (Descartes), a quem se poderia atribuir a maneira mais legítima, a glória de haver estabelecido uma nova arte de raciocinar, era um excelente geômetra .⁽⁸⁶⁾

Mas a questão é saber se tal progresso ocorre igualmente na arte. Antes de mais nada, um consenso entre os dois partidos- o dos Antigos e o dos Modernos-: o paralelismo lógico-gramatical professado por todo o século XVIII concebe toda língua como imagem, mais ou menos clara, do Logos universal.⁽⁸⁷⁾

Um constrangimento se instala: se o entendimento é superior à imaginação, o que fazer dos versos e dos poetas, cuja profissão é colocar entraves ao bom senso e que fazem da arte uma extravagância harmoniosa e⁽⁸⁸⁾ O problema, portanto, é o da

(85) CITADO POR BRAY, OP. CIT. P. 121.

(86) CITADO POR WILEY, B., EIGHTEENTH CENTURY BACKGROUND, CHATTO & WINDUS, LONDON, 1972, P. 29.

(87) BELAVAL, OP. CIT., P. 643.

(88) MONTESQUIEU, APUD NAVES, R., IN LE GOÛT DE VOLTAIRE, SLATKINE REPRINTS, GENÈVE, 1967, P. 97.

expressão. Uma vez que apenas o pensamento é transmissível de uma língua a outra- ou de uma época a outra- e a expressão é única, os Modernos relegam-na para o plano do efêmero e do residual; os herdeiros dos humanistas, os partidários dos Antigos, entrincheiram-se na perenidade de Homero e buscam, pelo recurso à cultura, recuperar a musicalidade perdida das línguas mortas.⁽⁸⁹⁾ De qualquer modo, ao reconhecerem na arte sua peculiaridade irredutível aos elementos "racionais", estes selam a separação (e referendam o argumento daqueles) entre o que se poderia chamar- por falta de outros nomes- de "forma" e "conteúdo". De um lado, o pensamento racional e universal, essência da natureza humana; de outro, o resíduo singular e subjetivo da expressão. E, portanto, jogo inconseqüente: a poesia é o adorno do pensamento. A tarefa de unir ambas as metades assim separadas, de fundi-las numa só e única concepção inicia, no entanto, quase que imediatamente: Diderot e Burke, isoladamente, irão abordar esse problema e começar a desfazer o nó .

Não há progresso na arte, concordam os Modernos, porque a poesia depende da vivacidade da imaginação : a excelência da arte dos antigos é diretamente proporcional ao seu primitivismo. Os Modernos transformam o argumento defensivo de seus opositores em base de acusação .

Contudo, para os *géomètres*, a constatação do fundo irracional da arte não é o bastante : a razão quer regular também este domínio. As regras, derivadas da experiência dos modelos, de sua regularidade, como precaução contra o acaso e o subjetivismo, o *esprit géométrique* quer agora derivá-las dos princípios da razão. Um dos mais fervorosos adeptos desse racionalismo estrito,

(89) NAVES, OP. CIT., P. 51.

o italiano Gravina declara : *Dei a este livro o título de Razão Poética porque toda obra é precedida da regra e toda regra procede da Razão* . ⁽⁹¹⁾ A Razão pode, perfeitamente, desembaraçar a poesia da imaginação e até mesmo - por que não ? - do próprio poeta e tornar-se, ela própria , a inspiração. Naves resume : *A Querela (...) não é outra coisa senão uma crise do Classicismo francês ou, mais exatamente, o surgimento e a tomada de consciência progressiva das contradições desse classicismo.* ⁽⁹²⁾

Uma mudança de gosto ? Certamente, se considerarmos o caráter social e historicamente datável do sentido que a verossimilhança e o decoro adquirem paulatinamente : ao *honnête homme* repugna admirar o que ele não mais compreende. Esses dois princípios derivam antes de um empirismo e de um pragmatismo do que da razão : o recurso à probabilidade implica a absolutização do gosto de uma *república dos educados* , com a qual se afina, social e culturalmente, a *república das letras* . A "natureza das coisas " é aquela que o nosso senso comum demarca . Daí a estranha inconsistência apontada por Cassirer : a verdade corresponde à convenção . ⁽⁹³⁾

Mas a imaginação encontra obstáculos ainda mais profundos : ela é, com as paixões, segundo a velha tradição , a fonte de todas as ilusões às quais está exposta a mente humana. E a *louca da casa* para Malebranche, é um poder amoral para Espinosa.

(91) CITADO POR NAVES, OP. CIT., P. 15

(92) OP. CIT., P. 8

(93) CASSIRER, E., THE PHILOSOPHY OF THE ENLIGHTENMENT, PRINCETON UNIV. PR., NEW JERSEY, 1951, P. 293.

Apesar da desconfiança com que a teoria clássica da arte cercou a imaginação, não foi possível excluí-la: sem ela *Phébus est sourd et Pégase est rétif*.⁽⁹⁴⁾ A campanha contra a imaginação, em fins do século XVII e inícios do século XVIII, não pretende eliminá-la, mas apenas limitar seu âmbito de ação. Contudo, o problema que se coloca aqui é o que se entende por imaginação e qual o lugar que lhe cabe na concepção da obra, e em particular da obra literária. Uma pista pode ser detectada dentro do campo da retórica.

A *inventio* ciceroniana é a *heuresis* de Aristóteles, que pode ser definida como a sequência de argumentação ou de um descobrimento, invento. Nas palavras de Segre: Na palavra latina '*ingere*', os significados de '*plasmear*', '*modelar*' e de '*imaginar*', '*representar*', '*inventar*' (isto é, '*plasmear com a fantasia*') podem assumir matizes que vão até ao '*dizer falsamente*', ou seja, até ao conceito de '*mentira*': acepção mais evidente no substantivo '*fictus*', '*hipócrita*', e no adjetivo '*fictus*', não só '*imaginário*', '*inventado*', mas também '*fingido*', '*falso*'. Em '*fictio*' (de onde as formas portuguesas '*ficção*' e '*fingimento*', remontando esta última, pelo infixo nasal *n*, a '*ingere*'), prevalecem, por se tratar de um termo retórico, os significados que aludem à invenção linguística e literária. (...). O termo '*fictio*' encontra-se, assim, e do ponto de vista semântico, muito próximo de '*inventio*', salvaguardando o fato deste último se reportar, de preferência, às idéias a tratar numa obra, portanto, ao conjunto de seu conteúdo racional. Estas idéias

(94) BOILEAU, ART POÉTIQUE, CANTO I, V. 6.

devem tratar-se, não como criadas, mas como encontradas na memória (por isso se usa a palavra 'heuresis': 'inventio' ('invenção')).^(94b) Nessa relação, estabelecida por Segre, entre 'ficção' e invenção encontra-se a vinculação desta ao não verdadeiro, à memória e ao conteúdo racional (em última análise, sua subordinação ao juízo). Invenção, portanto, está circunscrita por uma série de relações com outros termos retóricos e não pode, a rigor, ser confundida com criação: A retórica clássica tem como critério de medida da 'ficção' o seu oposto: a imitação (mimese); e todas as discussões em torno da liberdade a conceder aos narradores se encaixam na rubrica do verossímil. (...) a 'res ficta' é, sim, inventada, mas dentro dos limites do verossímil (...).^(94c) Embora Segre esteja falando especificamente do problema da narrativa, suas considerações podem ser referidas à poesia e à arte em geral no período clássico. A invenção está embutida, por assim dizer, no complexo compreendido no conceito de arte como imitação. Invenção, portanto, tem um sentido ambíguo, uma vez que tanto pode significar um processo lógico quanto espaço de manobra para o exercício do talento do poeta/orador, isto é, sua imaginação. No entanto, a distinção retórica entre *inventio* e *elocutio* - compreendida esta como o adorno que confere àquela a vivacidade necessária ao efeito sobre o leitor/ouvinte - resultou numa separação "conteúdo" - "forma", cujos efeitos sobre a poética não foram meramente ocasionais e que, na verdade, refere-se imediatamente ao problema da expressão na Querela dos Antigos e Modernos mencionado anteriormente.

(94 B) SEGRE, C., " FICÇÃO " , IN ENCICLOPÉDIA EINAUDI , IMPRENSA NACIONAL- CASA DA MOEDA, 1989, VOL. 17, P. 41.

(94 C) ID. IB. , P. 43.

Sobre a rubrica da invenção há que considerar principalmente um outro termo, cuja fortuna está estritamente ligada às vicissitudes sofridas pela imaginação, do século XVII ao XVIII: o *engenho*. Distinto do intelecto, embora deste participe como forma de verdade intelectual, ele consiste, fundamentalmente, em encontrar semelhanças entre objetos aparentemente desconexos. Sua característica é a velocidade, seu resultado é a síntese. Sua origem é o *ingenium* latino, sobre o qual se modelaram o italiano *ingegno*, o francês *esprit* e o inglês *wit*. Se etimologicamente o *wit* significa a faculdade de conhecimento em geral⁽⁹⁵⁾, já em fins do século XVII ele se identifica com a poesia, como sinônimo de imaginação. Talento natural, vivacidade de imaginação, o *ingegno/esprit/wit* refere-se a uma faculdade que escapa aos processos analíticos lentos - *ingenium* dará origem, também, a *gênio*. É o lugar da *perspicácia*, a solução de compromisso entre o intelecto e os processos analíticos. O *ingenium* age no sentido da profundidade, opondo-se, por sua leveza e rapidez (a *celeritas mentis*) ao *judicium*, isto é, às qualidades de discernimento e de escolha, a faculdade de apreciação, por excelência, do gosto clássico. Opõe-se, finalmente, àquele conceito de arte como trabalho intenso, referido por Wimsatt e Brooks, atingindo o leitor/ouvinte pela surpresa do inusitado.

Belaval assim comenta seu significado, no século XVIII: (...) esta razão engenhosa (...) surpreende pela imaginação ativa do detalhe, que faz o encanto da conversação; ela floresce no cumprimento, na epístola, no madrigal, no epigrama, na comédia, no conto, enfim nas obras recreativas, mas não poderia encontrar lugar nas grandes obras feitas para instruir ou comover.⁽⁹⁶⁾ Do

(95) WIMSATT E BROOKS, OP. CIT., P. 278.

(96) OP. CIT., P. 275.

ingegno original ao chiste leve e gracioso, mais afim ao *humour*, o declínio de seu prestígio tem muito a nos dizer.

Uma certa movimentação semântica do wit já pode ser observada em Dryden. Em 1666, ele declara : *Escrever com wit (...) não é outra coisa senão a faculdade de imaginação no escritor, a qual, como um cãozinho leve e ágil, bate e percorre todo o campo da memória (...). Escrito com wit (...) é o resultado feliz do pensamento ou produto da imaginação* ⁽⁹⁷⁾. Mas já numa carta em 1664 a mesma imagem do cãozinho dera ensejo ao controle : *Porque a imaginação num poeta é uma imagem tão irrefletida e descontrolada que, semelhantemente a um cão que se afasta demasiado, tem de ser peada, a fim de não caminhar mais rapidamente que o juízo* . ⁽⁹⁸⁾ Por fim, em 1667, Dryden define o wit como adequação : *(...) a definição de wit (...) é só esta : uma justeza de pensamentos e de palavras; ou, por outras palavras, pensamentos e palavras elegantemente adaptados ao assunto*. ⁽⁹⁹⁾ Dupla contenção, portanto: como elegância e adaptação ao assunto, o wit deve estar limitado pelo decoro/propriedade ⁽¹⁰⁰⁾; por outro

(97) "A PALAVRA 'ESPÍRITO', QUANDO SIGNIFICA 'UMA QUALIDADE DA ALMA', É UM DESSES TERMOS VAGOS, PRONUNCIADOS QUASE SEMPRE NUM SENTIDO DIFERENTE POR TODOS OS QUE EMPREGAM: NÃO EXPRIME O MESMO QUE JULGAMOS, GÊNIO, GOSTO, TALENTO, PENETRAÇÃO, EXTENSÃO, GRAÇA, FINURA, MAS DEVE TER TODOS ESSES MÉRITOS. PODERÍAMOS DEFINI-LO COMO 'RAZÃO ENGENHOSA' ". VOLTAIRE, "DICIONÁRIO FILOSÓFICO", VERBETE "ESPÍRITO".

(98) APUD WIMSATT E BROOKS, OP. CIT., P. 279, NOTA 1.

(99) APUD WIMSATT E BROOKS, OP. CIT., P. 279.

(100) BOYD APONTA PARA A CONSTRIÇÃO PROGRESSIVA OPERADA PELO SISTEMA DE REGRAS SOBRE O CONCEITO DE DECORO/PROPRIEDADE: "NA TRADIÇÃO CLÁSSICA, O TERMO 'DECORUM', COMO TRADUÇÃO DO GREGO *το πρεπον*, PODE SER DEFINIDO COMO UMA PROPORÇÃO QUALITATIVA ENTRE O QUE É DITO E COMO É DITO. ELA REFLETE AS NOÇÕES DE *λογος* E DE 'VERBUM', EM QUE A PALAVRA E O SIGNIFICADO POSSUÍAM O MESMO MORFEMA, USADO PARA EXPRESSAR A INTERAÇÃO DO LINGÜÍSTICO E O RACIONAL, E REFLETIDO TAMBÉM NO JOGO DE PALAVRAS LATINO DE 'RATIO' E 'ORATIO'. ELE SE TRANSFORMARÁ, NO ENTANTO, SOB O EFEITO DO PROCESSO DE EXTERIORIZAÇÃO DA FORMA, DURANTE OS SÉCULOS XVII E XVIII, NUM SISTEMA AUTÔNOMO, FORMAL E PRESCRITIVO, DESTINADO ÀS EXIGÊNCIAS DE UM PÚBLICO SOCIALMENTE DETERMINADO". BOYD, OP. CIT., P. 184.

lado, sua vivacidade não deve levá-lo a afastar-se do juízo. O estabelecimento dessa oposição entre wit e juízo (ou julgamento) por Hobbes e Locke terá uma ampla fortuna na teoria da arte na Inglaterra do século XVIII.

No *Leviatã*⁽¹⁰¹⁾, Hobbes distingue, em primeiro lugar, o wit natural do wit adquirido: o natural é aquele que se adquire apenas através da prática e da experiência, sem método, cultura ou instrução. Suas características principais estão na celeridade da imaginação (isto é, na rapidez da passagem de um pensamento a outro) e firmeza de direção para um fim escolhido. Quanto ao wit adquirido (ou seja, adquirido por método e instrução) o único que existe é a razão, que assenta no uso correto da linguagem, da qual derivam as ciências.

Uma partição delimita os campos do wit e do juízo : (...)daquelas que observam suas semelhanças, caso sejam daquelas que são raramente observadas pelos outros, diz-se que têm um bom wit natural, com o que, nesta circunstância, se pretende identificar uma boa imaginação . Mas, nos casos em que tal discernimento não seja fácil, diz-se que têm um bom juízo (...). Portanto, imaginação equacionada com semelhanças de um lado; discernimento, juízo, razão equacionadas com diferenças, de outro. E, finalmente : A primeira, a imaginação, quando não é acompanhada de juízo, não se recomenda como virtude; mas a última, que é o juízo e a descrição, recomenda-se por si mesma sem ajuda da imaginação.

As implicações contidas nessa oposição apenas

(101) IN HOBBS , VOL. I, NOVA CULTURAL, S.P., 1988, CAP. VIII. ONDE SE TRADUZIU "WIT" POR "TALENTO", CONSERVEI A PALAVRA INGLESA. "WIT" É UM TERMO BASTANTE ESPECÍFICO E SUA TRADUÇÃO RESULTA NA PERDA DESSA ESPECIFICIDADE. AS CITAÇÕES QUE SE SEGUEM REFEREM-SE, SALVO AS EXCEÇÕES ASSINALADAS, AO CAP. VIII DO VOL. I.

aparentemente estão restritas ao conceito de *wit*; na verdade, a questão transcende esse conceito e toca no ponto nevrálgico do estatuto da imaginação face ao conhecimento. Matematizar, geometrizar a natureza significara um corte com a *episteme* renascentista, na qual a similitude se constituía como uma forma do saber. A matematização da natureza expulsou não apenas as qualidades secundárias do reino do cognoscível, mas também a semelhança, associando-a ao erro e à ilusão. Foucault refere-se a esse fato: *A idade do semelhante está fechando-se sobre si mesma. Atrás dela só deixa jogos. Jogos cujos poderes de encanto crescem com esse parentesco novo da semelhança com a ilusão; por toda a parte se desenham as quimeras da similitude, mas sabe-se que não são quimeras (...). E se tomarão os signos que as marcavam por devaneios e encantos de um saber que ainda não se tornara razoável*⁽¹⁰²⁾. Instaure-se o reino da Ordem e se substitui a hierarquia analógica pela análise. A atividade própria do espírito consiste, assim, em discernir, separar as coisas em afastamento da identidade : *Enquanto no século XVI a semelhança era a relação fundamental do ser consigo mesmo e a dobradura do mundo, na idade clássica ela é a mais simples forma sob a qual aparece o que se deve conhecer e que está mais afastado do próprio conhecimento.*⁽¹⁰³⁾ Ora, a imaginação, ao ser colocada sob a rubrica da semelhança, impede a percepção da verdade analítica, as diferenças das coisas - lugar do erro, portanto, e mesmo que ela , no sentido de formações de imagens (como em Platão), auxilie a ascender à verdade matemática, sua relação com o intelecto define-se pela sua " juntura " com o corpo, com a multiplicidade obscura, pré-lógica, enigmática .

(102) AS PALAVRAS E AS COISAS, MARTINS FONTES, S. PAULO, P. 66.

(103) ID, IB, P. 83.

Tal separação entre " imaginação " e " razão " marca o conceito de wit em Hobbes . Por outro lado, requer-se uma freqüente aplicação dos pensamentos a seu fim, sem o que as semelhanças encontradas deixarão de atingir seu objetivo, que é o de agradar como ilustrações do discurso e pela surpresa. Entre o wit natural e o adquirido, a diferença está na função de adorno do primeiro - mas, pode-se acrescentar, contanto que não contrarie a virtude primordial do segundo . A relação entre razão e linguagem tem mão dupla e sua definição é o cálculo ⁽¹⁰⁴⁾. Prazer inocente, tolerado como agradável, o wit não pode se afastar do desígnio central do poema - a " invenção " retoma seu sentido ambíguo de descobrimento e fio argumentativo . Se na poesia a imaginação deve predominar, uma vez que *deve agradar por sua extravagância* , numa obra que se destine à busca da verdade deve prevalecer o juízo. ⁽¹⁰⁵⁾

Locke opõe, mais sucinta e radicalmente, wit e juízo: este situa-se no outro extremo, *esmerando-se em separar as idéias entre si devido às suas menores diferenças, evitando equivocar-se por causa de suas similitudes e pela afinidade de tomar uma pela outra*. Este procedimento é totalmente oposto à metáfora e à alusão sobre as quais se baseia sobretudo o entretenimento e o prazer do wit, que incidem tão vivamente sobre a fantasia, sendo portanto aceita por todos, porque sua beleza aparece à primeira vista e não

(104) VENDO ENTÃO QUE A VERDADE CONSISTE NA ADEQUADA ORDENAÇÃO DE NOMES EM NOSSAS AFIRMAÇÕES, UM HOMEM QUE PROCURA A VERDADE RIGOROSA DEVE LEMBRAR-SE QUE COISA SUBSTITUI CADA PALAVRA DE QUE SE SERVE, E COLOCÁ-LA DE ACORDO COM ISSO; DE OUTRO MODO VER-SE-Á ENREDADO EM PALAVRAS, COMO UMA AVE EM VARAS ENVISCADAS: QUANTO MAIS LUTAR, MAIS SE FERE. "LEVIATÃ", LOC. CIT., VOL. I, P. 23.

(105) "QUANTO ÀS METÁFORAS, NESSE CASO ESTÃO COMPLETAMENTE EXCLUÍDAS . POIS SABENDO QUE ELAS ABERTAMENTE PROFESSAM A SIMULAÇÃO, ADMITI-LAS NO CONSELHO E NO RACIOCÍNIO SERIA MANIFESTA LOUCURA" . ID., IB., P. 44.

necessita do esforço do pensamento para examiná-la do ponto de vista da verdade da razão ⁽¹⁰⁶⁾.

Em primeiro lugar, portanto, a imaginação está compreendida apenas como *elocutio* e destinada a fornecer o estoque de figuras agradavelmente surpreendentes - um ornamento. A arquitetura da obra, por assim dizer, é função daquele outro sentido de invenção, o de desígnio racional dirigido a um fim previamente concebido. A imaginação é, mais propriamente, sua vestimenta.

O esforço tende a desbastar a linguagem com vistas a um pensamento não perturbado pelo bizarro, como querem os *géomètres* - o "embelezamento" da verdade -, nos remete, ao fim e ao cabo, à questão básica da utilidade, ponto de origem de que deriva a rede tecida pela verossimilhança e o decoro, e à qual a imaginação se prende pelo frágil fio do adorno. Submetida ao controle estatal, de modo mais explícito na França e de modo mais sutil, pela ambigüidade do agenciamento do capitalismo nascente, na Inglaterra, a arte deve, necessariamente, fazer soar bem alto seu devotamento à "instrução dos povos".

Não obstante, nem tudo pode ser reduzido à forma simplista do oportunismo. A razão é, ao mesmo tempo, uma faculdade moderadora e um princípio superior. A verossimilhança é de natureza a satisfazer a razão, e, nesse caso, a imaginação está reservada à função de satisfazer aquela sede da natureza humana pelo surpreendente na qual Dubos fundamentará o gosto: o caráter da imaginação é a dança em torno dos objetos. Para Dryden, as palavras constituem a cor da obra, a qual, na ordem da natureza, é a última coisa a ser considerada. O plano, a disposição, o

(106) " ENSAIO ACERCA DO ENTENDIMENTO HUMANO " , IN LOCKE, ABRIL CULTURAL, S. P., 1978, P. 179.

processo e os pensamentos, tudo vem antes delas⁽¹⁰⁷⁾. Esse ponto de vista é geral na teoria da arte : na pintura, a primazia do desenho sobre a cor é o tema da grande controvérsia entre os partidários de Poussin e os de Rubens, em fins do século XVII. No Diálogo sobre o colorido de Roger de Piles, o porta-voz da opinião corrente - Damon- responde às observações do colorista Pamphile que é melhor encantar o espírito do que os olhos ⁽¹⁰⁸⁾. O elemento "acidental" do mundo ótico não deve se sobrepor ao elemento "substancial" do desenho . A substância está concretizada na equivalência entre a Razão e Natureza, no princípio da ordem universal sobre a qual devem tender todas as realizações humanas, tanto no sentido de suas instituições quanto no de seus entretenimentos .

Pope : *Segue primeiro a Natureza, e modela o teu juízo / Pelo seu justo padrão, que nunca se alterou . / A Natureza tem um brilho divino e nunca erra, / Uma luz clara, inalterada e universal , / Vida, força e beleza devem a tudo conceder, / Ao mesmo tempo a fonte e fim e critério da arte*⁽¹⁰⁹⁾.

Hobbes : *há aqueles que não se comprazem com a ficção a menos que ela seja ousada, não apenas para exceder a obra mas também a possibilidade da natureza (...). Pois, tal como a verdade está submetida ao histórico, assim também a semelhança da verdade é o limite extremo da liberdade poética. (...) Para além das obras reais da natureza o poeta pode ir ; mas nunca para além*

(107) APUD WIMSATT E BROOKS, OP. CIT., P. 296.

(108) SOREIL, A., INTRODUCTION À L'HISTOIRE DE L'ESTHÉTIQUE FRANÇAISE, BRUXELLES, 1966, P. 150.

(109) " FIRST FOLLOW NATURE, AND YOUR JUDGEMENT FRAME/BY HER JUST STANDARD, WHICH IS STILL THE SAME:/UNERRING NATURE ! STILL DIVINELY BRIGHT/ONE CLEAR, UNCHANG'D , AND UNIVERSAL LIGHT/LIFE, FORCE, AND BEAUTY, MUST TO ALL IMPART,/AT ONCE THE SOURCE. AND END, AND TEST OF ART. POPE, ESSAY ON CRITICISM, VV. 68-71.

da possibilidade concebível da natureza. ⁽¹¹⁰⁾

A imaginação, portanto, deve estar contida dentro desses limites. Sua proximidade com as paixões revestem sua espontaneidade com as cores da loucura e o controle de seus vãos corresponde a um padrão de comportamento socialmente ordenado, que condena toda excentricidade e hiperindividualismo.

As décadas revolucionárias da Inglaterra do século XVII haviam alertado a nova classe em ascensão dos negociantes e financistas para os perigos da anarquia. Se o apelo à religião do coração conferira legitimidade e autoconfiança às suas pretensões - a maior cota de felicidade para a maioria -, as mesmas forças que as haviam liberado poderiam pender para reformas indesejadas, como o haviam feito no passado recente. Que Bacon tenha incorporado à sua reforma do conhecimento muitos dos processos experimentais utilizados pelos herméticos e que a Real Sociedade tenha lançado as bases para um desenvolvimento da ciência sobre tais práticas, isso resultou antes numa domesticação daqueles processos, purgando-os das conotações reformistas de que eles se haviam revestido durante o período pré-Restauração, assim como o luteranismo, o calvinismo e o anglicanismo domesticaram a heresia protestante da luz interior quando a institucionalizaram.⁽¹¹¹⁾ Em Hobbes, o reconhecimento do individualismo na lei moral deságua na necessidade de limitação dos egoísmos e das paixões a eles subjacentes, pelo contrato social entre rei e nação. A ordem é indissociável da utilidade e, por conseguinte, tudo que se aproxime do estado de exaltação mística, da luz interior professada pelos fundadores das inúmeras seitas religiosas - que,

(110) "ANSWER TO DAVENANT'S PREFACE TO 'GONDIBERT'", IN ADAMS, OP. CIT., P. 215.

(111) HILL, C., CHANGE AND CONTINUITY IN SEVENTEENTH CENTURY ENGLAND, HARVARD UNIV. PR., CAMBRIDGE, 1976, P. 120.

em última instância, resultam em reivindicações sociais - encontra-se sob forte suspeita⁽¹¹²⁾. As paixões, para Hobbes e Locke, são o móbil das realizações humanas, mas a veemência é loucura⁽¹¹³⁾.

Evidentemente, tal suspeita não poderia deixar de afetar o campo da teoria da arte. A abordagem da imaginação por Hobbes e Locke, sob o ponto de vista da psicologia, a partir de uma análise rigorosa de suas bases na experiência sensível, significou, tanto quanto para Aristóteles e os estóicos, o afastamento de quaisquer conotações místicas que o entusiasmo e o sonho poderiam ter, e a concepção de poesia como produto do furor poético é descartada como mais um dos subprodutos da ignorância e da superstição: *Não consigo imaginar nenhuma causa senão uma imitação irracional do costume, um costume tolo, pelo qual um homem, capaz de falar sabiamente, pelos princípios da natureza e por sua própria meditação, prefere que pense falar por inspiração, como uma gaita de foles*⁽¹¹⁴⁾. Assim, a imaginação exaltada, como produto de uma revelação súbita e próxima do "irracional", despe-se de qualquer vinculação com o profético e relaciona-se, antes, com estados (fantasmas) perfeitamente

(112) "POR EXEMPLO: EMBORA OS EFEITOS DA LOUCURA, EM QUEM ESTÁ POSSUÍDO PELA CONVICÇÃO DE QUE É INSPIRADO, NEM SEMPRE SEJAM VISÍVEIS, POR QUALQUER AÇÃO EXTRAVAGANTE DERIVADA DESSA PAIXÃO, QUANDO MUITOS DELES SE CONJUGAM A RAIVA DE UMA MULTIDÃO INTEIRA É BASTANTE VISÍVEL". HOBBS, "LEVIATÃ", OP. CIT., P. 47.

(113) "PORQUE OS PENSAMENTOS SÃO PARA OS DESEJOS COMO BATEDORES OU ESPIAS, QUE VÃO AO EXTERIOR PROCURAR O CAMINHO PARA AS COISAS DESEJADAS; E É DAÍ QUE PROVÉM TODA A FIRMEZA DO MOVIMENTO DO ESPÍRITO, ASSIM COMO TODA RAPIDEZ DO MESMO. PORQUE ASSIM COMO NÃO TER NENHUM DESEJO É O MESMO QUE ESTAR MORTO, TAMBÉM TER PAIXÕES FRACAS É DEBILIDADE, E TER PAIXÕES INDIFERENTEMENTE POR TODAS AS COISAS É LEVIANDADE E DISTRAÇÃO. E TER POR QUALQUER COISA PAIXÕES MAIS FORTES E VEEMENTES DO QUE GERALMENTE SE VERIFICA NOS OUTROS É AQUILO A QUE OS HOMENS CHAMAM LOUCURA". ID. IB., P. 46.

(114) HOBBS, "ANSWER TO ..." , IN ADAMS, OP. CIT. P. 124..

explicáveis, como para Aristóteles, em termos de ilusões provocadas pelas sensações, das quais não estão ausentes tanto as condições físicas do ser humano quanto as paixões, que conferem àqueles delírios um simulacro de veracidade. A loucura e o entusiasmo, assim como a melancolia, derivam, dentro de um sistema fundado sobre tais pressupostos epistemológicos, de fantasias que, embora tendo suas origens na realidade exterior, constituem uma relação não "sadia", não "razoável" com os fenômenos.

A conexão entre a imaginação e as paixões, enfatizada pelos estóicos e pelos empiristas britânicos, possui um caráter diverso, portanto, da sua vinculação estabelecida pelo platonismo, embora tenha resultado igualmente na afirmação da necessidade de seu controle pelo exercício da razão . Todavia, aquela conexão permitiu uma aplicação prática, na retórica e na poética, com vistas a conferir não apenas força às expressões mas também um maior envolvimento emotivo do ouvinte / leitor .

Uma passagem da Instituição Oratória de Quintiliano indica já uma tradição entre os retóricos, apontada por Bundy,⁽¹¹⁵⁾ em que o termo *phantasia* designa uma faculdade que capacita o orador a conceber com vivacidade objetos e situações- e, portanto, a transmiti-los ao ouvinte/leitor- como se estivessem presentes: *Há certas experiências a que os gregos chamam $\phi\alpha\upsilon\tau\alpha\sigma\iota\alpha$ (fantasia) e os romanos visões (visiones), pelas quais as coisas ausentes são apresentadas a nossa imaginação com tal vivacidade, que elas parecem estar realmente diante de nossos olhos. O homem que é realmente sensível a tais impressões terá um poder maior sobre as emoções. Alguns escritores descrevem o possuidor dessa capacidade de imaginação vívida, pela qual as coisas, palavras e*

(115) OP. CIT., P. 112.

ações são apresentadas de modo mais realístico, pela palavra grega *ευφραντισιωτος* (*euphantasiotos*) (aquele que forma bem as imagens para si); e esta é uma capacidade que todos podem adquirir prontamente se o desejarem. (...) De tais impressões surge aquela *εναργεια* (*enargheia*) (energia) que Cícero chamou de iluminação (*illustratio*) e realidade (*evidentia*), que parece menos dizer as coisas do que fazer vê-las e que nos afeta de modo não menos vivido do que se fôssemos verdadeiramente espectadores.⁽¹¹⁶⁾

No capítulo XV do *Sobre o Sublime*, o pseudo-Longino estabelece essa mesma conexão entre a emoção e a visualização: As imagens (*phantasiai*), além disso, contribuem grandemente, meu jovem amigo, para a dignidade, elevação e poder. Neste sentido, alguns a chamam de representações mentais (*ειδωθμοιται*). De um modo geral, o nome de imagem ou imaginação (*phantasia*) é aplicado a toda idéia da mente, em qualquer forma que se apresente, que produza o discurso. Mas atualmente a palavra é predominantemente usada nos casos em que o entusiasmo e a emoção fazem com que o falante veja o que ele está dizendo e o coloque visualmente diante de seu ouvinte⁽¹¹⁷⁾.

A imaginação , nesses termos , constitui uma capacidade de reproduzir os efeitos das impressões sobre os sentidos através da palavra - uma faculdade, portanto , cuja função é mais reprodutiva, isto é , apóia-se antes na memória e de modo algum pode ser confundida com a concepção de imaginação como propriamente criadora . Tomada no sentido de um reforço adicional

(116) INSTITUTION ORATOIRE DE QUINTILLIEN, EDIÇÃO BILÍNGUE, TRADUÇÃO FRANCESA DE C.V. QUIZILLE, PANCKOUCKE, PARIS, 1840, TOMO III, LIVRO VI, CAP. II, PP. 160-1.

(117) ON GREAT WRITING (ON THE SUBLIME) , TRADUÇÃO INGLESA DE G.M.A. GRUBE, THE BOBBS- MERRIL CO., INDIANAPOLIS, 1957, PP. 23-4.

ao pensamento - que pode ser aprendido, como diz expressamente Quintiliano, no exemplo citado acima - , ela não resgata os objetos ao transformá-los . A ênfase no visual é apenas mais um corolário de sua função de " cor " , ornamento do discurso e, portanto , não pode ser constituinte da obra literária.

A dicotomia "forma" - "conteúdo" foi resultado da concepção de linguagem na poesia como um meio de expressão e, em última análise, da definição de conhecimento estabelecido pela ciência nascente, pela qual o homem se tornou senhor da natureza e separou o "objetivo" do "subjetivo": se o conhecimento provém mecanicamente das coisas, as palavras são apenas o vínculo de sua transmissão. Ao encampar esse postulado, a teoria/crítica diluiu a diferença entre poesia e retórica. Como consequência, o estilo deixou de ser produto do movimento interior da obra e passou a ter um valor em si mesmo - mas um valor que, aos olhos do século XVIII, só poderia ser o de mero entretenimento.

Os dois processos - o movimento científico que transformou o homem de parte da natureza em seu possuidor e a atribuição de fins retóricos à poesia - são incluídos por Boyd entre os principais fatores do declínio da concepção de arte como *mimese* no Ocidente.

No primeiro caso, com a constituição da certeza e da clareza matemáticas como a norma praticamente universal de conhecimento, os diversos níveis da realidade foram considerados de um ponto de vista adequado apenas para a investigação científica. Por essa razão, o contexto humano tanto do macrocosmo quanto do microcosmo tendeu a enfraquecer. (...) A mente

tornou-se, assim, um instrumento para a possessão discursiva das coisas, e não um olhar aberto para a paisagem. Em tal clima, era natural que a mimese perdesse sua vitalidade.⁽¹¹⁸⁾

O segundo, complementar do primeiro, derivou da tendência, cada vez mais pronunciada, a identificar a verdade com a verdade científica, esvaziando o poético do sentido de conhecimento contemplativo que a concepção aristotélica de *mimese* lhe conferira ao ser equiparada aos processos do tornar-se, inerente à natureza em movimento. A verdade poética, para Aristóteles, não é *factual* ou *informativa*, nem é a verdade da filosofia. Ela é, antes, a verdade da poesia, que chamamos de *verdade-da-vida* ou o *universal poético*. (...) É a verdade que Aristóteles via como mais universal do que a história, porque ela incorporava o conhecimento do que era provável ou necessário, dado o que ele é para o ser humano⁽¹¹⁹⁾. Era em tal verdade que se fundamentara o valor formativo da arte e que preservava a sua autonomia, perdida agora face aos propósitos moralistas ou persuasivos, transferidos da retórica para a poesia: o prazer torna-se mais um *acicate* do que um *sinal de realização*.⁽¹²⁰⁾

A separação entre prazer e conhecimento estabelecida pelo pragmatismo reinante em todas as esferas da vida humana cumpre o destino do dualismo platônico, da condenação das emoções e das flutuações do sensível, tanto quanto pela sua ênfase na "utilidade" da arte como veículo da moral, selada pela concepção de imaginação como ornamento. A arte deixa, assim, de ser uma forma de conhecimento: a ênfase nas regras é apenas a face visível e positivista de sua irrelevância. Estreitamente relacionado a

(118) BOYD, OP., CIT., P. 77.

(119) ID. IB., P. 23.

(120) ID. IB., P. 31.

esse contexto, o decoro transforma-se num jogo de truques estilísticos destinados a satisfazer um público socialmente demarcado, enquanto que a imitação torna-se cada vez mais a imitação da retórica, no sentido de cópia do estilo de determinados modelos. A tradição, neste último caso, só pode contrapor-se à *originalidade*. As reconsiderações de Young sobre o artista original e as investidas de Diderot, no Salão de 1767, contra os pintores amaneirados, fechados em seus estúdios, indicam, portanto, não apenas uma "mudança de gosto" mas sobretudo a crítica a uma concepção de tradição decididamente esterilizante: a tradição deixara de ser um alimento e um impulso para a criação.

A invasão da retórica diluiu, por fim, as diferenças entre o papel da imaginação que o pseudo-Longino já assinalara claramente no capítulo XV do *Sobre o Sublime*: seu objetivo na poesia é o *encantamento*, enquanto que na retórica é a *descrição vívida*⁽¹²¹⁾. Ela também se torna agora ou um instrumento- a *pílula dourada*- da doutrinação, ou então um adorno inútil, embora agradável.

E dentro desse contexto que Johnson resgata a legitimidade da arte como conhecimento e recoloca os fundamentos racionais das regras no conceito de imitação, levando-as ao seu limite de flexibilidade. Nesse processo de abertura, incluem-se concepções de imaginação e gênio que podem ser considerados como clássicas no sentido mais amplo da palavra.

(121) OP. CIT., P. 20

6- ... AS FEITICIERAS DA ALMA

Um dos fatores determinantes da constrição do classicismo em regras que se pretendia derivarem da Razão fora a identificação da verdade com a verdade científica, factual e informativa. Os resultados dessa postura, levada até às últimas conseqüências pelos *géomètres* e presente nas considerações de Hobbes e Locke, revelaram-se na separação entre o que na obra literária poderia ser definido como seu "conteúdo", seu "pensamento"- e que deveria manter com a "realidade" uma relação especular- e aqueles elementos mais propriamente "artísticos", isto é, destinados a vestir o "conteúdo" com imagens agradáveis e surpreendentes. Pela palavra *arte* entendeu-se, assim, o conjunto de recursos pelos quais se poderiam garantir os efeitos num público delimitado socialmente. O grande número de poéticas surgidas nos séculos XVII e XVIII foi, antes de mais nada, resultante da convicção de que tais efeitos poderiam ser produzidos a partir de preceitos estabelecidos racionalmente e que deveriam, ao mesmo tempo, controlar e dirigir as tendências espontâneas do artista, segundo os limites prescritos pela concepção de arte como um espelho da "realidade" tanto exterior (a natureza) quanto interior (a natureza humana). Para a teoria/crítica, a circunscrição dos poderes imaginativos do artista garantia uma certeza análoga à que parecia ter sido demonstrada nas investigações científicas: se o universo é governado por leis imutáveis e gerais, passíveis de serem descobertas pela razão, também a arte deveria obedecer a princípios igualmente determináveis. Da regularidade observada nas grandes obras derivam-se regras que, por sua vez, garantem, com

segurança cada vez maior, uma produção artística de qualidade, assim como os parâmetros de sua apreciação.

Johnson posiciona-se firme e claramente contra as pretensões à certeza que aquela crítica dogmática construía , através de sucessivas interpretações do texto aristotélico . No Rambler 125 , ele estabelece uma nítida distinção entre as coisas humanas e as científicas :

É uma das máximas da lei civil que as 'definições são arriscadas'. As coisas modificadas pelos juízos humanos, sujeitos a variedades de complicações e mutáveis à medida que a experiência faz progredir o conhecimento ou o acidente influi no capricho, raramente devem ser incluídas em qualquer forma estável de expressão, pois elas estão sempre sofrendo alguma alteração em seu estado. A definição não é, de fato, o campo do homem; tudo está acima ou abaixo de nossas faculdades. As obras e os processos da natureza são grandes demais em extensão ou por demais irregulares em suas relações, e as realizações da arte, inconstantes ou incertas demais para serem reduzidas a qualquer idéia determinada. É impossível imprimir em nossos espíritos uma adequada e justa representação de um objeto tão grande que não podemos jamais julgá-lo, ou então tão inconstante que está sempre mudando sob nossos olhos e já perdeu sua forma enquanto nos esforçamos por concebê-lo.

A arte, porque pertence ao humano, difere fundamentalmente da ciência: esta nada tem a esperar ou a temer do fluxo dos anos; aquela, sendo tentativa e experimental, deve ser avaliada em proporção à habilidade geral e coletiva do homem, à medida que é descoberta numa longa sucessão de esforços.⁽¹²²⁾ O ataque à crítica dogmática se inicia, portanto, por uma reavaliação de seus princípios . Johnson aponta para a aplicação

(122) "PREFACE TO SHAKESPEARE," THE WORKS OF SAMUEL JOHNSON, VOL. III, YALE UNIV. PR., NEW HAVEN , 1968, P. 60.

ilegitima dos métodos do domínio da ciência ao do humano :

A crítica, embora dignificada desde as primeiras épocas, através das obras de homens eminentes pelo conhecimento e sagacidade, e, desde o renascimento da literatura cultivada, o estudo favorito dos eruditos europeus, ainda não atingiu a certeza e a estabilidade da ciência. As regras desde então recebidas raramente são derivadas de algum princípio estabelecido, ou de postulado auto-evidente, ou adaptado à constituição natural e invariável das coisas, mas se revelarão, quando examinadas, ser os editos arbitrários de legisladores autorizados apenas por si próprios e que, através dos diferentes meios pelos quais o mesmo fim pode ser atingido, selecionaram aqueles que ocorreram a sua própria reflexão, e então, por uma lei a que a preguiça e a timidez estavam muito ansiosas por obedecer, proibiram novos experimentos do talento, restringiram a fantasia quanto à tendência de sua inclinação inata ao acaso e à aventura e condenaram os vãos futuros do gênio em busca do caminho da águia meônia.⁽¹²³⁾

O passo seguido pela teoria/crítica clássica, na versão dos géomètres (da razão às regras), é revertido às suas origens. Não é das regras que derivam as obras, e sim o contrário: a prática antes introduziu as regras do que as regras introduziram a prática⁽¹²⁴⁾. É devido à reverência cega dos legisladores aos grandes escritores, tanto quanto à vaidade pelo estabelecimento dos preceitos ilegitimamente fixados por críticos ansiosos por atraírem honras para si, que as regras se tornaram leis pretensamente invioláveis para toda obra futura⁽¹²⁵⁾. Para Johnson, a autoridade não pode pretender sustentar-se pela razão

(123) RAMBLER 158, IN ELLEDGE ,S.(ED.) EIGHTEENTH - CENTURY CRITICAL ESSAYS , VOL. II, CORNELL UNIV. PR., ITHACA, 1961 , P. 634.

(124) ID. IB. , p. 634.

(125) ID. IB. , p. 634.

quando esta não lhe assiste :

Não é sempre possível, sem um exame detalhado, separar os rebentos genuínos de um raciocínio conseqüente surgido de algum postulado radical dos ramos que a arte nele enxertou. As prescrições acidentais da autoridade, quando o tempo lhes conferiu veneração, são freqüentemente confundidos com as leis da natureza, e supõe-se que aquelas regras são contemporâneas à razão, cujo primeiro aparecimento não pode ser descoberto. A crítica às vezes permitiu à fantasia ditar as leis pelas quais a fantasia deveria ser restringida, e à falácia confundir os princípios pelos quais a falácia deve ser detectada.⁽¹²⁶⁾

A autoridade exorbitou , portanto , ao confundir os seus direitos e se desorientou quanto aos seus princípios . Johnson , no entanto , é um clássico . O início da citação acima indica que seu propósito não é eliminar as bases da crítica e deixá-la ao sabor de um relativismo absoluto : é preciso discernir os rebentos genuínos de um raciocínio conseqüente . Algumas linhas adiante , ele extrai a primeira conseqüência dos termos em que fundamentou seu ataque ao dogmatismo :

Entre as leis pelas quais o desejo de estender a autoridade ou a ânsia em promover o conhecimento inspiraram a prescrição, nem tudo o que os escritores receberam tem o mesmo direito a nossa atenção. Algumas são consideradas como fundamentais e indispensáveis, outras apenas como úteis ou convenientes; algumas como irrefutavelmente sustentadas por sua conformidade à ordem da natureza e aos processos do intelecto, outras como formadas por acidente ou instituídas pelo exemplo e, portanto, sempre passíveis de discussão e alteração⁽¹²⁷⁾.

(126) RAMBLER 156 , IN ELLEDGE , VOL. 2 , P. 631.

(127) ID. IB. , P. 631.

Separar o essencial do acidental: nesta questão, Johnson partilha, com seus contemporâneos, o propósito "racionalista" de buscar o permanente e a unidade por entre o mutável e a multiplicidade. Mas o torneio pessoal, que faz dele um crítico representativo do que de melhor sua época produziu, ao mesmo tempo que o eleva a uma posição única em sua esfera, na Inglaterra, é justamente a lucidez e a amplitude de visão: a distinção entre as coisas humanas e a ciência impede a tentação de exercer a racionalidade no abstrato. O permanente não pode fundar-se senão na experiência, visto que o exame das realizações felizes resulta na compreensão dos princípios básicos, com a condição de não legislar, de não ir além do direito permitido pela circunscrição do humano, sempre enorme, sujeito a variações e, conseqüentemente, renovável-:

A tarefa da crítica é estabelecer princípios, aperfeiçoar a opinião em conhecimento e distinguir aqueles meios de agradar que dependem de causas conhecidas e de dedução racional, a partir das inúmeras e inexplicáveis elegâncias que atraem inteiramente à fantasia, com a qual nós sentimos prazer mas não sabemos como produzi-lo, e que podem ser denominadas as feiticeiras da alma. A crítica traz para sob o domínio da ciência aquelas regiões que têm até aqui conhecido apenas a anarquia da ignorância, os caprichos da fantasia e a tirania da prescrição⁽¹²⁸⁾.

Na seqüência que vimos seguindo, portanto, em primeiro lugar Johnson refuta as pretensões da aplicação da razão "científica" ao campo da arte: uma vez que este é o domínio da relação entre homem e natureza - uma relação definida pela atividade humana -, ele não possui o caráter de fixidez da ciência. Não há demonstração possível na teoria/crítica: a arte é sempre

(128) RAMBLER 92, IN ELLEDGE, VOL. 2, P. 598.

tentativa, gradual e comparativa. Ela é o reino da experiência e é por esta que a teoria/crítica deve se orientar. Em segundo lugar, a distinção entre o essencial e o acidental deve proceder mediante discernimento quanto ao relativo e circunstancial, que não podem ser confundidos com os princípios mais gerais, encontrados nas obras que venceram a ação do tempo.

Entretanto, não haveria aqui um paradoxo? Como uma atividade sempre renovável, a arte não se definiria, então, por uma mobilidade resistente à fixação de qualquer princípio, por mais flexível que fosse? A questão central colocada por Johnson é, logo, a de deduzir do exame das obras imaginativas aquilo que constitui seu fundamento comum- aquilo que permite *aperfeiçoar a opinião em conhecimento*. Isso só pode ser conseguido se a crítica for orientada, ela própria, por um princípio básico. Para Johnson, este consiste na natureza humana.

É próprio do homem sentir prazer no reconhecimento da verdade - a verdade da natureza humana geral :

Nada pode agradar a muitos, e agradar por muito tempo senão uma representação justa da natureza geral. Costumes particulares podem ser conhecidos por poucos e, portanto, apenas poucos podem julgar quão fielmente eles são copiados. As combinações irregulares da invenção fantasiosa podem deliciar por um momento, por aquela novidade em busca da qual a saciedade comum da vida nos impele; mas os prazeres da admiração súbita logo se exaurem e o espírito só pode repousar na estabilidade da verdade⁽¹²⁹⁾.

No Prefácio a Shakespeare, Johnson exerce toda a sua habilidade de crítico e define por que meios um exame isento de superstições e reverência cega pode não apenas avaliar os acertos e as falhas de uma obra mas também, por meio deles, discernir os

(129) " PREFACE TO SHAKESPEARE " , LOC. CIT. P. 71.

princípios fundamentais que subjazem ao prazer proporcionado pelas grandes realizações que as sustentam, através de sucessivas épocas. Respondendo à crítica miúda e estreita de Voltaire e outros, quanto à não observância, por Shakespeare, das regras estabelecidas para a tragédia, Johnson afirma que apenas a unidade de ação é necessária. O argumento principal de seus adversários, o de que as unidades de tempo e lugar devem-se à verossimilhança, é implacavelmente refutado ⁽¹³⁰⁾. Toda e qualquer regra só pode ser mantida se respeitar e proporcionar o reconhecimento da fidelidade com que o autor pintou a natureza sublimar com todas as suas paixões, e por isso o princípio fundamental da arte é fornecer aos homens um espelho fiel das condutas e da vida - não os aspectos circunstanciais, datados, do ser humano, mas os que são comum a todos:

Shakespeare é, acima de todos os escritores, pelo menos acima de todos os escritores modernos, o poeta da natureza, o poeta que mostra a seus leitores um espelho fiel das condutas e da vida. Seus personagens não são modificados pelos costumes de lugares específicos, não praticados pelo resto do mundo, pelas peculiaridades de estudos ou profissões, que podem ter efeito em apenas alguns poucos, ou pelos acidentes de modas transitórias ou opiniões temporárias: eles são a prole genuína da humanidade comum, tais como o mundo irá sempre produzir e a observação sempre encontrar. Suas pessoas agem e falam sob a influência daquelas paixões e daqueles princípios gerais pelos quais todos os espíritos são movidos e o sistema todo da vida continua a mover-se. Nos escritos dos outros poetas, um personagem é muito frequentemente um indivíduo; nos de Shakespeare, ele é geralmente uma espécie ⁽¹³¹⁾.

(130) " PREFACE TO SHAKESPEARE " , LOC. , CIT. , PP. 76-7.

(131) " PREFACE TO SHAKESPEARE " , LOC. CIT. , P. 62.

A verdade da arte , para Johnson , portanto , é uma espécie de intuição racional que nada tem a ver com a abstração científica , " geométrica " . Ela está mais próxima da contemplação , do *nous* aristotélico , ou, como nota Bate , da *sapientia* latina ⁽¹³²⁾ . O forte impulso moral subjacente à crítica johnsoniana coloca-o dentro da corrente pragmática de seu tempo e informa os termos em que a *natureza geral* é considerada : o prazer no reconhecimento da verdade da obra literária como imitação é concebido como uma realização não apenas estética , mas sobretudo ética . Estes termos estão intimamente ligados na escolha a que o artista deve proceder para seu material : se o objeto da arte é a espécie e o permanente , é porque o indivíduo e o transitório não podem retratar o humano eterno de modo a ser reconhecido .

A distinção entre as coisas humanas e a ciência, estabelecida como base do ataque johnsoniano à crítica dogmática, marca igualmente sua concepção de *natureza geral*: uma consciência da diferença entre a necessidade presente no universo material e a probabilidade como fundamento do humano. Certamente essa visão da imprevisibilidade revela um ponto de vista informado pelo empirismo, com suas investigações sobre os fundamentos emotivos das ações humanas, assim como a construção da razão a partir das percepções. Johnson revela um forte instinto do concreto. Contudo, para ele a razão não é, como para Hobbes ou para Locke, o resultado de sensações compósitas, e sim uma capacidade cognitiva no sentido amplo, uma prerrogativa essencialmente humana, que ele não sente necessidade de analisar e que informa os juízos morais.

(132) BATE, W. J., FROM CLASSIC TO ROMANTIC , HARPER AND HOW , N. Y. , 1961 , PP. 73-4.

A natureza geral não é uma abstração filosófica: é a humanidade provável e permanente . Seu pragmatismo difere fundamentalmente daquele caráter de persuasão retórica para a qual resvalara a maioria de seus contemporâneos e a retomada da fórmula horaciana - que Johnson refaz como *instruir através do prazer* ⁽¹³⁹⁾ - ocorre por um torneio de grande significação : o processo de esclarecimento não se separa do processo de agradar , mas dele deriva . Como o define Boyd , *aqui o provável é operativo , e não uma questão de retórica.* ⁽¹³⁴⁾

Em suma, se as realizações artísticas são anteriores aos preceitos, o princípio fundamental que deve presidir como máxima indiscutível à apreciação estética é o grau em que as obras satisfazem às condições gerais do prazer. Desse modo, a natureza geral constitui, para ele, não um conceito ontológico, mas psicológico ⁽¹³⁵⁾, isto é, ela se define por sua capacidade de produzir certas reações nos homens, reações que são constantes, uma vez que todos, em todos os lugares e em todos os tempos, reagem do mesmo modo às paixões. Eles sentem prazer ao reconhecer no drama, no romance ou na poesia sentimentos que eles próprios experimentariam naquelas circunstâncias - ou seja, o leitor/espectador comum, razoável, pois é na experiência da vida que se funda a verdade da arte e do prazer estético. Daí o seu teste supremo, a perenidade ⁽¹³⁵⁾.

(139) " PREFACE TO SHAKESPEARE " , LOC. CIT. , P. 67.

(134) OP. . CIT. , P. 289.

(135) KEAST, W. R. , " THE THEORETICAL FOUNDATIONS OF JOHNSON'S CRITICISM " , IN CRANE, R. S. , (ED.) CRITICS AND CRITICISM , ANCIENT AND MODERN , P. 180.

(135) " PREFACE TO SHAKESPEARE " , LOC. CIT. , PP. 59-60.

Sobre os poderes do poeta e de sua imaginação repousa, em última análise, toda apreciação artística. Esta deixa de ser uma questão de maior ou menor proximidade com as convenções estabelecidas e passa a ser a da escolha do grau em que as escolhas do artista- ditadas pela convenção de seu tempo ou por acidentes devidos a sua experiência pessoal, diante das inúmeras possibilidades que a natureza lhe oferece, assim como pelo seu poder de imaginação- são capazes de proporcionar um *espelho da vida* (o reconhecimento da verdade) e o prazer do novo e da variedade.

O poeta é, conseqüentemente, o elemento básico sobre o qual se assentam as relações entre obra e natureza, obra e público. Sua capacidade de produzir uma obra excelente ou pobre depende de sua imaginação. No entanto, não é fácil discernir o que ele entende por esse termo. A famosa passagem do *Rambler* 125 contém aspectos tanto positivos quanto negativos desta faculdade. O trecho segue imediatamente o citado anteriormente, como primeiro exemplo da oposição à crítica dogmática. Uma das razões pelas quais é preciso renunciar à fixidez dos preceitos é justamente o fato de serem as obras artísticas produtos da imaginação:

A imaginação , uma faculdade desregrada e errante , rebelde a limitações e incapaz de comedimento , procurou sempre desconcertar o lógico , confundir os limites da distinção e romper as fronteiras da regularidade . São raras as espécies de escritos , portanto , sobre os quais podemos afirmar qual é a sua essência e quais são os seus constituintes ; cada gênio produz alguma inovação que , quando inventada e aprovada , subverte as regras que a prática de autores precedentes estabeleceram .

No sentido de que a imaginação está na base da produção artística, ela é constituinte, e não ornamento. Ela pode, numa tal interpretação, ser o fundamento da construção do provável, de modo semelhante à função que, em Aristóteles, inferi como sendo mediadora entre o particular e o geral, como um produto da atividade da mente. É o que parece corroborar a seguinte passagem do *Rambler* 121 :

Os caminhos da ciência são estreitos (...), mas nas regiões ilimitadas da possibilidade que a ficção professa ser o seu domínio, há certamente milhares de recessos não explorados, milhares de flores não colhidas, milhares de fontes não esgotadas, combinações de imagens ainda não observadas e raças de habitantes ideais até aqui não descritas.

Pode-se inferir, igualmente, a partir desse trecho, uma conexão especial entre essa faculdade e a experiência de vida do poeta, o que veremos mais adiante, quanto à concepção johnsoniana de gênio. Mas é preciso notar, por outro lado, a imensa e proverbial desconfiança que ele mantém, "classicamente", com respeito à imaginação, uma desconfiança patente no tom assumido na citação do *Rambler* 125 acima e repetida de modo mais explícito no capítulo XLIII do *Rasselas*, intitulado *A preponderância perigosa da imaginação*. Quando o homem recolhe-se a si mesmo,

Ele então se estende pelo futuro ilimitado e seleciona, de todas as condições imagináveis, aquilo que no presente momento ele mais desejaria, entretém seus desejos com alegrias impossíveis e concede a seu orgulho um domínio inatingível ⁽¹³⁶⁾.

É evidente que, aqui, Johnson está se referindo a um aspecto diverso da imaginação, como um fator de isolamento do

(136) THE HISTORY OF RASSELAS, PRINCE OF ABISSINIA
OXFORD UNIV. PR. , LONDON , 1971.

indivíduo num mundo próprio , de modo a afrouxar os laços que o prendem ao convívio social. A insanidade mental é uma das grandes ameaças sentidas pelo século XVIII e é considerada e investigada cientificamente como *uma doença da imaginação* . Johnson , por outro lado , partilha dos já mencionados receios de Hobbes e Locke, como um conservador , um tory . A velha censura à flutuação inerente à *alma inferior* é , por sua vez , igualmente aliada a uma visão nada lisonjeira do ser humano : no homem que se entrega a suas impressões não se pode confiar *mais do que num tigre* ⁽¹³⁷⁾. Esse aspecto da imaginação como preponderância absoluta de desejos pessoais fantasiosos leva-o a condenar também o *maravilhoso* - *essa tendência selvagem da imaginação* - . ⁽¹³⁸⁾ A desconfiança freqüentemente declarada por Johnson contra a imaginação é , portanto , principalmente ética , e se prende , ao mesmo tempo, ao argumento de que a tendência a se concentrar demasiadamente no mundo instável dos fenômenos empíricos impede a ascensão ao permanente e ideal .

Há , com efeito , uma relação entre esse último sentido de imaginação e aquele referido anteriormente como fundamento da construção do provável . Nesse caso , a imaginação estaria compreendida mais como *fábula* (na acepção aristotélica do termo) ⁽¹³⁹⁾, *ficção*, que deveria ser contrabalançada , ou melhor , ancorada pela observação da natureza humana , a fim de não se perder na pura fantasia .Essa seria uma das prerrogativas do gênio , exemplificado na figura de Shakespeare . Seu drama é o *espelho da vida* porque ele , *que confundiu sua imaginação* , ao

(137) BOSWELL, J. , LIFE OF SAMUEL JOHNSON , ENCYCLOPEDIA BRITANNICA , CHICAGO, 1971 , P. 481.

(138) " RAMBLER 4 " LOC. CIT., P. 572.

(139) POÉTICA , CAP. IX.

seguir os fantasmas que os outros escritores engendraram antes dele , pôde ser curado de seus êxtases delirantes pela interpretação dos sentimentos humanos em linguagem humana , através de cenas pelas quais um eremita pode avaliar os negócios do mundo e um confessor predizer o progresso das paixões ⁽¹⁴⁰⁾.

A Johnson não parece ser possível atingir a verdade senão pelo recurso à experiência como meio de controlar os impulsos da imaginação. Por outro lado, mesmo que ele assinale a esta, algumas vezes , a função de ilustrar aquela verdade , conferindo-lhe força - *A poesia é a arte de unir o prazer à verdade , ao invocar a imaginação em auxílio da razão* ⁽¹⁴¹⁾ -, ainda assim a imaginação não é equiparada a adorno . O conceito popeano de wit - *O que foi freqüentemente pensado , mas nunca tão bem expresso antes* ⁽¹⁴²⁾ - é refutado como uma redução da força de pensamento a mera felicidade ou propriedade de linguagem ⁽¹⁴³⁾.

Uma distinção mais clara entre imaginação e ornamento é enunciada nos termos de uma definição de gênio :

Ele possuía todas as qualidades que constituem o gênio. Ele possuía invenção, pela qual são formadas novas séries de eventos e são expostas novas cenas de imagens (...). Ele possuía Imaginação, que influencia fortemente o espírito do escritor e o capacita a comunicar ao leitor as várias formas da natureza, os incidentes da vida, os ardores das paixões (...). Ele possuía Julgamento, que seleciona da vida ou da natureza aquilo que o propósito presente requer e, ao separar a essência das coisas de seus acompanhamentos, freqüentemente faz com que a representação seja mais poderosa do que a realidade; e ele tinha as cores da linguagem sempre diante de si, prontas a

(140) " PREFACE TO SHAKESPEARE " , LOC. CIT. , P. 65.

(141) "LIFE OF MILTON", IN LIVES OF THE ENGLISH POETS ,VOL. I, DENT & SONS , LONDON , 1946 , P. 97.

(142) " TRUE WIT IS NATURE TO ADVANTAGE DRESS'D; / WHAT OFT WAS THOUGHT, BUT NE'ER SO WELL EXPRESS'D." ESSAY ON CRITICISM , VV. 298 E 299.

decorar seu assunto com toda graça de expressão elegante (...)⁽¹⁴³⁾

Embora reconheça o valor que uma cultura letrada possa ter para o poeta, Johnson atribui um peso maior àqueles elementos que, no gênio, se devem à experiência da vida, da qual deriva aquela força de pensamento própria de uma imaginação não só fértil mas habilidosa :

(...) o poder da natureza é apenas o poder de usar para certas finalidades os materiais que a diligência proporciona ou a oportunidade oferece. A natureza não doa conhecimento a ninguém, e quando imagens são coletadas por estudo e experiência, pode apenas auxiliar a combiná-las ou aplicá-las. (...) Há um cuidado de observação e exatidão de discernimento que os livros e preceitos não podem conferir; Shakespeare deve ter considerado a humanidade com perspicácia curiosa e atenta no mais alto grau⁽¹⁴⁴⁾.

Se Johnson evita uma definição fixa de gênio, o conjunto de suas afirmações dispersas permite afirmar que, em sua concepção, ele se aproxima de uma energia total da mente, como poder de combinação de diferentes faculdades- e que de modo algum consiste no efeito de uma mera aplicação engenhosa de erudição e de preceitos. O resultado de suas considerações, portanto, é um equilíbrio muito maior na relação arte-gênio do que a estabelecida pela teoria/crítica francesa, principalmente a formulada pelos seguidores de Descartes.

Johnson mantém a concepção de arte como imitação, mas, por outro lado, ao definir sua verdade como espelho da vida, libertou a arte dos constrangimentos e das acusações de irrelevância a que o predomínio do conceito de verdade científica

(143) " LIFE OF POPE ", LOC. CIT., VOL. II, P. 149.

(144) " PREFACE TO SHAKESPEARE ", LOC. CIT., P. 88.

conduzira. Ele manteve, igualmente, a convicção de que a arte deve expressar a essência racional do ser humano e reafirmou o controle a que deve ser submetida a imaginação; contudo, ao negar o papel determinante dos preceitos na produção artística e assumir uma atitude de deferência para com as opiniões do leitor comum, razoável, Johnson abriu um caminho para posições que, muitas vezes opostas às suas, se revelariam cada vez mais fortes no futuro .

Muitos dos temas a serem abordados por Diderot estão presentes em Johnson : a mesma crítica ao classicismo estreito , a mesma procura do racional não na abstração mas na experiência de vida, a mesma flexibilidade e largueza de visão quanto ao ser humano. Mas outros elementos estão mesclados a esses componentes, no *Philosophe* : embora já se sinta no crítico inglês o eco das investigações empiristas sobre a mente humana, os seus efeitos sobre as concepções de imaginação e de gênio revelam-se de modo mais direto em outros setores - mais " filosóficos " - da teoria/crítica que franquearam ainda mais as brechas por onde a teoria clássica ruiria e contribuíram para que Diderot avançasse por sobre as linhas limítrofes da concepção mimética da arte .

III- NO TEAR DE PALAS

As musas teceram, no tear de Palas, um manto solto e mutável, semelhante àquele com o qual a Falsidade cativou os seus admiradores; com ele acometeram a Verdade, e deram-lhe o nome de Ficção. (Johnson, Rambler 96)

Theseus...

Such tricks hath strong imagination
That , if it would but apprehend some joy,
It comprehends some bringer of that joy,
Or in the night , imagining some fear,
How easy is a bush suppos'd a bear ? "
(Shakespeare, "A Midsummer Night's Dream",
ato V, cena I)⁽¹⁾.

(1) "OS CAPRICHOS DE UMA IMAGINAÇÃO VIGOROSA SÃO TAIS QUE, SE LHE OCORRE SENTIR UM ACESSO DE ALEGRIA, CONCEBE UM PORTADOR DESSA ALEGRIA; OU, DURANTE A NOITE, SE É PRESA DE ALGUM MEDO, TOMA FACILMENTE UMA SARÇA POR UM URSO!"

O modo como opera a imaginação na arte, e principalmente naquelas obras consideradas de gênio, ocupa um dos lugares centrais- senão o central-, dos escritos de Diderot. O problema apenas esboçado por D'Alembert no 'Discurso Preliminar' é esmiuçado pelo *Philosophe*, à procura de respostas à questão do papel dessa faculdade como geradora do processo de diferenciação entre a natureza imitada e a obra que a imita. Se existe uma ligação entre a faculdade da imaginação em geral (como eco das sensações) e a imaginação artística, o mencionado sentido mais nobre que ela adquire de criar ao imitar (segundo as palavras de D'Alembert) não se resume em meramente representar os objetos.

Em Diderot, ambos os sentidos de imaginação estão presentes em duas séries de definições que poderíamos identificar como correspondentes a uma acepção geral, positiva, por assim dizer, e uma outra mais especificamente aplicável à arte. Como integrante do primeiro caso, ela constitui a faculdade de recordar imagens⁽¹⁾ sugeridas pelas impressões recebidas nos órgãos dos sentidos. Afim à memória, ela não é, portanto, senão um encadeamento fiel das sensações que são despertadas no órgão⁽²⁾. A outra série refere-se à sua capacidade ativa, num movimento contrário ao da primeira, para produzir imagens e agir sobre os sentidos: *Tenho uma outra idéia de imaginação; é a faculdade de se pintar os objetos ausentes como se eles estivessem presentes. É a faculdade de tomar emprestados aos objetos sensíveis imagens que servem de comparação. É a faculdade de ligar um corpo a uma palavra abstrata*⁽³⁾.

(1) DISCURSO SOBRE POESIA DRAMÁTICA, OE 118.

(2) ELEMENTOS DE FISILOGIA, AT IX, 348.

(3) ID. IB., 364.

A forma "inacabada" dos Elementos de Fisiologia, de onde foram extraídas as duas últimas citações, oferece vantagens não negligenciáveis como orientação pelos meandros do pensamento de Diderot. Ao correr das associações, as idéias recebidas de seus contemporâneos mesclam-se com iluminações súbitas, conexões que, embora pouco claras, possuem uma pertinência inegável. Não importam as contradições, o descosido das seqüências: o pensamento obscuro e inadvertido é tão revelador- ou mais- do que o discurso encadeado em proposições lógicas. É por uma transição brusca que ele passa da definição comum, não problemática, para um seu corolário inesperado: o poder da imaginação de se emancipar de seus dados sensíveis coloca-a em oposição frontal à razão e se mescla aos impulsos emotivos, produzindo uma imagem "distorcida" da realidade representada- e então as fronteiras entre a verdade e a mentira não podem mais ser demarcadas:

Como a imaginação perturba a marcha regulada da razão ? É porque ela ressuscita no homem as vozes, os sons, todos os acidentes da natureza, as imagens que se tornam tantas ocasiões de extravio. O homem de imaginação passeia em sua cabeça como um curioso em um palácio onde seus passos são, a cada instante, desviados por objetos interessantes; ele vai, volta, daí não sai. A imaginação é a imagem da infância à qual tudo atrai desordenadamente⁽⁴⁾.

Se podemos reconhecer aqui as vozes de tantos outros que antes dele se referiram a esse aspecto da imaginação, não ocorre desta vez, no entanto, o tom de censura. Pelo contrário, algumas linhas adiante encontramos a seguinte afirmação :

Diz-se que a imaginação mente porque as pessoas de imaginação são mais raras do que as pessoas de memória ; mas tornai raras as pessoas de memória e mais comuns as pessoas de imaginação , e serão as primeiras que mentirão .

(4) ID. IB., 365.

Um movimento análogo de explorações que aceleram as possibilidades contidas numa proposição , tirando-a do repouso , ocorre na definição de imaginação mais citadas pelos estudiosos de Diderot - a do Salão de 1767:

A imaginação não cria nada; ela imita, compõe, combina, exagera, aumenta, diminui. Ela se ocupa incessantemente das semelhanças. O julgamento observa, compara e não busca senão diferenças.⁽⁵⁾

Estão aqui presentes os elementos que compõem a definição de imaginação do século XVIII: como faculdade de recordar imagens, ela se limita a produzir semelhanças e seu raio de ação não vai além dos dados preexistentes na memória da experiência sensível, enquanto que o julgamento discerne diferenças. Contudo, isso não parece suficiente ao *Philosophe*: além de *compor, combinar*, a imaginação *exagera, aumenta, diminui*. Por um deslize brusco e sucinto, Diderot extrapola: a gradação verbal vai no sentido da transformação operada sobre os dados preexistentes, da semelhança à diferença (do recebido ao criado?).

A recorrência, em diversos escritos pertencentes a diferentes épocas, de definições de imaginação enquadráveis nos limites impostos pela concepção deque partilham seus contemporâneos autoriza opiniões, como a de Mayer, de que para Diderot a imaginação é apenas uma faculdade de combinação de imagens, sobretudo visuais⁽⁶⁾. Por outro lado, há as entrelinhas, as passagens menos recortadas, menos "positivistas", em que ele, tateando por meio de metáforas em busca de uma expressão mais compreensiva do que exata dos processos mentais do artista ,

(5) AT XI, 131.

(6) MAYER, J. , DIDEROT, HOMME DE SCIENCE ,
BRETONNE , RENNES , 1959 , PP. 334-5.

IMPRIMERIE

extrapola as definições tradicionais. Não se trata de "fases". Valem igualmente para sua concepção de imaginação e gênio as observações feitas por Dieckmann a respeito do pensamento em geral de Diderot: diante da situação intelectual de seu tempo- definida pelos grandes sistemas do século XVII, o cartesianismo e o empirismo, e seus herdeiros no século XVIII- ele não pode deixar de colocar os problemas e de perseguir as idéias que o levam para além dessas posições filosóficas. (...) Diderot começa freqüentemente por questões que não são suas e aí chega apenas lentamente e, após mil labirintos onde ele se arrisca a perder-se, àquilo que toma realmente a peito, ou melhor, àquilo que responde à originalidade íntima de seu pensamento. (...) Há em Diderot (...) uma desconfiança profunda da explicação dos fenômenos que parte de um ponto e prossegue em linha reta por um encadeamento de causa a efeito- seja essa uma explicação racionalista, empirista, positivista ou pragmática- (...) ⁽⁷⁾.

Os elementos da concepção de imaginação que nele correspondem aos quadros tradicionais de seu tempo filiam-se diretamente à corrente empirista derivada de Hobbes e Locke . Se por um lado essa linha reforçou , como vimos , a tendência clássica de desconfiança de imaginação , por outro , em virtude mesmo de suas premissas epistemológicas , estimulou as investigações acerca da constituição mental do artista e , conseqüentemente , do papel aí exercido pela imaginação . O resultado final dessa linha foi a abertura de brechas cada vez maiores na teoria clássica , acelerando sua dissolução . É o segundo círculo em que se move Diderot .

(7) DIECKMANN, H., CINQ LEÇONS SUR DIDEROT, DROZ, GENÈVE, 1959, PP. 58-9.

1- OS PRAZERES DA IMAGINAÇÃO

1.1- O CELEIRO

O racionalismo cartesiano fundara-se na separação entre *res cogitans* e *res extensa*. Embora os laços entre os sentidos e o intelecto não fossem de todo eliminados por Descartes, o resultado final de seu sistema era a incidência do entendimento sobre o mundo exterior dos corpos em movimento. Ao tomar as sensações como ponto de partida do conhecimento, Hobbes interiorizou o mecanicismo, trazendo-o para dentro da mente humana. Como observa Bréhier⁽⁸⁾, a física da natureza exterior torna-se uma teoria mecânica da percepção e do espírito. A certeza da razão, que Descartes encontra na intuição, para Hobbes só pode ser garantida pelo estudo da gênese das idéias nas sensações. É mantida a confiança no poder unificador da razão, mas esta deixa de ser um legado da natureza humana para se transformar numa conquista⁽⁹⁾.

Mais importante ainda, as premissas epistemológicas do empirismo implicavam uma transição de ênfase do geral para o particular, apontada por Cassirer como decisiva para o conceito de razão do século XVIII: o observável e o factual passam a determinar a confiabilidade dos princípios.⁽¹⁰⁾ Em suma, na base dessa mudança encontra-se a rejeição das idéias inatas e, em última análise, embora ainda continuasse a reinar, a razão teve de partilhar seus poderes com outros componentes da mente humana.

(8) OP. CIT., VOL. IV, PP. 133-4.

(9) CASSIRER, THE PHILOSOPHY OF THE ENLIGHTENMENT, P. 53.

(10) ID. IB., , PP. 298-9.

No plano da arte isso significou uma limitação considerável dos julgamentos racionalistas das obras , embora não se abandonassem suas pretensões à universalidade . Tratava-se agora de examinar o modo de contemplação estética ⁽¹⁰⁾. Nesse sentido , o empirismo carregou para a teoria/crítica de arte elementos basicamente anti-clássicos , que tendiam para uma reavaliação do apelo emotivo e do papel exercido pela imaginação .

O estabelecimento das sensações como origem do conhecimento determinou, antes de mais nada ,uma atomização da mente humana. Os estados mentais foram explicados como produtos complexos de combinações de partículas elementares⁽¹¹⁾. Num tal sistema, a imaginação torna-se sinônimo de imagem das percepções originais dos sentidos. Hobbes define-a como uma sensação diminuída: *Quando um corpo está em movimento, move-se eternamente (a menos que algo o impeça), e seja o que for que faça, não o pode extinguir totalmente num só instante, mas apenas com o tempo e gradualmente, como vemos que acontece com a água, pois, muito embora o vento deixe de soprar, as ondas continuam a rolar muito tempo ainda. O mesmo acontece naquele movimento que se observa nas partes interiores do homem, quando ele vê, sonha, etc., pois, após a desapareição do objeto, ou quando os olhos ainda estão fechados, conservamos ainda a imagem da coisa vista, embora mais obscura do que quando a vemos. E é a isto que os latinos chamam imaginação , por causa da imagem criada pela visão, e aplicam o mesmo termo, ainda que indevidamente, a todos os outros sentidos. Mas os gregos chamam-lhe fantasia, que significa aparência , e é tão adequado a um sentido como a outro. A imaginação nada mais é portanto senão uma sensação diminuída, e encontra-se nos homens, tal como em*

(11) ABRAMS, OP. CIT., P. 160

muitos outros seres vivos, quer estejam adormecidos, quer estejam despertos"⁽¹²⁾.

A imaginação é apenas outro nome para a memória, diz expressamente Hobbes, algumas linhas adiante. Passiva, sua única atividade consiste em recombinar essas imagens simples⁽¹³⁾. Esse aspecto da imaginação certamente não era novo: ele estivera presente, por exemplo, em Sidney, como vimos. Todavia, os filósofos empiristas, quando aludem a sua liberdade, limitam-na à combinação, tal como já implicara Bacon em sua definição de poesia: *A poesia é um ramo do conhecimento, em sua maior parte medida e restringida pelas palavras, mas, por outro lado, extremamente livre e realmente vinculada à imaginação, a qual, não estando ligada às leis da matéria, pode, segundo sua vontade, unir tudo aquilo que a natureza separou e separar tudo aquilo que a natureza uniu, e desse modo fazer casamentos e divórcios ilegítimos das coisas*⁽¹⁴⁾. Ela é, segundo a analogia aí derivada, um celeiro de réplicas quase que exatas das percepções sensíveis.

Essa concepção prevalecerá durante todo o século XVIII, relacionada à formulação lockeana do processo de construção das idéas complexas: o espírito não pode inventar ou formar uma única imagem que não tenha sido recebida pela via dos sentidos⁽¹⁵⁾. Locke, ademais, encontra poucas- senão nulas- razões para falar bem dessa faculdade. Até mesmo seu poder de combinação, porque de natureza subjetiva, é condenado: *Porque a imaginação não está presa a nenhum padrão, ela acrescenta quaisquer cores,*

(12) LEVIATÃ , 1. 2.

(13) A NATUREZA HUMANA , 3. 4.

(14) DEL ADELANTO Y PROGRESO DE LAS CIENCIAS , LAUTARO , BUENOS AIRES ,1947 , P. 201 .

(15) " ENSAIO ACERCA DO ENTENDIMENTO HUMANO " , 2. 2. 2, IN LOCKE, ABRIL CULTURAL , S. P. , 1978, P. 164 .

quaisquer idéias que desejar à sua própria obra, formando originais próprios, que são geralmente muito brilhantes e claros na mente, e algumas vezes até o ponto em que eles produzem impressões tão fortes e tão sensíveis quanto aquelas idéias que vêm imediatamente dos objetos exteriores pelos sentidos, de modo tal que o espírito toma uns pelas outras, e sua própria imaginação por realidades. E nisto consiste, parece, a loucura (...) ⁽¹⁶⁾. Ele estabelece, ademais, uma nítida distinção entre as idéias complexas (que são reais) e as idéias formadas pela imaginação, e neste caso emprega o termo *fantásticas*, revivendo a velha depreciação platônica, para assinalar sua não correspondência com a natureza ⁽¹⁷⁾.

Está portanto em Hobbes, e não em Locke, o aspecto positivo da imaginação. No *Leviatã*, ele afirma que a sensação e a imaginação naturais não estão sujeitas a absurdos. A natureza em si não pode errar (...) ⁽¹⁸⁾. Por ele começa aquela destruição das barreiras entre sensações e entendimento, paixões e pensamento que estão na base da reconsideração da imaginação como fonte de erro que a distinção entre alma sensitiva e alma racional acarretara. Se para ele a fantasia deve ser constantemente vigiada pelo juízo, como vimos, ela é considerada como necessária à arte: Hobbes elogia a velocidade com que a imaginação associa as idéias e qualifica de estupidez a lentidão do espírito ⁽¹⁹⁾. No capítulo *Associação de Idéias* do *Ensaio sobre o Entendimento Humano*, ao contrário, Locke considera essa atividade da mente como um

(16) "MISCELLANEOUS PAPERS", PP. 170-1. CITADO POR BOND, D.F., "THE NEO-CLASSICAL PSYCHOLOGY OF THE IMAGINATION", ENGLISH LITERARY HISTORY, VOL. 4, DEC. 1937, N.º 4, PP. 263-4.

(17) AN ESSAY CONCERNING HUMAN UNDERSTANDING, 2.30.1.

(18) *LEVIATÃ*, 1.4. IN HOBBS, ABRIL CULTURAL, SÃO PAULO, 1978, P. 23.

(19) *LEVIATÃ*, 1.8., LOC. CIT., P. 42.

obstáculo ao pensamento correto , racional (20).

Para ambos, contudo, é pequena a diferença entre memória e imaginação. Se as imagens ocorrem em ordem espacial e temporal semelhante à da experiência sensível original, temos a memória; se elas ocorrem numa seqüência diferente, temos a imaginação. São esses elementos que entram na formação de um poema. Ao poeta cabe lidar com os dados preexistentes. Em suma, a natureza primordial da imaginação é especular, mas esta concepção deriva antes de Locke do que de Hobbes. Por sua vez, Locke estabelece para todo o século XVIII a concepção da mente como um receptor passivo de imagens advindas do exterior: *na recepção das idéias simples, o entendimento é meramente passivo (...). Quando essas idéias simples são oferecidas ao espírito, o entendimento não pode recusá-las nem alterá-las depois que elas foram impressas, nem apagá-las e formar outras ele próprio, tanto quanto um espelho não pode recusar, alterar ou obliterar as imagens ou idéias aí refletidas pelos objetos colocados diante dele*⁽²¹⁾.

Os efeitos de tal concepção na teoria/crítica da arte foram quase imediatos. Nos artigos publicados no *Spectator*, números 411 a 421 (de junho a julho de 1712), denominados *Os prazeres da imaginação*, Addison fornece uma explicação do prazer estético derivada em grande parte da epistemologia empirista. A antiga teoria segundo a qual a arte aperfeiçoa a natureza mediante a seleção de seus aspectos mais belos apresenta-se agora não como uma aproximação à forma ideal implantada no espírito do artista, ou conforme às leis universais condensadas no princípio da *concinnitas*, ou então como resultado do *afflatus* sobrenatural, mas

(20) 2. 33. 18.

(21) AN ESSAY CONCERNING HUMAN UNDERSTANDING, 1. 2. 25.

como um produto da combinação dos materiais obtidos da experiência sensível.

Nessa tentativa de relacionar a psicologia empirista aos problemas estéticos encontramos já a tendência tanto a diminuir a ênfase na prescrição quanto a conciliar uma teoria centrada nos processos mentais com o princípio da imitação. De imediato, a mudança de ótica pela qual se considera a arte resulta irresistivelmente numa concentração nos seus aspectos imaginativos. Como diz Thorpe, se Addison deve explicar a experiência da beleza, ele precisa começar por um reconhecimento de que um certo tipo de atividade ou reação mental comumente chamada 'beleza' existe, e é fatalmente levado a tentar analisar a natureza dessa atividade ou reação para definir e analisar suas causas e descobrir como essas causas produzem seus efeitos⁽²²⁾. Para Addison, o órgão dessa atividade é a imaginação.

No primeiro artigo da série, ele define os prazeres da imaginação como os que surgem dos objetos visíveis, ou quando os temos realmente diante dos olhos (que ele chama de *primários*) ou quando recordamos suas idéias por pinturas, estátuas, descrições (...) (os *secundários*). Além da origem sensível, sobretudo visual da imaginação- Addison insiste, algumas linhas adiante, em que não podemos, com efeito, possuir uma única imagem na fantasia que não tenha primeiramente entrado através da visão⁽²³⁾ -, ele mantém os limites de sua ação: temos o poder de reter, alterar e compor essas imagens que anteriormente recebemos⁽²⁴⁾.

(22) THORPE, C. D., "ADDISON'S THEORY OF THE IMAGINATION AS 'PERCEPTIVE RESPONSE', MICHIGAN ACADEMY OF SCIENCE, ARTS, AND LETTERS, XXI (1935), P. 511.

(23) ESSA PREPONDERÂNCIA DA VISÃO SOBRE OS OUTROS SENTIDOS REMONTA A ARISTÓTELES. CF. DE ANIMA, 3. 33, P. 429 A.

(24) THE SPECTATOR, N. 411.

Os limites impostos pelo princípio da imitação, por sua vez, definem a natureza dos prazeres secundários: estes repousam na atividade do espírito ao comparar as idéias expressas pelas palavras com as idéias suscitadas pelos objetos. Ou seja, os prazeres secundários são identificados com- e medidos pela- capacidade do poeta em produzir imagens semelhantes pela descrição. A fixação no visual e no semelhante, portanto, ata indissolúvelmente os prazeres secundários aos primários e reafirma o princípio da imitação. O que causa prazer é a reprodução daquilo que agrada na própria natureza: *Mas se a descrição do que é pequeno, comum, ou deformado é aceitável à imaginação, a descrição do que é grande, surpreendente ou belo o é muito mais, porque aqui não apenas nos deliciamos ao comparar a representação com o original, mas sentimos também um prazer muito grande com o próprio original*⁽²⁵⁾. Essa ênfase no aspecto reprodutivo da imaginação implica não só seus limites- que coincidem com os da natureza- mas inclusive os da metáfora. Como um símile condensado, ela está circunscrita à semelhança com o preexistente, o reconhecível. Ela não pode ultrapassá-lo, sob pena de cair no abismo bárbaro, como diria Johnson. O poeta tem em suas mãos o poder de modelar a natureza e de lhe dar o encanto que lhe aprouver, contanto que não a reforme em demasia e incorra em absurdos ao esforçar-se por aprimorá-la⁽²⁶⁾.

A demarcação do espaço de manobra permitido à imaginação reprodutiva prende-se, sem dúvida, à sua posição intermediária, à qual Addison aludira anteriormente: Os prazeres da imaginação, tomados em toda a sua amplitude, não são tão

(25) ID. IB., N. 418.

(26) ID. IB.

grosseiros quanto aqueles dos sentidos e nem tão refinados quanto os do entendimento⁽²⁷⁾. Ele segue aqui a tradição aristotélica estabelecida no *De Anima*⁽²⁸⁾, que considera a imaginação como a meio caminho entre a sensação e a concepção, obtendo seus materiais dos sentidos e apresentando suas imagens ao entendimento. Essa posição não é contestada desde a Idade Média e Descartes reafirma-a nas *Meditações*⁽²⁹⁾. Sua ligação com o corpo resulta, para o sistema cartesiano, na posição inferior reservada aos produtos da chamada arte imaginativa. Também Locke reafirma sua irrelevância, como vimos. As palavras de Addison, algumas linhas adiante, parecem ecoar como uma paráfrase o veredito clássico: os prazeres proporcionados pelo entendimento são *de fato* preferidos, porque estão fundados sobre algum conhecimento novo ou aperfeiçoamento do espírito do homem (...), embora os prazeres da imaginação tenham sobre os do entendimento a vantagem de que são mais óbvios e mais fáceis. É uma "vantagem" um tanto duvidosa, essa. Contudo, ele confere à imaginação o poder de proporcionar um prazer tão gratificante- e algumas vezes mais intenso- quanto o entendimento: *Uma bela cena delicia a alma tanto quanto uma demonstração, e uma descrição em Homero tem encantado mais leitores do que um capítulo em Aristóteles.*

Por outro lado, essa concepção de prazer estético derivada, a seu turno, da concepção de imaginação presente em Addison definida por Thorpe como *reação perceptiva* resulta numa ênfase na emoção desde já indicativa da proeminência que esta deveria adquirir gradualmente como fator básico da apreciação, assim como dos caminhos que levariam à reconsideração dos

(27) ID. , N. 411.

(28) 3. 3. 4.

(29) MEDITAÇÃO VI, IN DESCARTES, ABRIL CULTURAL, 1978, PP. 61-2.

elementos não racionais da arte. A semelhança é, sem dúvida, a fonte primordial do prazer, e a poesia, antes de mais nada, descrição. Entretanto, no *Spectator* número 416 ela é definida em termos que nos permitem observar até que ponto Addison se afasta da concepção comum de *belle nature*. Ela não consiste apenas na seleção dos aspectos mais belos da natureza: o prazer deriva da intensidade das cores acrescentadas pelo artista. Addison fundamenta o belo no seu poder de afetar o leitor: *As palavras, quando bem escolhidas, possuem em si uma força tão grande que uma descrição nos oferece freqüentemente idéias mais vividas do que a visão das próprias coisas. Para o leitor, uma cena é representada com cores mais fortes e pintada de modo mais verdadeiro em sua imaginação pelo concurso das palavras do que por uma visão real da cena que elas descrevem. Nesse caso, o poeta parece levar a melhor sobre a natureza (...). A arte é livre exatamente na medida em que ela acrescenta uma emoção que não está na natureza e isso se deve à constituição mental do ser humano. A explicação fornecida por Addison deriva da psicologia lockeana: quando olhamos qualquer objeto, a idéia que dele fazemos compõe-se de talvez duas ou três idéias simples, mas quando o poeta a representa ele pode nos dar uma idéia mais complexa ou apenas suscitar em nós as idéias mais aptas a afetar a imaginação⁽⁹⁰⁾. No número 418, ele se mostra ainda mais enfático quanto às conseqüências de suas premissas empiristas: cenas ou retratos tristes são preferidos aos serenos: Há ainda uma outra circunstância que recomenda mais do que tudo a descrição, isto é, que ela nos represente os objetos mais aptos a suscitar uma agitação interior no espírito do leitor e influenciar violentamente suas paixões. Pois, nesse caso, somos ao mesmo tempo*

(90) *Id.*, N. 416.

excitados e instruídos, de modo que o prazer se torna mais universal e muito mais adequado ao nosso entretenimento. Assim, é agradável ver a semelhança numa pintura, mas o prazer aumenta se a beleza de um rosto for suavizada por um ar de melancolia ou tristeza⁽³¹⁾. Uma característica desse prazer é, portanto, uma espécie de excitação nervosa que desencadeia uma reação emotiva.

As referências ao elemento emotivo na arte não eram novas, certamente, sobretudo na tradição retórica. Mas tudo indica que esse desvio para a ênfase na emoção se acentua durante todo o século XVIII. Em meados do século, Henry Home (Lord Kames) estabelece como caráter primordial da arte seu poder emotivo: O poder da linguagem em suscitar emoções depende inteiramente de sua capacidade de provocar imagens vividas e claras (...); as paixões do leitor não são nunca tão perceptivelmente agitadas senão quando ele é lançado numa espécie de devaneio em que, esquecendo-se de que está lendo, concebe cada incidente como se fosse realmente visto (...). Uma recordação vaga e refletida não pode provocar nenhuma emoção em nós (...), pois suas idéias são demasiado fracas e obscuras para suscitar qualquer coisa semelhante a uma emoção⁽³²⁾. Em 1772, a emoção, alçada à categoria de elemento estético básico, será expressamente oposta pelo influente crítico inglês William Jones, ao princípio da imitação sob o qual o francês Batteux reunira as artes em seu *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1746): Meu objetivo (...) é provar que, embora a poesia e a música tenham, certamente, um poder de imitar as maneiras dos homens e diversos objetos da natureza, seu efeito mais importante não é causado pela imitação, mas por um princípio

(31) ID. N. 418.

(32) "ELEMENTS OF CRITICISM," IN ELLEDGE, OP. CIT, VOL. 2, P. 481.

muito diferente, que deve ser procurado nos recessos mais profundos do espírito humano. (...) Desse modo, cada artista atingirá seu objetivo não pela imitação das obras da natureza, mas pela imitação de seu poder, causando o mesmo efeito sobre a imaginação que os seus encantos produzem sobre os sentimentos ⁽⁹³⁾.

As palavras de Kames revestem-se de uma importância ainda maior, a crer na observação de Elledge de que os *Elements of Criticism* não só podem ser considerados como uma obra sobre o que hoje seria chamado de Estética mas também constitui uma das primeiras aplicações da psicologia empirista na teoria da arte ⁽⁹⁴⁾. Pertence a essa mesma linha o *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* de Burke (publicado em 1754), cuja influência sobre Kant foi por este reconhecida. As premissas empiristas exerceram, indubitavelmente, um papel decisivo na reconsideração das emoções, ao postular a continuidade das sensações e emoções até a razão e afirmar que as emoções são inseparáveis da origem das operações da mente. A conexão entre os estímulos físicos e os estados emotivos já apontada por Descartes na forma dos chamados espíritos animais recebe uma atenção crescente dos filósofos empiristas. No *Leviatã*, Hobbes observa que *estar deitado com frio provoca sonhos de terror e faz surgir o pensamento e a imagem de alguns objetos temerosos (sendo recíprocos os movimentos do cérebro para as partes internas e das partes internas para o cérebro)* ⁽⁹⁵⁾. Locke, por sua vez, incorpora a teoria do médico e filósofo inglês Thomas

(93) "ON THE ARTS CALLED IMITATIVE," IN ELLEDGE, OP. CIT. VOL. 2, P. 872-80.

(94) ELLEDGE, VOL. 2, P. 1169.

(95) 1.2. , LOC. CIT., P. 13.

Willis (1621-75), que atribuía a partes específicas do cérebro as funções do entendimento (localizados no *corpus callosum*) e da memória, de cuja sede (as convoluções), que poderia ser descrita pela analogia corrente como um celeiro de imagens, partem fibras destinadas a transportar os espíritos animais para as diversas partes do corpo. A imaginação, situada no *corpus callosum* (e portanto função da "alma superior", lúcida), daí se irradia, segundo ele, através de fibras nervosas, para toda a cabeça⁽³⁶⁾. No continente, La Mettrie também atribuirá funções específicas a partes do cérebro.

A neurologia nascente se unia assim aos postulados empiristas e fornecia um suporte considerável não só para a afirmação de que por trás de todo estado emotivo se encontrava uma reação fisiológica mas também para as especulações em torno do modo de funcionamento da "imaginação" tanto nos doentes mentais quanto nos artistas. Loucura e genialidade estarão mais do que nunca perigosamente próximas. O furor poético em Platão, a declaração de Aristóteles de que a poesia exige um dom especial ou um toque de loucura⁽³⁷⁾, o reconhecimento, enfim, de que as fronteiras entre a normalidade e a anormalidade são ténues, disso o século XVIII- o século da Razão- se torna cada vez mais consciente. Diderot muitas vezes caracterizará como patológicos os estados experimentados pelo gênio, durante ou após o processo criativo- e o sobrinho de Rameau está a um passo da loucura. Até que ponto a importância que o século XVIII atribuiu à "sensibilidade" e a concepção que dela fez deveram-se a

(36) ROUSSEAU, G. S., "SCIENCE AND THE DISCOVERY OF THE IMAGINATION IN ENLIGHTENED ENGLAND", EIGHTEENTH - CENTURY STUDIES, III, (1977), PP. 190-1.

(37) POÉTICA XVII, 1455 A.C.F. ABRAMS, M. H., OP. CIT., P. 188.

investigações sobre a fisiologia do cérebro como a de Willis (e a especulações como a de La Mettrie), a descobertas como a de Harvey sobre a circulação do sangue (em torno de 1620) e a de Haller sobre a irritabilidade das fibras nervosas (1752)? Os romances de Richardson irão girar em torno da suscetibilidade nervosa de seus heróis- e principalmente heroínas, pois a mulher está, segundo a opinião corrente contemporânea, muito mais sujeita às motivações fisiológicas-, deliciando leitores (sobretudo leitoras) familiarizados com a nova importância (a importância "natural") dos movimentos do seu coração (ou melhor, dos seus "filamentos nervosos"). Por outro lado, Burke fundamentará sua concepção do sublime em explicações naturalistas, fisiológicas, simultaneamente ao abandono dos preceitos como base confiável para a teoria da arte. A concepção de poesia em Wordsworth, como *transbordamento espontâneo da emoção*, o papel da memória e da imaginação na inspiração poética, dentro da teoria expressiva estudada por Abrams e por ele centrada na analogia da mente como uma *lâmpada* que ilumina com luz própria o universo, apesar de construídos sobre a oposição dos românticos ingleses e alemães à teoria mecanicista, derivam em boa parte dos postulados empiristas na sua confluência com as descobertas científicas das bases fisiológicas dos processos mentais.

Addison parece captar sagazmente essas possibilidades já abertas pelas premissas epistemológicas e aponta para uma concepção do sublime que iria posteriormente abrigar os elementos irregulares e irracionais da arte: *Não entendo por 'Grandiosidade' apenas o tamanho de um único objeto, mas a amplitude de toda uma paisagem, considerada como uma peça única. Tais são os panoramas de um sítio campestre, de um vasto e selvagem deserto, de enormes*

aglomerados de montanhas, rochas elevadas e precipícios, ou uma ampla extensão de águas, que nos impressionam não pela novidade ou beleza da visão mas por aquela espécie rude de magnificência que se mostra nessas obras estupendas da natureza. Nossa imaginação gosta de se ocupar com um objeto ou de captar qualquer coisa que seja demasiado grande para sua capacidade. Somos lançados a um espanto prazeroso à vista de tais paisagens ilimitadas e sentimos na alma uma tranquilidade e um assombro deliciosos quando as vemos.⁽³⁸⁾ No *Spectator* número 420, seguindo essa tradição longiniana, ele se coloca na linha direta que, passando por Burke, chegaria até Kant: O entendimento abre, de fato, um espaço infinito a nossa volta, mas a imaginação, após uns poucos e débeis esforços, fica perplexa e acaba por ser engolfada na imensidade do vazio que a circunda (...).

(38) *SPECTATOR*, N. 412.

1.2- O alaúde

De deslize em deslize, a teoria/crítica resvala para a investigação dos elementos "não racionais" da arte, o que ocorre, não por um corte com o que chamamos de classicismo, mas por desvios que, a princípio, mal se podem discernir. Ainda derivada da mudança de ênfase do geral para o particular, encontra-se uma outra corrente britânica tendente a fundamentar suas posições nos princípios emotivos da arte: a da associação de idéias.

Embora a teoria associacionista tenha sido posteriormente desenvolvida com maior acuidade por Hume e Hartley, e mais amplamente aplicada à arte por Kames, Gerard e (no fim do século) Alison, no *Spectator* número 418 Addison identifica como uma das razões dos prazeres secundários da imaginação a propriedade que possuem as imagens de evocar seqüências de idéias afins, antecipando os desenvolvimentos dessa teoria: *Podemos observar que qualquer circunstância especial daquilo que anteriormente vimos freqüentemente suscita toda uma série de imagens e desperta inúmeras idéias que antes dormiam na imaginação.* (39)

Ele atribui essa propriedade a causas naturais e lhes dá uma explicação fisiológica cartesiana, provavelmente seguindo o artigo 21 das *Paixões da alma*. No entanto, as perspectivas abertas pelo associacionismo derivam antes de sua formulação por Hobbes e Locke do que de Descartes. (40)

(39) *SPECTATOR*, N. 417.

(40) SIGO, PARA A INFLUÊNCIA DO ASSOCIACIONISMO, AS CONCLUSÕES EXPOSTAS POR KALLICH, M., "THE ASSOCIATION OF IDEAS AND CRITICAL THEORY: HOBBS, LOCKE, AND ADDISON", *ENGLISH LITERARY HISTORY*, XII (1945).

No *Leviatã*, Hobbes descreve como as sensações diminuídas retidas na imaginação movem-se em seqüências de pensamento não casuais, determinadas por leis próprias: Quando o homem pensa seja no que for, o pensamento que se segue não é tão fortuito como poderia parecer. Não é qualquer pensamento que se segue indiferentemente a um pensamento. (...) Essa cadeia de pensamento, ou discurso mental, é de dois tipos. O primeiro é livre, sem designio e inconstante. Como quando não há um pensamento apaixonado para governar e dirigir aqueles que se lhe seguem, como fim ou meta de algum desejo, ou outra paixão. Neste caso diz-se que os pensamentos vagueiam, e parecem impertinentes uns aos outros, como no sonho. (...) São pensamentos como que sem harmonia, como o som de um alaúde fora de tom, ou, mesmo dentro do tom, tocado por alguém que não saiba tocar. E, contudo, nesta selvagem disposição do espírito, o homem pode muitas vezes perceber seu curso e a dependência de um pensamento em relação ao outro. (...) A segunda é mais constante por ser regulada por algum desejo ou designio. Pois a impressão feita por aquelas coisas que desejamos, ou receamos, é forte e permanente, ou (quando cessa por alguns momentos) de rápido retorno. (...) A cadeia de pensamentos regulados é de duas espécies: uma, quando, a partir de um efeito imaginado, procuramos as causas, ou meios que os produziram (...); a outra é quando, imaginando seja o que for, procuramos todos os possíveis efeitos que podem por essa coisa ser produzidos. (...) Em suma, o discurso do espírito, quando é governado pelo designio, nada mais é do que procura, ou capacidade de invenção, que os latinos denominam *sagacitas* e *solertia*, uma busca das causas de algum efeito presente ou passado, ou dos efeitos de alguma causa passada ou presente. (...) As vezes o homem conhece um lugar

determinado, no âmbito do qual ele deve procurar, e então seus pensamentos acorrem de todos os lados para ali, como quando alguém varre uma sala para encontrar uma jóia, ou quando um cachorro percorre o campo para encontrar um rastro, ou quando um homem percorre um alfabeto para encontrar uma rima. ⁽⁴¹⁾

Estão aqui definidas as grandes linhas da influência do associacionismo na teoria da arte: os laços que tornam as idéias dependentes umas das outras, a natureza emotiva, passional desses laços e até mesmo as metáforas- os sons produzidos por um instrumento musical, o salão, o rastro perseguido por um cão- pelas quais a associação de idéias entraria nas descrições de como opera a imaginação na arte. Nós as encontraremos em Alexander Gerard, que as aplicará em sua definição de gênio. E Diderot irá explorar particularmente o primeiro tipo da associação hobbesiana no Sonho de D'Alembert.

Não é meu intuito dar conta da teoria associacionista em seus detalhes. É preciso assinalar, no entanto, algumas importantes conclusões de Kallich. No que se refere a Hobbes, a distinção entre lembrança e invenção como duas espécies de

(41) 1.3 LOC. CIT., PP. 16-7, ESSA LINHA DE INVESTIGAÇÃO DOS PROCESSOS ASSOCIATIVOS REMONTA A ARISTÓTELES, EM CUJO DE MEMÓRIA ENCONTRAMOS AS SEGUINTESS CONSIDERAÇÕES: "O ATO DE RECORDAR DEVE-SE AO FATO DE QUE UM MOVIMENTO TEM, POR NATUREZA, UM OUTRO QUE LHE SUCEDE. SE ESSA ORDEM FOR NECESSÁRIA, TODA VEZ QUE UMA PESSOA EXPERIMENTAR O PRIMEIRO DOS DOIS MOVIMENTOS ASSIM INTERLIGADOS, EXPERIMENTARÁ O SEGUNDO; SE, ENTRETANTO, A ORDEM NÃO FOR NECESSÁRIA, MAS HABITUAL, APENAS NA MAIORIA DAS VEZES A PESSOA EXPERIMENTARÁ O ÚLTIMO DOS DOIS MOVIMENTOS. (...) TODAS AS VEZES, PORTANTO, QUE ESTIVERMOS RECORDANDO, ESTAREMOS EXPERIMENTANDO UM DOS DOIS MOVIMENTOS ANTERIORES ATÉ QUE, FINALMENTE, EXPERIMENTAMOS AQUELE DEPOIS DO QUAL HABITUALMENTE VEM O QUE PROCURAMOS. ISTO EXPLICA POR QUE PERSEGUIMOS AS SÉRIES, TENDO COMEÇADO, NO PENSAMENTO, DO PRESENTE OU ALGUM OUTRO TEMPO, E DE ALGO SEMELHANTE OU OPOSTO, PARA AQUILO QUE PROCURAMOS, OU ENTÃO DAQUILO QUE LHE É CONTÍGUO". DE MEMÓRIA, 10-20, IN THE COMPLETE WORKS OF ARISTOTLE, PRINCETON UN. PR., PRINCETON, NEW JERSEY, 1985, VOL. I.

seqüências reguladas do pensamento e correspondentes, cada uma, a um princípio de associação, diz respeito diretamente ao problema da invenção e da criação no processo artístico.

No primeiro tipo, a lembrança, a cadeia de pensamentos depende do lugar e do tempo em que os objetos foram percebidos. Em outras palavras, trata-se da lei da contigüidade. A invenção, ao contrário, é independente das relações espaciais e temporais da percepção original e opera por relações de causa-efeito, ou vice-versa (é *sagacitas* e *solertia*)⁽⁴²⁾. Em ambos os tipos está presente a paixão, que dirige os pensamentos a um determinado fim. O conceito de invenção pressupõe, portanto, por um lado, uma certa liberdade quanto às percepções originais e a intervenção da paixão; por outro lado, no entanto, ele implica uma seqüência ordenada de idéias que, no que Hobbes qualifica de *boa fantasia*, estão já pré-arranjadas pelo juízo⁽⁴³⁾. O poeta é um inventor na medida em que é capaz de construir seqüências de pensamentos governados por um desígnio unificador e pela relação de causa-efeito. Desse modo, a associação de idéias, como diz Kallich, fornece a base psicológica para a colaboração entre imaginação e juízo. De acordo com Hobbes, o juízo tem duas funções: controla a rapidez excessiva da imaginação quando ela opera na memória apenas segundo o princípio da semelhança, enquanto que fornece, com o princípio racional de causa-efeito, um caminho nos materiais da memória para a invenção coerente e imaginativa⁽⁴⁴⁾.

(42) HÁ, ALÉM DESSES, UM OUTRO TIPO, A SEMELHANÇA, "QUE DESCREVE A FACILIDADE COM QUE AS IDÉIAS SÃO CONCATENADAS NO ESPÍRITO E QUE (...) É A FONTE DA 'IMAGINAÇÃO SELVAGEM'". KALLICH, OP. CIT., P. 294.

(43) ID. IB., P. 301.

(44) ID. IB., P. 303.

Para Locke, ao contrário de Hobbes, a associação de idéias é algo de irracional⁽⁴⁵⁾, um grau de loucura encontrado na maioria dos homens⁽⁴⁶⁾. Essa conexão de ideias pode ser de dois tipos. O primeiro é natural e consiste numa concordância com as relações racionais entre as coisas. A segunda deriva do acaso: *Idéias que em si mesmas não são totalmente afins e acabam por se unir de tal modo no espírito do homem que é muito difícil separá-las (...)*⁽⁴⁷⁾. Apesar de casuais - e daqui deriva sua "irracionalidade", sua não "naturalidade"-, elas são reforçadas pelo hábito. Para Locke, o costume, nesse sentido, fixa associações subjetivas que, daí por diante, são consideradas "naturais". A elas se devem as diferenças individuais.⁽⁴⁸⁾

Assim, embora Locke desaprovasse esse tipo de associação, ele abria as portas ao subjetivismo implícito no reconhecimento de sua existência. Para aqueles que o seguiram de perto mantiveram-se os postulados objetivos da apreciação estética: Addison reafirma a necessidade de que o julgamento controle as seqüências associativas, tal como recomenda que o poeta não reforme demais a natureza, num compromisso explícito com o classicismo. Mas o subjetivismo latente na teoria lockeana transparece no *Spectator* número 421, quando Addison atribui à associação de idéias os prazeres mais intensos da imaginação: *É esse talento para afetar a imaginação que confere beleza ao bom senso e torna as composições de um homem mais agradáveis do que a de um outro. Ele é empregado nos escritos em geral, mas constitui a própria vida e a mais alta perfeição da poesia.*

(45) AN ESSAY CONCERNING HUMAN UNDERSTANDING 2. 33. 1.

(46) ID. 2. 33. 4.

(47) ID. , 2. 33. 5.

(48) ID. , 2. 33. 6.

1.3- O Tambor

Seria de se esperar, caso a teoria seguisse por uma progressão linear- como nos fazem crer os manuais de história literária-, que esta última via fosse posterior à primeira. Entretanto, não é o caso aqui. Para Kallich, enquanto nesse primeiro período do século XVIII (o primeiro quartel) a teoria da associação casual e confusa entra em conflito com os padrões do gosto e os mina, no quartel seguinte a teoria das associações regulares e 'naturais' será utilizada para explicar e reforçar o gosto neoclássico reinante⁽⁴⁹⁾. Hume afirmará, é verdade, que a beleza não é uma qualidade das próprias coisas, existe apenas no espírito que as contempla, e cada espírito percebe uma beleza diferente⁽⁵⁰⁾. Contudo- e por essa mesma razão-, o teste final da arte depende não apenas da direção impressa à obra literária pelo designio unificador mas também do conhecimento e da experiência adquiridos através da tradição. O que, ao fim e ao cabo, se resume no dogma da perenidade, como diz Bate: se o discernimento racional do ideal não é possível e se a reação do homem à arte é determinada apenas pela sensibilidade subjetiva ou pela acumulação da experiência, não se pode recorrer a nenhum método ou referência exterior exceto o veredito do tempo (...). Entre os escritores cujo empirismo não é levado a extremos, há uma tendência mais forte ainda para considerar o veredito do tempo como 'universal' em sua aplicação e 'fundado na natureza', e, portanto, como uma evidência de um padrão fixo do gosto.⁽⁵¹⁾

(49) OP. CIT., P. 314

(50) "DO PADRÃO DO GOSTO", IN BERKELEY, HUME, NOVA CULTURAL, SÃO PAULO, 1989, P. 262.

(51) BATE, W. J., FROM CLASSIC TO ROMANTIC, HARPER AND ROW, NEW YORK, 1961, P. 109.

Se o empirismo, portanto, apontava para os aspectos subjetivos da apreciação estética- tanto quanto na produção, já que a imaginação é inata, como declara Addison⁽⁵²⁾-, nem por isso deixava de resultar, a curto prazo, num conservadorismo estético⁽⁵³⁾. Há que considerar, por outro lado, os seus efeitos mediatos sobre a teoria/crítica, isto é, aqueles que se deram pela via indireta da crítica à razão dogmática e soberana já iniciada por Hobbes. Através dela, a imaginação assume uma importância que jamais tivera antes: ela se torna a própria natureza humana e se estende a todo o domínio intelectual.

Hobbes partira, já, não da unidade do sujeito racional, mas da variedade de suas percepções. Daí a importância fundamental da experiência sensível na construção dos juízos e dos limites de seu poder. Mas em última instância essa construção, no sistema hobbesiano, é arrumada pela razão, embora repouse sobre a mecânica das paixões: empirismo e racionalismo, nesse sentido, são perfeitamente compatíveis⁽⁵⁴⁾.

O intuito de Locke, que não é outro senão o de Hobbes, é determinar até onde vai o entendimento, tarefa indispensável para o exercício de suas funções legítimas. Com Hume a filosofia empirista é levada até suas últimas consequências: ela se torna, em seu sentido pleno, uma crítica do entendimento, uma justificativa dos princípios de nossos juízos⁽⁵⁵⁾.

(52) SPECTATOR N. 416.

(53) GILBERT, K.E., & KUHN, H., A HISTORY OF AESTHETICS, MAC MILLAN, NEW YORK, 1939, PP. 239-4.

(54) BERNHARDT, J., "HOBBES," IN CHÂTELET, F. (ED.), HISTÓRIA DA FILOSOFIA, ZAHAR, RIO DE JANEIRO, 1973, VOL III, PP. 121-4.

(55) BRÉHIER, E., OP. CIT., VOL. 4, P. 91.

Para Hume, o que existe antes de mais nada é uma natureza humana, que permanece sempre a mesma em todos os tempos e lugares- e nisso ele segue seus contemporâneos, como vimos em Johnson. O primeiro princípio que ele estabelece para essa natureza é o da prioridade das impressões: as idéias não contêm outra coisa senão aquilo que é fornecido por elas próprias. As impressões compreendem *todas as nossas sensações, paixões e emoções tal como elas aparecem inicialmente na alma* e das quais as idéias são *imagens enfraquecidas no pensamento e no raciocínio*⁽⁵⁶⁾. Hume faz, portanto, uma crítica da representação: se para ele a idéia não é a representação de um objeto, e sim uma impressão, esta não é representativa- é inata. Precisemos: não há um objeto puro nem um eu prévio. Não temos idéia de nada a não ser de uma percepção; nossos sentidos não são independentes de nós, pois eles *não podem operar para além do domínio no qual eles realmente operam*⁽⁵⁷⁾. A experiência que temos do mundo exterior não pode ser definida como a de um eu que recebe as sensações a partir dos objetos exteriores sobre os órgãos dos sentidos. A experiência é antes de mais nada um princípio da natureza humana. A mente, ligada ao mundo exterior pelos sentidos, não produz uma representação- não, se entendermos essa representação como sendo uma imagem especular. Ela é, na verdade, uma espécie de refração. Estamos irreparavelmente isolados do mundo exterior: a mente humana constitui um mundo próprio, regido por suas próprias leis, que determinam as relações entre as mínimas pontuais (as impressões e as idéias).

(56) A TREATISE OF HUMAN NATURE , 1.1.1.

(57) ID. , 1.3.14.

Mas o ponto-chave de sua crítica do entendimento encontra-se nas relações entre essas mínimas pontuais: a relação é o que nos faz passar de uma impressão ou de uma idéia dada à idéia de alguma coisa que não é realmente dada. (...) A própria relação é o efeito de princípios ditos de associação - contigüidade, semelhança e causalidade -, que constituem precisamente uma natureza humana. Natureza humana significa que o que é universal ou constante no espírito humano não é jamais tal ou qual idéia como termo, mas somente maneiras de passar de uma a outra idéia particular⁽⁵⁸⁾.

Ao tornar essas relações exteriores aos termos, Hume modifica totalmente a ótica pela qual se considera a causalidade: ela nasce do hábito, através da experiência; ela não está nos objetos. Hume não nega que o hábito nos conduza com segurança na vida prática. Contudo, ele lhe retira toda validade racional: nossa razão fundamenta-se, na verdade, numa crença. O princípio da natureza humana é o hábito de contrair hábitos: todos os nossos raciocínios referentes a causas e efeitos não derivam senão do costume e essa crença é mais propriamente um ato da parte de nossa natureza sensitiva do que cognitiva⁽⁵⁹⁾. Assim, todo raciocínio provável não é senão uma espécie de sensação. Não é apenas na poesia e na música que devemos seguir nosso gosto e sentimento, mas também na filosofia⁽⁶⁰⁾. O sentimento está na base de todas as atividades do homem, e a razão, como o sentimento, é uma faculdade instintiva.

(58) DELEUZE, G. "HUME", IN CHÂTELET, OP. CIT., VOL. 4, P. 61.

(59) A TREATISE OF HUMAN NATURE, 1. 4. 1.

(60) ID., 1. 3. 8.

Há outras conseqüências ainda mais importantes para o conceito de imaginação. Segundo Hume, quando uma impressão se apresenta a nós, ela não apenas transporta o espírito para idéias que lhe estão ligadas mas também lhe comunica uma parte de sua força e vivacidade⁽⁶¹⁾. O espírito, avivado por uma impressão, se mantida essa disposição, irá comunicá-la - por uma transição fácil, por uma força de atração suave⁽⁶²⁾ - para outros objetos que mantêm uma relação (de contigüidade, semelhança ou causalidade) com aquele que suscitou a primeira impressão. Ademais, a associação auxilia a imaginação a compor imagens⁽⁶³⁾.

É essa força de atração- newtoniana- que fundamenta sua concepção de imaginação e de seu poder: *Nada é mais admirável do que a presteza com que a imaginação sugere suas idéias e as apresenta no instante mesmo em que elas se tornam necessárias ou úteis. A fantasia corre de um extremo a outro do universo a fim de reunir aquelas idéias que pertencem a um assunto. Poder-se-ia crer que todo o mundo intelectual de idéias fosse de um só golpe submetido a nossa vista e que não fizéssemos nada senão extrair aquelas idéias que são mais adequadas ao nosso designio.*

(61) ID., 1.3.8.

(62) ID., 1.1.4.

(63) CF. KALLICH, OP. CIT., P.303, NOTA 29. ENCONTRAMOS TAMBÉM EM LEIBNIZ A ASSOCIAÇÃO DE IDÉIAS NA IMAGINAÇÃO: "(...) COMO A VEEMÊNCIA DE UMA IMPRESSÃO MUITO FORTE PRODUZ MUITAS VEZES DE UMA SÓ VEZ TANTO EFEITO QUANTO A FREQUÊNCIA E REPETIÇÃO DE VÁRIAS IMPRESSÕES MEDIANAS PODERIA TÊ-LAS PRODUZIDO A LONGO PRAZO, ACONTECE QUE ESTA VEEMÊNCIA GRAVA NA FANTASIA UMA IMAGEM TÃO PROFUNDA E VIVA COMO A LONGA EXPERIÊNCIA. DAÍ VEM QUE ALGUMA IMPRESSÃO FORTUITA, MAS VIOLENTA, ASSOCIA NA NOSSA IMAGINAÇÃO E NA NOSSA MEMÓRIA DUAS IDÉIAS QUE ATÉ ENTÃO ESTAVAM JUNTAS, MAS DE FORMA TÃO FORTE E DURÁVEL, E NOS DÁ A MESMA TENDÊNCIA A ASSOCIÁ-LAS E DE ESPERÁ-LAS UMA APÓS A OUTRA COMO SE SUA ASSOCIAÇÃO CONSTITUÍSSE O RESULTADO VERIFICADO POR UM LONGO HÁBITO". "NOVOS ESSAIOS", IN LEIBNIZ, NOVA CULTURAL, S.P., 1988, VOL. 1, P. 203. CONTUDO, PERTENCE EXCLUSIVAMENTE A HUME, COMO AFIRMA KALLICH, A AFIRMAÇÃO DE QUE A ASSOCIAÇÃO AUXILIA A IMAGINAÇÃO A COMPOR IMAGENS.

Não há, no entanto, outras idéias presentes senão aquelas que são coletadas assim, por uma espécie de faculdade mágica da alma; embora ela seja sempre mais perfeita nos maiores gênios e seja propriamente o que denominamos gênio, essa faculdade contudo permanece inexplicável, malgrado os esforços extremos do entendimento⁽⁶⁴⁾. Longe de ser a louca da casa, ela é o lugar de ação dos princípios da natureza humana⁽⁶⁵⁾. Contudo, ela possui ainda uma outra propriedade. Ela aviva e reforça as paixões refletindo-as e engolfando-as num jogo, e nesse jogo as paixões não só apaixonam a imaginação mas sobretudo tornam-se paixões da imaginação⁽⁶⁶⁾: o espírito humano, do mesmo modo que as paixões, não é da natureza de um instrumento de sopro que, passando por todas as notas, perde em seguida o som, assim que cessa o sopro; ele se assemelha antes a um instrumento de percussão em que, a cada golpe, as vibrações conservam ainda o som, que morre gradual e insensivelmente. A imaginação é extremamente ágil e rápida, mas as paixões são lentas e recalcitrantes; por essa razão, quando se apresenta um objeto qualquer que proporciona à primeira uma diversidade de visões, e às outras, emoções, embora a imaginação possa mudar suas visões com grande rapidez, cada golpe desferido não produzirá uma nota clara e distinta da paixão, mas as duas paixões serão sempre misturadas e confundidas⁽⁶⁷⁾.

O espírito humano é, pois, uma rede de ficções tecidas pela imaginação. Não há, fundamentalmente, diferença entre sonho e realidade: ambos são ficções da imaginação. A criação artística prolonga, de certo modo, a percepção da realidade e é

(64) A TREATISE OF HUMAN NATURE, 1.1.7.

(65) DELEUZE, G., EMPIRISME ET SUBJECTIVITÉ, P. U. F., PARIS, 1980, P. 3.

(66) DELEUZE, G., "HUME", IN CHÂTELET, OP. CIT., VOL. 4, P. 67.

(67) A TREATISE OF HUMAN NATURE, 2.3.9.

difícil saber como se passa dessa para aquela: como a diferença entre a história e a poesia épica consiste apenas nos graus de conexão que une entre si os vários eventos que compõem o seu tema, será difícil, senão impossível, determinar com exatidão as fronteiras que separam um do outro. É mais uma questão de gosto do que de raciocínio^(67b). Hume não descarta a razão nem exalta incondicionalmente a imaginação; ele as aproxima, destruindo todos os abismos que entre elas o racionalismo dogmático interpusera. Os vãos da imaginação são perigosos para a razão, mas se esta rejeitar aquela incorrerá em perigos ainda maiores⁽⁶⁸⁾: Nada é mais perigoso para a razão do que os vãos da imaginação, e nada tem causado mais engano entre os filósofos (...). Mas, por outro lado, se a consideração desses exemplos pode nos decidir a rejeitar todas as sugestões triviais da fantasia e seguir o entendimento, isto é, as propriedades mais gerais e mais estabelecidas da imaginação, até mesmo essa resolução, se executada com firmeza, seria perigosa e levaria às consequências mais fatais. Pois já demonstrei que o entendimento, quando age sozinho e de acordo com os princípios mais gerais, é inteiramente subvertido e não deixa o menor grau de evidência em qualquer proposição, quer na filosofia quer na vida cotidiana. (...) Que partido, então, devemos escolher, entre tantas dificuldades? Se adotamos esse princípio e condenamos todos os raciocínios refinados, incorremos nos absurdos mais manifestos. Se o rejeitamos em favor desses raciocínios, subvertemos inteiramente o entendimento humano. Portanto, não temos escolha senão entre uma falsa razão e nenhuma razão⁽⁶⁸⁾.

(67 b) INVESTIGAÇÃO ACERCA DO ENTENDIMENTO HUMANO, EDIT. NACIONAL, EDUSP, SÃO PAULO, 1972, SEC. III, PP. 27-8.

(68) A TREATISE OF HUMAN NATURE, 1. 4. 7.

A autoridade da razão não é apenas ilegítima; ela é não natural. Em suma, razão e imaginação trocaram de lugar: aquela tem de justificar-se perante esta: o sentimento está sempre certo porque o sentimento não tem outro referente senão ele próprio, e é sempre real quando alguém tem consciência dele. Mas nem todas as determinações do entendimento são certas, porque têm como referente alguma coisa além delas mesmas (...).⁽⁶⁹⁾

O ideal estóico do século XVII consistira no triunfo da razão sobre as paixões. A filosofia humeana aponta, ao contrário, para a impossibilidade de fundar a liberdade humana sobre tal ideal: as paixões não são obstáculos, mas sim os próprios impulsos originais e indispensáveis às operações da mente. Na França, Vauvenargues afirma que nossas paixões não são distintas de nós mesmos; algumas há que são todo o fundamento e toda a substância de nossa alma⁽⁷⁰⁾ e não existe quase nenhum homem cujo juízo seja superior às suas paixões.⁽⁷¹⁾

A procura dos fundamentos da razão termina por assinalar sua fragilidade antes de Rousseau. Em meados do século, até mesmo os campeões da razão são obrigados a reconhecer que ela não é a força dominante do homem; a razão é comparável apenas ao ponteiro que assinala o tempo num relógio. O mecanismo que move esse ponteiro está lá dentro; a força motivadora e a causa última do conhecimento jaz naqueles impulsos primários e originais que nós recebemos continuamente de um outro reino,

(69) " DO PADRÃO DO GOSTO " IN HUME , BERKELEY , P. 262.

(70) " INTRODUCTION À LA CONNAISSANCE DE L'ESPRIT HUMAIN " , IN RÉFLEXIONS , SENTENCES ET MAXIMES MORALES DE LA ROCHEFOUCAULD ET OEUVRES CHOISIES DE VAUVENARGUES , GARNIER PARIS , S/D , P. 243.

(71) ID. IB. , P. 238.

absolutamente irracional⁽⁷²⁾. Diderot assim começa os Pensamentos filosóficos: Lançam-se inectivas sem fim contra as paixões; imputam-se-lhes todos os sofrimentos do homem e se esquece que elas são também a fonte de todos os seus prazeres. (...) Sem elas, não há o sublime, seja nos costumes, seja nas obras; as belas-arts retornam a infância e a virtude torna-se mesquinha.⁽⁷³⁾

Constitui-se, pois, a situação intelectual conformadora das complexidades profundas do pensamento setecentista, no qual exerceu papel fundamental- entre outros fatores econômicos e sociais- esse movimento de destruição das barreiras entre sentimento e pensamento. A mudança no estatuto da imaginação localiza-se, mais precisamente, no ponto em que se suprime o esquema rígido pelo qual a divisão entre sentidos interiores e sentidos exteriores determinara uma departamentalização dos poderes e funções específicos a cada faculdade. Este é o esquema cartesiano ainda empregado por Addison, quando distingue imaginação de entendimento, memória e sentidos.

A continuidade implícita no empirismo entre sensações, imaginação e entendimento resultou num esquema mais flexível, que foi acompanhado de uma reconsideração do papel dos poderes mentais. No processo, as barreiras tradicionais desmoronaram e os domínios da razão e da imaginação começaram, por padrões tradicionais, a se sobrepor umas às outras. A razão foram atribuídas certas funções que habitualmente tinham sido

(72) CASSIRER, THE PHILOSOPHY OF THE ENLIGHTENMENT , P. 107.

(73) COMENTÁRIO DE VOLTAIRE , À MARGEM DOS "PENSAMENTOS FILOSÓFICOS: AS PAIXÕES SÃO OS VENTOS QUE IMPULSIONAM OS NAVIOS E OS AFUNDAM". APUD VERNIÈRE, OP, P. 10, NOTA 1.

consideradas como realizadas pela imaginação, enquanto se considerou, às vezes, que a imaginação agia como uma capacidade quase racional⁽⁷⁴⁾. Quando empregada em um sentido amplo, a palavra *imaginação* significou, então, uma espécie de sensibilidade inata, poder de associação e de concepção⁽⁷⁵⁾. Assim, fundada nos instintos associativos ampliados pela experiência, a imaginação pôde ser vista como uma faculdade que salta os estágios lentos da análise. Não é outro o sentido que ela assume, muitas vezes, em Diderot.

(74) FABIAN , BERNHARDT , " INTRODUCTION " , IN GERARD, A. , AN ESSAY OF GENIUS , WILHELM FINK VERLAG , MÜNCHEN , 1966 P. XXXVII.

(75) BATE, " FROM CLASSIC TO ROMANTIC " , P. 113.

2- Em busca do caminho da águia meônia

A imaginação, tal como o século XVIII em geral a concebeu, principalmente sob as formulações lockeanas, é uma faculdade produtora de imagens especulares. Por outro lado, como vimos em sua aplicação por Addison, essas imagens só produzem prazer quando são intensificadas pela emoção que lhes acrescenta o artista. Esse sentimento deriva, portanto, não apenas da comparação, da semelhança com o objeto descrito, mas da atividade da mente posta em jogo pelas associações de idéias. Em suma: a concepção especular da imaginação implicava, em última análise, uma questão subrepticamente introduzida nas investigações sobre as relações entre o mundo dos sentidos e o mundo da obra de arte. Se entre eles se interpõem a atividade da mente, as emoções e as associações, é evidente que o resultado é uma diferença. Em outras palavras: a arte inventa/descobre ou cria ?

O termo inventar, no sentido que o século XVIII lhe atribui, significa combinar, transpor a ordem dos dados preexistentes. Isto é, descobrir o que já existe. Não há, aí, enfim, nenhuma indicação daquilo que se entenderia hoje comumente por criação, que implica o deslocamento da ênfase para a atividade da mente do artista, de modo a caracterizar o processo artístico como formação do objeto- ou seja, um abandono total da passividade (porque na invenção a atividade está limitada à combinação e à intensificação dos dados recebidos do exterior) em favor das forças e operações ocorridas dentro da própria mente daquele que, então, "cria".

A palavra imaginação veio a ser muitas vezes empregada pelos teóricos/críticos ingleses setecentistas como um

termo compreensivo para a totalidade dos processos mentais, aí incluídas as reações associativas. Se a imaginação se alimenta da experiência, embora se torne quase voluntária no momento da sua aplicação, seu aspecto cognitivo é, ao mesmo tempo, intuitivo: os frutos de toda experiência passada, como Hume apontara, não se apresentam, explica Bate, como umas tantas 'idéias' a serem 'extraídas' uma a uma: eles existem, antes, como uma 'aptidão' ou 'poder' de reação associativa, ou, como Hume ocasionalmente o denominava, de 'imaginação'; e, como tal, sua influência contínua, pela qual a imaginação é alimentada e amadurecida, assegura uma amplitude constante de 'insight'⁽⁷⁶⁾. No entanto, essas tendências convivem com valores "clássicos", perpetuando oposições tradicionais, principalmente entre juízo e imaginação e, nesse caso, esta mantém sua conotação de faculdade formadora de imagens.⁽⁷⁷⁾

As dificuldades resultantes de uma teoria que de um lado avança, segundo novas premissas, para o desenvolvimento de uma nova concepção de imaginação, e, de outro, mantém conceitos tradicionais potencialmente conflitantes com aquela concepção, emergiram sobretudo na questão do gênio. Em torno de 1750 - 1760, ocorre uma concentração significativa de obras sobre o gênio: em 1755 William Sharpe publica o *Dissertation on Genius*, em 1758 Alexander Gerard redige o *An Essay on Genius*⁽⁷⁸⁾ (publicado em 1774), em 1759 surge o *Conjectures on Original Composition* de Edward Young. Essas obras serão seguidas pelo *Essay on Genius* de William Duff (1767) e o *The Mistril; or the Progress of Genius* de James Beattie (1771). Desse movimento surge, gradualmente uma

(76) ID. IB., P. 112.

(77) ID. IB., P. 113.

(78) SEGUNDO FABIAN, LOC. CIT., P. XX.

redefinição de gênio: já em 1755 ele aparece no Dictionary de Johnson como *um homem dotado de faculdades superiores*⁽⁷⁹⁾.

Mas a questão do gênio teve também outras origens além daquelas mais restritas à arte: ela foi em larga medida transplantada do campo da ciência. Como observa Fabian, os primeiros gênios originais eram aqueles cientistas que se livraram dos grilhões da física aristotélica e desse modo estabeleceram, aos olhos de seus contemporâneos, sua independência intelectual⁽⁸⁰⁾. Certamente isso está ligado à Querela dos Antigos e Modernos. Já no século XVII haviam sido feitas tentativas para transportar para o domínio da arte a noção de gênio como possuidor de uma mente ativa, inovadora e inquieta que repele as restrições impostas pela autoridade e que se eleva acima do comum dos mortais, impelindo a humanidade para o progresso. O modelo e o exemplo mais conspícuo do gênio para todo o século XVIII é, sem dúvida, Newton.

Contudo, essa transplantação do gênio da ciência para a arte também carregou problemas: na ciência ele "inventa", isto é, "descobre". Certamente isso ocorre igualmente na arte, se se mantém o postulado clássico da imitação. Mas então como ficariam as posições derivadas das investigações sobre os progressos mentais dos artistas- isto é, as possibilidades por elas abertas? Novamente aqui se procurou um compromisso, como se verá em Gerard.

(79) APUD FABIAN, ID. IB., P. XX.

(80) ID. IB., P. XXXI.

2.1- O Mágico

A questão do gênio é colocada inicialmente, para o século XVIII, nos termos de uma polarização em torno do inato e do adquirido. Para Sharpe ele é adquirido, mas a corrente oposta ganha forças crescentes. Como observa Fabian, *pode-se (...) classificar um autor como um novo teórico do gênio na medida em que era anti-sharpeano ou, no caso de um francês, anti-helveciano.* ⁽⁸¹⁾

É necessário ver , a respeito dessa contenda , o fundo sobre o qual ela se teceu . Dizer que o gênio é inato significa , antes de mais nada , subtraí-lo às fronteiras das regras , significa opor a estas a " natureza " .

No Spectator número 417, Addison afirma que seria inútil investigar se o poder de imaginar coisas de modo vigoroso provém de alguma perfeição maior da alma ou de alguma textura mais refinada do cérebro de um homem do que de um outro. Para ele, o inato é a intensidade com que o poeta recebe suas imagens dos sentidos e as configura de modo a afetar o leitor. A origem empirista dessa explicação é evidente. No entanto, quando tenta definir o gênio, Addison adere à corrente do "natural" e do espontâneo.

No Spectator número 160, a distinção que ele estabelece entre os dois tipos de gênio revela o ponto exato em que as qualidades excepcionais de certos poetas repelem as explicações "racionalis"/ "naturalistas". Há aqueles que se formaram pelas regras e submeteram a grandeza de seus talentos naturais à correção e às restrições da arte. Mas sua admiração se

(81) ID. IB., P. XXI.

dirige ao outro tipo, o que se sobrepõe às regras apenas pela força dos elementos naturais e sem qualquer auxílio da arte ou erudição (...). A oposição arte-natureza é clara : Parece haver nesses grandes gênios algo de nobremente selvagem e extravagante que é infinitamente mais belo do que todos os torneios e polimentos daquilo que os franceses chamam de 'bel-esprit' (...). (...) é algo como um solo rico num clima favorável que produz toda uma profusão de plantas nobres surgindo em milhares de belas paisagens sem qualquer ordem certa ou regularidade.⁽⁸²⁾

O recurso à analogia vegetal que aqui se encontra é uma das constantes da teoria do gênio do século XVIII. A ela recorre o próprio Johnson, quando exalta as excelências de Shakespeare: (...) a composição de Shakespeare é uma floresta, cujos ramos e pinheiros se elevam nos ares, entremeados algumas vezes com ervas daninhas e sarças, e algumas vezes dando abrigo a murtas e a rosas (...).⁽⁸³⁾

Que havia um lugar, portanto, mesmo dentro da teoria clássica, para as produções felizes que contradizem, subvertem as regras não parece haver nenhuma dúvida⁽⁸⁴⁾. Como diz Monk, na Renascença a inadequação das regras sem o gênio, da arte sem a natureza, era um truísmo mesmo entre os aristotélicos mais ferrenhos⁽⁸⁵⁾, embora eles tenham feito pender a balança para a necessidade das regras.

No período que se seguiu à constrição racionalista, o não explicável, o não enquadrável na concepção de poesia como

(82) IN ALLEN, G. W. E CLARCK, H. H. (ED.) LITERARY CRITICISM FROM POPE DO CROCE, WAYNE STATE UNIV., DETROIT, 1962, PP. 27-9.

(83) "PREFACE TO SHAKESPEARE", LOC. CIT., P. 84.

(84) MONK, S. H., "A GRACE BEYOND THE REACH OF ART", JOURNAL OF THE HISTORY OF IDEAS, VOL. 5, AP. 1944, N. 2, P. 150.

(85) ID. IB., P. 137.

produto da arte ou do treinamento consciente manteve-se num nicho, por assim dizer, intocado e tolerado por alusões vagas, das quais podemos distinguir duas origens interpenetráveis.

A primeira consiste na tradição do *afflatus* sobrenatural, dentro da linha platônica/neoplatônica. Pertence a essa corrente a fórmula pela qual Cervantes, por exemplo, exalta os poderes naturais do poeta- *Est Deus in nobis*- citado por William Ringler⁽⁸⁶⁾. Por outro lado, Ringler observa que houve uma fusão da idéia de talento natural com o de inspiração divina, já presente numa passagem do *Pro Archia* de Cícero, amplamente citada na Renascença: *aprendemos, assim, dos espíritos dos homens mais nobres e eruditos que o estudo e o ensino das demais disciplinas é constituído de normas e de artifícios, que a grandeza lhe é conferida pela natureza, que o poeta vale por sua própria natureza, que ele é incitado pelas forças da mente e como que insuflado por uma espécie de espírito divino*⁽⁸⁷⁾. O aforismo *Orator fit, poeta nascitur* empregado por Sidney no século XVI indica essa fusão. Daí por diante, metáforas como *fogo celeste* serão freqüentemente vinculadas ao misticismo⁽⁸⁸⁾. No século XVII, Bouhours estabelece um paralelo entre o *je-ne-sais-quoi*, a graça natural e inexplicável- que está, nas palavras de Pope, para além

(86) RINGLER, W., " POETA NASCITUR , NON FIT : SOME NOTES ON THE HISTORY OF AN APHORISM " , JOURNAL OF THE HISTORY OF IDEAS , VOL. 2 , OC. 1941 , N. 4, P. 502

(87) " (...) ATQUE SIC SUMMIS HOMINIBUS ERUDITISSIMISQUE ACCEPIMUS , CETERARUM RERUM STUDIA ET DOCTRINA ET PRAECEPTIS ET ARTE CONSTARE , POETAM " NATURA IPSE VALERE " ET MENTIS VIRIBUS EXCITARI " ET QUASI DIVINO QUODAM SPIRITU INFLARI " . APUD RINGLER , OP. CIT. P. 501 .

(88) RINGLER OBSERVA QUE BEN JOHNSON MODIFICA O AFORISMO PARA "A GOOD POET IS MADE 'AS WELL AS BORN" ("UM BOM POETA SE FAZ, TANTO QUANTO NASCE"). O QUE INDICA A PREPONDERÂNCIA CRESCENTE DO IDEAL CLÁSSICO DE ARTE COMO FAZER CONSCIENTE. OP. CIT., P. 504.

do alcance da arte⁽⁸⁹⁾ - e a graça na teologia⁽⁹⁰⁾.

A segunda consiste, mais propriamente, na tradição retórica que Monk traça desde Plínio, o Velho, e Dionísio de Halicarnasso, passando por Cícero e Quintiliano, que distinguem a graça daquelas qualidades originadas da aplicação consciente das regras. Quintiliano, em particular, considera que estas leis não são leis, mas produtos da necessidade⁽⁹¹⁾. Rapin, o reverenciado crítico francês- que reconhecia a necessidade do gênio e a insuficiência das regras-, define para o século XVII o conceito de *grâce/je-ne-sais-quoi*, nessa linha marcadamente retórica: Contudo, há na poesia, assim como nas outras artes, certas qualidades inefáveis que não podem ser explicadas. Não há absolutamente preceitos que ensinem essas graças secretas, esses encantos imperceptíveis e todas aquelas qualidades escondidas e agradáveis da poesia que comovem o coração, assim como não há método para ensinar alguém a agradar. É um efeito exclusivo da natureza⁽⁹²⁾. Esses elementos "não racionais" da arte, que apelam antes para o coração do que para o juízo, foram atribuídos a um talento natural não redutível ao aprendizado e que, portanto, constitui um precedente reconhecido, porém "misterioso". Essa tendência se acentua, no século XVIII, com a influência crescente do tratado do pseudo-Longino, em particular o capítulo IX: (...) a sublimidade é o eco de um espírito nobre. (...) Os escritores de obras sublimes são dotados de dignidade de espírito, e a excelência literária pertence aos que possuem espírito elevado. Boileau, que traduziu o tratado longiniano em 1674, assim o comenta: Por 'sublime' Longino

(89) ESSAY ON CRITICISM, V, 155.

(90) MONK, OP. CIT., P. 146.

(91) INST. OR., II, 13.

(92) "RÉFLEXIONS SUR LA POÉTIQUE D'ARISTOTE," 1674, APUD MONK, OP. CIT., P. 147.

não quis significar aquilo que os oradores chamam 'estilo sublime'; ele referia-se ao elemento do extraordinário no discurso, ao maravilhoso, ao impressionante, àquilo que leva uma obra a exaltar-nos, a enlevar-nos, a arrebatá-nos. O 'estilo' sublime necessita de linguagem empolada; mas o 'sublime' pode deparar-se-nos num simples pensamento, numa simples figura ou frase ... 'Le souverain arbitre de la nature d'une seule parole forme la lumière', isto aqui é 'estilo' sublime ... Mas 'Dieu dit: que la lumière se fasse: et la lumière se fit.' Esta expressão extraordinária ... é autenticamente sublime; encerra qualquer coisa de divino⁽⁹³⁾. Como notam Wimsatt e Brooks, tanto o sublime quanto o inspiracionismo a ele vinculado faziam do pseudo-Longino o "cavalo de Tróia" no campo do classicismo.

É dentro desse contexto, na confluência de tradições várias, que se situa o *Conjectures*, de Young. Ele não "explica" o gênio: a excelência, a superioridade de certas obras de arte é uma evidência sentida, que escapa à análise. Ela nos coloca à mercê do escritor; na vigorosa asa de sua imaginação, somos arrebatados da Bretanha para a Itália, de região para região, de prazer para prazer; não possuímos nem lar nem pensamentos próprios, até que o mágico depõe sua pena (...) ⁽⁹⁴⁾. Existe algo na poesia que está além da região prosaica, existem nela mistérios que não podem ser explicados, mas apenas admirados, que tornam os homens meramente prosaicos infiéis à sua divindade. ⁽⁹⁵⁾

A questão central do *Conjectures* é, mais uma vez, a velha Querela dos Antigos e Modernos. Como um todo, sua

(93) APUD WIMSATT E BROOKS, OP. CIT. P. 435.

(94) CONJECTURES ON ORIGINAL COMPOSITION, EDIÇÃO DE EDITH MORLEY, LONGMAN'S, GREEN, AND CO., LONDON, 1918, P. 8.

(95) ID. P. 14.

argumentação se constrói segundo um esquema relativamente simples. Face à constatação de que as realizações dos Modernos são geralmente inferiores, se comparadas às dos Antigos, Young parte da tese de que isso não se deve à diferença de capacidade- as *almas humanas, através de todas as eras, são iguais.*⁽⁹⁶⁾-, mas à ação empobrecedora da imitação dos modelos. A questão se desloca, portanto, para a oposição original-cópia: *Nascidos originais, por que morremos cópias ?*⁽⁹⁷⁾ Os efeitos da imitação são privar as artes liberais e cultivadas de uma vantagem que as mecânicas usufruem, privar-nos do dom da originalidade que a própria natureza nos concedeu e levar-nos a uma produção abundante, porém pobre (*faz com que pensemos pouco e escrevamos muito*).⁽⁹⁸⁾ Para Young, como para a esmagadora maioria dos teóricos/críticos do século XVIII, a comparação com o progresso das artes mecânicas (e portanto, também, com os avanços da filosofia experimental) proporciona um precedente pelo qual se afirma a idéia do progresso: a autoridade dos Antigos se apresenta como um entrave ao desenvolvimento das potencialidades do ser humano: *Quem penetrou no espírito do homem ? Suas fronteiras são tão desconhecidas quanto as da criação (...). Formando nossos julgamentos inteiramente por aquilo que foi feito, sem conhecer, ou absolutamente investigar o que poderia ter sido feito, de modo natural caímos numa opinião demasiado mesquinha do espírito humano. É uma opinião fundada na nossa ignorância com relação às dimensões possíveis do espírito do homem.*⁽⁹⁹⁾

(96) ID., P. 10.

(97) ID., P. 20.

(98) ID., PP. 19-20

(99) ID., P. 11

Young é um iluminista, e não o primitivista que pode parecer à primeira vista. A imitação dos Antigos não é rejeitada integralmente, mas apenas como imitação literal, servil. Ele defende, conseqüentemente, uma imitação do processo como meio de recuperar a excelência para as artes liberais: *aquele que imita a divina Iliada não imita Homero, e sim aquele que segue o mesmo método que Homero seguiu para atingir uma capacidade de realizar uma obra tão grandiosa. (...) Quanto menos copiarmos os ilustres antigos mais nos assemelharemos a eles.*⁽¹⁰⁰⁾

A essa substituição corresponde igualmente a troca da imitação-cópia pela emulação: *quanto mais longe deles na semelhança, mais perto deles estareis na excelência; através dela vos alçareis a Originais e vos tornareis um nobre colateral, e não um humilde descendente*⁽¹⁰¹⁾. Estão aqui os limites da "originalidade", que consiste não na liberdade integral, mas, como observa Mortier⁽¹⁰²⁾, num desvio: *Toda eminência e distinção jaz fora da estrada batida*⁽¹⁰³⁾; é por uma espécie de nobre contágio, originado de uma familiaridade geral com seus escritos, e não de um roubo sórdido, que podemos superar aqueles que vieram antes de nós⁽¹⁰⁴⁾. Do mesmo modo, se Young usa o termo criação, este não possui, para ele, o significado que ele adquiriria na estética romântica, pós-kantiana, mas uma ampliação do conceito de invenção pelo de imitação do processo. Aliás, a veemência de Young é contrabalançada por recuos intermitentes: apesar dos efeitos nocivos da imitação, esta deve ser o destino (e freqüentemente um destino honrado) da maioria dos escritores⁽¹⁰⁵⁾, e se um original

(100) ID., P. 11.

(101) ID., P. 11.

(102) MORTIER, R., L'ORIGINALITÉ, DROZ, GENÈVE, 1982, P. 79.

(103) YOUNG, OP. CIT., P. 11.

(104) ID., P. 12.

(105) ID., P. 20.

está acima do território da autoridade e das leis da erudição (...), pois as regras, como muletas, são um auxílio necessário ao coxo, embora um obstáculo ao forte⁽¹⁰⁶⁾, a tradição permanece como um alimento⁽¹⁰⁷⁾. A diferença entre um imitador servil e um original é colocada em termos do modo como o escritor se relaciona com essa tradição. O gênio infantil necessita da erudição como seu tutor, enquanto o gênio adulto a assimila como um enriquecimento não restritivo⁽¹⁰⁸⁾. Semelhantemente a Johnson, Young se posiciona contra as prescrições castradoras pelas quais os admiradores exagerados dos genitores clássicos têm muitas vezes estabelecido sua autoridade, ou exemplo, contra a razão.⁽¹⁰⁹⁾

É com relação a esse conceito de "originalidade" que Young se refere ao gênio. Ele não o define, contudo: não há, no *Conjectures*, uma explicação da origem dos poderes especiais dos grandes poetas, e assim sua descrição indireta pela analogia vegetal: *Pode-se dizer que um original é de uma natureza vegetal; ela se eleva espontaneamente da raiz vital do gênio; ela cresce, não é feita; as imitações são freqüentemente uma espécie de manufatura, trabalhadas por alguma mecânica, arte e labor, a partir de materiais preexistentes e não pertencentes a elas próprias*⁽¹¹⁰⁾. A oposição comum arte-natureza aparece aqui como um eco das velhas distinções retóricas entre arte graça, que vimos chegar até Addison e Pope e que são, de certo modo, comparáveis ao papel da experiência atribuído por Johnson ao gênio de Shakespeare. Contudo, a ênfase de Young é particularmente vigorosa e justifica o grande impacto que o *Conjectures* causou em Hamman,

(106) ID., PP. 13-4.

(107) ID., P. 10.

(108) ID., P. 15.

(109) ID., P. 15.

(110) ID., P. 7.

em Herder e nos Stürmer em geral. Os conjuntos contrastantes *vegetal-cresce-original* e *manufatura/mecânica-feito- imitação / arte/ labor* constituem uma construção feliz, que, aos olhos dos jovens alemães inimigos do mecanicismo e da concepção de arte que a ele estava ligada, soa como um manifesto de suas posições. E de fato, ao definir o *original* como aquele que utiliza somente recursos próprios- como parece, se isolarmos esta afirmação-, Young poderia estar aqui postulando a criação romântica. A leitura "romântica" do *Conjectures*, contudo, só é possível através de uma descontextualização deste escrito. Ele não postula a criação apenas a partir da pura "inspiração". O *Conjectures* é um texto situado dentro da teoria clássica da imitação. Que Young tenha investido contra o roubo *sórdido* - o que indica, ademais, uma consciência crescente da propriedade intelectual e, portanto, já o surgimento do individualismo moderno⁽¹¹¹⁾ -, isso não aponta apenas para o futuro, mas sobretudo para o passado: também na Renascença se aconselhara ao artista reportar-se diretamente à natureza e a não se rebaixar, como diz Leonardo, a ser dela um *neto* em vez de um *filho*, ao imitar a '*maneira*' do outro.⁽¹¹²⁾

A tradição em que se insere Young é, portanto, marcadamente renascentista: o gênio é um dom "misterioso" de conotações místicas e predominantemente éticas: *Mas é necessário cautela contra o mais fatal de todos os erros daqueles autômatos, daqueles filósofos autodidatas de nossa época, que colocam o gênio, e freqüentemente o gênio meramente imaginado, não apenas acima do saber humano, mas também da verdade divina*⁽¹¹³⁾.

(111) MORTIER , L'ORIGINALITÉ , PP. 83-4.

(112) APUD PANOFKY , OP. CIT. , P. 49.

(113) OP. CIT. , P. 17.

O gênio é sabedoria e por isso é *aquele deus interior*⁽¹¹⁴⁾, que o aproxima da verdade divina - é inato, no sentido de que alguns nascem sábios⁽¹¹⁵⁾.

Nessa mesma linha neoplatônica, situa-se a afirmação de Shaftesbury de que *o poeta é (...) um segundo criador, um legítimo Prometeu abaixo de Júpiter*⁽¹¹⁶⁾. Mas, assim como o gênio em Young deve ser compreendido dentro das limitações assinaladas acima, também essas palavras devem ser contextualizadas: Shaftesbury não dispensa as regras e a arte como um fazer deliberado que devem assistir o gênio: *O cavalo não pode jamais fazer o cavaleiro, nem os membros o lutador ou o dançarino. Do mesmo modo, o gênio sozinho não pode fazer um poeta, ou bons fragmentos não podem fazer um escritor de alto nível.*

O talento e a graça do escrever estão fundados (...) no conhecimento e no bom senso⁽¹¹⁷⁾. O prazer que ele encontra na arte é, como num espelho, descobrir a nós mesmos e ver nossos traços mais diminutos sutilmente delineados e apropriados à nossa compreensão e reconhecimento⁽¹¹⁸⁾, e desse prazer está excluída a condescendência nas "confissões" do autor⁽¹¹⁹⁾, assim como a fantasia evasionista⁽¹²⁰⁾. A arte dirige-se para fora, para o mundo dos objetos e a natureza humana que se quer ver retratada é uma natureza reconhecível, e não a que se dissolve num "eu" movediço. É o ser social, urbano, cuja contrapartida artística são as regras, as alusões e as referências pelas quais se entendem

(114) ID. , P. 15.

(115) ID. , P. 17.

(116) "ADVICE TO AN AUTHOR", IN ELLEDGE, OP. CIT., VOL. I, P. 183.

(117) ID. IB., PP. 178-9.

(118) ID. IB., P. 180.

(119) ID. IB., P. 207.

(120) ID. IB., PP. 207-8.

escritores e leitores, a república das letras e a república dos educados.

A questão do gênio inato abriga-se, portanto, dentro dos quadros clássicos, na confluência da tradição retórica- a graça, o *je-ne-sais-quoi*, a relativização do valor das regras-, do neoplatonismo e, sobretudo, da concepção mais ampla e mais flexível que a Renascença como um todo fez da imitação. No entanto, resta ainda o "inexplicável", o espaço vazio das metáforas e das analogias. É nesse vácuo que incidem as investigações sobre a constituição mental do artista e dos fatores que operam nas obras "geniais".

2.2- O Arquiteto

Gerard recusa a via do dom misterioso e toma a da retórica, traduzindo-a em termos da teoria associacionista: para ele, o gênio, apesar de inato, não é um dom nem puramente mental nem inteiramente adquirido pelo estudo e pelo esforço.

A marca do gênio é a invenção, comum ao cientista e ao artista: ele consiste na capacidade de produzir novas belezas nas obras de arte e novas verdades nos assuntos da ciência, o que somente pode ser realizado pela reunião de idéias em várias posições e arranjos, de modo a que delas possamos obter visões incomuns⁽¹²¹⁾. Gerard tem o cuidado de observar que aqueles que seguem os passos de outrem só podem aspirar a uma posição de segunda classe. Todavia, ele introduz uma diferença entre os campos da ciência e da arte: enquanto a característica da primeira é a sagacidade, a da segunda é o brilho. O gênio na ciência descobre a verdade, na arte ele produz a beleza; um se dirige ao entendimento, o outro ao prazer: um espírito perspicaz emite os raios de luz pelo qual a verdade é descoberta; uma imaginação brilhante fornece as cores pelas quais a beleza é produzida⁽¹²²⁾. Essa distinção é preñe de conseqüências. Ela diz respeito, em primeiro lugar, ao limite da arte (seu objetivo é o efeito do incomum); em segundo lugar, e como decorrência do primeiro, está limitado também seu raio de ação- Gerard recusa a liberdade desenfreada da imaginação.

Para o teórico escocês, a capacidade de efeito da arte está nos poderes da imaginação, que ele distingue da simples

(121) AN ESSAY ON GENIUS, P. 27.

(122) ID. , PP. 318-23.

memória: a imaginação é muito menos limitada em suas operações. Mesmo quando se exerce da maneira mais simples, quando parece apenas apresentar idéias desacompanhadas de recordação, ela de algum modo exerce seu poder criativo. Não copia ostensivamente suas idéias das percepções anteriores dos sentidos, como a memória, e nem as relaciona a quaisquer arquétipos prévios. Ela as mostra como uma existência independente produzida por ela mesma⁽¹²³⁾. Mais adiante ele explica como esse poder criador opera: Quando a memória apresenta as idéias, acrescenta-lhes uma convicção de que as próprias idéias ou os objetos dos quais elas foram copiadas foram anteriormente percebidas e apresenta as idéias na mesma forma e ordem nas quais as próprias coisas apareceram. Com o tempo, a recordação desaparece, as idéias são percebidas sem nenhuma referência a quaisquer sensações anteriores de seus originais e a ordem das partes é esquecida. Mas mesmo então as idéias não jazem no espírito sem nenhuma conexão ou dependência. A imaginação pode ligá-las por novas relações. Ata-as através de laços diferentes daqueles que ligavam as coisas reais das quais elas derivam e freqüentemente efetua uma união de idéias cujos arquétipos não possuíam nenhuma relação. Nessa operação, ela está longe de ser caprichosa ou irregular, e na maioria das vezes obedece a regras gerais e estabelecidas. Há certas qualidades que ou realmente pertencem, ou ao menos supõe-se que pertençam, a todas as idéias que são associadas pela imaginação. (...) A experiência nos prova que a influência da associação é muito grande. Através dela, inúmeras idéias originalmente distintas e desligadas surgem sempre acompanhadas, de modo que uma delas não

(123) ID., P. 29.

pode se apresentar sem que introduza todas as outras⁽¹²⁴⁾. Os arquétipos são, pois, tanto subjetivos quanto objetivos: eles são criados pela associação- e aqui Gerard parece dizer que se cria porque se tem essa liberdade de relacionar e por isso mesmo o gênio é aquele que possui uma capacidade especialmente vigorosa de associação⁽¹²⁵⁾ - e, ao mesmo tempo, esta ocorre não apenas segundo leis associativas mas também conforme certas propriedades que parecem estar nas próprias idéias- em outras palavras, trata-se da atração humeana.

Vai neste último sentido uma outra passagem em que ele como que retifica e restringe consideravelmente o tom de louvor do *poder criador* da imaginação no gênio, cuja incondicionalidade citações isoladas poderiam surgir: *A partir dessas observações, poderia parecer que o gênio (...) deriva imediatamente da imaginação. Se a fantasia fosse deixada inteiramente entregue a si mesma, ela iria incorrer em caprichos selvagens e extravagantes, indignos de serem chamados de invenção*⁽¹²⁶⁾. Mais do que isso: a imaginação deve produzir uma unidade. Ela deve ser *compreensiva, regular e ativa*⁽¹²⁷⁾, isto é, deve resultar em simetria, proporção e harmonia, o que só pode ser garantido por uma espécie de direção segura que permita a coesão do todo.

Abrams analisa, no *The Mirror and the Lamp*, a importância que essa unidade do todo assume gradualmente no correr do século XVIII, transformando-se no *organicismo* subjacente à teoria expressiva da arte. Para teóricos como Gerard- que aplica à

(124) ID., PP. 39-40.

(125) ID., P. 41.

(126) ID., P. 36.

(127) ID., P. 41.

teoria da arte as conclusões da psicologia empirista, particularmente as de Hume-, a presença de um desígnio como fio condutor das reações associativas no gênio sugere uma dificuldade crucial. Trata-se do problema da intervenção do juízo no processo artístico.

As soluções a essa questão inscrevem-se no interior das duas tendências da definição de gênio mencionadas anteriormente. Uma corresponde ao recurso do divino, ao teológico/teleológico- e aqui se pode então falar de *entusiasmo*, *inspiração*, *originalidade* e *criação* -; a outra prende-se ao complexo retórico formado em torno da *invenção*. Esta é a via derivada de Aristóteles (forma e matéria), Horácio e Quintiliano, principalmente. A este último Gerard se refere expressamente numa nota: *Mas como não basta, quando se ergue um edifício, juntar as pedras, os materiais e todos os outros elementos da construção, é preciso empregar ainda a mão dos artesãos para dispor o todo e colocá-lo em ordem; assim, no discurso, qualquer que seja a abundância das coisas que temos a dizer, elas não formariam senão uma massa confusa se uma disposição sábia não as coordenasse e não as unisse entre si através de um laço regular.* ⁽¹²⁸⁾

Gerard fixa , pois , os limites da imaginação : ela produz beleza , mas esta somente não basta : um caos , mesmo que brilhante, ainda é caos ⁽¹²⁹⁾. A questão do juízo/julgamento como componente do gênio será rejeitada pela estética romântica em geral, em favor do caos como expressão das ligações anímicas do gênio-profeta com a natureza. A.W. Schlegel afirmará que a *poesia romântica (...)* é a expressão de uma atração secreta para o caos

(128) INSTITUTIO ORATORIA, 7.1. AN ESSAY ON GENIUS, PP. 60-1.

(129) AN ESSAY ON GENIUS , PP. 49-50.

que jaz latente (...) e está eternamente em busca de novos e maravilhosos nascimentos (...). Pois a concepção pode apenas abranger cada objeto isoladamente, mas nada pode existir isoladamente e por si próprio; o sentimento percebe tudo em tudo, de modo imediato e ao mesmo tempo^(129b). As premissas clássicas a que se prendem as considerações de Gerard, no entanto, colocam-lhe a difícil questão do quando se como se introduz a ordem na obra de arte. Para Hobbes, ela se resolvera pela postulação de uma boa fantasia, cujas idéias já estão pré-arranjadas pelo julgamento- portanto, como apontou Kallich, uma colaboração entre este e a imaginação através do encadeamento causa-efeito. Contudo, a quebra das barreiras entre sentidos, imaginação e entendimento, resultante da rejeição da *psicologia da faculdade*, levara Gerard a afirmar, já no *Essay on Taste*, que nossas operações mentais (...) possuem uma natureza tão sutil e transitória, que, quando refletimos sobre elas, em larga medida frustram nossa consideração, e seus limites e distinções parecem envolvidos na obscuridade e confusão⁽¹³⁰⁾. Assim, ele necessita inserir no esquema associacionista o como e o quando do julgamento: ele o integra então no processo mental do gênio, através da analogia vegetal: Quando uma pessoa inicia os primeiros passos de uma nova invenção e começa a meditar sobre uma obra, quer na ciência, quer na arte, sua idéia do todo é apenas imperfeita e confusa. Quando uma quantidade de concepções opostas é reunida, várias visões de suas ligações se abrem para ela e confundem sua escolha. (...) Mas reunir os materiais, ordená-los e aplicá-los não são operações distintas e sucessivas para o gênio. Essa faculdade possui em suas

(129b) APUD BATE, *FROM CLASSIC TO ROMANTIC*, P. 131.

(130) APUD FABIAN, *LOC. CIT.*, P. XXXVII.

operações uma semelhança maior com a natureza do que com as energias menos perfeitas da arte. Quando um vegetal absorve a umidade da terra, a natureza, através da mesma ação pela qual ela a absorve, ao mesmo tempo converte-a em alimento da planta: ela imediatamente circula pelos seus vasos e é assimilada pelas suas várias partes. De modo análogo, o gênio arranja suas idéias pela mesma operação e quase no mesmo instante em que as coleta. ⁽¹³¹⁾

A incorporação do julgamento significa igualmente a da arte (*techné*) no processo- isto é, ela deixa de ser elemento acrescentado, apostado ao dom natural. Por sua vez, este não é mais um elemento misterioso, não analisável- ele não é, enfim, o *deus interior* de Young. Desse modo, desfaz-se a oposição arte-natureza. A analogia vegetal dá conta daquela definição de arte e gênio como *produção de beleza*. Como *produção*, ela se refere ao poeta: quando Gerard fala da liberdade em formar os *arquétipos*, ele parece estar inferindo a existência de *criação*- e aqui ele chega bem perto da *imaginação produtiva* de Kant.

Que essa aproximação tenha se dado pela via da associação não é de admirar. O elo que prende a imaginação à reprodutividade é afrouxado pela associação; a imitação se torna, para usar a expressão cunhada por Mortier, uma *mimese de segundo grau* ⁽¹³²⁾. Entre a natureza e a obra da arte interpõe-se a atividade própria do espírito, que lida, de um lado, com elementos que se poderiam chamar de "objetivos"- as idéias cuja origem está nas percepções-, e, nesse sentido, mantém-se o princípio da semelhança; de outro, esse "espelho" assume tonalidades emotivas próprias do artista- o instrumento de percussão humeano-, o que

(131) *AN ESSAY ON GENIUS*, PP. 62-4.

(132) MORTIER, *L'ORIGINALITÉ*, P. 183.

lhe confere qualidades "subjetivas". Desse modo, por um deslize fácil, natural e súbito, pode-se falar de "criação".

O problema, portanto, está na questão da medida em que as *qualidades subjetivas* acrescentadas ao espelho são apenas *qualidades*. Essa questão fora aberta, ademais, pela já mencionada distinção entre qualidades primárias e secundárias. Locke a retomara, em sua determinação em cercar a legitimidade da razão. Contudo, ao dizer que nossa percepção do mundo sensível consiste em parte de elementos que refletem as coisas *como elas são* (qualidades primárias), e em parte de elementos que não pertencem aos próprios objetos, e sim são a eles *conferidos* pelo espírito (cor, som, odor, gosto) (*qualidades secundárias*)⁽¹³³⁾, ele implicitamente dava ao espírito uma parceria na percepção sensível⁽¹³⁴⁾. Abrams reconstrói os modos pelos quais se procedeu à ênfase no segundo componente: os elementos criados no ato da percepção não são senão as qualidades sensíveis secundárias (o sentido de *dar/conferir* desliza para o de *formar/criar*); os objetos, de posse de todos os seus complementos de qualidades primárias e secundárias, são dados a partir do exterior e o observador contribui para a percepção com as tonalidades de sentimentos e qualidades estéticas; o espírito projeta a vida, fisionomia e paixão no universo (reciprocidade constante entre homem e universo). Em suma, o empirismo continha elementos que poderiam levar (e levaram, segundo Abrams) à epistemologia oposta. Berkeley declara que esse é *percipi*, fundindo qualidades primárias e secundárias na mesma categoria. Em suma, como coloca Abrams: *para o crítico representativo do século XVIII, o espírito*

(133) AN ESSAY ON HUMAN UNDERSTANDING, 2. 8. 13 E 15.

(134) ABRAMS, OP. CIT., PP. 63-4.

perceptivo era um refletor do mundo exterior; o processo inventivo consistia num reagrupamento de 'idéias' que eram literalmente imagens ou réplicas de sensações e a obra artística resultante era em si comparável a um espelho que apresenta uma imagem selecionada e ampliada da vida. Ao colocar em seu lugar um espírito projetivo e criador e, correspondentemente, uma teoria expressiva e criadora de arte, vários críticos românticos reverteram a orientação básica de toda a filosofia estética⁽¹³⁵⁾.

Esse caminho não é feito integralmente pelos associacionistas. Na verdade, a concepção romântica de poesia só pôde ser consumada através da oposição ao atomismo empirista e da substituição do conceito de imaginação a ele correspondente por uma outra, que separou a imaginação da memória. Na Inglaterra, essa distinção é estabelecida, de modo cabal, por exemplo, pela famosa passagem do capítulo XVIII do *Biographia Literaria* de Coleridge, em que ele define a imaginação *esemplástica*: Considero a imaginação, portanto, ou como primária ou como secundária. Denomino imaginação primária o poder vivo e agente primordial de toda percepção humana, como uma repetição no espírito finito do ato eterno de criação no infinito EU SOU. Considero a secundária como um eco da anterior, coexistindo com a vontade consciente, embora idêntica à primeira na natureza de sua atividade e diversa desta apenas em grau e no modo de suas operações. Ela dissolve, mistura, desagrega, a fim de recriar; ou, onde esse processo torna-se impossível, ainda assim, de qualquer maneira, ela luta por idealizar e unir. Ela é essencialmente vital, mesmo que todos os objetos (enquanto objetos) sejam essencialmente fixos e mortos. A fantasia, pelo contrário, não tem outras fichas com que jogar

(135)ID. IB. , P. 59.

senão fixidades e exatidões. A fantasia não é, de fato, senão um tipo de memória emancipada da ordem do tempo e do espaço, e fundida com e modificada por aquele fenômeno empírico da vontade que expressamos pela palavra 'escolha'. Mas, como a memória comum, ela deve receber todos os seus materiais já prontos da lei da associação. ⁽¹³⁶⁾

Em outras palavras: a memória e a fantasia incorporam os processos associativos observados por Gerard. Coleridge chama a atenção para os aspectos mecanicistas da teoria da imaginação no associacionismo e para o fato de que eles levam para e estão relacionados com uma concepção de imaginação especular, visual- o despotismo do olho ⁽¹³⁷⁾ - que resulta na invenção: Minhas próprias conclusões sobre a natureza da poesia, no sentido estrito da palavra, foram em parte antecipadas na digressão anterior sobre a fantasia e a imaginação. O que é poesia? E quase a mesma pergunta sobre o que é um poeta? A resposta de uma implica a solução da outra. Pois é uma distinção resultante do próprio gênio poético que sustenta e modifica as imagens, pensamentos e emoções do próprio espírito do poeta. O poeta, descrito em sua perfeição 'ideal', põe a alma toda do homem em atividade, com a subordinação mútua de suas faculdades, de acordo com seu relativo valor e dignidade. Ele difunde um tom e espírito de unidade que mistura e (por assim dizer) 'funde' um no outro, por aquele poder sintético e mágico ao qual demos, exclusivamente, o nome de imaginação ⁽¹³⁸⁾. Ao separar a imaginação secundária da memória/fantasia, Coleridge separou, ao mesmo tempo, do aspecto reprodutivo da imaginação (no

(136) EDIÇÃO DE GEORGE WATSON, EVERYMAN LIBRARY, LONDON, 1984, P. 167.

(137) ID. IB., P. 62.

(138) ID. IB., PP. 173-4.

qual podemos reconhecer o brilho de Gerard, a descrição de Addison) da natureza produtiva da imaginação artística. Veja-se Schelling: Qual é então esse poder maravilhoso que, no dizer do filósofo, suprime na intuição produtiva uma antítese infinita ? (...) Esse poder produtivo é o que permite à arte atingir o impossível, isto é, suprimir uma antítese infinita num produto finito. E a faculdade poética que é, em seu primeiro poder, a intuição original e, inversamente, a intuição produtiva que se repete no poder superior é somente aquilo que denominamos faculdade poética. É uma única e mesma (força) que age nas duas, a única que nos permite pensar e englobar também o contraditório, -a imaginação⁽¹³⁹⁾.

Anteriormente a Coleridge, encontramos em Shaftesbury uma oposição análoga ao mecanicismo e sua concepção da natureza e do espírito. Para ele, a poesia embora seja imitação, não se reduz simplesmente a uma cópia representativa do mundo dos objetos, e sim de um mundo ideal que se realiza apenas parcialmente na ordem natural: a arte não consiste num processo mecânico, e sim criador. Com Shaftesbury, resume Brett, chegamos a um conceito de poesia considerada como processo de criação, no qual o poeta expressa seu pensamento imprimindo-o na matéria prima e informe de sua mente. Dir-se-ia que, em correspondência com o princípio plástico da natureza, há um poder do espírito que atua sobre a matéria prima da consciência do poeta e com ela elabora formas novas. A idéia do poeta não se imprime em sua experiência sensória como um selo sobre o lacre; realiza-se em formas particulares que são produto de um princípio ativo. Esse princípio ativo, análogo ao poder formativo da natureza, é a

(139) TEXTES ESTHÉTIQUES, KLINCKSIECK, PARIS, 1978, P. 25.

imaginação, que dá à idéia do poeta uma forma sensível. Os produtos da imaginação não são como os produtos de uma máquina, que devem ser sempre reproduções de um protótipo original; parecem-se aos membros da criação natural, que são todos únicos e especiais⁽¹⁴⁰⁾. Em Shaftesbury, enfim, encontramos aquela linha que, chegando a Kant, faz distinção entre imaginação reprodutiva (que se rege pelas leis da experiência sensível), imaginação produtiva (que se rege pelas leis do entendimento) e imaginação estética (que é produtiva, independente, de certo modo, do entendimento, com o qual se relaciona de forma indeterminada): A imaginação (como faculdade-de-conhecimento produtiva) é, com efeito, muito poderosa na criação, como que de uma outra natureza, com a matéria que lhe dá a natureza efetiva. Entretemo-nos com ela onde a experiência nos parece demasiado prosaica; e também não deixamos de transformar a esta: decerto sempre ainda segundo leis analógicas, mas no entanto também segundo princípios que estão mais altamente situados na razão (e que justamente são tão naturais quanto aqueles segundo os quais o entendimento apreende a natureza empírica); nisso sentimos nossa liberdade face à lei da associação (que é inerente ao uso empírico dessa faculdade), de tal modo que segundo a mesma, de certo, emprestamos matéria à natureza, mas esta pode ser elaborada por nós para tornar-se algo inteiramente outro, a saber, aquilo que transcende a natureza.⁽¹⁴¹⁾

Para Fabian, pode-se dizer que a imaginação criadora foi um axioma da estética e da antropologia filosófica da escola

(140) BRETT, R. L. LA FILOSOFIA DE SHAFTESBURY Y LA ESTÉTICA LITERARIA DEL SIGLO XVIII, FACULDADE DE FIL. Y HUMANIDADES, UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA, S/D, PP. 109-110.

(141) "CRÍTICA DO JULZO", PAR. 49, IN "KANT", ABRIL CULTURAL, S. P., 1984, VOL. 2, P. 251.

escocesa à qual pertence Gerard⁽¹⁴²⁾. Nesse sentido ele é anti-clássico (anti-clássico restrito), como é também, Johnson, quando diferencia ciência e arte pela experiência/atividade desta, e fala da imaginação como uma energia total da mente. O desaparecimento da oposição arte natureza por outro lado, significa igualmente a não supremacia do segundo componente e o estabelecimento de um equilíbrio que permite a permanência do ideal da ordem e da harmonia, garantido pelo juízo. Como Johnson e Young, Gerard não é um primitivista. Após ter utilizado a analogia vegetal, acrescenta: *Assim, a imaginação não é um arquiteto desprovido de talento; ela reúne e escolhe os materiais, e embora eles possam, de início, consistir num caos rude e difuso, em grande parte, por sua própria força e através de seu poder associativo, após repetidas tentativas e transposições, ela desenha um edifício regular e bem proporcionado*⁽¹⁴³⁾. Agora, a analogia do arquiteto refere-se ao produto do poeta enquanto execução. Gerard não elimina o ardor da inspiração, a necessidade da emoção, mas estes não são suficientes. Ele recorre, conseqüentemente, a outra analogia corrente: a velocidade do movimento impresso pela inspiração é como uma roda de carruagem que é posta em fogo pela rapidez de sua rotação. Mas, assim como um corcel vivaz continuamente corrige seu passo, também o gênio, à medida que ele prossegue em seu tema, adquire nova força e ânimo⁽¹⁴⁴⁾. Essa nova força e ânimo procede, parece, do próprio trabalho. Mas Gerard encontra-se aqui em grande dificuldade: ele pára na analogia e não chega ao processo de desdobramento sobre o qual se debruça Diderot no Paradoxo Sobre o Comediante.

(142) FABIAN, LOC. CIT., P. XL.

(143) AN ESSAY ON GENIUS, P. 65.

(144) ID. IB., P. 68.

O que parece certo é que, se a filosofia empirista, no estágio a que a leva Hume, tem o efeito de desvelar a importância dos elementos "não racionais" do ser humano e assim engrossando- com outros fatores mais diretamente ligados ao desenvolvimento das forças produtivas- a cada vez mais volumosa corrente em direção ao individualismo, a teoria/crítica tem de se haver com a concepção de arte como imitação. A obra continua a ser apreciada segundo a sua observância do princípio de harmonia, regularidade e simetria, ponto de encontro da arte com a concepção da natureza como o reino da ordem.

3- Uma chama já acesa no outro

A concepção de prazer estético, na versão empirista, resulta numa questão de efeito , como uma reação orgânica a estímulos externos : dada a constituição do ser humano , a presença de certos objetos provoca sensações agradáveis . De um ponto de vista retrospectivo , isso significou pavimentar o caminho para o estabelecimento posterior da autonomia do valor estético - o caminho , enfim , que leva a Kant . Eis como Wimsatt e Brooks o colocam : (...) podemos observar algumas maneiras como a apologia da poesia , durante a época do iluminismo , se retirou da área da verdade racional reivindicada pelas forças científicas e racionalistas . Podem descrever-se , de um modo geral , como uma deslocação para a área do sentimento e emoção , ou para uma área de sentimento e emoção concebida como pura e anterior aos objetos de conhecimento , ou separada deles , os quais haviam sido previamente considerados como seus fundamentos⁽¹⁴⁵⁾ . Mas pode-se perguntar se essa deslocação para a área do sentimento não significaria , também , abrir os flancos para a velha acusação de irrelevância da arte . O associacionismo continha , como revelam seus desenvolvimentos no fim do século , uma resposta a essa censura , segundo aqueles historiadores : (...) no fim das contas, a associação era uma potente faculdade de elaborar combinações , de ver objetos , não secos e descarnados como eles se nos apresentam por intermédio da abstração , mas em toda a riqueza da sua significação concreta ou de qualquer significado particular que possam ter numa dada situação . A associação , sob esse aspecto, poderia ser um processo de reconstruir o mundo,

(145) OP . CIT . , P. 344.

fragmentado em átomos ou momentos de experiência discreta pela dissociação de Hume. Poderia ser que devêssemos ter em menos conta a razão e lógica, as nossas forças racionalistas abstractivas, e em muito mais as nossas elaborações mentais e emocionais, a totalidade dos nossos espíritos, mesmo os nossos instintos. Poder-nos-iam dar um mundo de realidade sólida e extremamente valiosa. Sob esse aspecto, a palavra 'associação' cedeu o lugar à 'imaginação'. A imaginação, afirmou o filósofo moral do senso comum, Adam Ferguson, concebe uma coisa 'com todas as suas qualidades e circunstâncias ... com respeito a todas as suas relações de similitude, analogia ou oposição; ao passo que, em abstrações, deveríamos considerar assuntos, ou partes de assuntos, de um ponto de vista limitado, para o qual o nosso raciocínio ou pensamento esteja dirigido naquele caso'. (146)

O processo pelo qual a imaginação se liberta do círculo armado pela razão/lógica, para constituir uma outra "razão", numa espécie de conhecimento diverso, muito mais globalizante, que coloca em jogo - ao mesmo tempo que dela se origina - a totalidade das operações mentais (aí incluídas as reações emotivas), desenvolve-se lentamente, durante todo o século, no próprio cerne do complexo imaginação especular/reprodutiva-imitação-semelhança.

Kames dissocia o prazer estético da pura reflexão, como vimos. O poder da linguagem de despertar emoções está ligado à forte impressão causada pela sua capacidade de evocar imagens vívidas. Todavia, ele introduz uma distinção entre *presença real* e *presença ideal*. Esta consiste ou na recordação de coisas ou eventos, ou na produção de imagens pelas palavras. A *presença*

(146) IB. , P. 368.

ideal é precisamente aquela espécie de devaneio que não apenas impulsiona as emoções mas também apaga as fronteiras entre uma história real e uma história inventada/imaginada: (...) uma história verdadeira não tem poder sobre as nossas paixões, a não ser pela presença ideal, e conseqüentemente (...) a esse respeito ela se equipara à fábula. Parece-me claro que em nenhuma delas nossa simpatia pode se sustentar face à reflexão, pois, se a reflexão de que uma história é pura ficção impede nossa simpatia, do mesmo modo o fará a reflexão de que as pessoas descritas não mais existem. (...) O efeito da história como instrução depende em parte de sua veracidade. Mas a história não pode atingir o coração quando nos entregamos a qualquer reflexão sobre os fatos. (...) E, se a reflexão é deixada de lado, a história se equipara à fábula; qualquer efeito que possa suscitar nossa simpatia depende da vivacidade das idéias que elas suscitam e, com relação a isso, a fábula é mais bem sucedida do que a história. (...) Enfim, é através da presença ideal que nossas paixões são despertadas e, até o momento em que as palavras produzem esse encanto, elas não são eficazes. ⁽¹⁴⁷⁾

A fusão da imaginação e da simpatia exerce um papel cada vez maior na teoria/crítica do século XVIII. Para Johnson, o drama comove não porque tenhamos a ilusão de estar presenciando um fato real- A verdade é que os espectadores estão sempre de posse de seu juízo e sabem, do primeiro ao último ato, que o palco é apenas um palco e que os atores são apenas atores. ⁽¹⁴⁸⁾ -, mas porque (e quando) ele apresenta ao espectador aquilo que ele próprio sentiria se tivesse de fazer ou sofrer aquilo que lá se

(147) "ELEMENTS OF CRITICISM," LOC. CIT. , PP. 842-3.

(148) " PREFACE TO SHAKESPEARE " , LOC. CIT . , P. 79.

simula fazer ou sofrer. A reflexão que comove o coração não é a de que os males diante de nós são males reais, mas a de que são males aos quais nós próprios podemos estar expostos. Se há alguma ilusão, ela não consiste em que nós nos iludamos com os atores, mas em que nós nos imaginemos infelizes por um momento (...). O prazer da tragédia provém da nossa consciência da ficção. (...) As imitações provocam dor ou prazer, não porque elas sejam confundidas com realidades, mas porque elas trazem realidades ao espírito. ⁽¹⁴⁹⁾

Essa simpatia sentida pelos espectadores de uma tragédia é o motor da apreensão racional johnsoniana da natureza humana: o valor da tragédia não permanece na pura emoção enquanto tal, e sim como meio de conhecimento da condição humana. Contudo, a ênfase na identificação pessoal do leitor com a cena ou paisagem se desloca, em muitos teóricos/críticos do século XVIII, para seu aspecto puramente emotivo, de prazer na própria emoção, e a imaginação é considerada como a faculdade que a provoca. Hume vai bem longe nesse sentido e estabelece uma relação explícita entre simpatia e imaginação: *Nossas emoções dependem de nós e de todas as operações interiores do espírito, mais do que de qualquer outra espécie de impressão; por esse motivo, elas nascem mais naturalmente da imaginação e de toda idéia intensa que formamos (na imaginação). Eis a natureza e a causa de toda simpatia; é desse modo que participamos tão profundamente das opiniões e emoções dos outros, cada vez que nós nos deparamos com elas. (...)* O que há de particularmente notável nesse caso é a clara confirmação de que esses fenômenos dão ao presente sistema do entendimento e, por conseguinte, ao presente sistema das paixões,

(149) IB., P. 78.

uma vez que há uma analogia entre os dois sistemas. É certamente evidente que, quando simpatizamos com as paixões e sentimentos de outrem, esses movimentos aparecem inicialmente em nosso espírito como idéias puras, e que nós os imaginamos como pertencentes a uma outra pessoa. (...) Na simpatia, há uma evidente conversão de uma idéia numa impressão. Essa conversão nasce da relação dos objetos conosco. Nosso eu está sempre intimamente presente⁽¹⁵⁰⁾. Na mesma linha, provavelmente seguindo Hume, Adam Smith atribui à imaginação a capacidade de despertar a emoção simpática: Através da imaginação, nos colocamos em sua situação, imaginamos que sofremos os mesmos tormentos, como que entramos em seu corpo e, de certo modo, nos tornamos ele próprio e por isso sentimos algo que, embora em grau menor, não é de todo diverso do que eles sentem⁽¹⁵¹⁾.

Para se despertar tais sentimentos, pareceu evidente que os requisitos essenciais ao poeta fossem uma sensibilidade especial e uma imaginação ardente. A imaginação se reveste, então, da função de concentrar todos os poderes do artista que lhe permitem despertar a simpatia. Gerard alude a essa qualidade da imaginação e utiliza uma analogia que também estará presente nos Ensaio sobre a Pintura de Diderot. Assim como a simpatia engendra laços entre leitor e personagens/cenas/paisagens, de modo análogo a um ímã a imaginação no gênio, por uma simpatia semelhante, igualmente inexplicável, extrai de toda a extensão da natureza as idéias que a ocasião lhe exige, descartando-se de

(150) A TREATISE OF HUMAN NATURE, 2.1.9.

(151) "THEORY OF MORAL SENTIMENTS," APUD BOULTON, "INTRODUCTION", IN BURKE, E., A PHILOSOPHICAL ENQUIRY INTO THE ORIGIN OF OUR IDEAS OF THE SUBLIME AND THE BEAUTIFUL, UNIV. OF NOTRE DAME PR, NOTRE DAME, 1986, P. XLII.

todas as outras⁽¹⁵²⁾. O julgamento atua aqui, portanto, não como um propósito racional, deliberado, mas como uma infalibilidade instintiva⁽¹⁵³⁾, que produz regularidade, do mesmo modo que a identificação simpática resulta no reforço da necessidade de verossimilhança.

Por outro lado, a *sympatia* não apenas encorajou o movimento em direção ao particular e ao concreto, mas também outros elementos solventes da teoria/crítica clássica. Entre eles, a separação entre representação e descrição⁽¹⁵⁴⁾, já iniciada por Kames: elas correspondem, respectivamente, à diferença entre *presença ideal* e *presença real*. A distinção se esclarece pela definição desta: *A presença real (...), afiançada pela visão, comanda nossa crença não apenas durante a percepção direta, mas na reflexão posterior sobre o objeto. Para distinguir a presença ideal da recordação reflexiva, forneço o seguinte exemplo: Quando penso num evento como passado, sem formar nenhuma imagem, trata-se apenas de refletir ou recordar aquilo de que fui testemunha ocular; mas quando recordo o evento de modo tão distinto que me é possível formar dele uma imagem completa, eu o percebo como se estivesse ocorrendo em minha presença, e essa percepção é um ato de intuição, no qual a reflexão não entra mais do que o faria num ato de ver.*⁽¹⁵⁵⁾

A imagem "estética" não é, para Kames, portanto, a que vemos com olhos físicos, e sim a que vemos com os olhos da mente: sua nitidez não pode ser confundida com a nitidez proporcionada pela visão concreta: esta desvia o espírito para a

(152) "AN ESSAY ON TASTE", APUD FABIAN, LOC. CIT., PP. XXV-XXVI.

(153) AN ESSAY ON GENIUS, P. 47.

(154) BATE, FROM CLASSIC TO ROMANTIC, P. 142.

(155) "ELEMENTS OF CRIT.", LOC. CIT. P. 840.

reflexão. A distinção da presença ideal a que ele se refere é antes uma nitidez que entranha a emoção. Sua concretude não consiste na reprodução de traços crus, despojados, por assim dizer: a imagem é uma re-presentação que coopta o leitor.

Burke o coloca de modo ainda mais incisivo: (...) assim como há um tom comovido da voz, uma expressão fisionômica apaixonada, um gesto agitado que afetam independentemente das coisas sobre as quais eles se manifestam, assim também as palavras e certas disposições das palavras, que, estando voltadas de modo especial para assuntos apaixonantes, e sendo sempre usadas por aqueles que estão sob a influência de qualquer paixão, nos afetam e comovem mais do que aquelas que, de maneira muito mais clara e distinta, enunciam o assunto. A verdade é que toda descrição verbal, enquanto uma mera descrição despojada, embora não seja exata, comunica uma idéia tão pobre e insuficiente da coisa descrita, que mal poderia ter o mais pequeno efeito se o falante não chamasse em seu auxílio aqueles modos de discurso que lhe imprimem um sentimento forte e vívido. Então, pelo contágio de nossas paixões, apanhamos uma chama já acesa no outro que provavelmente jamais poderia ter sido acendida pelo objeto descrito. ⁽¹⁵⁶⁾

O efeito solvente dessa posição, como se vê, é claro: na passagem da adequação mimética a um objeto ou som (que encontramos em Addison) para um sentimento vago, todo o apelo do prazer estético recai mais sobre a emoção do que sobre a semelhança. Burke ataca a confusão, segundo ele, estabelecida entre arte e razão. A clareza exigida por esta deve ceder o lugar,

(156) A PHILOSOPHICAL ENQUIRY INTO THE ORIGIN OF OUR IDEAS OF THE SUBLIME AND BEAUTIFUL, V, VII.

na poesia, à expressão vigorosa, pois a arte pertence à esfera das paixões: *uma descreve a coisa como ela é; a outra a descreve como ela é sentida.* ⁽¹⁵⁷⁾

Quando se tem presente toda a importância que se dera à clareza, desde o século XVII, não se pode senão admirar a ousadia de Burke em investir contra ela - *Uma idéia clara é um outro nome para uma pequena idéia* ⁽¹⁵⁸⁾ - e reagir contra a desconfiança votada à linguagem tanto pelos filósofos empiristas quanto pelos *géomètres*, desconfiança alimentada, em grande medida, pela ascensão do novo espírito científico, guardião do progresso e da razão. O terreno minado sobre o qual ele avança, no entanto, contém caminhos abertos pelo próprio empirismo, como vimos. A abordagem do prazer estético no *Enquiry* é fundamentalmente psicológica, a influência de Hume é evidente e seu débito para com Locke é explicitamente reconhecido. É sobre as formulações deste, ademais, que Burke constrói sua argumentação em favor da linguagem poética ⁽¹⁵⁹⁾. Ele divide as palavras em três tipos: as *agregadas* (formadas pela fusão de várias idéias simples e que correspondem a palavras denotadoras de espécie, como *homem*), *abstratas simples* (palavras como *vermelho*, *redondo*, que se referem a uma idéia simples, como componente das *agregadas*) e *abstratas*

(157) ID., IB.

(158) ID., IB.

(159) "(...) COMO BURKE ESTABELECE NO LIVRO II, AS IDÉIAS 'SIMPLES' OU INDEFINÍVEIS INCLUEM AS DE EXISTÊNCIA, PODER, UNIDADE, ESPAÇO, SUCESSÃO, PRAZER E DOR; ELAS VÊM ATRAVÉS DOS CINCO SENTIDOS E NÃO PODEM SER INVENTADAS PELO ESPÍRITO, EMBORA ESTE POSSA SELECIONÁ-LAS PELA 'REFLEXÃO'. ESSAS IMPRESSÕES SENSÍVEIS CORRESPONDEM, NA ESTÉTICA DE BURKE, AO EFEITO DOS OBJETOS NATURAIS SOBRE A IMAGINAÇÃO. (...) A SEGUNDA CLASSE DE IDÉIAS DE LOCKE, AS 'COMPLEXAS', REPRESENTANDO UMA RETIRADA DA PERCEPÇÃO SENSÍVEL SIMPLES PARA O DOMÍNIO DA MEMÓRIA E DO RACIOCÍNIO, EQUIPARA-SE À CLASSIFICAÇÃO DAS PALAVRAS DE BURKE, AQUELES SÍMBOLOS QUE TÊM APENAS UMA RELAÇÃO ARBITRÁRIA COM OS OBJETOS REAIS E QUE NOS AFETAM DE UM MODO DIFERENTE. BURKE

compostas (como virtude, honra, formadas por uma união arbitrária das duas primeiras). Este último tipo é a base de sua argumentação contra a clareza. As palavras abstratas compostas, afirma ele, qualquer que seja o poder que possam ter sobre as paixões, não o derivam de qualquer representação, despertada no espírito, das coisas a que elas se referem. Como composições, elas não são essências verdadeiras e quase nunca causam (...) quaisquer idéias reais. Assim, são os sons dessas palavras, envolvidos por uma espécie de carga emotiva a eles aderida num dado momento (associação, hábito, vivência), que afetam o espírito: Ao serem frequentemente empregados sem referência a qualquer ocasião em especial e carregando ainda suas primeiras impressões, os sons perdem, por fim, sua conexão com as ocasiões específicas que lhes deram origem; mas ainda assim o som, sem que lhe esteja anexada nenhuma noção, continua a produzir efeitos tanto quanto antes. (160)

Nem as palavras agregadas, diz ele mais adiante, operam poeticamente pela capacidade de produzir imagens: Se as palavras estão de posse de toda a extensão do seu poder, três efeitos são provocados no espírito do ouvinte. O primeiro é o som; o segundo, a imagem ou representação da coisa significada pelo

DEFINE SUAS 'PALAVRAS AGREGADAS' COMO 'IDÉIAS SIMPLES UNIDAS NATURALMENTE PARA FORMAR UMA COMPOSIÇÃO DETERMINADA'. 'ABSTRATAS SIMPLES' SÃO 'AQUELAS QUE CORRESPONDEM A UMA ÚNICA IDÉIA SIMPLES DE TAIS COMPOSIÇÕES E NADA MAIS', ENQUANTO QUE AS 'COMPOSTAS ABSTRATAS' SÃO A 'UNIÃO ARBITRÁRIA DAS OUTRAS DUAS E DE VÁRIAS RELAÇÕES ENTRE ELAS, EM GRAUS MAIORES OU MENORES DE COMPLEXIDADE' (V,II). ESSE É, ESSENCIALMENTE, O MODO COMO LOCKE CLASSIFICA SUAS 'IDÉIAS COMPLEXAS' NO LIVRO II, CAP. XII E SS" WECTER, D., "BURKE'S THEORY OF WORDS, IMAGES, AND EMOTION", PUBLICATIONS OF MODERN LANGUAGE ASSOCIATION, VOL. 55 (1940), P. 170 .

(160) AN ENQUIRY ... V. II. WECTER LIGA ESSA PROPRIEDADE DO SOM ASSINALADA POR BURKE A UMA PROVÁVEL INFLUÊNCIA DE BERKELEY. OP. CIT., PP. 174-5.

som; o terceiro é a comoção da alma produzida por um ou ambos dos efeitos mencionados. As palavras 'abstratas compostas', das quais falamos (honra, justiça, liberdade e outras semelhantes), produzem o primeiro e o último desses efeitos, mas não o segundo. As 'abstratas simples' são usadas para comunicar uma idéia simples, sem se importar muito com as outras que poderiam aí comparecer, tais como azul, verde, quente, frio, e outras semelhantes; estas são capazes de afetar todas as três finalidades das palavras, enquanto as palavras 'agregadas', homem, cavalo, etc., estão num nível ainda mais elevado. Mas julgo que nem mesmo o efeito mais amplo dessas palavras deriva do fato de elas formarem imagens das várias coisas que elas representam, pois, após um exame bastante acurado do meu próprio espírito e consulta a outras pessoas a esse respeito, chego à conclusão de que, nem mesmo uma entre vinte vezes, qualquer quadro é formado e, quando o é, ocorre mais comumente por um esforço especial da imaginação com aquele propósito. Mas as palavras agregadas operam, como disse a respeito dos compostos abstratos, não pela apresentação de qualquer imagem ao espírito, e sim a partir do uso, pela obtenção do mesmo efeito que têm ao serem mencionadas do que quando seu original é visto. ⁽¹⁶¹⁾

Boa parte da investigação de Burke sobre o prazer estético diz respeito ao efeito causado pelas palavras (a última parte do *Enquiry* é dedicada integralmente a elas). Se a essência do estético não está na reflexão, mas na emoção, e se esta não deriva dos contornos nítidos de imagens, mas, pelo contrário, de seu embaçamento, a conclusão inevitável é a da superioridade da poesia em relação à pintura: Uma coisa é formar uma idéia clara, e

(161) *Id. Ib.*, v. iv.

outra torná-la capaz de impressionar a imaginação. Se faço um desenho de um palácio, ou de um templo, ou de uma paisagem, apresento uma idéia muito mais clara desses objetos; mas então (reconhecendo-se que o efeito da imitação deve ser considerado) meu quadro pode, no máximo, emocionar apenas na medida em que o palácio, ou o templo, ou a paisagem poderiam ter emocionado na realidade. Por outro lado, a mais vigorosa e vívida descrição verbal que eu possa fornecer produz uma idéia muito obscura e imperfeita de tais objetos; mas não está em meu poder provocar uma emoção mais forte pela descrição do que pela melhor pintura⁽¹⁶²⁾.

Burke toma, portanto, a linha oposta à da *ut pictura poesis*, esposada pela grande maioria (senão pela unanimidade) dos teóricos/críticos contemporâneos, inclusive Dubos, a quem ele cita expressamente. Para Burke, a poesia, com toda a sua obscuridade, tem um domínio mais amplo assim como mais eficaz sobre as paixões do que a outra arte (a pintura)⁽¹⁶³⁾. As razões por ele invocadas para tal conclusão estão diretamente relacionadas à sua concepção do sublime, ponto decisivo para a dissolução do conceito de arte como completude: As idéias de eternidade e infinitude estão entre as mais capazes de emocionar e, no entanto, talvez não haja nada que compreendamos menos do que a infinitude e a eternidade. E o caos, a confusão de imagens, a vastidão, a grandiosidade comunicadas pelas palavras, é, enfim, a indefinição que produz os efeitos mais impressionantes: na natureza, as imagens obscuras, confusas, têm um poder maior sobre a fantasia para provocar as paixões mais fortes do que aquelas que são mais claras e

(162) ID., II. IV.

(163) ID. IB., II. IV.

determinadas. ⁽¹⁶⁴⁾

Está-se, portanto, na rota de colisão com o princípio da mimese e Burke, novamente, leva suas conclusões até o fim: *A poesia não é, de modo restrito, uma arte imitativa e mesmo que ela seja de fato uma imitação na medida em que descreve as maneiras e paixões dos homens que suas palavras podem expressar, a poesia descritiva opera principalmente por substituição, através dos sons, que por hábito têm o efeito de realidades. Nada é uma imitação a não ser na proporção em que se assemelha a alguma outra coisa, e as palavras, sem sombra de dúvida, não possuem nenhuma espécie de semelhança com as idéias a que elas se referem* ⁽¹⁶⁵⁾. Atinge-se aqui a questão crucial da concepção da arte como semelhança ou diferença- e, no plano lingüístico, da "arbitrariedade" do signo verbal. Em outras palavras: trata-se da arte como re-construção e de suas relações complexas com o mundo dos objetos. É nesse ponto que se situam as semelhanças entre Burke e Diderot quanto ao problema da expressão poética (e, em última análise, do *poiein*). Teriam as considerações de Diderot, na Carta sobre os Surdos e os Mudos, fornecido a Burke indicações preciosas sobre esse assunto? E o que parecem crer alguns historiadores da teoria/crítica de arte ^(165b). Contudo, não é importante, parece-me, identificar possíveis "influências diretas". O diálogo à distância entre ambos só se estabelece a partir de questões nas quais eles já se encontravam empenhados. O que permanece de essencial, quanto à questão em pauta, é o fato de que a separação entre "forma e conteúdo" começa a ser desfeita

(164) ID. IB.

(165) ID., V. VI.

(165b) CF., ESPECIALMENTE, MAY, GITA, "DIDEROT AND BURKE: A STUDY IN AESTHETIC THEORY", PUBLICATIONS OF MODERN LANGUAGE ASSOCIATION, VOL. 75, 1960.

pela estética nascente.

Quanto à concepção expressa de "imaginação" em Burke, ela não difere da de seus contemporâneos e é definida na *Introduction on Taste*, anexada ao *Enquiry*, como combinação de imagens sensoriais. Ele não menciona a imaginação em suas considerações sobre *clareza e descrição*. Contudo, não estaria ele falando, aqui, da imaginação que entranha a emoção na expressão poética? A observação de Boulton é pertinente⁽¹⁶⁶⁾: se Burke não fala expressamente, nesse caso, das propriedades da imaginação, é porque, infelizmente, a concepção contemporânea restringe-a à combinação de impressões sensíveis previamente recebidas. Como essa origem afasta toda possibilidade de criação de algo novo, Burke está impedido de utilizar a palavra *imaginação* e se refere ao poder poético (caos imagético não encontrável na natureza) como *obscuridade*, que equivale, então, ao poder da sugestão que a teoria poética romântica iria enfatizar. Daí também a sinestesia como meio eficaz de provocar emoções:

Burke: *Existe uma cadeia que une todas as nossas sensações; elas não são senão diferentes espécies de sentimento, destinadas a serem afetadas por várias espécies de objetos, mas são todas suscetíveis de serem afetadas da mesma maneira.*⁽¹⁶⁷⁾

Diderot: *As expressões felizes(...) são aquelas próprias a um sentido, ao tato, por exemplo, e que são metafóricas, ao mesmo tempo, a um outro sentido, como aos olhos; do que resulta uma dupla luz para aquele a quem se fala, a luz verdadeira ou direta da expressão e a luz refletida da*

(166) *ENQUIRY*, "INTRODUCTION", P. LVIII.

(167) *ENQUIRY*, III. XXIV.

metáfora. ⁽¹⁶⁸⁾

O sublime burkeano é anti-clássico, no sentido de ruptura com a finitude racional: deixa de ser uma qualidade do estilo para ser uma reação profundamente "irracional" de dor e terror, derivada de nossos sentimentos de autoconservação ⁽¹⁶⁹⁾. A fonte retórica é clara (como é retórico todo Enquiry), principalmente quanto ao pseudo-Longino, cujo tratamento do tema já estivera presente em Addison. No capítulo XXXV do tratado que passou a ser chamado de Sobre o Sublime, encontra-se uma passagem particularmente impressiva: *O que viram esses escritores divinos que em sua obra visam ao que é mais grandioso e desprezam a precisão de qualquer detalhe? Isto, entre outras coisas: que a natureza considerou o homem não como uma criatura inferior ou ignóbil quando ela nos trouxe à vida e a todo o universo, assim como a uma grande celebração, para sermos os espectadores de toda a sua proeza e os atores mais ambiciosos. Ela implantou, de pronto, em nossas almas, um inelutável amor por tudo o que é grande e mais divino do que nós próprios. Ai está por que todo o universo dá um alcance insuficiente ao poder de contemplação e de reflexão do homem, mas seus pensamentos passam freqüentemente para além das fronteiras do mundo circundante. Quem quer que olhe para a vida em todos os seus aspectos verá até que ponto o admirável, o grandioso e o belo predominam em todas as coisas e logo compreenderá para que finalidade nascemos. Ai está por que, de algum modo, somos levados pela natureza a nos admirar, não, na verdade, com riachos, embora eles sejam límpidos e úteis, mas com o Nilo, o Danúbio ou o Reno, e ainda mais com o Oceano.*

(168) CARTA SOBRE OS CEGOS, OP., P. 110.

(169) ENQUIRY, I. VI E VII.

Na interpretação addisoniana, essa passagem encorajara o aspecto visual da arte, reforçando a concepção de prazer estético como prazer na imitação, na semelhança (a imaginação pictórica secundária). O tratamento do sublime em Burke conserva, em boa parte, essa fixação na visão. O impacto emocional do sentimento de medo diante da vastidão e da infinitude, que despertam em nós idéias de dor e de morte, é provocado pela visão de certos aspectos da natureza: *Portanto, o que quer que se me apresente como terrível, com relação à visão, é igualmente sublime (...)*⁽¹⁷⁰⁾. Diderot, como a quase unanimidade dos contemporâneos, segue essa mesma orientação em seus comentários sobre as paisagens de Vernet: *(...) essas composições louvam mais fortemente o poder, a majestade da natureza do que ela própria*⁽¹⁷¹⁾. Há aqui, contudo, algo mais do que a simples visão - mais (...) do que ela própria. Resumindo, podemos dizer que o elemento pictórico semelhante, cujo valor é extrínseco à própria arte, é atravessado pela transformação. Não é mais o espetáculo da própria natureza que causa emoção, e sim aquilo que Vernet idealizou.

Significativamente, a passagem em que Burke se refere ao grande apelo emotivo da obscuridade está localizada na seção IV da segunda parte do *Enquiry*, dedicada ao sublime. A ênfase no visual, afirmada na seção I (de onde extraímos a citação acima), é consideravelmente atenuada em função do próprio fundamento do sublime: o acento, na verdade, não se encontra no visual, mas no emocional.

Apenas aparentemente as interpretações de Addison e Burke-Diderot são idênticas. O que se insinua nestes é a emoção

(170) *ENQUIRY*, II. II.

(171) *SALÃO DE 1767*, OE . P. 577.

produzida pela própria arte. Foram muitos os caminhos pelos quais a doutrina da imitação se desfez - e este não foi dos menos importantes. Ele está relacionado com os desenvolvimentos da concepção de gênio como aquele que, de modo semelhante à infinitude do sublime, abarca os mistérios da natureza e, portanto, partilha com ela de poderes ilimitados, superiores aos dos simples mortais. Burke não relaciona o gênio ao sublime, mas o Dorval de Diderot é o gênio sublime: *E verdade. É aqui que se vê a natureza. Eis aqui a morada sagrada do entusiasmo. Recebeu um homem o gênio ? Ele deixa a cidade e seus habitantes. Ele ama, segundo a tendência de seu coração, fundir seu pranto ao cristal de uma fonte, levar flores a um túmulo, pisar com passos ligeiros a grama tenra dos prados, atravessar com passos lentos os campos férteis, contemplar os trabalhos dos homens, fugir florestas adentro. Ele ama seu terror secreto. Ele vagueia. Ele procura uma caverna que o inspire. Quem funde sua voz à corrente que cai da montanha ? Quem sente o sublime de um lugar deserto ? É ele. Nosso poeta habita as margens de um lago. Percorre com o olhar as águas e seu gênio se amplia. É lá que ele é tomado desse espírito ora tranqüilo, ora violento, que eleva sua alma ou que a apazigua, a seu talante (...)*⁽¹⁷²⁾ Burke: a solidão absoluta e integral (...) é uma dor positiva tão grande quanto se possa imaginar⁽¹⁷³⁾.

A identificação do campo estético como pertencente à ordem da emoção liga a concepção do belo em Burke à sua concepção do sublime. Ele nega enfaticamente que a beleza derive das idéias de proporção, adequação a uma finalidade (e, portanto, utilidade) e de perfeição, que orientam basicamente a quase totalidade das

(172) DIÁLOGOS SOBRE O FILHO NATURAL, OE. , PP. 97-8.

(173) ENQUIRY, I. XI.

teorias contemporâneas, cujas origens, remontando a Pitágoras, haviam atravessado toda a Idade Média e aportado, enfim, à Renascença. O associacionismo as incorpora, ademais, como vimos em Gerard, e nisso ele não difere de cartesianos como Crousaz e André, para quem a proporção e a adequação funcional de um corpo são qualidades essenciais do belo.

Novamente, Burke investe contra a completude de uma fonte do prazer estético. Essa idéia deriva de considerações extrínsecas ao estético: são analogias hipostasiadas, transferidas artificialmente para a natureza pelos paladinos da proporção: *Pois há na humanidade uma propensão infeliz para fazer de si própria, de suas maneiras de ver e de suas obras a medida de excelência de qualquer coisa que exista*⁽¹⁷⁴⁾. Uma série de passagens esclarece a sua posição: *A proporção está relacionada quase totalmente à conveniência, como o está toda idéia de ordem, e deve portanto ser considerada como um produto do entendimento e não como uma causa primária que age sobre os sentidos e a imaginação. Não é pela força de uma atenção e investigação prolongadas que julgamos belo um objeto; a beleza não exige nenhum auxílio de nosso raciocínio e nem mesmo a vontade é levada em consideração; a aparência nos causa, de modo eficaz, tanto algum grau de amor quanto a aplicação do gelo ou do fogo produz as idéias de quente ou frio.*⁽¹⁷⁵⁾ (...) *a proporção em coisas naturais é relativa ao hábito e ao uso, (...) a beleza, porque é uma qualidade positiva e poderosa, não pode dela resultar.*⁽¹⁷⁶⁾ O efeito da proporção e da adequação (...) é a aprovação, a aquiescência do entendimento, mas não amor nem qualquer paixão

(174) ID., III. IV.

(175) ID., III. II.

(176) ID., III. V.

dessa espécie.⁽¹⁷⁷⁾ Que Kant tenha mencionado elogiosamente Burke é mais do que natural: está aqui em embrião a *finalidade sem fim*. Mas Burke não é um relativista e nem sequer um romântico. A beleza, para ele, é (...) *uma qualidade dos corpos que age mecanicamente sobre o espírito humano pela intervenção dos sentidos*.⁽¹⁷⁸⁾ O propósito que o move a escrever seu tratado é a *análise racional de nossas paixões*, a fim de que se possa conhecer os *exatos limites de suas várias alçadas*.⁽¹⁷⁹⁾ Contudo, a análise racional das paixões significou o deslocamento do estético para uma esfera própria. O ataque à *clareza* não é senão a consequência da investigação do prazer estético como emoção.

(177) ID., III. VII.

(178) ID., III. XI.

(179) ID., I. XIX.

4- A régua e o compasso

4.1- peço perdão aos gênios

E o sentido de imaginação como combinação de imagens especulares, mais do que aquele tingido de associacionismo, que prevalece na França. Sua base é a epistemologia empirista/sensualista britânica fixada na sequência sensações-impressões-percepções-imagens. Sua genealogia é assim explicada por Condillac: *A experiência nos dá a conhecer o primeiro efeito da atenção; é o de fazer com que perdurem no espírito, na ausência dos objetos, as percepções que eles provocaram: elas aí são conservadas comumente na mesma ordem que tinham quando os objetos estavam presentes. Com isso, forma-se entre elas uma ligação da qual derivam várias operações, assim como a reminiscência. A primeira é a imaginação: ela ocorre quando uma percepção, unicamente pela força da ligação que a atenção estabeleceu sobre ela e um objeto, se recorda à vista desse objeto. Algumas vezes, por exemplo, basta ouvir o nome de uma coisa para a representarmos como se a tivéssemos sob os olhos⁽¹⁸⁰⁾. Nesse sentido e no de um poder de ligar nossas idéias e de fazer com que delas nos apercebamos na forma de imagens sensíveis⁽¹⁸¹⁾, a imaginação não apenas auxilia a reflexão mas também dela deriva.⁽¹⁸²⁾*

(180) ESSAI SUR L'ORIGINE DES CONNAISSANCES HUMAINES, PARTE I, SEC. II, CAP. II, § 17.

(181) ID., CAP. III, § 34.

(182) ID. IB.

A definição de imaginação dada por Voltaire segue esses mesmos pressupostos: *É o poder que tem cada ser sensível para representar as coisas sensíveis em seu cérebro. Depende da memória. Vêm-se as coisas pelos sentidos, a memória as retém e a imaginação as compõe. Por isso os gregos chamavam-nas de 'Filhas da Memória'*,⁽¹⁸³⁾. Voltaire acentua o aspecto combinatório da imaginação, assim como sua origem no celeiro da memória. E não deixa, evidentemente, de apontar os perigos da imaginação. Para separar os aspectos alucinatórios dos aspectos construtivos dessa faculdade, recorre à divisão entre imaginação passiva, que consiste em reter uma simples impressão dos objetos - e que é a fonte do erros, das paixões e do fanatismo -, da imaginação ativa, que arranja as imagens recebidas, compondo-as de mil maneiras. Esta última é aquela que une a reflexão, a combinação à memória. Aproxima vários objetos distantes, separa aqueles que se misturam, compõe e modifica. Parece criar, embora componha, pois não é dado ao homem produzir idéias - só pode modificá-las. Esse dom de combinar os dados preexistentes consiste na imaginação de invenção nas artes, um dom que se insere numa concepção de imitação como uma ordenação racional do quadro. Em suma, é um instrumento que não se opõe ao juízo: Essa espécie de imaginação não pode ser chamada pelo vulgo de inimiga do raciocínio, como a memória. Pelo contrário, só pode agir graças a um juízo profundo. Combina incessantemente seus quadros, corrige seus erros, eleva todos os seus edifícios com ordem.

Concepção análoga é a de Marmontel, responsável pela segunda parte do verbete *Imaginação* da Enciclopédia: *Chamamos*

(183) DICIONÁRIO FILOSÓFICO, VERBETE "IMAGINAÇÃO".

assim essa faculdade da alma que apresenta os objetos ao pensamento. Ela supõe, no entendimento, uma apreensão viva e forte e uma facilidade mais rápida para reproduzir o que recebeu. Quando a 'imaginação' apenas se recorda dos objetos que impressionaram os sentidos, difere da memória apenas pela vivacidade das cores. Quando reúne os traços que a memória coletou, a 'imaginação' compõe ela própria quadros cujo conjunto não corresponde a nenhum modelo na natureza, ela se torna criadora e é então que pertence ao gênio. (...) Todos os homens apaixonados pintam ardentemente para si os objetos relativos ao sentimento que os domina. A meditação no poeta pode produzir os mesmos efeitos: é ela que alimenta as idéias e as predispõe à fecundidade, e quando pinta de modo fraco, vago, confuso, muitas vezes é porque não deu ao seu objeto a atenção que ele exige. (...) É verdade que é preciso ter o talento de cotejar as circunstâncias e reunir os detalhes que estão esparsos na lembrança, mas na contenção do espírito a memória traz de volta, como por si própria, esses materiais que coletou (...). Em outras palavras, tal como Condillac e Voltaire, a imaginação é um talento que pode ser reportado à razão. ⁽¹⁸⁴⁾

(184) "TODO PENSAMENTO É UM 'CÁLCULO'; É, PORTANTO, EM ÚLTIMA INSTÂNCIA- COMO EXPRESSAMENTE DESTACA CONDILLAC-, UMA OPERAÇÃO PURAMENTE MECÂNICA REALIZADA POR NÓS SOBRE AS PERCEPÇÕES DOS SENTIDOS. A CONSEQUÊNCIA QUE ESSA CONCEPÇÃO ACARRETA PARA O CONCEITO GERAL DO 'ESPÍRITO' E DA CONSCIÊNCIA SE MANIFESTA NITIDAMENTE E DE UM MODO MUITO EXPRESSIVO NO CAMPO DA 'ESTÉTICA'. A IMAGINAÇÃO DO ARTISTA NÃO É TAMPOUCO, SEGUNDO ESSA CONCEPÇÃO, UM PRINCÍPIO PECULIAR E 'CRIADOR', MAS SOMENTE UMA APLICAÇÃO ESPECIAL OU MODALIDADE DO MÉTODO LÓGICO GERAL DA 'ANÁLISE'. UMA OBRA DE ARTE PERFEITA, DO MESMO MODO QUE QUALQUER PROBLEMA FÍSICO OU ASTRONÔMICO, NÃO É MAIS DO QUE UM EXEMPLO DE CÁLCULO BEM RESOLVIDO. CONSTITUI UM PRECONCEITO PENSAR QUE SEJA NECESSÁRIA UMA FUNÇÃO OU ATIVIDADE ESPECIAL DA 'IMAGINAÇÃO' PARA A INVENÇÃO POÉTICA. CASSIRER, EL PROBLEMA DEL CONOCIMIENTO EN LA FILOSOFIA Y EN LA CIENCIA MODERNAS, VOL. II, PP. 517-8.

Essas definições se inserem, portanto, na vertente empirista/sensualista mais conservadora, como combinação de dados preexistentes, na forma de imagens-objetos, obrigando a uma tradução do associacionismo mais afeita aos cânones clássicos franceses e atando aquela concepção às noções de verossimilhança ao recolocá-la no esquema geral de "cor" como elemento apostrofo, como adorno: *Nem tudo que é possível é verossímil; nem tudo que é verossímil é interessante (...). Inventar não é, portanto, lançar-se aos possíveis que nossos sentidos não podem alcançar; é combinar de modos vários nossas percepções, nossos sentimentos (...); aquele que compõe um todo ideal, interessante e novo de uma reunião de coisas conhecidas, ou que dá a um todo existente uma vida, uma graça, uma beleza nova, esse, digo, é poeta!* ⁽¹⁸⁵⁾ Mais insistentemente ainda, Marmontel acentua, no verbete *Imaginação* da Enciclopédia, o desígnio racionalmente concebido, o arcabouço racional da obra, ao qual se acrescentará "calor": *Um poeta desenha inicialmente a ordem de seu quadro e então a razão pega o lápis. Mas se ele quiser animar seus personagens e lhes conferir o caráter das paixões, então a 'imaginação' se acende, o entusiasmo se agita, é um corcel que se lança em sua corrida; mas esta é regularmente tracada. O entusiasmo é voluntário, racionalmente dirigido para um fim, tal como é claramente expresso por Cahusac, no verbete *Entusiasmo* da Enciclopédia: o que ocorre na alma do homem de gênio, quando a razão, por uma operação rápida, lhe apresenta um quadro impressionante e novo que o atrai, comove, arrebatava e o absorve (...); entendo pela palavra gênio a aptidão natural para receber, sentir, representar as impressões*

(185) ÉLÉMENTS DE LITTÉRATURE, VERBETE "INVENTION LITTÉRAIRE", APUD MORTIER, L'ORIGINALITÉ, P. 143.

do quadro imaginado. De modo cabal, Cahusac diz, no mesmo verbete: As palavras 'imaginação', 'gênio', 'engenho', 'talento', são apenas termos encontrados para expressar as diferentes operações da razão.

Em que sentido, no entanto, poderíamos entender as palavras criação/criar/criadora que encontramos em algumas citações acima ? É preciso retornar a Condillac como exemplo do fundamento dessa concepção de imaginação e dos limites prescritos àqueles termos: Não criamos propriamente as idéias, apenas combinamos e decomponemos aquelas que recebemos pelos sentidos. A invenção consiste em saber fazer combinações novas.⁽¹⁸⁶⁾ Peço perdão aos gênios, aos criadores, mas todo seu mérito se limita a observar, encontrar, imitar. Apenas observando e imitando se inventou.⁽¹⁸⁷⁾ Vejamos D'Alembert: O espírito somente cria e imagina objetos enquanto forem semelhantes aos que ele conheceu através das idéias diretas e através das sensações; quanto mais ele se afasta desses objetos, mais os seres que forma são bizarros e pouco agradáveis.⁽¹⁸⁸⁾ A Poesia (...) fala antes à imaginação do que aos sentidos; apresenta-lhe, de maneira viva e comovente, os objetos que compõem este Universo e parece antes criá-los do que pintá-los, pelo calor, pelo movimento e pela vida que lhes sabe dar.⁽¹⁸⁹⁾

O arcabouço retórico dessa concepção de imaginação cristaliza-se, enfim, na imagem semelhante e preside à reunião das artes sob a rubrica de Pintura no Discurso Preliminar: A Pintura, a Escultura, a Arquitetura, a Poesia, a Música e suas diferentes

(186) OP. CIT., PARTE I, SEC. II, CAP. XI, § 104.

(187) DICTIONNAIRE DES SYNONYMES, APUD JAFFE, OP. CIT., P. 587

(188) DISCURSO PRELIMINAR, LOC. CIT., P. 51.

(189) ID. IB., P. 43.

divisões compõem a terceira divisão geral, que nasce da imaginação e cujas partes são reunidas sob o nome de Belas-Artes. Poder-se-ia também reuni-las sob o título geral de Pintura, visto que todas as Belas-Artes reduzem-se a pintar e somente diferem pelos meios que empregam; enfim, poder-se-ia reportá-las todas à Poesia, tomando essa palavra em sua significação natural que não é outra coisa senão invenção ou criação. ⁽¹⁹⁰⁾

Imaginação reprodutiva, elemento apostro, combinação de elementos preexistentes constituem as balizas que circunscrevem o círculo fechado da concepção de imaginação na França. Se a imaginação é cada vez mais frequentemente identificada com arte, até que ponto poderá ela continuar a ser sinônimo de "calor", "cor" apostos ao esquema racionalmente concebido? Alguns indícios desse impasse podem ser detectados em Voltaire: quando qualifica a imaginação de *juízo profundo*, ele está implicando um "juízo" não propriamente lógico. Contudo, ao se referir aos aspectos "não-rationais" da imaginação, lança mão do "dom misterioso", do "entusiasmo" retórico, o colocar-se no lugar do outro. ⁽¹⁹¹⁾ Essa é a situação-limite cujos entraves Diderot acabará por franquear. Por outro lado, se a "imaginação" pertence à esfera do "sentimento" e se ela é a base da arte, a conclusão seria um relativismo total. É neste ponto que incidem as investigações de Diderot no verbete *Belo* da Enciclopédia e que se reportam ao conceito de relações - conceito que constitui uma das bases do seu reconhecimento do valor cognitivo da imaginação e de sua concepção de gênio como uma questão de natureza e não apenas de grau.

(190) ID. IB., PP. 54-5.

(191) VERBETE "IMAGINAÇÃO", ENCYCLOPÉDIE RAISONNÉE.

4.2- O bloco de mármore

A concepção especular, combinatória, da imaginação circunscreve o efeito: seu ponto de partida e de chegada é o prazer encontrado na semelhança, que fecha o círculo da *mimese*, dentro do qual o prazer encontra não apenas sua função mas também seu acordo com o julgamento. Do ponto de vista do associacionismo, a imaginação se prende ao mundo dos objetos pelo fio das idéias. Que haja nestas propriedades algo que explique em parte sua atração mútua e que seja responsável pelas seqüências associativas (e daí a criação dos *arquetipos* em Gerard), nem por isso suas relações deixam de ocorrer dentro da mente. Por outro lado, resta explicar o resultado artístico desses processos associativos, isto é, o todo, a aparência "acabada" da obra. O arcabouço retórico fornece a saída para tal impasse: a *dispositio* é traduzida em termos de intervenção do julgamento, concomitantemente à reunião de imagens pelo gênio. Não é outro o sentido das recomendações de Voltaire e Marmontel quanto à esfera de ação da imaginação. O princípio do todo, por sua vez, conjuga-se à exigência de simetria, de harmonia, que não é abandonada: ela é garantida pelo *designio* unificador.

Contudo, insere-se aqui um problema. Como surgem no homem essas idéias de harmonia, simetria, proporção? Se sobre elas se funda o conceito de belo e se este resulta não na comparação com a forma ideal, e sim das experiências sensíveis—assim como as abstrações—, então sua base não é senão o flutuante e instável da subjetividade. A conclusão de Hume, não estabelecendo outro critério além da perenidade e do consenso—o consenso da *república dos educados*—, desemboca num hedonismo que

torna difícil, senão impossível, qualquer ciência do belo.

Não dispondo mais do recurso à "essência", aos herdeiros do sensualismo resta lançar mão de um substitutivo, o sentido interno ou sexto sentido, destinado a compor o acordo entre o prazer e o princípio da harmonia.

Para o filósofo escocês Hutcheson, o prazer estético mais intenso deriva da beleza, da regularidade e da harmonia, que são idéias complexas (no sentido lockeano). A capacidade de perceber essas idéias é um sentido interno, que ele distingue tanto dos outros sentidos quanto do entendimento: Esse poder superior de percepção é legitimamente chamado de sentido por causa de sua afinidade com os outros sentidos, pois o prazer é distinto de qualquer conhecimento de princípios, proporções, causas, ou da utilidade do objeto; somos atingidos, de pronto, pela beleza. E o mais acurado conhecimento também não aumenta esse prazer da beleza. (...) O sentido interno é imediato e necessário. ⁽¹⁹¹⁾

A partir desse sentido interno, Hutcheson distingue o belo original/absoluto (absoluto porque não resulta da comparação com qualquer coisa exterior, da qual se supõe que o objeto seja uma imitação ou pintura) e o belo comparativo relativo (aquele que percebemos nos objetos considerados comumente como imitação ou semelhança de alguma outra coisa). A beleza não é uma qualidade pertencente ao objeto: ela denota a percepção de algum espírito; assim, frio, quente, doce, amargo denotam as sensações nos nossos espíritos, com as quais não há talvez nenhuma semelhança nos objetos que despertam essas idéias em nós, embora muitas vezes

(190) AN INQUIRY INTO THE ORIGINAL OF OUR IDEAS OF BEAUTY AND VIRTUE, IN ELLEDGE, OP. CIT., VOL. 1, P. 354.

(191) IB., PP. 355-6.

imaginemos o contrário. As idéias de beleza e harmonia, porque são provocadas pela nossa percepção de alguma qualidade primária e porque têm alguma relação com a figura e o tempo, podem, de fato, possuir semelhança maior com os objetos do que essas sensações, que parecem não tanto imagens dos objetos quanto modificações no espírito perceptivo; e, no entanto, não vejo como eles poderiam ser chamados de belos se não houvesse um espírito que contemplasse os objetos. ⁽¹⁹²⁾

A conclusões análogas chegara Dubos, que funda nesse sentimento a apreciação estética que os críticos mais diligentes em vão procuram identificar: E esse sexto sentido que está em nós, sem que lhe vejamos os órgãos. E a parte de nós mesmos que julga a impressão que ela sente e que, para me servir dos termos de Platão, decide sem consultar a régua e o compasso. E, enfim, o que chamamos comumente de sentimento. ⁽¹⁹³⁾ Mais uma vez, a tradução dos princípios empiristas em termos da retórica resulta numa concepção de prazer estético em que o efeito, o sentimento se conjuga ao *je-ne-sais-quoi*. Em Dubos, o *plaire* se sobrepõe a toda e qualquer consideração "racional": Ora, se existe alguma matéria sobre a qual o raciocínio deve se calar diante da experiência, é seguramente nas perguntas que se pode fazer sobre o mérito de um poema. ⁽¹⁹⁴⁾ E pela impressão que eles (os escritores) causam no leitor (...) e no público que os julgou sempre da mesma maneira (...). Enfim, nas coisas que são da alçada do sentimento, como o mérito de um poema, a emoção de todos os homens que o leram e que o lêem, e sua veneração pela obra são aquilo que é uma

(192) *IB.*, P. 356.

(193) RÉFLÉXIONS CRITIQUES SUR LA POÉSIE ET LA PEINTURE, II. 21, P. 342.

(194) RÉFLEXIONS..., II. 23, PP. 366-7.

demonstração em geometria. (195)

Diderot não menciona Dubos no verbete *Belo* da Enciclopédia (embora seja quase certo que o tenha lido) e reserva todo o seu poder de fogo contra Hutcheson. Esse escrito do *Philosophe* é particularmente difícil. Ele se lança numa empresa perigosa, que é a de defender a todo custo a possibilidade de uma ciência do belo, atacando em duas frentes: o subjetivismo/relativismo absoluto (quanto mais não seja, porque o consenso é uma base demasiado instável) - aí compreendido o intuicionismo de Dubos e Hutcheson - e o idealismo, que ele não pode admitir sem negar as próprias bases sobre as quais assenta todo seu pensamento. Boa parte do *Belo* é dedicada a André, cujo *Traité sur le Beau*, de extração cartesiana, oferece-lhe garantias contra o ceticismo que cerca, Diderot bem o vê, as conclusões empiristas.

O resultado é uma conciliação tortuosa de intelectualismo e sensualismo que, se não o protege das cicatrizes deixadas pelo combate, coloca em jogo os componentes do campo de força que é, na verdade, o seu campo.

A questão de origem das idéias de ordem, arranjo, simetria, mecanismo, proporção, unidade Diderot responde com um sensualismo inequívoco: *Nascemos com necessidade que nos obrigam a recorrer a diferentes expedientes, convencidos que fomos, muitas vezes, pelo efeito esperado e pelo produzido, de que podem ser bons, maus, eficazes, breves, completos, incompletos, etc. A maioria desses expedientes eram uma ferramenta, uma máquina, ou qualquer outro invento desse gênero; mas toda máquina supõe*

(195) RÉFLEXIONS . . . , II. 34, PP. 528-9.

combinação, coordenação de partes tendentes uma mesma finalidade, etc. Eis, portanto, nossas necessidades e o exercício mais imediato de nossas faculdades, que conspiram, assim que nascemos, para nos dar idéias de ordem, coordenação, simetria, mecanismo, proporção, unidade; todas essas idéias provêm dos sentidos e são factícias, e passamos da noção de um grande número de seres artificiais e naturais, coordenados, proporcionados, combinados, simétricos à noção (positiva e abstrata de ordem, coordenação, proporção, combinação, relações, simetria, e à noção) abstrata e negativa de desproporção, desordem e caos. ⁽¹⁹⁶⁾

Portanto, é pela experiência sensível que essas idéias são formadas - são apenas abstrações de nosso espírito ⁽¹⁹⁷⁾ -, e a partir do momento em que elas entraram no nosso entendimento não pudemos dar um passo no universo sem que algum produto as despertasse. ⁽¹⁹⁸⁾ Diderot retoma aqui a origem das idéias abstratas tal como formuladas por Hobbes, Locke e Hume, principalmente este, no tocante ao círculo engendrado no espírito pelo hábito (as idéias abstratas são portanto em si mesmas individuais, embora elas possam se tornar gerais em sua representação. A imagem no espírito é apenas a de um objeto particular, embora a sua aplicação em nosso raciocínio seja como se fosse universal ⁽¹⁹⁹⁾). O que é inato é a faculdade de pensar, e quando Diderot a define como examinar suas percepções, uni-las, compará-las, combiná-las, perceber entre elas relações de adequação e inadequação ⁽²⁰⁰⁾, ele parece estar se referindo aos

(196) OE, PP. 415-6.

(197) IB., P. 416.

(198) IB., P. 417.

(199) TREATISE, 1. 7.

(200) OE. P. 415.

princípios da natureza humana que regulam a experiência segundo Hume. No entanto, se para este as relações são exteriores aos termos⁽²⁰¹⁾, no *Belo* Diderot funda-as nos próprios objetos: é preciso (...) que haja em todos esses seres uma qualidade da qual o termo belo seja o signo.⁽²⁰²⁾

Essa qualidade que está nos objetos e que define sua beleza são as relações: Chamo portanto, belo exteriormente a mim tudo aquilo que detém o poder de despertar em meu entendimento a idéia de relações; e belo, com relação a mim, tudo aquilo que desperta essa idéia.⁽²⁰³⁾ Nesse sentido, vê-se, embora as relações tenham uma origem experimental, elas não são menos objetivas: as formas que estão nos objetos devem ser claramente distinguidas da percepção que delas tenho. Meu entendimento nada coloca nas coisas nem nada lhes tira. Mesmo que eu não pense na fachada do Louvre, todas as partes que a compõem terão sempre esta ou aquela forma, esta ou aquela coordenação entre si: ainda que não houvesse homens, ela seria sempre bela, mas apenas para seres concebíveis constituídos de corpo e de espírito como nós; pois, para os outros, ela poderia não ser nem bela nem feia, ou até mesmo ser feia⁽²⁰⁴⁾.

(201) "HUME OPERA UMA INVERSÃO QUE VAI ELEVAR O EMPIRISMO A UMA POTÊNCIA SUPERIOR: SE AS IDÉIAS NÃO CONTÊM NENHUMA OUTRA COISA E NADA MAIS DO QUE O QUE SE ENCONTRA NAS IMPRESSÕES SENSÍVEIS, É PRECISAMENTE PORQUE AS RELAÇÕES SÃO EXTERIORES E HETEROGÊNEAS A SEUS TERMOS, IMPRESSÕES OU IDÉIAS. A DIFERENÇA NÃO SE ENCONTRA, POIS, ENTRE IDÉIAS E IMPRESSÕES, MAS ENTRE DUAS ESPÉCIES DE IMPRESSÕES OU IDÉIAS DE RELAÇÕES. ASSIM, O VERDADEIRO MUNDO EMPIRISTA DESDOBRA-SE PELA PRIMEIRA VEZ EM TODA A SUA EXTENSÃO: O MUNDO DA EXTERIORIDADE, MUNDO EM QUE O PRÓPRIO PENSAMENTO ESTÁ NUMA RELAÇÃO FUNDAMENTAL COM O FORA, MUNDO ONDE HÁ TERMOS QUE SÃO VERDADEIRAS PASSAGENS EXTERNAS (...)." DELEUZE, "HUME", LOC. CIT., PP. 60-1.

(202) OE., P. 417.

(203) IB., P. 418.

(204) IB., PP. 418-9.

É sobre as relações que Diderot estabelece a distinção entre o *belo absoluto/real* (o que pertence às próprias coisas) e o *belo percebido/relativo* (que se refere tanto às coisas em relação a nós quanto às relações que estabelecemos entre os vários seres pertencentes à mesma espécie). Contrariamente ao intuicionismo, ele afirma a realidade do belo. Este não é um "sentimento", pois funda-se no próprio objeto. Porque as relações estão entranhadas na nossa natureza e, portanto, são percebidas com facilidade, elas conferem ao prazer estético um caráter semelhante ao de um sentimento. Mas quando as relações não são simples, ou quando o objeto apresenta relações não costumeiras, somos obrigados a refletir e o prazer estético revela sua natureza verdadeira, isto é, a percepção das relações, de confusa e obscura, torna-se clara e distinta: *Ouso afirmar que todas as vezes que um princípio nos for conhecido desde a mais tenra infância e que o aplicarmos, por hábito, de modo fácil e imediato aos objetivos exteriores, pensaremos julgá-lo pelo sentimento; mas seremos obrigados a confessar nosso erro todas as vezes que a complexidade das relações e o inusitado do objeto suspenderem a aplicação do princípio: então, para se fazer sentir, o prazer esperará até que o entendimento declare que o objeto é belo.* (205)

Em suma, o prazer estético é um prazer refletido, é uma função do entendimento, é uma construção do espírito. Esquivando-se às armadilhas do subjetivismo, Diderot reitera insistentemente o princípio da objetividade contra o pirronismo.

A idéia de relações não é nova: o princípio segundo o qual *tudo está ligado* não permeia apenas toda a filosofia

(205) IB., PP. 419-20.

empirista, principalmente o sensualismo condillaquiano; ele está presente também em Leibniz e Shaftesbury. Leibniz liga a beleza à proporção matemática: *A música nos encanta, embora sua beleza não consista senão na concordância dos números e no cálculo de que não nos apercebemos (...).* Os prazeres que os olhos encontram nas proporções são da mesma natureza; e aqueles que causam os outros sentidos equivalerão a algo de semelhante, embora não possamos explicá-lo de modo tão claro.⁽²⁰⁶⁾ Shaftesbury estabelece uma relação entre a beleza e o arranjo das partes: (...) *resulta necessariamente uma Beleza ou Deformidade de acordo com a Medida, Arranjo e Disposição diferentes em suas várias Partes.*⁽²⁰⁷⁾ A fonte primeira das relações, se quisermos ir bem longe, está no pitagorismo, que, passando por Platão, chegara ao neoplatonismo.

A noção de relações, contudo, quaisquer que tenham sido seus desenvolvimentos posteriores, assume em Diderot, primeiramente, um sentido mais técnico. Ela aparece nas *Memórias sobre os diferentes assuntos de matemática* (1748) e nos *Princípios gerais de acústica* como a base do prazer estético: *o prazer deve variar com as relações e (...) as relações mais simples, apreendidas com maior facilidade do que as outras, devem (...) agradar de modo mais geral. Ora, de todas as relações, a mais simples é a de igualdade. (...) Se o motivo da utilidade exige que dela nos desviemos nós lhe obedecemos, mas a contragosto, e o artista não deixa jamais de voltar à relação de igualdade da qual ele se desviou. Esse retorno, que se atribui vulgarmente ao*

(206) "PRINCIPES DE LA NATURE ET DE LA GRÂCE," APUD CHOUILLET, J., LA FORMATION DES IDÉES ESTHÉTIQUES DE DIDEROT, COLIN, PARIS, 1973, P. 114.

(207) "ESSAI SUR LA MÉRITE ET LA VERTU," APUD CHOUILLET, OP. CIT., P. 115.

instinto, ao capricho, à fantasia, não é outra coisa senão uma homenagem aos atrativos naturais da harmonia e das relações. ⁽²⁰⁸⁾

A origem desse sentido técnico é, sem dúvida, como observa Chouillet, a escola denominada dos físicos, que, através de Euler (Essai d'une Nouvelle Théorie de la Musique- 1739) e de Rameau (Démonstration du Principe de l'Harmonie- 1750), remonta a Mersenne (Harmonie Universelle- 1636) e, finalmente, ao Abrégé de la Musique, de Descartes, onde este define a teoria das relações simples. ⁽²⁰⁹⁾

O prazer proporcionado pela música havia sido determinado pelas propriedades do som , numa indicação inequívoca (assim lhes parecia) de sua objetividade: Os meios para esse fim, isto é, as propriedades mais notáveis do som, são duas, a saber, suas diferenças consideradas com relação à força ou à intensidade do som, considerado como grave ou agudo. Ora, o que restava explicar, no entanto, era de que modo essa natureza quantitativa se transformava em qualitativa. Em suma, como o prazer deriva das relações entre quantidades. Descartes deixara essa questão em suspenso- Pois, quanto à natureza e à qualidade do som, saber de que corpos e de que meios deve-se servir para torná-lo mais agradável, isso diz respeito aos físicos- e concluíra pela impossibilidade de se definir o belo através dessas relações, dadas as diferenças individuais- o belo e o agradável significam apenas uma relação de nosso julgamento com o objeto; e, uma vez que os julgamentos dos homens são diferentes, não se pode dizer que o belo ou o agradável tenham alguma medida determinada ⁽²¹⁰⁾.

(208) PRINCIPES GÉNÉRAUX D'ACCOUSTIQUE, AT IX, PP. 104-5.

(209) CHOUILLET, J. , DIDEROT, S. E. D. E. S. , PARIS, 1977, PP. 73-4.

(210) CARTA A MERSENNE, 18/03/1630.

A controvérsia gerada pela questão da quantidade-qualidade situa-se no centro das objeções de Rousseau à fundamentação positivista do prazer musical. Trata-se de uma quimera, pois os físicos não consideram a base cultural desse prazer. Ele é uma convenção como todas as outras: a harmonia, possuindo apenas belezas de convenções, jamais agrada a ouvidos que não se instruíram a esse respeito e só com reiterado hábito poder-se-á senti-la e saboreá-la. As investigações de Rameau são um preconceito de músico, desmentido por toda e qualquer experiência, e mesmo que calculasse, durante milhares de anos, a relação dos sons e as leis da harmonia, não se conseguiria fazer dela uma arte de imitação. (...) De que é sinal a harmonia? E o que existe de comum entre os acordes e nossas paixões?⁽²¹¹⁾ A conclusão de Rousseau, vê-se logo, é atacar, entre outros, Diderot: Quem desejar filosofar sobre a força das sensações, comece, pois, por afastar, das impressões puramente sensuais, as impressões intelectuais e morais que recebemos por via dos sentidos, mas das quais estes só são causas ocasionais; evite o erro de conferir aos objetos sensíveis um poder que não possuem ou derivados das afeições da alma que nos sugerem.⁽²¹²⁾

Se os desacordos entre os irmãos inimigos começam sobretudo pelo problema do prazer estético, este situa-se dentro da questão mais ampla da oposição arte-natureza, convenção-sentimento. Diderot não pode aceitar a idéia de que a beleza não se funde sobre uma objetividade possível. Ele admite as diferenças de gosto e as atribui à educação, às experiências

(211) "ENSAIO SOBRE A ORIGEM DAS LÍNGUAS", IN ROUSSEAU, ABRIL CULTURAL, SÃO PAULO, 1978, P. 190.

(212) *IB.*, P. 192.

individuais de vida.⁽²¹³⁾ Contudo, ele aí vê mais do que uma simples questão de estética: trata-se do próprio conhecimento, de seu direito à legitimidade: *A independência de um só fato é incompatível com a idéia do todo; e sem a idéia do todo, não há filosofia.*⁽²¹⁴⁾

Esse é o fundo que informa a posição central das relações e o tratamento que Diderot lhes confere não apenas em seus escritos estéticos mas também nos filosóficos. O verbete *Belo* não constitui, na verdade- tanto quanto a *Carta sobre os Cegos* ou a *Carta sobre os Surdos e os Mudos* -, um constrangimento indicativo de um ultrapassamento do empirismo/sensualismo. Essa tensão entre extremos contrastantes - aqui revelados como empirismo/sensualismo condillaquiano de um lado, e o intelectualismo/essencialismo de outro- será mantida durante toda a sua obra. Que ela possa ser definida por Chouillet como uma tensão entre a *experiência da multiplicidade* e a *exigência da unidade*⁽²¹⁵⁾, ou por Jean Thomas como entre *materialismo* e *humanismo*⁽²¹⁶⁾, ela jamais foi abandonada senão por uma exploração intensa de um extremo que gera seu contrário. Uma dialética? Certamente, mas uma dialética de características próprias, como explica Dieckmann: *O pensamento de Diderot é, num certo sentido, um pensamento dialético; mas deve-se fugir à tentação de lhe aplicar o esquema hegeliano e de cair na retórica existencialista. Os dois modos ou direções de pensamento se determinam reciprocamente no espírito de Diderot. É verdade que eles se defrontam também, às vezes, mas ao invés de um*

(213) BELO, OE, PP. 428-35.

(214) INTERPRETAÇÃO DA NATUREZA, OP, P. 168.

(215) CHOUILLET, J., LA FORMATION DES IDÉES ESTHÉTIQUES DE DIDEROT.

(216) THOMAS, JEAN, L'HUMANISME DE DIDEROT, BELLES LETTRES,

desenvolvimento contínuo encontramos rupturas e tomadas de posições extremas. ⁽²¹⁷⁾

Para Diderot, nenhuma tomada de posição, em qualquer campo, é simples e isolada: ela se insere sempre numa problemática de amplas proporções e se reflete nos domínios aparentemente mais distantes. No verbete *Belo*, ele acrescenta às relações reais e às relações percebidas uma terceira distinção, as relações intelectuais ou fictícias, que são aquelas que o entendimento humano parece colocar nas coisas. ⁽²¹⁸⁾ Tudo se passa como se subitamente um pensamento lhe viesse perturbar e complicar ainda mais a complexa conciliação entre sensualismo e intelectualismo: Um escultor vê um bloco de mármore; sua imaginação, mais rápida do que seu cinzel, retira-lhe todas as partes supérfuas e nele distingue uma figura: mas esta é na verdade imaginária e fictícia; ele poderia fazer, numa porção de espaço limitada por linhas intelectuais, o que acaba de executar imaginariamente num bloco informe de mármore. (...) O que isso significa? Que, embora a mão do artista somente consiga traçar seu desenho sobre superfícies resistentes, sua imagem pode ser transportada pelo pensamento para qualquer corpo— que digo eu, para qualquer corpo, no espaço e no vazio. A imagem, quer transportada nos ares pelo pensamento, quer extraída dos corpos mais informes pela imaginação, pode ser bela ou feia, mas não a tela ideal na qual a fixamos, ou o corpo informe do qual a fizemos surgir. ⁽²¹⁹⁾ Esse tipo de relação é retirado, contudo, de sua definição de belo: incluí-lo nesta seria esvaziar todo o seu conteúdo generalizante, uma vez que estaria aí

PARIS, S/D.

(217) DIECKMAN, H., CINQ LEÇONS SUR DIDEROT, DROZ, GÉNÈVE, 1959, P. 57.

(218) OE, P. 424.

(219) OE, PP. 424-5.

compreendido algo que poderíamos chamar de "criação" do objeto. Na verdade, é essa a questão posta em jogo pela própria definição do ato de pensar. As necessidades, que ele coloca na base da construção do pensamento, não explicam de todo as relações que este estabelece e nos fica a pergunta sobre a anterioridade, ou não, da atividade de relacionar. Se ela é anterior, ela informa a experiência. Não é outro o sentido que as experiências sensíveis assumem na Carta sobre os Cegos: enquanto Condillac concluía, contra Locke, pela ausência de julgamento no nível das percepções, Diderot afirma que a percepção implica já organização e julgamento. Para ele, isso não significa absolutamente um abandono das premissas empiristas/sensualistas. Diderot jamais deixará de afirmar a origem sensorial do conhecimento: *se algum dia um filósofo cego e surdo de nascença se comportar como um homem semelhante ao de Descartes, ouse assegurar-vos, madame, que ele colocará a alma na ponta de seus dedos; pois é de lá que lhe vêm suas principais sensações e todos os seus conhecimentos.*⁽²²⁰⁾ Há, contudo, uma atividade própria dos órgãos, um modo de experiência que se constrói junto com as percepções, e aí exerce um papel preponderante a organização do ser. Que considerações apressadas levem à postulação do ser humano como *adestrado*, isso resulta numa reação imediata de Diderot: *Sou homem e me são necessárias causas próprias ao homem.*⁽²²¹⁾ É, enfim, a malha inextricável tecida pelo século XVIII e que Kant irá resolver pelas formas *a priori* da sensibilidade.

No momento, Diderot trata de estabelecer o direito do

(220) CARTA SOBRE OS CEGOS, OP., P. 97.

(221) REFUTAÇÃO ACOMPANHADA DA OBRA DE HELVETIUS INTITULADA O HOMEM, OP., P. 564.

juízo estético fundado na experiência sensível, isto é, ele o apóia num acordo entre o resultado da experiência- ordem, etc.- e a qualidade do próprio objeto, numa espécie de simulacro de universalidade. Não é preciso dizer que o elo entre esta e a obra de arte é precisamente o conceito de imitação (a semelhança). O resultado: o artista é aquele que descobre as relações - é, enfim, um inventor .

Mas nas relações se escondem, desde já, os elementos complicadores: se as relações são inculcadas de fora e, ao mesmo tempo, que descobri-las é inerente ao ato de pensar, resta perguntar se essas relações, que permeiam toda a natureza (a natureza é, assim, um vasto tecido de relações), são próprias, objetivas (e então o artista as descobre), ou existem apenas no espírito de quem as contempla (o artista cria). Diderot não resolve essa questão e nem pode resolvê-la, mas mergulha no processo de criação sem dele falar como tal. O conceito de imitação permanece, mas ele o traz à vida, problematizando-o. Embora tenha excluído, da definição do belo as relações fictícias, ele não o fará por muito tempo: em breve estará investigando como opera a imaginação nos pintores e poetas, e então o movimento duplo- da natureza à arte e da arte à natureza- com o qual nos deparamos subitamente no *Belo*, se desdobrará:

A natureza imita, divertindo-se, em centenas de ocasiões, os produtos da arte.⁽²²²⁾ *A alma possui esses conhecimentos sem deles se aperceber, quase como avalia a grandeza e a distância dos objetos sem a menor noção de geometria, posto que uma espécie de geometria natural e secreta pareça contribuir bastante para o julgamento que ela lhe confere ?*⁽²²³⁾

(222) BELO, OE, P. 436.

(223) PRINCÍPIOS GERAIS DE ACÚSTICA, AT, IX, P. 106.

IV. O FILÓSOFO

"A memória é um copista fiel. A imaginação é um colorista. "(Diderot, "Elementos de Fisiologia")

Hypolita .

*But all the story of the night told over,
And all their minds transfigur'd so together
More witnesseth than fancy's images
And grows to something of great constancy,
But howsoever strange and admirable"*
(Shakespeare, "A midsummer Night's Dream", ato V, cena I)⁽¹⁾

(1) HIPÓLITA. "MAS TUDO O QUE NOS CONTARAM ESTA NOITE SOBRE A TRANSFIGURAÇÃO DAS MENTES DESSAS PESSOAS CONVINCE MAIS DO QUE AS IMAGENS DA FANTASIA E TEM GRANDE CONSISTÊNCIA, POR MAIS ESTRANHO E ADMIRÁVEL QUE SEJA."

1- O Filósofo e o Cravo

(...) se banimos da superfície da terra o homem ou o ser pensante e contemplador, esse espetáculo patético e sublime da natureza não é mais do que uma cena triste e muda; o universo se cala, o silêncio e a noite dele se apoderam. Tudo se transforma numa vasta solidão onde os fenômenos inobservados se passam de uma maneira obscura e surda. É a presença do homem que torna a existência dos seres interessante (...).

(Diderot, verbete Enciclopédia)

1.1- O viajante perdido

A palavra de ordem dos enciclopedistas é *Nada de sistema*. O verbete *Enciclopédia*, cujo autor é Diderot, inicia com uma definição etimológica dessa palavra, através de seus componentes: a preposição *en*, em, os substantivos *κυκλος* (*kiklos*), círculo, e *παιδεία* (*paideia*), instituição, ciência, conhecimento. Correta ou não⁽¹⁾, essa "interpretação" é indicativa dos propósitos que orientam o grande empreendimento iluminista, a sistematização do saber: Com efeito, a finalidade de uma *Enciclopédia* é reunir os conhecimentos esparsos pela superfície da Terra; expor-lhes o sistema geral aos homens que virão depois de nós, a fim de que os trabalhos dos séculos passados não tenham sido inúteis para os séculos que seguirão (...).⁽²⁾ Aquela palavra de ordem não elimina o propósito de constituir uma concepção geral e sistemática do saber, portanto. Ela indica, sim, uma recusa, uma posição crítica face aos grandes sistemas filosóficos do século XVII- aí compreendidas as filosofias de Descartes, de Spinoza, de Leibniz- bem como à escolástica. Enfim, a *metafísica* tomada de seu sentido tradicional.

A perspectiva que informa a empresa enciclopedista, se não exclui o espírito da *mathesis universalis* cartesiana- e, de fato, em mais de um aspecto a *Enciclopédia* deriva não apenas de Bacon, como se reconhece mais freqüentemente, mas também de

(1) NA VERDADE, INFORMA DIECKMANN, A PALAVRA "ENCICLOPÉDIA" É FORMADA- SEGUNDO QUINTILIANO- DE EN/KIKLIO/PAIDIA" E SIGNIFICA UMA ESPÉCIE DE "PROPEDÊUTICA", OU SEJA, AQUILO QUE, EM ALGUMAS UNIVERSIDADES EUROPÉIAS, É DESIGNADO PELA EXPRESSÃO "STUDIUM GENERALE" OU, NAS UNIVERSIDADES AMERICANAS, "GENERAL EDUCATION" OU "BASIC LEARNING". CINQ LEÇONS SUR DIDEROT, P. 44.

(2) AT, XIV, P. 415.

Descartes-, a ela se opõe pelas suas próprias premissas epistemológicas. A já aludida mudança de método nas investigações tanto na *filosofia da natureza* quanto das origens e da legalidade do saber (a inversão da seqüência geral-particular) constitui o alicerce dos fundamentos ideológicos de tal esforço de reunião e de organização⁽³⁾.

Seguindo Locke- e, através deste, toda a escola empirista britânica, Bacon para a *filosofia experimental* e Hobbes para os fundamentos sensoriais do conhecimento-, o alvo principal dos enciclopedistas são as idéias inatas, que se escondem por trás da palavra *sistema*. "Colocar a casa em ordem", para os enciclopedistas, equivale antes de tudo a recolocar em seu devido lugar o papel da *observação da natureza*, à qual se liga a tarefa da filosofia (e, de modo indireto, a tarefa política dos

(3) "(...) SE COLOCO PRINCÍPIOS SOBRE PRINCÍPIOS, SE EXTRAVIO CONSEQUÊNCIAS SOBRE CONSEQUÊNCIAS, IMPONDO-OS, EM SEGUIDA, A MIM MESMO, ADMIRAREI A FECUNDIDADE DESTES MÉTODOS, APLAUDIR-ME-EI DE MINHAS PRETENSAS DESCOBERTAS E NÃO DUVIDAREI UM INSTANTE DA SOLIDEZ DO MEU SISTEMA (...). ASSIM, O PRIMEIRO ABUSO DOS SISTEMAS, AQUELE QUE É A FONTE DE MUITOS OUTROS, É QUE ACREDITAMOS ADQUIRIR VERDADEIROS CONHECIMENTOS QUANDO NOSSOS PENSAMENTOS NÃO GIRAM SENÃO SOBRE PALAVRAS QUE NÃO TÊM SENTIDO DETERMINADO. (...) EIS O QUE CONSAGROU ESSA MÁXIMA SINGULAR: NÃO SE DEVE COLOCAR OS PRINCÍPIOS EM QUESTÃO; MÁXIMA DE UM ABUSO TÃO GRANDE QUE NÃO HÁ ERRO QUE NÃO POSSA ENGENDRAR. ESSE AXIOMA, IRRACIONAL COMO É, UMA VEZ ADOTADO, TORNA NATURAL O PENSAR QUE NÃO SE DEVE MAIS JULGAR UM SISTEMA SENÃO PELA MANEIRA QUE DÁ A RAZÃO AOS FENÔMENOS. MESMO QUE ESTEJA FUNDADO SOBRE AS IDÉIAS MAIS CLARAS, SOBRE OS FATOS MAIS SEGUROS, SE FALHA NESSE ASPECTO É NECESSÁRIO REJEITÁ-LO E DEVE ADOTAR UM SISTEMA ABSURDO QUANDO EXPLICA TUDO. TAL É O EXCESSO DE CEGUEIRA EM QUE SE CAIU. (...) EIS, PORTANTO, A MAIORIA, OU MELHOR, TODOS OS SISTEMAS ABSTRATOS QUE NÃO GIRAM SENÃO SOBRE SONS (SER, SUBSTÂNCIA, ESSÊNCIA, NATUREZA, ATRIBUTO, PROPRIEDADE, MODO, CAUSA, EFEITO, LIBERDADE, ETERNIDADE, ETC.). SÃO, ORDINARIAMENTE, OS MESMOS TERMOS EM TODOS OS LUGARES; MAS, PORQUE CADA UM SE CRÊ NO DIREITO DE DEFINI-LOS À SUA MANEIRA, EXTRAÍMOS, EM CONCORRÊNCIA, CONSEQUÊNCIAS BEM DIFERENTES E PARECEMOS SUPOR QUE A VERDADE DEPENDE DOS CAPRICHOS DE NOSSA LINGUAGEM. "CONDILLAC, "TRATADO DOS SISTEMAS", IN CONDILLAC, HELVÉTIUS DÉGERANDO, ABRIL CULTURAL, 1973, PP. 18-20.

philosophes): Na época em que a filosofia nasceu, quanto mais se estava impaciente por adquirir conhecimentos, menos se observava; a observação parecia ser muito lenta e os melhores espíritos gabavam-se de poder adivinhar a natureza.⁽⁴⁾ A observação constitui o antídoto para os enganos em que cai o espírito humano preso nas armadilhas colocadas pela linguagem, vale dizer, da construção verbal do conhecimento. O método pelo qual se pode neutralizar ou contornar essa dificuldade é o genético, na análise filosófica das idéias, e o indutivo, nas ciências. A perspicácia e a sagacidade requeridas pela busca da verdade e do direito do saber exigem que a filosofia se inicie pela investigação da origem das idéias na experiência sensível. Que esse paralelismo entre o método da filosofia experimental e o do exame das operações da mente deva muito a Descartes e seja, em última análise, dedutivo (isto é, parte de um paralelismo postulado aprioristicamente) não lhes parece claro. A crítica aos grandes sistemas filosóficos racionalistas, no sentido restrito dessa palavra, pode assim ser resumida pelo dictum de Voltaire: *Descartes pretendeu, nos seus romances, que tínhamos idéias metafísicas antes de conhecermos as tetas de nossa alma.*⁽⁵⁾

Espírito de sistema é tomado, em suma, no sentido da postulação de princípios aos quais se devem adequar os fenômenos, e a ele se contrapõe a *lógica dos fatos*, isto é, o abandonar-se à abundância dos fenômenos. O que não significa, por outro lado, que a organização dos fenômenos numa escala gradual e ascendente em direção a leis universais não seja seu objetivo

(4) CONDILLAC, OP. CIT., P. 26.

(5) "DICIONÁRIO FILOSÓFICO, VERBETE "SENSAÇÃO", IN VOLTAIRE E DIDEROT, ABRIL CULTURAL, SÃO PAULO, 1973.

último. O sentido da observação empírica expresso pelo *hypothesis non fingo* de Newton é resumido no fim dos *Principia*: Qualquer coisa que não seja deduzida de fenômenos deve ser chamada de hipótese; e hipóteses, sejam metafísicas ou físicas, referentes a qualidade ocultas ou mecânicas, não têm lugar na filosofia experimental. Nesta filosofia, proposições particulares são inferidas dos fenômenos, e tornadas gerais, em seguida, por indução. Assim foi que a impenetrabilidade, a mobilidade, e a força impulsiva dos corpos, e as leis de movimento e de gravitação foram descobertas.⁽⁶⁾ O método a ser seguido, no entanto, engloba tanto a indução quanto a dedução: ele é analítico em seu ponto de partida e sintético em seu ponto de chegada. Em outras palavras, a análise dos eventos em seus elementos é seguida de sua reconstrução num todo explicativo ou lei: (...) a síntese consiste em supor as causas descobertas, já estabelecidas como princípios, explicar os fenômenos derivados delas e comprovar as explicações.⁽⁷⁾ Trata-se aqui de uma redução dos fenômenos observados a um princípio compreensivo, uma transformação intelectual do material empírico. A razão torna-se, como observa Cassirer, não a soma de idéias inatas, relacionadas segundo as propriedades do discurso filosófico, que revela a essência absoluta das coisas - não uma herança, enfim, mas uma aquisição.⁽⁸⁾

Se a palavra *sistema*, portanto, é empregada de modo negativo, o mesmo não acontece com a palavra *sistemático*: pensamento sistemático é a expressão que designa o pensamento racional, logicamente deduzido, o encadeamento das idéias, a razão

(6) APUD BURTT, OP. CIT., P. 174.

(7) ID. IB., P. 179.

(8) CASSIRER, THE PHILOSOPHY OF THE ENLIGHTENMENT, PP. 11-3.

como aquisição. O andamento é tentativo, os princípios, provisórios. Nas palavras de Dieckmann, na base dessa exigência (de um pensamento sistemático) encontra-se a convicção ou crença de que existe uma correspondência entre a forma sistemática das idéias e dos fenômenos, isto é, que as relações entre os fenômenos são a expressão de leis objetivas de valor universal, leis que a razão pode descobrir e formular.⁽⁹⁾ O pensamento sistemático encerra, assim, uma metafísica, mas esta palavra adquire então um sentido novo - estreitamente vinculado à mudança de método e refletindo os conseqüentes deslocamentos semânticos dos termos filosóficos -, diverso de seu sentido negativo, denotador de especulação filosófica. Ele equivale, agora, à epistemologia ou análise filosófica: (...) toda arte possui a sua especulação e sua prática; sua especulação, que não é outra coisa senão o conhecimento inoperante das regras da arte; sua prática, que não é senão o uso habitual e não refletido das mesmas regras.⁽¹⁰⁾

Por outro lado, a concepção do saber como um encadeamento de idéias sistematicamente entrelaçadas, de modo a oferecer uma visão global do estágio em que se encontram os vários ramos do conhecimento, determina desde logo modificações fundamentais quanto ao projeto inicial de apenas traduzir a Cyclopaedia do inglês Chambers. Aos olhos dos enciclopedistas, herdeiros dos Modernos⁽¹¹⁾, a promoção do progresso só pode ser

(9) DIECKMANN, CINQ LEÇONS SUR DIDEROT, P. 43.

(10) DIDEROT, VERBETE "ARTE", AT, XIII, P. 360. O TERMO "ARTE" ESTÁ EMPREGADO AQUI, NO SENTIDO DE "TÉCNICA".

(11) "A COMPARAÇÃO QUE ACABAMOS DE FAZER ENTRE OS HOMENS DE TODAS AS ÉPOCAS E UM SÓ INDIVÍDUO APLICA-SE A TODA A PROBLEMÁTICA DOS ANTIGOS E MODERNOS. UMA MENTE BEM CULTIVADA CONTÉM, POR ASSIM DIZER, TODAS AS MENTES DOS SÉCULOS PRECEDENTES; NÃO É SENÃO UMA SÓ E IDÊNTICA MENTE QUE FOI SE DESENVOLVENDO E SE APERFEIÇOANDO O TEMPO TODO. ASSIM, ESSE

efetivada pela produção de um conjunto de verbetes que se caracterizem pela coesão impressiva sobre seus leitores e que sirvam, ao mesmo tempo, de base para todas as investigações futuras: Assim, o homem do povo e o erudito necessitarão de uma Enciclopédia e nela se instruirão. O momento mais glorioso para uma obra dessa natureza seria aquele que imediatamente se seguiria a qualquer revolução que houvesse impedido o progresso das ciências, interrompido os trabalhos das artes e mergulhado novamente nas trevas uma parte de nosso hemisfério.⁽¹²⁾ A Enciclopédia se torna, devido a essas exigências, uma empresa

HOMEM, QUE VIVEU DESDE O COMEÇO DO MUNDO ATÉ O PRESENTE, TEVE UMA INFÂNCIA NA QUAL SE OCUPOU DAS NECESSIDADES MAIS PREMENTES DE SUA EXISTÊNCIA; UMA JUVENTUDE EM QUE FOI BASTANTE BEM SUCEDIDO EM ATIVIDADES IMAGINATIVAS COMO A POESIA E A ELOQUÊNCIA, COMEÇANDO ATÉ MESMO A RACIOCINAR UM POUCO, APESAR DE QUE COM MAIS ÍMPETO DO QUE PONDERAÇÃO. AGORA, ELE ESTÁ EM SEU PRIMOR E RACIOCINA COM MAIS SEGURANÇA E É MAIS INTELIGENTE DO QUE ATÉ ENTÃO." FONTENELLE, "DIGRESSION DES ANCIENS ET DES MODERNES", APUD NISBET, R., HISTÓRIA DA IDÉIA DO PROGRESSO, INL/ED. UNIV. DE BRASÍLIA, BRASÍLIA, 1985, P. 165. "SE SE EXAMINA CUIDADOSAMENTE O PONTO MÉDIO DO SÉCULO EM QUE VIVEMOS, OS EVENTOS QUE NOS EXCITAM OU, DE QUALQUER FORMA, OCUPAM NOSSOS ESPÍRITOS, NOSSOS COSTUMES, NOSSAS REALIZAÇÕES, E ATÉ MESMO NOSSOS ENTRETENIMENTOS, É DIFÍCIL NÃO PERCEBER QUE EM ALGUNS ASPECTOS UMA MUDANÇA BASTANTE NOTÁVEL ESTÁ OCORRENDO EM NOSSAS IDÉIAS, UMA MUDANÇA CUJA RAPIDEZ PARECE PROMETER UMA TRANSFORMAÇÃO AINDA MAIOR NO FUTURO. O TEMPO, APENAS, IRÁ DIZER QUAL SERÁ A META, A NATUREZA E OS LIMITES DESSA REVOLUÇÃO, CUJAS FALHAS E MÉRITOS SERÃO MAIS BEM CONHECIDOS PELA POSTERIDADE DO QUE POR NÓS... NOSSO SÉCULO É CHAMADO, CONSEQÜENTEMENTE, DE O SÉCULO DA FILOSOFIA POR EXCELÊNCIA ... SE CONSIDERARMOS SEM PRECONCEITOS O ESTADO PRESENTE DE NOSSOS CONHECIMENTOS, NÃO SE PODE NEGAR QUE A FILOSOFIA ENTRE NÓS TEM APRESENTADO PROGRESSO. A CIÊNCIA NATURAL DIA A DIA ACUMULA NOVAS RIQUEZAS. A GEOMETRIA, ESTENDENDO SEUS LIMITES, TEM LEVADO SUA TOCHA ATÉ AS FRONTEIRAS DA CIÊNCIA FÍSICA, QUE JAZEM MAIS PRÓXIMAS AO NOSSO ALCANCE. O VERDADEIRO SISTEMA DO MUNDO TEM SIDO RECONHECIDO, DESENVOLVIDO E APERFEIÇOADO EM SUMA, DA TERRA A SATURNO, DA HISTÓRIA DOS CÉUS À DOS INSETOS, A FILOSOFIA NATURAL TEM SIDO REVOLUCIONADA; E QUASE TODOS OS OUTROS CAMPOS DO CONHECIMENTO ASSUMIRAM NOVAS FORMAS ..." D'ALEMBERT, "ÉLEMENTS DE PHILOSOPHIE", APUD CASSIRER, THE PHILOSOPHY OF THE ENLIGHTENMENT, P. 3.

(12) VERBETE "ENCICLOPÉDIA", LOC. CIT., P. 428.

coletiva⁽¹³⁾ de homens ligados pelo interesse geral do gênero humano e por um sentimento de benevolência recíproca⁽¹⁴⁾, sob a direção de um grupo seletivo de philosophes que arregimenta não apenas os melhores pensadores mas também outros escribas menores. É a opinião pública que se organiza hierarquicamente em estratos ou instâncias do saber⁽¹⁵⁾: Digo uma sociedade de gente de letras e de artistas, a fim de reunir todos os talentos⁽¹⁶⁾.

Concebida como um vasto painel dos conhecimentos humanos, o plano geral da Enciclopédia segue uma distribuição geral baconiana, cujas linhas partem de três troncos principais: a história, a poesia e a filosofia, que se reportam a três campos correspondentes a faculdades distintas: a memória (história), a imaginação (poesia) e a razão (filosofia). Bacon: As divisões do conhecimento humano, que se relacionam com as três partes da Inteligência do Homem, que é a base da ciência, são estas: a História, que se relaciona com a sua Memória; a Poesia, com sua Imaginação, e a Filosofia com a sua Razão.⁽¹⁷⁾ D'Alembert: Os Seres Físicos agem sobre os sentidos. As impressões desses Seres excitam suas percepções no Entendimento. O Entendimento ocupa-se de suas percepções somente de três maneiras, segundo suas três faculdades principais, a Memória, a Razão, a Imaginação. Ou o Entendimento realiza uma enumeração pura e simples de suas percepções através da Memória; ou as examina, as compara, as assimila pela Razão; ou se compraz em imitá-las e a contrafazê-las

(13) IB., P. 418.

(14) IB., P. 421.

(15) CF. HABERMAS, J., MUDANÇA ESTRUTURAL DA ESFERA PÚBLICA, TEMPO BRASILEIRO, RIO DE JANEIRO, 1984, PP. 46-59.

(16) VERBETE "ENCICLOPÉDIA", AT., XIV, P. 420.

(17) DEL ADELANTO Y PROGRESO DE LA CIENCIA DIVINA Y HUMANA, P. 185.

pela Imaginação. De onde resulta uma divisão geral do Conhecimento humano, que parece bem fundamentada, em História, que se reporta à Memória, em Filosofia, que emana da Razão, e em Poesia, que nasce da Imaginação.⁽¹⁸⁾ Como se pode ver, a derivação baconiana introduz aqui uma modificação extremamente significativa na definição de arte (pois sob a rubrica poesia d'Alembert abriga as belas-artistas, a arquitetura, a música, a pintura, a gravura). A ela preside a imaginação, identificada como ficção, e não imitação: Entendemos aqui por Poesia somente o que é Ficção.^(18b)

Não seria essa distribuição, no entanto, uma imposição do sistema de conhecimento às coisas, uma imposição contrária à lógica dos fatos? D'Alembert exprime algumas dúvidas quanto a essa questão, mas mantém o princípio da ordem sistemática. Não é o caso de Diderot. No verbete *Enciclopédia*, ele tece considerações sobre as imensas dificuldades de organização do conhecimento, expõe suas dúvidas quanto ao método a ser seguido e discute as desvantagens de cada uma das possibilidades. Desde logo a ordem alfabética revela-se a mais inadequada, uma vez que a imensidade dos objetos repele a regularidade, os esquemas pré-estabelecidos:

É portanto impossível eliminar o arbitrário dessa primeira grande distribuição. O universo nos oferece somente seres particulares, infinitos em número e quase sem nenhuma divisão fixa e determinada; não há aí nenhuma que se pudesse chamar ou de primeira ou de última; tudo se encadeia e se sucede por nuances insensíveis; e, através dessa uniforme imensidade dos objetos, se

(18) "EXPLICAÇÃO DETALHADA DO SISTEMA DE CONHECIMENTOS HUMANOS", IN ENCICLOPÉDIA ... OU DICIONÁRIO RACIOCINADO DAS CIÊNCIAS, DAS ARTES E DOS OFÍCIOS POR UMA SOCIEDADE DE LETRADOS. DISCURSO PRELIMINAR E OUTROS TEXTOS, EDIT. UNESP, SÃO PAULO, 1989, PP. 115.
(18b) ID., IB., P. 123.

alguns parecem, como picos de rochedos, atravessar a superfície e abrangê-la, devem essa prerrogativa somente aos sistemas particulares, a convenções vagas, a certos acontecimentos estranhos, e não à intenção da natureza. (...) O universo, seja real, seja inteligível, tem uma infinidade de pontos de vista sob os quais pode ser representado, e o número de sistemas possíveis do conhecimento humano é tão grande quanto o desses pontos de vista.⁽¹⁹⁾

Diante da multiplicidade dos fenômenos, cabe ao homem procurar os meios pelos quais eles possam fazer sentido. Sem ele:

(...) o universo se cala, o silêncio e a noite dele se apoderam. (...) É a presença do homem que torna a existência dos seres interessante. (...) Que reação viva e doce não resultará dos seres em relação com os homens, do homem em relação com os seres?⁽²⁰⁾

Para Diderot, a consideração do universo não é apenas a de posse para sua utilização, mas de uma compreensão que é essencialmente humanística. Essa compreensão é uma busca apaixonada, da qual depende a própria felicidade do ser humano: (...) não se substitui o homem por um ser mudo, insensível e frio. O homem é o termo único do qual se deve partir e ao qual tudo deve ser reportado (...).⁽²¹⁾

Não é possível, portanto, estabelecer limites a priori. Contudo, é preciso um método, um módulo — Exijo somente o método, qualquer que seja ele⁽²²⁾. Mas qual, se cada um tem sua maneira de sentir e de ver⁽²³⁾? A imposição de uma regularidade

(19) LOC. CIT., P. 451.

(20) IB., P. 453.

(21) IB., P. 453.

(22) IB., P. 469.

(23) IB., P. 454.

contraria não apenas a natureza das coisas, mas o estado desigual em que se encontram os ramos do conhecimento. A principal crítica a Chambers dirige-se a sua superficialidade, a sua aridez, a sua falta de possibilidades dinâmicas: *Por que a ordem enciclopédica é tão perfeita e tão regular no autor inglês? É porque, limitando-se a compilar nossos dicionários e a analisar um pequeno número de obras, não inventando nada, prendendo-se rigorosamente às coisas conhecidas, tudo lhe sendo igualmente interessante ou indiferente, não tendo nem preferência por nenhuma matéria, nem momento favorável ou desfavorável para trabalhar, exceto o da enxaqueca ou do 'spleen', era um operário que traçava seu sulco superficial, embora igual e reto.*⁽²⁴⁾

Regularidade e superficialidade se equivalem; na outra ponta, irregularidade se alia a profundidade, a dinamismo, a possibilidades entrevistas que apontam para o futuro. É o caminho da própria natureza, é o caminho que o conhecimento deve trilhar. Não se estranhe, portanto, a recorrência à analogia vegetal - tão cara ao século XVIII - e, logo, à concepção do conhecimento que cresce e se desenvolve como um organismo vivo. Ao lançar mão de tal analogia, na forma da *árvore do conhecimento*, Diderot não está, de início, inovando: Bacon a ela recorrera⁽²⁵⁾. Contudo, Diderot penetra fundo na analogia e dela extrai todas as múltiplas possibilidades que a imagem comporta. Em suas mãos, ela é trazida à mobilidade, à vida:

(24) IB., P. 456.

(25) "MAS AS DIVISÕES E PARTES DO CONHECIMENTO NÃO SÃO COMO AS VÁRIAS LINHAS QUE SE ENCONTRAM EM UM ÂNGULO E SOMENTE SE TOCAM EM UM PONTO. MAS COMO OS RAMOS DE UMA ÁRVORE QUE SE ENCONTRAM NO TRONCO QUE TEM DIMENSÃO E CONDIÇÃO PRÓPRIA QUE LHE DÃO CONTINUIDADE, ANTES QUE ESSE TODO E ESSA CONTINUIDADE SE ROMPAM, QUEBRANDO-SE EM RAMOS (...)." DEL ADELANTO Y PROGRESO DE LA CIENCIA DIVINA Y HUMANA, OP. CIT., PP. 204-5.

Há os primeiros princípios, as noções gerais, os axiomas dados. Eis aí as raízes da árvore: é preciso que essa árvore se ramifique o mais possível; que ela parta do objeto real como de um tronco; que ela se eleve de início aos grandes galhos, ou primeiras divisões; que ela passe desses galhos matrizes aos menores ramos e assim por diante, até que se tenha estendido até os termos particulares, que serão como as folhas e a cabeleira da árvore.⁽²⁶⁾

Que ela parta do objeto real . A irregularidade é exigida pela própria natureza . É preciso abandonar cada matéria a si própria e não lhe prescrever outros limites que não aqueles de seu objeto.⁽²⁷⁾ A regularidade deve ser sacrificada à fidelidade: os artigos de Chambers são distribuídos de modo bastante regular, mas eles são vazios; os nossos são plenos, mas irregulares.⁽²⁸⁾ Oposta à regularidade/superficialidade, a Enciclopédia ideal é irregular/profunda: nada há a temer da falta de uma ordem restrita, uma vez que ela é a consequência necessária da diversidade das matérias (...)⁽²⁹⁾. Que se exija uma ordem - é a ordem que satisfaz às necessidades da memória⁽³⁰⁾ -, mas que esta não se imponha de fora para dentro, que a vontade/necessidade de relacionar as idéias e os campos do conhecimento não se assemelhe a uma cadeia em que os elos se sucedem em ordem direta, de um ponto fixo a outro, e sim a um tecido de pequenos sistemas, de formas e extensões várias: (...) malgrado essa unidade comum a todos os artigos, não haverá nem muita uniformidade, nem monotonia. Insisto na liberdade e na variedade dessa distribuição⁽³¹⁾. A Enciclopédia deve ser como uma carta

(26) VERBETE "ENCICLOPÉDIA", LOC. CIT., P. 457.

(27) IB., P. 455.

(28) IB., P. 454.

(29) IB., P. 459.

(30) IB., P. 458.

(31) IB., P. 458.

topográfica do saber: (...) a ordem enciclopédica geral será como um mapa mundi onde não encontraremos senão grandes regiões; as ordens particulares, como as cartas particulares de reinos, de províncias, de regiões; o dicionário, como a história geográfica e detalhada de todos os lugares, a topografia geral e racional daquilo que conhecemos no mundo inteligível e no mundo visível. (...) ⁽³²⁾.

Apontar para o futuro, pela organização dos conhecimentos que se sabe, desde logo, não serem definidos nem estáticos, requer a flexibilidade e, ao mesmo tempo que a ousadia, a consciência de que conhecemos apenas uma parte da natureza. A enciclopédia entrevista pelo *Philosophe* é um sistema provisório, cujos espaços vazios se abrem às relações que somente o homem pode preencher: *E a presença do homem que torna a existência dos seres interessante ...*

Pode-se perguntar se a afirmação da prerrogativa do homem em estabelecer as relações entre os objetos dispersos na imensidade da natureza, caracterizando-se por uma posição não de soberania mas de interdependência (uma vez que os objetos também exercem seus direitos), não torna impossível, em última análise, uma ordem sistemática absoluta, pois esta estaria fundada numa concepção fechada, conclusa do universo. As considerações sobre a ordem enciclopédica são assim a tradução de dúvidas que se reportam a uma problemática muito mais vasta, entrelaçada ao próprio pensamento sobre a *metafísica das coisas*: *Toda ciência, toda arte tem sua metafísica; esta parte é sempre abstrata, elevada e difícil (...). Então o homem de letras, o erudito e o*

(32) IB., P. 457

artista caminham nas trevas; se fazem alguns progressos, estes são devidos ao acaso; eles chegaram como um viajante perdido que segue o caminho certo sem saber.⁽³³⁾ A imagem do viajante perdido que tateia cegamente à procura da verdade encerra uma visão do acaso que preside não apenas ao pensamento, que avança por um labirinto de possibilidades, mas também à própria natureza: *Por espírito sistemático (...) designo aquele que constrói os planos e forma os sistemas do universo aos quais ele quer em seguida ajustar, de boa mente ou à força, os fenômenos*⁽³⁴⁾. Sobre a escolha entre os três caminhos à disposição do caminhante na Caminhada do cético - a do fanatismo, *aléia dos espinhos*; a do prazer, *aléia das flores*, a da filosofia, *aléia dos castanheiros* - não restam dúvidas quanto ao preferido por Diderot: na penumbra dos castanheiros, o filósofo avança entre a objetividade e a relatividade. A certeza constitui apenas um horizonte provável:

Deve-se exigir de mim que eu procure a verdade, mas não que a encontre.⁽³⁵⁾

De modo análogo, começam já a afundar nas águas profundas das dúvidas do *Philosophe* as proposições consensuais contemporâneas (é somente indo ao fundo que se consegue o impulso necessário à conquista da luz acima da superfície).

A virada em direção aos fatos, à origem sensorial do conhecimento, mudara o ponto de vista sob o qual se considerava o mundo interior do homem, mas não abalara, em geral, a concepção do universo como um mundo estável e permanente. Contudo, aí se insinuara uma questão. Quando, a partir de certas observações,

(33) *IB.*, P. 461.

(34) *VERBETE "FILOSOFIA"*, AT, XVI, P. 291.

(35) *PENSAMENTOS FILOSÓFICOS*, ART. XXIX, OP, P. 27.

chega-se a certas conclusões que em seguida são transferidas para outros fenômenos - isto é, quando se antecipam conclusões sobre dados ainda não submetidos a uma rigorosa observação-, essa inferência está baseada no axioma da uniformidade da natureza e de suas leis. Em outras palavras, a questão se resumiria da seguinte forma: a ordem sistemática da natureza é comprovada pela experiência ou é uma premissa desta ? A física experimental só pudera progredir pelo recurso ao afastamento da transcendência, mas por outro lado esse progresso estava baseado num axioma pragmático, e não lógico - daí o ceticismo humeano. Ao fim e ao cabo, a conquista da autonomia com relação à transcendência a duras penas conquistadas, revelava-se apenas parcial: a garantia da uniformidade da natureza fundava-se numa crença na Causa Primeira.⁽³⁶⁾ A Providência saíra por uma porta e entrara por outra. No universo newtoniano, Deus, embora ubíquo, fora relegado da posição de criador contínuo para a de mero *reparador dos encanamentos cósmicos*⁽³⁷⁾. Mas era, tanto quanto no universo cartesiano, a garantia do mundo contra o ceticismo e o caos, esses fantasmas que rondam pelas noites do século XVIII. O século da razão é o século da fé na razão.⁽³⁸⁾ O deísmo é um imperativo.

(36) "POR FIM, NADA VEJO DE EXTRAORDINÁRIO NA INCLINAÇÃO DO EIXO DA TERRA COMO PROVA DA EXISTÊNCIA DA DIVINDADE, A MENOS QUE SEJA APRESENTADA COMO UM ESQUEMA PARA PROPORCIONAR O INVERNO E O VERÃO, E TORNAR A TERRA HABITÁVEL NAS PROXIMIDADES DOS PÓLOS; COMO AS ROTAÇÕES DIÁRIAS DO SOL E DOS PLANETAS DIFICILMENTE PODERIAM ADVIR DE QUALQUER CAUSA PURAMENTE MECÂNICA, POR SEREM DETERMINADAS DE ACORDO COM OS MOVIMENTOS ANUAIS E MENSAIS, ELAS PARECEM CONSTITUIR AQUELA HARMONIA DO SISTEMA QUE, COMO EXPLIQUEI HÁ POUCO, É RESULTANTE DE ESCOLHA, E NÃO DO ACASO". NEWTON, APUD BURTT, OP. CIT., P. 224.

(37) BURTT, OP., CIT., P. 51.

(38) WHITEHEAD, A. N., SCIENCE AND THE MODERN WORLD, THE NEW AMERICAN LIBRARY, NEW YORK, 1948, P. 57.

Voltaire: Existem duas maneiras de alcançar a noção de um ser que preside o universo. A mais natural e mais perfeita para as capacidades comuns é a de considerar não somente a ordem que existe no universo, mas também o fim com que cada coisa parece relacionar-se. Muitos e grossos livros foram compostos centrados nessa única idéia: quando vejo um relógio cujo ponteiro marca as horas, concluo que um ser inteligente arranhou as molas dessa máquina para que o ponteiro marcasse as horas. Assim, quando vejo as molas do corpo humano concluo que um ser inteligente arranhou os órgãos para serem recebidos e nutridos por nove meses na matriz; que os olhos são dados para ver, as mãos para pegar, etc. Porém, só posso concluir desse único argumento que é provável que um ser inteligente e superior tenha preparado e modelado a matéria com habilidade (...). O segundo argumento é mais metafísico. (...) Produzo movimento, portanto, o movimento não existe necessariamente antes, portanto, o movimento não é essencial à matéria, portanto, esta o recebe de um Deus, portanto, há um Deus que lho dá. Assim também, a inteligência não é essencial à matéria, pois um rochedo e uma espiga não pensam. De quem, então, as partes da natureza que pensam e sentem terão recebido a sensação e o pensamento? Não pode ser delas próprias porque sentem apesar delas mesmas. Não pode ser da natureza em geral, visto que o pensamento e a sensação não pertencem à essência da matéria. Receberam, portanto, esses dons da mão de um ser supremo inteligente, infinito e causa originária de todos os seres. ⁽³⁹⁾

A linha de pensamento que Diderot desenvolve desde a Caminhada do cético e os Pensamentos filosóficos até a Carta

(39) "TRATADO DE METAFÍSICA," IN VOLTAIRE E DIDEROT, PP. 96-70.

sobre os Cegos afasta-se do deísmo, primeiro quase insensível, depois gradual e decididamente, em direção ao materialismo e ao ateísmo. Pensamentos filosóficos, artigo LXI: *Foi procurando provas que encontrei dificuldades. Os livros que contêm os motivos de minha crença me oferecem ao mesmo tempo as razões da incredulidade.* Artigo LXII: *Essa diversidade de opiniões fez com que os deístas imaginassem um raciocínio mais singular, talvez, do que sólido.*⁽⁴⁰⁾ O discurso que Diderot coloca na boca do cego agonizante Saunderson abala por fim o edifício racional, a ordem estável e permanente, uma ordem só possível se limitada à visão de uma pequena parcela do mundo- o sofisma do efêmero⁽⁴¹⁾-, ou então (e como consequência de) a uma concepção arbitrária e abstrata, matemática. Em seu leito de morte, ao ouvir as palavras consoladoras do sacerdote sobre as maravilhas do mundo e do corpo humano, provas da existência de Deus, o cego responde: *Oh, senhor! (...)* deixai lá todo esse belo espetáculo que jamais foi feito para mim (...). *Mas o mecanismo animal, se ele fosse assim tão perfeito como pretendeis e como eu bem quisera acreditar, (...) o que tem ele em comum com um ser soberanamente inteligente ? Se ele vos espanta, é talvez porque vós tendes o hábito de tratar como prodígio tudo que vos parece acima de vossas forças. (...) Não poderíamos pôr em nossos discursos um pouco menos de orgulho e um pouco mais de filosofia ? Se a natureza nos oferece um nó difícil de desvendar, deixemo-lo tal como está e não recorramos, para cortá-lo, à mão de um ser que se torna para nós, em seguida, um novo nó mais indissolúvel do que o primeiro (...) ele objetou*

(40) OP., PP. 48-9.

(41) O SONHO DE D'ALEMBERT, OP., P. 304, VOLTAIRE E DIDEROT, P. 398.

entretanto ao sacerdote que o testemunho de Newton não era mais forte para ele do que o da natureza inteira para Newton ; e que Newton acreditava na palavra de Deus , ao passo que ele estava reduzido a crer na palavra de Newton .⁽⁴²⁾

O finalismo de Voltaire, assim como o universo harmonioso de Pope e Shaftesbury⁽⁴³⁾ são negados. Quando nos colocamos além do ponto limitado de nossos próprios sentidos, a visão lógica, coerente e estável da natureza desfaz-se para dar lugar a uma outra, a da vicissitude perpétua. A prova da existência de Deus está fundada numa ordem e numa estabilidade que não existem. O próprio cego é um "monstro"; não haveria outros como produtos do acaso? Saunderson: Eu concordo convosco sobre o estado atual do universo para obter de vós, em troca, a liberdade de pensar o que eu desejar sobre o seu antigo e primeiro estado, a respeito do qual não sois menos cego do que eu. Não tendes aqui, absolutamente testemunhas a me opor e vossos olhos não lhe prestam auxílio algum. Imaginai, portanto, se assim desejais, que a ordem que vos espanta tenha sempre subsistido, mas deixai-me crer que isso não tenha ocorrido e que se nós remontássemos ao nascimento das coisas e dos tempos e que se sentíssemos a matéria mover-se e o caos se desenvolver , encontraríamos uma multidão de seres

(42) CARTA SOBRE OS CEGOS, OP., PP. 118-20.

(43) A DIVINIZAÇÃO, ENFIM, DA ORDEM DA NATUREZA, OU, PARA EMPREGAR A EXPRESSÃO UTILIZADA POR WILLEY, O TORISMO CÓSMICO: "A MAIOR PARTE DOS ESCRITORES INGLESES DA ÉPOCA SENTIAM QUE ESTAVAM VIVENDO NUMA ERA DE ESCLARECIMENTO. O UNIVERSO HAVIA SIDO EXPLICADO E (...) EXPLICADO POR UM INGLÊS (...). ESSE SENTIMENTO DE ESCLARECIMENTO ESTAVA LIMITADO, É CLARO, (...) A UM PEQUENO GRUPO, CONSCIENTE DE ESTAR EM CONTATO COM O QUE DE MELHOR HAVIA SIDO PENSADO OU DITO. (...) AS PERFEIÇÕES DO UNIVERSO. (E, PODEMOS ACRESCENTAR, DA ORDEM SOCIAL EXISTENTE) PODERIAM SER TOMADAS COMO ESTABELECIDAS, E A PRINCIPAL FUNÇÃO DO FILÓSOFO ERA PROTEGÊ-LAS CONTRA TODAS AS CRÍTICAS SUBVERSIVAS". WILLEY, B., THE EIGHTEENTH-CENTURY BACKGROUND, CHATTO & WINDUS, LONDON, 1940, PP. 49-50.

informes para alguns seres bem organizados. Se nada tenho a vos objetar sobre a condição presente das coisas, posso ao menos vos perguntar por exemplo, quem vos disse, a Leibniz, a Clarke e a Newton que, nos primeiros instantes da formação dos animais uns não eram sem cabeça e outros sem pés? Posso afirmar-vos (...) que os monstros se eliminaram sucessivamente, que todas as combinações defeituosas da matéria desapareceram e que não restaram senão aquelas cujo mecanismo não implicava nenhuma contradição importante e que podiam subsistir por si próprias e se perpetuar.⁽⁴⁴⁾ Diderot antecipa a teoria da seleção natural. Contudo, não dispondo de dados científicos para tal, ele se encontra no terreno da pura conjectura – a conjectura como pensamento fecundo-, do imaginário científico. Suas fontes são Lucrécio⁽⁴⁵⁾ e a teoria da grande cadeia do ser⁽⁴⁶⁾. Por outro lado, a teoria da geração espontânea, que ele negara nos Pensamentos Filosóficos⁽⁴⁷⁾, reaparece agora como consequência das experiências de Needham e da influência de Buffon, assim como, novamente, de Lucrécio.⁽⁴⁸⁾ O lance fortuito de átomos⁽⁴⁹⁾ preside a um mundo em fluxo perpétuo, cuja natureza primordial é a mudança, o movimento. Toda ordem é apenas provisória: O que é este

(44) CARTA SOBRE OS CEGOS, OP., PP. 120-2.

(45) DE RERUM NATURA, V. CF. OP., P. 122, NOTA 1.

(46) PARA UMA HISTÓRIA DA TEORIA DA GRANDE CADEIA DO SER, CF. LOVEJOY, A. O., THE GREAT CHAIN OF BEING, HARPER AND BROTHERS, NEW YORK, 1960.

(47) ART. XX, OP, PP. 19-21.

(48) DE RERUM NATURA II, CF. OP, P. 123, NOTA 1.

(49) PENSAMENTOS FILOSÓFICOS, ART. XXIII: "(...) SUPOREI CONVOSCO QUE O MUNDO NÃO TEM FRONTEIRAS; QUE O GRANDE NÚMERO DE ÁTOMOS ERA INFINITO E QUE ESSA ORDEM QUE VOS ESPANTA NÃO É DESMENTIDA EM LUGAR ALGUM: ORA, DESSES CONSENTIMENTOS RECÍPROCOS NÃO SE SEGUE OUTRA COISA SENÃO QUE A POSSIBILIDADE DE ENGENDRAR FORTUITAMENTE O UNIVERSO É MUITO PEQUENA, MAS A QUANTIDADE DOS LANCES É INFINITA, ISTO É, QUE A DIFICULDADE DO ACONTECIMENTO É MAIS DO QUE SUFICIENTEMENTE COMPENSADA PELO GRANDE QUANTIDADE DE LANCES. OP., PP. 21-3.

mundo, senhor Holmes é Um composto sujeito a revoluções, que indicam todas uma tendência contínua à destruição; uma sucessão rápida de seres que resultam uns dos outros, ativam-se e desaparecem; uma simetria passageira, uma ordem momentânea. Eu vos censurava há pouco por avaliardes a perfeição das coisas por vossa capacidade, e poderia vos acusar aqui de medir-lhes a duração pela de vossos dias. Julgais a existência sucessiva do mundo como a mosca efêmera julga a vossa. O tempo, a matéria e o espaço são talvez apenas um ponto⁽⁵⁰⁾.

Na Carta sobre os Cegos, o materialismo reveste-se de uma ousadia que lhe confere uma originalidade única em meio às considerações dos escritos materialistas contemporâneos. As bases do materialismo de Diderot encontram-se na rejeição da matemática e na concomitante adoção da biologia e da fisiologia como ciências fundamentais.

Aqui não há necessidade da transcendência. O objetivo dessas ciências é mostrar as causas das sensações, e elas são encontradas na própria organização fisiológica. Assim, o materialismo não apenas se fundamenta nas ciências da vida, mas sobretudo constitui para elas, por sua vez, o próprio instrumento de trabalho, o próprio imperativo para seu progresso. Possuidor de uma capacidade especial para perceber as mudanças ocorridas em seu tempo, Diderot aponta para essa transição decisiva da supremacia da matemática para a das ciências da vida. Pensamentos sobre a interpretação da natureza, artigo II: (...) a região das matemáticas é um mundo intelectual onde o que tomamos por verdades rigorosas perde absolutamente esta vantagem quando o transportamos

(50) CARTA SOBRE OS CEGOS, OP., PP. 123-4.

para a nossa terra. Artigo IV: Chegamos ao momento de uma grande revolução nas ciências.⁽⁵¹⁾

A consequência do materialismo e da virada em direção às ciências da vida é que estar mais perto da natureza significa partir dela, em contraposição à construção puramente racional, quantitativa – fundada nas abstrações matemáticas, que impõem ao mundo a finitude e a uniformidade –, que exclui a realidade sensível, concreta, qualitativa. Significa, enfim, partir da física experimental⁽⁵²⁾. Diderot rejeita, desse modo, tanto o ponto de vista do racionalismo dogmático quanto o ponto de vista idealista.⁽⁵³⁾ É a rejeição, enfim, do dualismo, de todo conhecimento que pressupõe a separação sujeito-objeto. Nas palavras de Dieckmann: O conhecimento, para ele, é um ato resultante do movimento do pensamento em direção aos objetos; o pensamento se realiza e se torna real por esse ato que estabelece um laço entre o eu e o mundo. O sensualismo subjetivo de Condillac, o fenomenalismo positivista de d'Alembert lhe parecem, em última instância, tão inadmissíveis quanto o fundamento metafísico da realidade das coisas em Descartes.⁽⁵⁴⁾

Se as abstrações da razão matemática falseiam e obliteram o curso verdadeiro da natureza – é o epiciclo de

(51) OP, PP. 178 E 180.

(52) O QUE HOJE CHAMARÍAMOS DE FÍSICA, QUÍMICA, FISIOLÓGIA E BIOLOGIA EXPERIMENTAIS.

(53) ELE VISA, SOB ESTA RUBRICA, PRINCIPALMENTE A FILOSOFIA DE BERKELEY: "CHAMA-SE DE IDEALISTAS OS FILÓSOFOS QUE, NÃO TENDO CONSCIÊNCIA SENÃO DE SUA EXISTÊNCIA E SENSações QUE SE SUCEDEM DENTRO DE SI MESMOS, NÃO ADMITEM OUTRA COISA: SISTEMA EXTRAVAGANTE QUE NÃO PODERIA, PARECE-ME, DEVER SEU NASCIMENTO SENÃO AOS CEGOS; SISTEMA QUE, PARA VERGONHA DO ESPÍRITO HUMANO E DA FILOSOFIA, É O MAIS DIFÍCIL DE COMBATER, EMBORA O MAIS ABSURDO DE TODOS." CARTA SOBRE OS CEGOS, OP., P. 114.

(54) CINQ LEÇONS SUR DIDEROT, P. 54.

mercúrio⁽⁵⁵⁾ -, por outro lado a imensidade dos objetos e a multiplicidade da experiência tornam impossível abarcar toda a natureza: o único método que cabe seguir é o que parte de um ponto de vista histórico, o único conforme à concepção heraclíteana da natureza, aquele que, embora já presente na Carta sobre os Cegos, é definitivamente formulado no Sobre a interpretação da natureza: *É sobre a natureza que vou escrever. Deixarei que os pensamentos se sucedam sob minha pena, na mesma ordem segundo a qual os objetos se oferecem à minha reflexão, pois eles representarão melhor os movimentos e o andamento de meu espírito.*⁽⁵⁶⁾

Cabe ao homem estabelecer as relações entre os fenômenos: elas são o fundamento não apenas do conhecimento mas também da estética, como vimos anteriormente e veremos mais adiante. Contudo, o conceito de relações sofre uma transformação, ou melhor, um aprofundamento gerado pela perspectiva das ciências da vida e pela filosofia experimental expressas no Sobre a interpretação da natureza.

O contraste entre as posições de Voltaire e Diderot nos esclarece quanto à questão do papel que a filosofia experimental exerce no pensamento filosófico do *Philosophe*. Para Voltaire, a filosofia experimental é um instrumento na campanha contra a metafísica (no sentido tradicional deste termo). Newton é o seu modelo: ele lhe oferece não apenas a prova, (demonstrada experimentalmente), de um universo regulado por leis imutáveis, mas também dos limites de toda revolução possível: esta consiste em eliminar os preconceitos e as superstições que entravam o progresso, sem que se suprima, concomitantemente, a ordem

(55) 'O SOBRINHO DE RAMEAU,' IN VOLTAIRE E DIDEROT , P. 378.

(56) ART. I, OP, P. 177.

necessária e "natural" da hierarquia social. A ascensão dos *homens de letras* à categoria de elite é uma incorporação social "racional", semelhante à ascensão da burguesia à administração do estado, o que não pressupõe que a liberação atinja o vulgo. Diderot é para ele o *frère Platon*, ou *Tonpla* - esse anagrama irônico -, cujas divagações perigosas põem em risco toda a hierarquia e fixidez da natureza e, por extensão, se levadas até suas últimas conseqüências lógicas, toda a hierarquia do corpo social constituído⁽⁵⁷⁾. O que coloca Voltaire em sobressaltos e lhe atrai a mordacidade característica são as conjeturas estonteantes a que se lança Diderot sobre a natureza, conjeturas que saltam por sobre os obstáculos colocados pela ciência contemporânea e seguem as possibilidades do pensamento apoiado apenas em algumas pistas. Como observa Fabre, para Voltaire o conceito de filósofo é um *porto seguro*, enquanto que para Diderot ele é apenas o *ponto de partida para uma grande aventura*.⁽⁵⁸⁾ Do mesmo modo, se para ambos a valorização das artes mecânicas é essencial ao progresso, para Voltaire elas são apenas o instrumento da prosperidade do Estado e do próprio vulgo, que deve permanecer feliz em seu trabalho manual. Diderot de fato as promove como ninguém no verbete *Arte*⁽⁵⁹⁾, mas no *Sobre a*

(57) PARA O CONSERVADORISMO DO PRÓPRIO DIDEROT, CF. JACQUES PROUST, DIDEROT ET L'ENCYCLOPÉDIE, COLIN, PARIS, 1967, CAP. IX, X E XII.

(58) LUMIÈRES ET ROMANTISME, P. 13.

(59) A DISTINÇÃO ENTRE AS "ARTES LIBERAIS" E AS "ARTES MECÂNICAS", EMBORA BEM FUNDADA, PRODUZIU UM MAU EFEITO, AVILTANDO PESSOAS MUITO ESTIMÁVEIS E MUITO ÚTEIS E FORTALECENDO EM NÓS UM NÃO SEI QUÊ DE PREGUIÇA NATURAL, QUE NOS LEVAVA JÁ A CRER QUE DAR UMA ATENÇÃO CONSTANTE E SEGUIDA ÀS EXPERIÊNCIAS E AOS OBJETOS PARTICULARES, SENSÍVEIS E MATERIAIS, ERA INFRINGIR A DIGNIDADE DO ESPÍRITO HUMANO, E QUE PRATICAR OU MESMO ESTUDAR AS "ARTES MECÂNICAS" ERA SE REBAIXAR ÀS COISAS CUJA PESQUISA É TRABALHOSA, A MEDITAÇÃO IGNÓBIL, A EXPOSIÇÃO DIFÍCIL, O COMÉRCIO DESONROSO, O NÚMERO INESGOTÁVEL, E O VALOR DIMINUTO.

interpretação da natureza a metafísica (em seu novo sentido) toma um caráter de predominância: *A verdadeira maneira de filosofar foi e será aplicar o entendimento ao entendimento; o entendimento e a experiência aos sentidos; os sentidos à natureza; a natureza à investigação dos instrumentos; os instrumentos à pesquisa e à perfeição das artes, que se jogariam ao povo para ensiná-lo a respeitar a filosofia.*⁽⁶⁰⁾ *Apressemos-nos em tornar a filosofia popular. Se queremos que os filósofos avancem, aproximemos o povo do ponto em que estão os filósofos.*⁽⁶¹⁾ Estaria aqui outro ponto da influência de Buffon, para quem a metafísica não deveria ser negligenciada. Contudo, mesmo com relação a este as diferenças de Diderot são perceptíveis: as conclusões de Buffon quanto às semelhanças e diferenças entre os seres vivos levam-no a uma visão estática da natureza, mas em Diderot os elementos presentes nas considerações do naturalista conduzem a uma visão dinâmica da constituição da natureza que comprova suas teses materialistas.⁽⁶²⁾

Estabelece-se, portanto, para o *Philosophe* uma ligação estreita entre os segredos técnicos dos artesãos e a epistemologia: o elo entre ambos está nas conjecturas, forma especial de relações possibilitadas pela manipulação do concreto.

(...) PRECONCEITO QUE TENDIA A ENCHER A CIDADE DE RACIOCINADORES ORGULHOSOS E DE CONTEMPLADORES INÚTEIS E OS CAMPOS DE PEQUENOS TIRANOS IGNORANTES, OCIOSOS E DESDENHOSOS. (...) COLOCAI NUM DOS PRATOS DA BALANÇA AS VANTAGENS REAIS DAS CIÊNCIAS MAIS SUBLIMES E DAS "ARTES" MAIS LOUVADAS, E NO OUTRO PRATO AS DAS "ARTES MECÂNICAS" E VEREIS QUE O APREÇO DEVOTADO A UMAS E O QUE SE DEVOTOU ÀS OUTRAS NÃO FORAM DISTRIBUÍDOS NA JUSTA PROPORÇÃO DESSAS VANTAGENS, E QUE LOUVAMOS DE PREFERÊNCIA OS HOMENS OCUPADOS EM FAZER CRER QUE ÉRAMOS FELIZES AOS HOMENS OCUPADOS EM FAZER COM QUE O FÔSSEMOS DE VERDADE." AT, XIII, PP. 361-2.

(60) ART. XVIII, OP., P. 291.

(61) ART. XL, OP., P. 216.

(62) PROUST, J., DIDEROT ET L'ENCYCLOPEDIE, COLIN, PARIS, 1962, P. 288.

Tocamos aqui no ponto crucial em que as relações se tornam, elas também. um processo dinâmico do pensamento, processo que servirá de base para o desenvolvimento, em Diderot, da concepção de gênio e do modelo ideal na arte pelo qual ele reformula o conceito de imitação. A passagem-chave que abre as portas para o conceito de analogia, que fundamenta inclusive o caminho seguido pelo próprio pensamento de Diderot, é a seguinte:

"O grande hábito de fazer experiências proporciona aos manipuladores das operações mais grosseiras um pressentimento que possui o caráter da inspiração. Não é senão natural que eles se enganem como Sócrates e o chamem de um demônio familiar. Sócrates possuía um hábito tão prodigioso de considerar os homens e de pesar as circunstâncias, que, nas ocasiões mais delicadas, executava secretamente nele próprio uma combinação súbita e justa, seguida de um prognóstico que o conhecimento quase nunca desmentia. Ele julgava os homens como as pessoas de gosto julgam as obras do espírito, por sentimento. Ocorre o mesmo na física experimental, no instinto de nossos grandes operários. Eles viram com tanta freqüência e de tão perto a natureza em suas operações, que adivinham com bastante precisão o curso que ela poderá seguir no caso em que se deseja provocá-la pelos ensaios mais bizarros. Assim, o serviço mais importante que eles têm a prestar àqueles que se iniciam na filosofia experimental é bem menos o de os instruir sobre o procedimento e o resultado do que de fazer passar para eles esse espírito de adivinhação pelo qual se pressentem, por assim dizer, os procedimentos desconhecidos, as experiências novas, os resultados ignorados. Como esse espírito se comunica? Seria necessário que aquele que o possui mergulhasse em si mesmo para reconhecer distintamente o que ele é, substituir o demônio familiar pelas noções inteligíveis e claras, e desenvolvê-las em outros. Se ele descobrisse, por exemplo, que é uma facilidade de supor ou de perceber oposições ou analogias, que tem sua fonte num conhecimento prático das qualidades físicas dos seres considerados isoladamente, ou de seus efeitos recíprocos, quando os

consideramos em combinação, ele ampliaria esta idéia, ele a sustentaria por uma infinidade de fatos que apresentariam à sua memória; seria uma história fiel de todas as extravagâncias aparentes que lhe passaram pela cabeça. Digo extravagâncias, pois que outro nome dar a esse encadeamento de conjeturas fundadas sobre oposições ou semelhanças tão distantes, tão imperceptíveis, que não pareceriam nem mais bizarros, nem mais descosidos do que os sonhos de um doente?⁽⁶³⁾

E meditando que se mergulha nos segredos da matéria, é do processo impulsionador propiciado pelo concreto, pela técnica, que a inspiração desperta: a analogia entre fenômenos aparentemente distantes se desdobra em *pressentimento*, resultado da sagacidade provinda de uma espécie de atração entre as idéias e os fenômenos que desvela subitamente as relações escondidas entre as coisas:

(...) uma espécie de geometria natural e secreta (...)

1.2- O demônio familiar

O conceito de relações permeia , portanto , todo o pensamento de Diderot : elas constituem o fundamento de todo conhecimento como aquisição , como andamento do espírito humano . Estabelecer relações entre coisas significa seguir uma concepção do saber que se constrói sobre uma interdependência / interpenetração entre o objeto e o sujeito : o conhecimento é um processo contínuo , uma interpretação . Embora o sentido em que Diderot emprega esse termo tenha sua origem em Bacon ⁽⁶⁴⁾ , o *Philosophe* reinterpreta a palavra , carregando-a de uma tensão que a leva muito além de sua significação original no *Lorde Chancellor* e a transforma no ponto de partida para um novo *Discurso do Método* - o *Discurso do método da filosofia experimental* - .

De um lado, há a exigência de clareza: Não é suficiente revelar; é preciso ainda que a revelação seja total e clara⁽⁶⁵⁾, mas a clareza é o último estágio do pensamento: Não é senão meditando profundamente sobre seu assunto que se encontra uma distribuição geral. Ela é quase sempre a última idéia importante que se encontra; é um único pensamento que se desenvolve, que se estende e se ramifica, nutrindo-se de todos os outros que dele se aproximam assim como entre si.⁽⁶⁶⁾ O resultado desse encadeamento produzido por uma espécie de atração estabelecida pelas idéias e derivada, por sua vez, da descoberta das relações que se encontram nos objetos/fenômenos estabelece uma ligação estreita entre os processos naturais e o processo do pensamento. A *filosofia experimental* é, para Diderot, o impulso dado pelos fatos em direção a uma teoria do conhecimento:

(64) *NOVUM ORGANUM*, ARTIGO XXVI.

(65) *SOBRE A INTERPRETAÇÃO DA NATUREZA*, ART. XL, OP, P. 215.

(66) *VERBETE "ENCICLOPÉDIA"*, AT, XIV, P. 460.

A independência de um só fato é incompatível com a idéia do todo, e sem a idéia do todo não há filosofia.⁽⁶⁷⁾

De outro lado, a imensidade dos objetos oferece uma resistência: É preciso prender-se unicamente a seu objeto e atormentá-lo, por assim dizer, até que se tenha de tal modo encadeado os fenômenos que um deles sendo dado todos os outros igualmente o sejam.⁽⁶⁸⁾ Há os fenômenos enganadores que parecem, à primeira vista, reverter um sistema e que, mais bem conhecidos, chegariam a confirmá-lo. Esses fenômenos se tornam o suplício do filósofo, sobretudo quando lhe é imposto pela natureza e quando ela se furta às suas conjeturas por algum mecanismo extraordinário e secreto.⁽⁶⁹⁾ Os fenômenos conspiram contra seu observador.

Arrancar à natureza os seus segredos é, sem dúvida, a ambição iluminista, como fora a de Bacon, dos alquimistas e de todo o movimento científico, e dessa ambição Diderot partilha em muitos sentidos. Contudo, o modo de tratamento dos fenômenos entra aqui uma diferença considerável que constitui o outro modo de tensão. O movimento científico, tributário da geometrização do universo, assentara sobre a descrição dos fenômenos por fórmulas matemáticas. O outro caminho, tomado pelas ciências da vida, por outro lado, implica uma descrição que conserva toda a profusão da natureza. Os reflexos desse desvio evidencia-se na concepção de método, cujo caráter primordial é a flexibilidade. No *Discours de la méthode d'étudier et de traiter l'histoire naturelle*, Buffon estabelece os pontos focais dessa mudança: Deve-se começar por ver muito e rever muitas vezes ... É preciso também ver quase sem um objetivo ... As primeiras causas nos serão para sempre ocultas ...

(67) SOBRE A INTERPRETAÇÃO DA NATUREZA, ART. XI, OP, P. 186.

(68) IB., ART. XLIV, OP, P. 219.

(69) IB., ART. XLVI, OP, P. 221.

Tudo que nos é possível é perceber alguns efeitos particulares, compará-los, combiná-los ... A única e verdadeira ciência é o conhecimento dos fatos; o espírito não pode supri-los ... As verdades matemáticas não são verdades de definição ... elas possuem a vantagem de ser sempre exatas e demonstrativas, mas abstratas, intelectuais e arbitrarias.⁽⁷⁰⁾ Buffon proporciona às ciências da vida uma estrutura independente e, como resultado de suas considerações sobre o método, a idéia de uma arqueologia da natureza.⁽⁷¹⁾ Por todos os lados a virada em direção ao particular informa o pensamento histórico, da genética do conhecimento à arqueologia da natureza, das instituições e do Estado. O pensamento de Diderot está impregnado de historicidade: a descoberta das relações na natureza segue passo a passo o processo do tempo como gerador das conjeturas sobre o sistema da natureza, que repele o espartilho do método a priori, da ausência do tempo: Se eu ousasse, gostaria de fazer a afirmação paradoxal de que, sob certas circunstâncias, não há nada mais trabalhoso e inútil do que o método. O método é um guia para a verdade que não se pode dispensar, pois assim que o perdemos de vista nós necessariamente nos perdemos .(...) O método é excelente no reino do raciocínio, mas julgo ser prejudicial no caso da história natural em geral e na botânica em particular.⁽⁷²⁾ O método entrevisto por Diderot segue o de Buffon, portanto, mas ele o

(70) "HISTOIRE NATURELLE", IN LANSON, OP. CIT., P. 238.

(71) "ASSIM COMO NA HISTÓRIA HUMANA CONSULTAM-SE DOCUMENTOS, EXAMINAM-SE MOEDAS E MEDALHAS E DECIFRAM-SE INSCRIÇÕES ANTIGAS A FIM DE IDENTIFICAR AS REVOLUÇÕES E ÉPOCAS NA HISTÓRIA NATURAL, DEVE-SE INVESTIGAR OS ARQUIVOS DO MUNDO, DESENCAVAR AS MAIS ANTIGAS RELÍQUIAS, COLETAR OS VESTÍGIOS E REUNIR TODOS OS SINAIS DE TRANSFORMAÇÕES FÍSICAS QUE PODEM SER REPORTADAS ÀS VÁRIAS ERAS DA NATUREZA EM UM 'CORPUS' DE EVIDÊNCIA". BUFFON, "HISTOIRE NATURELLE", APUD CASSIRER, THE PHILOSOPHY OF THE ENLIGHTENMENT, PP. 79-80.

(72) A BOTÂNICA AO ALCANCE DE TODOS, AT, VI, P. 375.

assimila a outras considerações do naturalista, em especial aquelas referentes às qualidades necessárias ao observador/pesquisador da natureza: (...) esforçar-se por se elevar a alguma coisa mais grandiosa e mais digna ainda de nos ocupar é combinar as observações, generalizar os fatos, reuni-los pela força das analogias e esforçar-se por atingir esse alto grau de conhecimento no qual poderíamos afirmar que os efeitos particulares dependem de efeitos mais gerais (...). Uma boa memória, assiduidade e atenção bastam para atingir a primeira finalidade, mas é preciso algo mais aqui (...); é preciso enfim, essa qualidade do espírito que nos faz apreender as relações distantes, reuni-las e delas formar um corpo de idéias lógicas, depois de haver avaliado de modo adequado as suas probabilidades e depois de lhes ter admitido as possibilidades.⁽⁷³⁾

Trata-se aqui da influência decisiva de Buffon sobre Diderot, ou melhor, do impulso que dele recebem as idéias que vão se tornando mais claras no *Philosophe*: relações, analogia, conjectura; o papel dos sentidos, das impressões, da memória na manipulação do concreto:

(...) vereis o quanto a arte experimental exige de visões, de imaginação, de sagacidade, de recursos (...).⁽⁷⁴⁾

Da experiência às relações há um movimento incessante: Possuímos três meios principais: a observação da natureza, a reflexão e a experiência. A observação recolhe os fatos, a reflexão os combina, a experiência verifica o resultado da combinação.⁽⁷⁵⁾ Resposta à afirmação de Helvetius de que: É preciso caminhar após a

(73) BUFFON, "CORPUS", 22B-23 A, IN CHOUILLET, 'LA FORMATION DES IDÉES ESTHÉTIQUES DE DIDEROT, P. 410.

(74) SOBRE A INTERPRETAÇÃO DA NATUREZA, ART. XLI, OP, P. 217.

(75) IB. ART. XII, OP, P. 189.

experiência e jamais precedê-la: Isso é verdade; mas fazemos experiências ao acaso? Não é a experiência muitas vezes precedida de uma suposição, de uma analogia, de uma idéia sistemática que a experiência confirmará ou destruirá?⁽⁷⁶⁾

Em lugar do método Diderot introduz a hipótese. Entre a razão e as conjeturas estabelece-se um jogo no qual ambas se fundem. A observação é lenta e deve seguir os passos da natureza: à força de observar, caminhamos como ela e isso nos possibilita as hipóteses fecundas, surgidas da sucessão das impressões e da memória - a historicidade, enfim, do processo cognitivo. O encadeamento entre as idéias a que Descartes se refere no *Discurso do Método*⁽⁷⁷⁾ visa à homogeneidade, ao idêntico, num círculo que se fecha, que retorna ao ponto de partida e que completa a unidade perfeita da razão- o círculo do cogito. O *Discurso do método*- ou o "anti-método"- do *Philosophe*, ao contrário, incorpora a dúvida e repele o caminho em linha reta e o círculo perfeito. Ainda que se conseguisse realizar a *mathesis universalis*, ela não corresponderia à grande diversidade da natureza, que deve integrar seu todo, sob pena de traí-lo: Quantos volumes não seriam necessários para encerrar unicamente os termos pelos quais designaríamos as coleções distintas de fenômenos se os fenômenos fossem conhecidos? Quando a língua da filosofia estaria completa? Quando ela estivesse completa, quem dentre os homens poderia sabê-la? Se o Eterno, para manifestar seu poder total de modo mais evidente ainda do que pelas maravilhas da natureza, tivesse preferido desenvolver o mecanismo universal sobre folhas lauradas por sua própria mão, acredita-se que esse livro seria mais

(76) REFUTAÇÃO A HELVETIUS, OP, P. 598.

(77) DISCURSO DO MÉTODO, 2ª PARTE.

compreensível do que o próprio universo é⁽⁷⁸⁾

O sentido , portanto , de interpretação em Diderot é o de uma hermenêutica , que revela a verdade escondida nas relações distantes , o ponto de encontro entre o homem e a natureza , sujeito e objeto . A interpretação se descola da observação , por assim dizer , e o intérprete deixa de ver para interpretar :

(...) uma das principais diferenças entre o observador da natureza e seu intérprete é que este parte do ponto em que os sentidos e os instrumentos abandonam o outro; ele conjectura, através daquilo que é, aquilo que deve ser; ele extrai da ordem das coisas conclusões abstratas e gerais, que têm para ele toda a evidência de verdades perceptíveis e particulares; ele se eleva à própria essência da ordem (...).⁽⁷⁹⁾

A hermenêutica da natureza constitui, no entanto, apenas um dos aspectos do pensamento histórico, o aspecto dirigido às coisas; a ela corresponde um outro movimento semelhante, o da sucessão interior ao pensamento, o do desdobramento das impressões em iluminações súbitas. O demônio familiar se torna um processo de raciocínio absolutamente diverso do comum. Assim como a totalidade da natureza contém a diversidade, também o processo de adivinhação salva as diferenças pela interpretação. As extravagâncias são fecundas e sua aparência de *desatino/dérailson* (a *des-razão*) não é senão o resultado de considerações que tomam os objetos em suas relações, analogias, oposições:

Eis aí o que se pode chamar de a arte de proceder do que não se conhece absolutamente aquilo que se conhece menos ainda . É esse hábito de *desatino* que possuem num grau

(78) SOBRE A INTERPRETAÇÃO DA NATUREZA, ART. VI, OP, PP. 182-3

(79) IB., ART., LVI, OP, 235.

surpreendente aqueles que adquiriram ou que possuem naturalmente o gênio da física experimental ; é a essas espécies de sonhos que se devem muitas descobertas . Eis aí a espécie de adivinhação que é preciso ensinar ao alunos , se é que isso se ensina .⁽⁸⁰⁾

A "história" das relações como resultado das experiências/impressões passadas, não esquecidas nem por outro lado lembradas voluntariamente, mas evocadas por um evento ou pensamento, despertam novas seqüências — proustianas *avant la lettre* ? — humeanas. Materialismo e sensualismo confluem numa atenção insistente aos fluxos ininterruptos do pensamento.

Imaginação é a palavra que aí se insinua com freqüência. Veja-se La Mettrie: (...) a imaginação, alçada pela arte à dignidade do Gênio, apreende de modo preciso todas as relações das idéias que ela concebeu, abrange com facilidade uma quantidade espantosa de objetos, para deles extrair, enfim, uma longa cadeia de conseqüências, as quais são, enfim, apenas novas relações, geradas pela comparação das primeiras, com as quais a Alma encontra uma semelhança perfeita.⁽⁸¹⁾ Diderot:

Há uma relação necessária entre dois pensamentos os mais discordantes; essa ligação está quer na sensação, ou nas palavras, ou na memória, ou dentro, ou fora do homem. É uma regra à qual os próprios loucos estão sujeitos na maior desordem da razão. Se possuíssemos a história completa disso que neles se passa, veríamos que tudo se liga aí, assim como no homem mais sábio e mais razoável.⁽⁸²⁾

O fundo comum que une os sábios e os filósofos aos loucos é essa cadeia ininterrupta de pensamentos que fluem como

(80) *IB.*, ART. XXXII, OP, 182-3.

(81) "L'HOMME-MACHINE", ED. VARTANIAN, P. 167, APUD CHOUILLET, *LA FORMATION DES IDÉES ESTHÉTIQUES DE DIDEROT*, P. 116.

(82) VERBETE "PIRRONIANO", AT, XVI, P. 485.

uma correnteza irresistível. O sábio e o filósofo saltam os obstáculos da análise lenta e se precipitam no desatino, forma derradeira de lucidez, característica do gênio. Não amo esses originais, diz Diderot ao sobrinho de Rameau⁽⁸³⁾. Contudo, eles o atraem por essa espécie de loucura fecunda que ele encontra nos teósofos, cuja doutrina ele condena⁽⁸⁴⁾:

Todos nós temos pressentimentos e esses pressentimentos são justos e perspicazes na proporção em que possuímos mais penetração e experiência. São julgamentos súbitos aos quais somos arrebatados por certas circunstâncias bastante precisas. Não existe nenhum fato que não seja precedido e acompanhado de algum fenômeno. Embora esses fenômenos sejam fugidios, momentâneos e sutis, os homens dotados de uma grande sensibilidade, a quem tudo impressiona, a quem nada escapa, são por eles afetados, mas muitas vezes num momento em que não lhe atribuem nenhuma importância. Eles recebem uma grande quantidade dessas impressões. A memória do fenômeno passa, mas a da impressão será despertada pela ocasião (...); parece-lhes que é uma voz secreta que fala do fundo de seu coração e que os adverte. Eles se crêem inspirados, e o são, com efeito, não por qualquer poder sobrenatural ou divino, mas por uma prudência particular e extraordinária. (...) E uma grande quantidade de átomos imperceptíveis isoladamente, mas que, reunidos, formam um peso considerável, que nos inclina sem que saibamos por quê. (...) Eles aproximam as analogias mais distantes, vêem as ligações quase necessárias,

(83) "O SOBRINHO DE RAMEAU", IN VOLTAIRE E DIDEROT, P. 340.

(84) "TODOS OS 'TEÓSOPOS' FORAM QUÍMICOS; CHAMAVAM A SI PRÓPRIOS DE 'FILÓSOFOS PELO FOGO'. ORA, NENHUMA CIÊNCIA ENSEJA AO ESPÍRITO MAIO NÚMERO DE CONJETURAS PERSPICAZES, QUE O ENCHAM DE ANALOGIAS MAIS SUTIS DO QUE A QUÍMICA. CHEGA O MOMENTO EM QUE TODAS ESSAS ANALOGIAS SE APRESENTAM EM GRANDE NÚMERO À IMAGINAÇÃO DO QUÍMICO: ELAS O ARREBATAM; ELE TENTA, CONSEQÜENTEMENTE, UMA EXPERIÊNCIA QUE OBTÉM ÊXITO E A ATRIBUI A UMA RELAÇÃO ÍNTIMA DE SUA ALMA COM ALGUMA INTELIGÊNCIA SUPERIOR, O QUE É APENAS O EFEITO SÚBITO DE UM LONGO EXERCÍCIO DE SUA ARTE. SÓCRATES TINHA SEU DEMÔNIO, PARACELSO TINHA O SEU E NÃO ERAM, NEM UM NEM OUTRO, DOIS LOUCOS NEM DOIS CHARLATÃES, MAS DOIS HOMENS DE UMA PERSPICÁCIA SURPREENDENTE, SUJEITOS A ILUMINAÇÕES BRUSCAS E RÁPIDAS, CUJAS EXPLICAÇÕES NÃO PROCURAVAM". VERBETE "TEÓSOPOS", AT XVII, P. 244.

*cuja conjecturas os outros estão longe de
fazer.* ⁽⁸⁵⁾

O papel aí exercido pelo entusiasmo não é certamente pequeno e Diderot bem vê aí mais do que uma tolice, quaisquer que sejam suas objeções ao fanatismo e às superstições. A análise que ele empreende desses estados "irracionais" é psico-fisiológica: são homens de temperamento sombrio e melancólico, cuja organização fisiológica ocasiona alguns desarranjos periódicos, que os podem levar ora a idéias sublimes ora a idéias loucas. Não apenas o comportamento humano está determinado pela constituição física, mas também o próprio pensamento.⁽⁸⁶⁾ Está em jogo aqui a questão do papel da sensibilidade e do entusiasmo no gênio, que Diderot iria abordar no Paradoxo sobre o Comediante. Gênio apolíneo de um lado, gênio arrebatado de outro, Diderot repele sempre a mediocridade: Os teósofos passaram por loucos em comparação com esses homens tranquilos e frios, cuja alma lenta ou serena não é suscetível nem de emoção nem de entusiasmo nem desses transportes nos quais o homem absolutamente não vê, não sente, não julga, não fala como em seu estado habitual. Disseram de Sócrates e de seu demônio que, se o sábio da Grécia nele acreditava, era louco, e que, se nele não acreditava era um charlatão.⁽⁸⁷⁾ Ver-se-ia no disseram a figura de Voltaire, como quer Fabre⁽⁸⁸⁾ ? De qualquer modo, Diderot jamais cessará de se opor à razão fria: o gênio apolíneo - goethiano - não é destituído de um entusiasmo, ainda que este seja o de uma outra espécie.

Mas há ainda um outro motivo pelo qual os teósofos o atraem. Estreitamente ligada à promoção da filosofia experimental

(85) VERBETE "TEÓSOPOS", AT XVII, PP. 242-3.

(86) IB., P. 205.

(87) IB., P. 242.

(88) OP. CIT., P. 73.

e das artes mecânicas está a própria formação científica do *Philosophe*. Ele não apenas seguiu os cursos do químico Rouelle no Jardim do Rei, de 1754 a 1757, mas também preparou sua edição.⁽⁸⁹⁾ Ora, a química de Rouelle, embora constituísse um esforço em despregar-se da superstição através da observação, era em boa parte tributária da antiga alquimia. Por sua vez, as ciências da vida se construíam de um lado, evidentemente, pela via de Lineu e Buffon, mas, por outro, mantinham uma semelhança notável com a concepção de natureza de origem científica "extra-oficial", na qual o universo era considerado como produto de uma espontaneidade vital e criadora. Nessa linha — que remonta à Renascença, o conceito de *natura naturans* que permeia o pensamento de Giordano Bruno, assim como os herméticos Paracelso e Van Helmont (pai e filho) — se situava, ademais, a concepção do mundo como um grande animal, cujas origens podemos traçar até os estóicos. As duas tradições — a da *filosofia experimental* e a do animismo hermético — se haviam interpenetrado incessantemente nos séculos anteriores de tal modo que se torna difícil deslindá-las — mais difícil ainda para o século XVIII, cujo sincretismo acentuado tendeu a não separar, muitas vezes, a *filosofia experimental* do iluminismo pré ou para-científico. Diderot, por um lado, tem consciência do caráter aventureiro das hipóteses ocultistas⁽⁹⁰⁾, mas, por outro, é muito forte o apelo de uma concepção da natureza que apresenta semelhanças evidentes com o curso de suas reflexões. E que, aliás, não difere, em alguns aspectos, da teoria de Buffon, para quem a

(89) MAYER, OP. CIT., P. 148.

(90) FABRE, OP. CIT., P. 76. "FOI COM TODA LUCIDEZ DE ESPÍRITO QUE DIDEROT ADMITIU A CONVERGÊNCIA OU A INTERFERÊNCIA EM SEU PENSAMENTO DE DUAS TRADIÇÕES, TENDÊNCIAS OU EXIGÊNCIAS: A DO RACIONALISMO EXPERIMENTAL E AS DO ILUMINISMO PRÉ OU PARA CIENTÍFICO," IB. P. 83.

natureza é um poder ativo.⁽⁹¹⁾ Diderot aí vê principalmente, um apoio para suas próprias conjecturas sobre a passagem da *sensibilidade inerte à sensibilidade ativa* e, em última análise, o fundamento de seu materialismo- tal como o encontraremos no Diálogo entre d'Alembert e Diderot- e do qual deriva sua concepção de gênio. Enfim, o racionalismo do *Philosophe* não se opõe ao que possa haver de possibilidades de interpretação da natureza, e sim a um racionalismo preso nas malhas de um conceito estrito de "racional". As hipóteses são, para ele, o impulso para a passagem ao limite. E nas fronteiras do conhecimento, pelas quais ele avança perigosamente, que ele se encontra com os extravagantes. Nas palavras de Fabre, *esses iluminados são loucos, sem dúvida, mas é entre os loucos e não entre os sábios que Diderot desejaria ser enterrado.*⁽⁹²⁾

Diderot:

Há sempre algo a aprender nas obras dos homens paradoxais como ele (Helvetius) e Rousseau, e prefiro seu desatino que faz pensar às verdades comuns que absolutamente não me interessam.⁽⁹³⁾

(91) A NATUREZA É "... UMA OBRA ETERNAMENTE VIVA, UM OPERÁRIO INCESSANTEMENTE ATIVO QUE SABE TUDO EMPREGAR. O TEMPO, O ESPAÇO E A MATÉRIA SÃO SEUS MEIOS; O UNIVERSO SEU OBJETO, O MOVIMENTO E A VIDA SUA FINALIDADE; OS FENÔMENOS DO MUNDO SEUS EFEITOS; AS FORÇAS DE ATRAÇÃO E DE IMPULSÃO SEUS PRINCIPAIS INSTRUMENTOS; O CALOR E AS MOLÉCULAS ORGÂNICAS VIVAS SEUS PRINCÍPIOS ATIVOS PARA A FORMAÇÃO E O DESENVOLVIMENTO DOS SERES. "HIST. NATURELLE", XII, APUD CHOUILLET, LA FORMATION DES IDÉES ESTHÉTIQUES DE DIDEROT, P. 394.

(92) FABRE, OP. CIT., P. 82.

(93) REFUTAÇÃO A HELVETIUS, OP, 609.

1.3- O intervalo incompreensível

Se ao sentido de interpretação como hermenêutica corresponde o movimento das sensações ao pensamento e deste às iluminações súbitas, por outro lado há, com relação ao pensamento histórico, sua contrapartida fisiológica: o *demônio familiar*, a adivinhação, o *pressentimento* que estabelecem as relações distantes estão fundados numa concepção de ser humano como organização, que corresponde, por sua vez, à concepção de natureza como fluxo perpétuo. Em outras palavras, assim como há um *continuum* das sensações ao pensamento, há um *continuum* da matéria à sensibilidade orgânica. Trata-se, enfim, da tese da passagem da sensibilidade passiva à sensibilidade ativa à qual Diderot se refere no *Sobre a interpretação da natureza* e que lhe chega através de Maupertuis.

O problema fundamental com que as ciências da vida se defrontam é o da geração da própria vida. Apesar de suas objeções a Leibniz, a explicação apresentada por Maupertuis no seu ensaio *De universali naturae systemate*⁽⁹⁴⁾ deriva basicamente do princípio da continuidade do pensador alemão, segundo o qual a natureza não dá saltos. Rejeitando a divisão leibniziana do mundo em substâncias e fenômenos, Maupertuis amplia o conceito de matéria e nele inclui os fatos básicos da consciência.⁽⁹⁵⁾

Diderot, como observa Cassirer, vê os pontos fracos do vago hilezoísmo, do materialismo sublimado de Maupertuis⁽⁹⁶⁾. Contudo, a hipótese da sensibilidade universal lhe serve como

(94) PUBLICADO EM ERLANGEM, 1751, SOB O PSEUDÔNIMO DE "DR. BAUMANN".

(95) CF. CASSIRER, THE PHILOSOPHY OF THE ENLIGHTENMENT, P. 88.

(96) OP. CIT., P. 89.

impulso para outras conjecturas e como meio de fundar seu próprio materialismo dinâmico, assim como lhe serve o princípio da continuidade de Leibniz, que ele alia a sua concepção de natureza como uma teia de relações. A série de perguntas que conclui o *Sobre a interpretação da natureza* dá a medida do caráter das hipóteses a que ele se lança: (...) é evidente que a matéria em geral está dividida em matéria morta e matéria viva. Mas como pode ser que a matéria não seja una, ou toda viva ou toda morta ? A matéria viva é sempre viva ? A matéria morta é sempre e realmente morta ? A matéria viva não morre absolutamente ? A matéria morta não começa nunca a viver ? (...) Se o agregado pode estar vivo ou morto, quando e por que ele estará vivo ? quando e por que ele estará morto ?⁽⁹⁷⁾

Diderot pisa, como sempre, em terreno minado. Daí o jogo de esconde-esconde de que é feito seu materialismo no *Sobre a interpretação da natureza* com relação às consequências do sistema proposto por Maupertuis, diante das quais ele se mostra pretensamente escandalizado.⁽⁹⁸⁾ Tudo se liga no próprio Diderot: Maupertuis, Leibniz, Spinoza e o materialismo vitalista que revive a velha concepção do mundo animal. Tudo, enfim, que lhe possa satisfazer a concepção dinâmica do universo e do homem. Um pensamento o ronda, espicaça-o insistentemente e, por fim, torna-se inelutável em torno da década de 1760: o da sensibilidade geral da matéria: A sensibilidade (...) é uma propriedade universal da matéria; propriedade inerte nos corpos brutos, como o movimento nos corpos pesados detidos por um obstáculo; propriedade

(97) OP. PP. 242-4.

(98) ART. L'OP. P. 229. CF. NOTA 1 DE VERNIÈRE, NA MESMA PÁGINA.

tornada ativa nos mesmos corpos através de sua assimilação por uma substância viva (...). O animal é o laboratório onde a sensibilidade transforma-se de inerte em ativa.⁽⁹⁹⁾

Maupertuis recusa a sensibilidade ao reino mineral, mas Buffon fornece a Diderot a alternativa à grande cadeia dos seres, ao postular uma gradação animal do cão à ostra e ao ouriço do mar, que não são nem animais nem vegetais e nem minerais, ao passo que Robinet fala da nutrição, do crescimento e da geração dos minerais.⁽¹⁰⁰⁾ Diderot extrapola: Essa sensibilidade (...) se for uma qualidade geral e essencial da matéria, a pedra deverá senti-la.⁽¹⁰¹⁾ Na passagem da sensibilidade passiva à ativa intervém a noção de energia, exposta, no ano seguinte, nos *Princípios filosóficos sobre a matéria e o movimento*, onde a noção mecânica de força é substituída pela da energia potencial ou *nîsus*. O movimento é inerente à matéria: (...) neste universo, tudo está em translação e 'in nîsu' ao mesmo tempo. (...) Tudo está num repouso relativo num navio batido pela tempestade. Nada aí está em repouso absoluto, nem mesmo as moléculas agregativas, nem do navio nem dos corpos que ele contém. (...) O corpo (...), por si próprio, pela natureza de suas qualidades essenciais, quer o consideremos em moléculas, quer o consideremos em massa, é pleno de ação e de força. (...) A molécula, dotada de uma qualidade própria à sua natureza, é em si mesma uma força

(99) CARTA A DUCLOS, DE 10 DE OUTUBRO DE 1765, APUD PROUST, OP. CIT., P. 292.

(100) CF. NOTA 1 DE VERNIÈRE, OP, P. 258.

(101) TOMO, PARA O CONJUNTO FORMADO PELO DIÁLOGO ENTRE D'ALEMBERT E DIDEROT, O SONHO DE D'ALEMBERT E CONTINUAÇÃO DO DIÁLOGO, A TRADUÇÃO FEITA POR J. GUINSBURG, IN VOLTAIRE E DIDEROT, CUJAS PÁGINAS ESTÃO INDICADAS, ASSIM COMO SUAS CORRESPONDENTES NA EDIÇÃO DE VERNIÈRE (OP). DIÁLOGO ENTRE D'ALEMBERT E DIDEROT, P. 383. OP, 258.

ativa. ⁽¹⁰²⁾

Na oposição ao sistema, à imposição do método *a priori*, à fixidez, por todos os lados enfim se faz sentir a rejeição da concepção da natureza como um mecanismo ao qual se acrescenta, de fora, o movimento. Ao assumir a tese da sensibilidade geral, Diderot faz com que a teoria da energia como elemento potencial da matéria não apenas integre sua concepção da natureza como um todo autogerador, mas também se estenda até o domínio da arte e da concepção de gênio, como veremos, e cuja base se encontra na seguinte passagem do Diálogo entre Diderot e d'Alembert: Mas que relação há entre o movimento e a sensibilidade? Seria por acaso que reconheceríeis uma sensibilidade ativa e uma sensibilidade inerte, como há uma força viva e uma força morta? Uma força viva que se manifesta pela translação, uma força morta que se manifesta pela pressão; uma sensibilidade ativa que se caracteriza por certas ações notáveis no animal e talvez na planta; e uma sensibilidade inerte cuja existência nos seria assegurada pela passagem ao estado de sensibilidade ativa. ⁽¹⁰³⁾ Energia e sensibilidade são regidas pelo mesmo princípio, o princípio do movimento latente. A sociologia do gênio está aqui em embrião.

A teoria da energia certamente deve muito às idéias surgidas no *Philosophe* durante as aulas de Rouelle e também a Leibniz, através do *Essai sur l'origine des connaissances humaines* de Condillac. De qualquer modo, ela se lhe apresenta como um exemplo perfeito de hipótese fecunda- Deve-se exigir de mim que eu procure a verdade, mas não que a encontre- que se adequa

(102) OP, 393-5.

(103) VOLTAIRE E DIDEROT, P. 383. OP, 260.

admiravelmente a sua concepção dinâmica da natureza. Mais ainda: a energia pressupõe desdobramento e, portanto, o processo analógico. Uma vez que tudo está ligado, todo novo fenômeno se reporta ao passado e recria um novo mundo.⁽¹⁰⁴⁾ A consciência que o ser sensível tem de si mesmo é devida à memória: Sem essa memória ele não existiria, pois, sentindo a sua existência apenas no momento de sua impressão, não teria história alguma de sua vida. Sua vida seria uma sequência interrompida de sensações que nada ligaria.⁽¹⁰⁵⁾ A memória nasce de uma certa organização que não só a propicia mas também estabelece uma ligação entre as impressões que o ser recebe. Essa associação de idéias, na qual Diderot funda a consciência e o pensamento, ele a compara ao fenômeno da ressonância ocorrido nas fibras sensíveis do ser:

A corda vibrante sensível oscila, ressoa por muito tempo ainda, depois de ser dedilhada. E essa oscilação, essa espécie de ressonância necessária que mantém o objeto presente, enquanto o entendimento se ocupa da qualidade que lhe convém. Mas as cordas vibrantes gozam ainda de outra propriedade, é a de fazer outras fremir, e é assim que uma primeira idéia chama a segunda; as duas, uma terceira; todas as três uma quarta, e assim sucessivamente, sem que possamos fixar o limite das idéias, despertadas, encadeadas, no filósofo que medita ou se ouve no silêncio e na obscuridade. Esse instrumento dá saltos surpreendentes, e uma idéia desperta fará às vezes fremir uma harmônica que dele se encontra a um intervalo incompreensível. Se o fenômeno ocorre entre as cordas sonoras, inertes e separadas, como não haverá de produzir-se entre os pontos vivos e ligados, entre as fibras contínuas e sensíveis?⁽¹⁰⁶⁾

(104) VOLTAIRE E DIDEROT, P. 385. OP, 269.

(105) VOLTAIRE E DIDEROT, P. 386. OP, 270-1.

(106) VOLTAIRE E DIDEROT, P. 386. OP, 272.

Essa passagem nos lembra Hume, certamente⁽¹⁰⁷⁾, mas aqui Diderot introduz uma dúvida que o leva a se separar do filósofo escocês. O problema se localiza propriamente nas consequências da utilização da imagem do instrumento musical: qual seria a diferença entre o instrumento e o filósofo, ou, em outras palavras, de onde provém, em que ponto intervém o julgamento que possibilita ao ser pensante o pensar/julgar, enfim distinguir a consonância da dissonância? Por um lado, entre o animal e o homem há diferença apenas na organização, mas esta não o intitula à postulação de uma diferença tal que o separe dos outros seres vivos: *Vedes este ovo? E com ele que se derrubam todas as escolas de Teologia e todos os templos da Terra. O que é este ovo? Certa massa insensível, antes que o germe seja nele introduzido; e depois que o germe é introduzido, o que é ainda? Certa massa insensível, pois o germe não passa, por sua vez, de um fluido inerte e grosseiro. Como passará essa massa a outra organização, à sensibilidade, à vida? Pelo calor. Quem produzirá o calor? O movimento. Quais serão os efeitos sucessivos do movimento? Em vez de me responder, sentai-vos e acompanhemo-los visualmente de momento a momento. Primeiro é um ponto que oscila, um filete que se estende e que se colore; carne que se forma; um bico, pontas de asas, olhos, patas que aparecem; certa matéria amarelada que se divide e produz intestinos. É um animal. Este animal se move, se agita, grita; ouço seus gritos através da casca; ele se cobre de penugem; ele vê (...) ele (...) anda, voa, se irrita, foge, aproxima-se, sofre, ama, deseja, goza; tem todas as vossas afecções; todas as vossas ações, ele as executa. Pretendeis vós,*

(107) SEGUNDO CHOUILLET, CONTATO FEITO JÁ EM 1751, DIDEROT, P. 106.

com Descartes, que se trata de uma pura máquina imitativa e (...) com certa matéria inerte, disposta de uma certa maneira, impregnada de outra matéria inerte, do calor e de movimento, obtêm-se sensibilidade, vida, memória, consciência, paixões, pensamento.⁽¹⁰⁸⁾ Nesse sentido, a conclusão final, posta na boca do d'Alembert delirante, que fala durante o sono agitado, conflui novamente no materialismo vitalista e nele não há lugar para o indivíduo independente do todo: Todos os seres circulam uns nos outros, por conseguinte todas as espécies ... tudo está em fluxo perpétuo ... Todo animal é mais ou menos homem; todo mineral é mais ou menos planta; toda planta é mais ou menos animal. (...) E vós falais de indivíduos, pobres filósofos ! Deixai de lado vossos indivíduos; respondei-me. Há na natureza um átomo rigorosamente similar a outro átomo e ... Não ... Não convindes que tudo que depende da natureza e que é impossível que haja um vazio na cadeia e O que pretendeis pois dizer com vossos indivíduos e Não os há, absolutamente, não os há ... Existe apenas um único e grande indivíduo, e o todo. (...) E vós falais de essências, pobres filósofos !⁽¹⁰⁹⁾

Contudo, é o homem que torna a existência dos seres interessante. É a ele que se deve, ainda que de modo incompleto, a compreensão do universo. Nem rei nem súdito da natureza, o homem pensa: O instrumento filósofo é sensível, ele é ao mesmo tempo o músico e o instrumento.⁽¹¹⁰⁾ É, mais uma vez, o materialismo

(108) DIÁLOGO ENTRE D'ALEMBERT E DIDEROT, IN VOLTAIRE E DIDEROT, P. 3873 . OP, 275.

(109) DIÁLOGO ENTRE D'ALEMBERT E DIDEROT, IN VOLTAIRE E DIDEROT, P. 383. OP, 260.

(110) DIÁLOGO ENTRE D'ALEMBERT E DIDEROT, IN VOLTAIRE ET DIDEROT, P. 387, OP, P. 273. "OLHAI A SUBSTÂNCIA MOLE DO CÉREBRO, COMO UMA MASSA DE CERA SENSÍVEL E VIVENTE, MAIS SUSCETÍVEL DE QUAISQUER TIPOS DE FORMA, NÃO PERDENDO NENHUMA

vitalista, através da teoria do médico Bordeu, que lhe fornece os meios de contornar o problema do julgamento no *cravo pensante* e de reafirmar a opção racionalista de Diderot: de um lado, o homem é um feixe de fibras, mas, por outro, esse feixe é governado pelo *sensorium comune*, localizado na origem do feixe, onde se conforma o pensamento e o raciocínio. Mas há ainda outra propriedade desse instrumento musical que é o homem, como vimos logo acima: na meditação, ele dá saltos surpreendentes e, ao invés de repetir os movimentos da melodia já existente, nele desperta uma harmonia não ouvida, os intervalos incompreensíveis. Trata-se, evidentemente, da analogia - termo ao qual podemos acrescentar o adjetivo *criativa*:

A analogia , nos casos mais complicados , não passa de uma regra de três que se executa no instrumento sensível . Se determinado fenômeno conhecido na natureza é seguido de outro fenômeno conhecido na natureza , qual será o quarto fenômeno conseqüente a um terceiro , ou dado pela natureza ? (...) E uma quarta corda harmônica e proporcional a três outras de que o animal espera a ressonância que se produz sempre nele mesmo , mas que nem sempre se produz na natureza . Pouco importa ao poeta , mas nem por isso é menos verdadeiro . E outra coisa para o filósofo ; cumpre que ele interroge em seguida a natureza (...) .⁽¹¹¹⁾

As relações escapam ao pensamento discursivo e englobam todos os fenômenos da vida, até mesmo o sonho: elas são

DAS QUE RECEBEU E RECEBENDO OUTRAS NOVAS, QUE ELA CONSERVA. POIS BEM, EIS O LIVRO, MAS ONDE ESTÁ O LEITOR ? O LEITOR ? É O PRÓPRIO LIVRO, POIS ESSE LIVRO É SENSÍVEL, VIVENTE E FALANTE, ISTO É, COMUNICA OU POR SONS OU POR TRAÇOS A ORDEM DE SUAS SENSações. E COMO ELE LÊ A SI PRÓPRIO ? SENTINDO O QUE ELE É E MANIFESTANDO-O PELOS SONS. ELEMENTOS DE FISILOGIA, AT, IX, P. 368.

(111) DIÁLOGO ENTRE D'ALEMBERT E DIDEROT, IN VOLTAIRE E DIDEROT, P. 389, OP, 280-1.

percebidas por uma intuição, não irracional, mas "lógica" no sentido humeano, como uma propriedade da mente humana. Há um passo em Hume que podemos aproximar da passagem acima e do verbete Pirroniano, quanto a esta questão. Vejamos ambos:

Até mesmo em nossos mais desordenados e errantes devaneios , como também em nossos sonhos , notaremos , se refletirmos , que a imaginação não divaga inteiramente a esmo , porém havia sempre uma conexão entre as diferentes idéias que se sucediam . Se se transcrevesse a conversa mais solta e mais livre , notar-se-ia imediatamente alguma coisa que a ligou em todas as suas transições . E se este princípio faltasse , quem quebrou o fio da conversa poderia ainda informar-vos que havia secretamente esclarecido em seu espírito uma sucessão de pensamentos , os quais o tinham desviado gradualmente do tema da conversa . ⁽¹¹²⁾

Há uma ligação necessária entre os dois pensamentos os mais disparatados ; essa ligação está ou na sensação , ou nas palavras , ou na memória , ou dentro , ou fora do homem . É uma regra à qual os próprios loucos estão sujeitos na maior desordem da razão . Se possuíssemos a história completa do que se passa neles , veríamos que tudo aí se liga , assim como no homem mais sábio e mais sensato . ⁽¹¹³⁾

Como num sonho , as impressões mais fortes retidas pela memória voltam e compõem as relações que imperceptivelmente se teceram inconscientemente (a mais de um título Freud é , como disse Peter Gay , o último dos *philosophes* ^(113b)) . A analogia é um processo de estabelecimento de relações , uma forma de conhecimento .

(112) HUME, INVESTIGAÇÃO ACERCA DO ENTENDIMENTO HUMANO, SEC. 3, PP. 20-1.

(113) VERBETE "PIRRONIANO", AT, XVI, P. 485.

(113b) ENTREVISTA A PAULO CESAR SOUZA, FOLHA DE SÃO PAULO 27 DE MAIO DE 1989, CADERNO LETRAS, P. 4.

Entre a analogia e a memória se estabelecem , pois , laços de continuidade . Entre a memória e a imaginação há igualmente a cadeia de sucessão . A pergunta de d'Alembert sobre o que é a imaginação , em O sonho de d 'Alembert , Bordeu- Diderot responde :

A imaginação é a memória das formas e das cores .O espetáculo de uma cena , de um objeto , monta necessariamente o instrumento sensível de uma certa maneira ; ele se remonta por si mesmo , ou é remontado por alguma causa estranha . Então freme por dentro ou ressoa por fora ; recorda em silêncio as impressões que recebeu , ou as faz prorromper por meio de sons convencionados . ⁽¹¹⁴⁾

Parece haver aqui apenas o dado preexistente , o correspondente à imaginação especular , como memória . Vejamos no entanto o restante da passagem:

D'Alembert - *Mas seu relato exagerado omite circunstâncias, junta outras, desfigura o fato ou o embeleza, e os instrumentos sensíveis adjacentes concebem impressões que são realmente as do instrumento que ressoa, mas não da coisa que se passou .*

Bordeu - *E verdade, o relato é histórico ou poético .*

D'Alembert - *Mas como se introduziu essa poesia no relato ?*

Bordeu - *Pelas idéias que se despertam umas às outras, e elas se despertam porque sempre estiveram ligadas. Se tomastes a liberdade de comparar o animal a um cravo, me permitiréis de fato comparar o relato de um poeta a um canto .*

D'Alembert - *Isso é justo .*

Bordeu - *Há em todo canto uma gama. Essa gama possui seus intervalos; cada uma de suas cordas possui seus harmônicos, e os harmônicos têm os seus. Foi assim que se*

(114) VOLTAIRE E DIDEROT, P . 417, OP, P. 367.

introduziram as modulações de passagem na melodia, que o canto se enriqueceu e se estendeu. O fato é um motivo dado que cada músico sente à sua maneira .

Senhorita de l'Espinasse - (...) Eu diria que, tendo cada um seus olhos, cada um vê e relata diversamente. Eu diria que cada idéia desperta outras, e que, conforme o temperamento ou o caráter de cada um, nós nos atemos às idéias que representam o fato rigorosamente, ou introduzimos nele as idéias despertadas, eu diria que entre essas idéias, há escolha; eu diria ... que só esse tema tratado a fundo forneceria um livro .

D'Alembert - Tendes razão; o que não me impedirá de perguntar ao doutor se está realmente persuadido de que uma forma, que não se assemelhe a nada, nunca engendraria na imaginação, e se não se produziria de modo algum no relato.

Bordeu - Assim creio. Todo delírio dessa faculdade se reduz ao talento desses charlatões que, de vários animais despedaçados, compõem um outro, bizarro, que jamais se viu na natureza. ⁽¹¹⁵⁾

Que Bordeu-Diderot também termine o diálogo com a concepção combinatória da imaginação não nos impede de atentar para as outras indicações do texto acima. Em primeiro lugar, a distinção entre história e poesia: entre elas se interpõem as associações de idéias- idéias que se despertam umas às outras-. Em segundo lugar, o produto do poeta leva a marca indelével de sua escolha- O fato é um motivo dado que cada músico sente à sua maneira. Por fim, a arte produz algo que não existia antes- algo que não se assemelhasse a nada (...) que se engendraria na imaginação. Podemos retomar aqui a imagem utilizada por Diderot: são as harmonias não ouvidas, a quarta corda harmônica, o intervalo incompreensível. A recorrência dessa mesma imagem no caso da analogia permite-nos reunir os dados até agora um tanto dispersos: relações, pressentimento, extravagâncias, analogia,

(115) VOLTAIRE E DIDEROT, PP. 417-8, OP. PP. 368-9.

hipótese compõem um complexo que se reporta à imaginação. Se Diderot não emprega esta palavra naqueles casos, não seria porque ela está presa, como em Burke, à concepção especular, reprodutiva, estabelecida pela epistemologia contemporânea ? Diderot recorre, quando se refere à arte como produtora de uma diferença, a outros termos aproximativos. Mas nem sempre. Invoquemos as palavras do próprio Diderot nos *Elementos de Fisiologia*, palavras que ao lado das passagens há pouco citadas adquirem outro significado:

A memória subleva menos a vontade do que a imaginação .

A memória é verbosa , metódica e monótona.

A imaginação, igualmente abundante, é irregular e variada.

A memória parte imediata e tranquilamente.

A imaginação se contém às vezes , mas parte bruscamente .

A memória é um copista fiel.

A imaginação é um colorista. (116)

(116) AT, P. 969.

2- O Filósofo e o Arco - Iris

2.1- O Hieróglifo

O processo analógico pelo qual o homem estabelece as relações distantes, as relações escondidas na natureza, é engendrado pelo fluxo das impressões retidas pela memória e trazidas à tona por um evento ocasional, ou pelo curso do pensamento aparentemente dispersivo, ou por uma atenção redobrada. O papel desse *continuum* na linguagem poética e, portanto, no processo artístico é uma questão que atinge Diderot freqüentemente no correr de considerações epistemológicas.

Para todo o século XVIII, a questão da legalidade do conhecimento é fundamental e corresponde, no plano político, ao da legalidade das instituições. Em ambos os casos, essa legalidade só pode ser estabelecida pela genética: no caso das instituições, o direito se afirma pela comparação com o diferente, com o outro- daí o interesse pelos costumes "exóticos", pelos países distantes, daí o *Esprit des lois* de Montesquieu, o *Suplemento à viagem de Bougainville* de Diderot e tantos outros escritos semelhantes. No caso do conhecimento, a atenção volta-se muitas vezes para o caso em que a falta de um sentido pode indicar os caminhos pelos quais se constrói o pensamento. As operações de catarata feitas por Molyneux e por Cheselden agitam os filósofos, que aí vêem a oportunidade de verificar o papel da visão na construção dos conceitos.

Para Diderot, a esse interesse acrescenta-se um outro que lhe parece igualmente instigador: a relação entre os sentidos

e a linguagem. Há uma passagem, na Carta sobre os Cegos, em que ele se refere a essa questão, desenvolvida três anos depois na Carta sobre os surdos e os mudos: as expressões felizes são aquelas que são próprias a um sentido, ao tato, por exemplo, e que são metafóricas ao mesmo tempo com relação a um outro sentido, como aos olhos; disso resulta uma dupla luz para aquele que fala, a luz verdadeira e direta da expressão, e a luz refletida da metáfora. (...) sendo toda língua em geral pobre de palavras próprias para os escritores que têm a imaginação viva, eles se encontram na mesma situação que os estrangeiros que possuem muito espírito; as situações que eles inventam, as nuances delicadas que eles percebem nos caracteres, a ingenuidade das pinturas que fazem desviam-nos a todo momento dos modos comuns de falar, e os fazem adotar torneios de frases que são admiráveis todas as vezes que não são nem preciosos nem obscuros. (...) As licenças da língua nos escapam e a verdade dos termos, apenas, nos impressiona. ⁽¹¹⁷⁾

A característica dessas expressões felizes é, portanto, sua natureza metafórica, que se reporta à sinestesia e, como consequência desse fato, o caráter de estranheza, de desvio de que ela se reveste constitui sua verdadeira força. De modo análogo, na Carta sobre os surdos e os mudos o tratamento da inversão nas línguas desdobra-se nesse mesmo problema, a partir das relações entre as inversões da ordem das palavras nas línguas convencionalmente instituídas e a ordem da linguagem gestual. Qual a relação entre linguagem e pensamento ? Uma vez que os pensamentos se oferecem ao nosso espírito por não sei que mecanismo, quase sempre sob a forma que eles terão no discurso e, por assim dizer, totalmente vestidos, não seria o caso de dizer- o

(117) CARTA SOBRE OS CEGOS, OP. 110-1.

verbo usado por Diderot é *recrear*— que se cai na tentação de modelar o arranjo de seus signos sobre o arranjo dos signos da língua a que se está habituado ⁽¹¹⁸⁾

Uma vez mais deparamo-nos aqui com um tema constante em Diderot, o da oposição entre natureza e convenção. Há, de um lado, como vimos, um movimento de sucessão interior ao espírito e que se assemelha bastante às *pequenas percepções* leibnizianas. Embora Diderot, à época da redação da Carta sobre os surdos e os mudos, não tivesse tido acesso direto a Leibniz ⁽¹¹⁹⁾, lera o *Traité des systèmes*, onde Condillac apresentara uma explanação bastante fiel da filosofia do pensador alemão e, particularmente, de sua teoria das *percepções obscuras*, utilizando inclusive a mesma imagem dos *Novos Ensaios*: Quando, por exemplo, ouço o bramido do mar, ouço também o de cada onda. Mas o ruído total é uma percepção clara da qual tenho consciência, e o ruído de tal ou tal onda é uma percepção vaga que vem a se confundir no todo: eu não a poderia discernir e dela não tenho absoluta consciência. (...) o ruído dessa onda é ele próprio composto daquele que faz cada partícula de água; é portanto ainda aqui uma percepção que resulta de muitas outras e das quais não tenho consciência. ⁽¹²⁰⁾ Considerações análogas quanto à continuidade das impressões

(118) CARTA SOBRE OS SURDOS E OS MUDOS, AT, I, P. 353.

(119) SEGUNDO CHOUILLET, LA FORMATION DES IDÉES ESTHÉTIQUES DE DIDEROT, P. 208.

(120) "TRAITÉ DES SYSTÈMES", 1^a. PARTE, ART. VIII, IN OEUVRES COMPLÈTES, TOME II, SLATKINE REPRINTS, 1970, PP 123-4. LEIBNIZ, "NOVOS ENSAIOS SOBRE O ENTENDIMENTO HUMANO": "PARA MELHOR JULGAR SOBRE AS PEQUENAS PERCEPÇÕES QUE SOMOS INCAPAZES DE DISTINGUIR EM MEIO À MULTIDÃO DELAS, COSTUMO UTILIZAR O EXEMPLO DO BRAMIDO DO MAR, QUE NOS IMPRESSIONA QUANDO ESTAMOS NA PRAIA. PARA OUVIR ESSE RUÍDO COMO SE COSTUMA FAZER, É NECESSÁRIO QUE OUÇAMOS AS PARTES QUE COMPÕEM ESSE TODO, ISTO É, OS RUÍDOS DE CADA ONDA, EMBORA CADA UM DESSES PEQUENOS RUÍDOS SÓ SE FAÇA OUVIR NO CONJUNTO CONFUSO DE TODOS OS OUTROS CONJUGADOS, ISTO É, NO PRÓPRIO BRAMIR, QUE NÃO SE OUVIRIA SE ESTA ONDA QUE O PRODUZ ESTIVESSE SOZINHA". IN LEIBNIZ, NOVA CULTURAL, SP., 1988, P. 8.

encontram-se em Hume, como vimos. Diderot, repetindo praticamente a mesma imagem utilizada por Leibniz-Condillac, compara essas pequenas e obscuras percepções dos ruídos da cidade durante o dia com as sensações que nos escaparão freqüentemente por sua continuidade.⁽¹²¹⁾

Há, portanto, uma lei da continuidade^(121b) que fundamenta o curso de nossos pensamentos e que se reporta à memória: são os sons conduzidos pelo timbre, que não desaparecem imediatamente, (...) eles possuem duração, (...) eles formam acordes com aqueles que os seguem (...).⁽¹²²⁾ Por outro lado, várias idéias se apresentam simultaneamente ao espírito: (...) afirmo que, quando uma frase não encerra apenas um pequeno número de idéias, é bastante difícil determinar qual é a ordem natural que elas devem ter com relação àquele que fala; pois, se não se apresentam todas simultaneamente, sua sucessão é pelo menos tão rápida que muitas vezes é impossível distinguir aquela que primeiro nos impressiona. Quem sabe mesmo se o espírito não pode ter um certo número delas exatamente no mesmo instante?⁽¹²³⁾ A continuidade das idéias havia sido mencionada, inclusive por

(121) CARTA SOBRE OS SURDOS E OS MUDOS, AT I, PP. 367-8.

(121b) CF. CHOUILLET, LA FORMATION DES IDÉES ESTHÉTIQUES DE DIDEROT, P. 206. ELEMENTOS DE FISIOLOGIA, AT IX: "O HÁBITO LIGA ATÉ MESMO AS SENSações DOS DIVERSOS ÓRGãos. ASSIM, A MEMÓRIA IMENSA É A LIGAÇÃO DE TUDO O QUE SE FOI NO MOMENTO SEQUINTE; ESTADOS QUE, LIGADOS PELO ATO, LEMBRARÃO A UM HOMEM TUDO O QUE ELE SENTIU DURANTE TODA A SUA VIDA. ORA, SUSTENTO QUE TODO HOMEM TEM ESSA MEMÓRIA. (...) LEI DA CONTINUIDADE DO ESTADO, COMO HÁ LEI DE CONTINUIDADE DE SUBSTÂNCIA. LEI DE CONTINUIDADE DE ESTADO PRÓPRIA AO SER SENSÍVEL, VIVENTE E ORGANIZADO. ESSA LEI DE CONTINUIDADE DE ESTADO SE FORTALECE PELO ATO REITERADO, ENFRAQUECE-SE À FALTA DE EXERCÍCIO, NÃO SE ROMPE NUNCA NO HOMEM SÃO; ELA TEM APENAS SALTOS E ESSES SALTOS SE LIGAM TAMBÉM POR ALGUMAS QUALIDADES, PELO LUGAR, ESPAÇO, DURAÇÃO. UM FENÔMENO QUE PREMANECE, FENÔMENO QUE INDICA A AUSÊNCIA DE OUTROS. ESTADO TOTAL QUE DESAPARECE. DIFERENTES ESTADOS QUE SE EMBARALHAM, ETC. (PARA MEDITAR)", P. 370.

(122) CARTA SOBRE OS SURDOS E OS MUDOS, AT I, P. 368.

(123) ID., IB., P. 365.

Locke, mas este negara que a mente humana fosse capaz de ter várias idéias ao mesmo tempo.⁽¹²⁴⁾

O que podemos chamar de lei da simultaneidade^(124b), portanto, pertence a Diderot e tem conseqüências consideráveis no papel do julgamento e nas suas relações com a memória. Vejamos: (...) se não possuímos várias percepções ao mesmo tempo, será impossível raciocinar e falar, pois falar ou raciocinar é comparar duas ou várias idéias. Ora, como comparar idéias que não estão presentes ao mesmo tempo no espírito?⁽¹²⁵⁾ Segue-se que julgamento e uma memória demasiado carregada de detalhes se repelem, pois esta prejudica o julgamento tranqüilo: Mas, num juízo, não suporá a memória, em nossa opinião, as idéias presentes ao mesmo tempo no espírito? A idéia que se tem atualmente e a lembrança daquela que se teve? Quanto a mim, julgo que é por esse motivo que o julgamento e a boa memória caminham juntos tão raramente. Uma grande memória supõe uma grande facilidade de ter simultânea ou rapidamente várias idéias diferentes; e essa facilidade prejudica a comparação tranqüila de um pequeno número de idéias que o espírito deve, por assim dizer, encarar fixamente. Uma cabeça abarrotada de um grande número de coisas disparatadas parece-se muito com uma biblioteca de volumes desparelhados. (...) É um desses (...) depósitos de mercadorias misturadas (...) um

(124) ENSAIO ACERCA DO ENTENDIMENTO HUMANO, 2.10.2: "CONSTITUI NISSO A 'MEMÓRIA', QUE SE ASSEMELHA A UM ARMAZÉM DE IDÉIAS. PORTANTO, SENDO A MENTE HUMANA LIMITADA A PONTO DE SER INCAPAZ DE MANTER AO MESMO TEMPO MUITAS IDÉIAS SOB A VISTA E OBSERVAÇÃO, MOSTROU-SE NECESSÁRIO UM DEPÓSITO PARA PRESERVAR AQUELAS IDÉIAS QUE, EM OUTRA OPORTUNIDADE, PODEM SER USADAS" IN LOCKE, P. 177.

(124b) CF. CHOUILLET, LA FORMATION DES IDÉES ESTHÉTIQUES DE DIDEROT, P. 206.

(125) CARTA SOBRE OS SURDOS E OS MUDOS, AT I, PP. 370.

grande número de inutilidades.⁽¹²⁶⁾ Há, portanto, um aspecto, por assim dizer, construtivo de memória, e outro dispersivo; um aspecto que aflora com lucidez, e outro que paralisa a inventividade. E nesse sentido que a memória indiferente, que tudo acumula (como na enciclopédia de Chambers), se opõe à memória no gênio: *Para que serve uma boa memória ? (...) Para excluir o gênio. (...) E porque o homem possuidor de uma grande memória tem demasiadamente a mesma cor marrom em sua paleta, demasiada tendência a empregá-la, e pinta preto ou cinzento.*⁽¹²⁷⁾ Ao juízo preside a escolha, o interesse e, portanto, e expressividade, como veremos adiante. É igualmente essa capacidade de julgar que se oporá à sensibilidade excessiva, no Paradoxo sobre o Comediante e que já aparece na Carta à senhorita*** adicionada à Carta sobre os surdos e os mudos: *Não acrediteis, senhorita, que esses seres tão sensíveis à harmonia sejam os melhores juizes da expressão. Eles estão quase sempre além dessa emoção suave na qual o sentimento não prejudica absolutamente a comparação. Eles se assemelham a essas almas frágeis que não podem ouvir a história de um infeliz sem derramar lágrimas, e para quem não há absolutamente tragédias ruins.*⁽¹²⁸⁾ Trata-se do desdobramento do gênio, que será desenvolvido no Paradoxo sobre o comediante e que mantém uma estreita ligação com a função atribuída ao julgamento. A tese da "frieza" do gênio, do controle e da função unificadora do espírito já aparece embrionariamente em 1751.

É necessária ainda uma terceira observação quanto à lei da simultaneidade: ela abrigaria um dualismo latente, tal como nos parece indicar a questão do filósofo-cravo, que é ao mesmo

(126) ID. IB.

(127) REFUTAÇÃO A HELVETIUS, OP, P. 606.

(128) AT, I, P. 408.

tempo o músico e o instrumento e Não o creio: o fundamento, a organização fisiológica do ser humano, tal como desenvolvido no Sonho de d'Alembert, segundo a teoria do diafragma de Bordeu- que veremos quando da discussão sobre a concepção do gênio em Diderot-, esclarece aquele tema que, na Carta sobre os surdos e os mudos, ainda se encontrava embrionário. A passagem é a seguinte: Muitas vezes, com o objetivo de examinar o que se passava em minha cabeça, e de apanhar meu espírito em flagrante, lancei-me na meditação mais profunda, retirando-me em mim mesmo com toda a contenção de que sou capaz; mas esses esforços nada produziram. Pareceu-me que seria preciso estar ao mesmo tempo fora e dentro de si; e fazer, ao mesmo tempo, o papel de observador e o da máquina observada. Mas acontece com o espírito o mesmo que com o olho; ele não se vê. (...) E preciso portanto esperar que a natureza, que combina tudo e que realiza com os séculos os fenômenos mais extraordinários, nos dê um bicéfalo que se contemple a si mesmo, e no qual uma das cabeças faça observações sobre a outra. ⁽¹²⁹⁾

Entre a lei da continuidade e a da simultaneidade estabelece-se um equilíbrio necessário: a natureza contínua dos estados mentais não exclui a unidade do espírito organizador, que traduz num todo as sensações recebidas. Para utilizar a imagem empregada por Diderot, as relações estabelecidas pelo espírito são como um acorde em que várias notas se combinam harmonicamente e que expressa a lei da unidade: os sons conduzidos pelo timbre não desaparecem imediatamente; (...) eles formam acordes com aqueles que os seguem; (...) a pequena figura atenta (o homem) compara-os e julga-os; (...) a memória atual, aquela de que necessitamos para julgar e para discorrer, consiste na ressonância do timbre; o

(129) CARTA À SENHORITA ^{***}, AT. I, P. 402.

juízo, na formação dos acordes, e o discurso, em sua sucessão (...).⁽¹³⁰⁾ A imagem do acorde não é sem conseqüências: ela traduz não um repouso absoluto, mas a simultaneidade- enfim, uma totalidade que inclui o movimento, as relações. Esquemmatizando, poderíamos dizer que a memória corresponde à duração, continuidade; o juízo corresponde à unidade na simultaneidade, a lei da unidade; o discurso corresponde à sucessão da unidade.

Mas há ainda uma outra conseqüência da continuidade e da simultaneidade : a que diz respeito à língua-instituição . Esta obriga à linearidade , contrariando a continuidade e a simultaneidade das idéias e das percepções :

O estado de alma, num instante indivisível, foi representado por um grande número de termos que a exatidão da linguagem requeria e que dividiram uma impressão total em partes, e, porque esses termos eram ditos sucessivamente e eram ouvidos apenas à medida que eram ditos, foram levados a crer que as afecções da alma que eles representavam também seguiam a mesma sucessão. Mas isso não é verdade. Uma coisa é o estado de nossa alma; outra coisa a avaliação que deles fazemos, seja para nós mesmos, seja para os outros; outra coisa, a sensação integral ou instantânea desse estado; outra coisa, a atenção sucessiva e pormenorizada que somos forçados a dar-lhe para analisá-la, manifestá-la e nos fazermos entender. Nossa alma é um quadro móvel, segundo o qual pintamos incessantemente; empregamos muito tempo em reproduzi-lo com fidelidade, mas ele existe por inteiro e simultaneamente: o espírito não caminha com lenta regularidade como a expressão. O pincel executa apenas com o tempo aquilo que o olhar do pintor abarca de um só golpe. (...) Ah, senhor ! como nosso entendimento é modificado pelos signos e como a dicção mais veemente é ainda uma cópia fria do que aí ocorre.⁽¹³¹⁾

(130) CARTA SOBRE OS SURDOS E OS MUDOS, AT I, P. 368, CF. SOBRE A QUESTÃO DA "UNIDADE": CHOUILLET, LA FORMATION DES IDÉES ESTHÉTIQUES DE DIDEROT, P. 206-. ELEMENTOS DE FISIOLOGIA, AT IX, P. 254: "NO 'ENTENDIMENTO', A DURAÇÃO RESULTA EM MOVIMENTO; POR ABSTRAÇÃO, A EXTENSÃO EM REPOUSO. MAS O REPOUSO E O MOVIMENTO SÃO UM SÓ CORPO."

(131) IB., P. 369.

A linguagem é a tradução da simultaneidade por uma linearidade. Ela é, enfim, uma construção, e a poesia constitui, em certa medida, uma quebra dos quadros dessa linearidade, ao colocar em jogo, muito mais do que a linguagem comum, a continuidade e a simultaneidade intuitivas. Para Diderot, a linguagem poética é construída sobre algo já existente- o *quadro móvel*-, e essa concepção acarreta reflexos consideráveis no papel do juízo na produção da obra de arte: o espírito unifica os dados sensoriais, as percepções, as idéias. ^(131b)

A língua aperfeiçoada, institucionalizada- no caso específico, o francês- ganhou em clareza, mas perdeu a energia e a harmonia que existiam nas línguas primitivas e que subsistem ainda em outras línguas modernas: *podemos, melhor que nenhum outro povo, fazer falar o espírito, e (...) o bom senso escolheria a língua francesa; mas (...) a imaginação e as paixões darão preferência às línguas antigas e às de nossos vizinhos.* ⁽¹³²⁾ Assim, tudo bem considerado, nossa língua pedestre tem sobre as outras a vantagem do útil sobre o agradável. ⁽¹³³⁾ Diderot, como muitos de seus contemporâneos, sofre da nostalgia do primitivo. A idealização da língua original corresponde, antes de mais nada, à acentuação do caráter subjetivo, passional que atravessa intermitentemente o classicismo desde a Querela, assim como corresponde à

(131b) "A IMPRESSÃO GERAL QUE SE DEPREENDE DESSE EXAME É QUE DIDEROT UTILIZA UMA LINGUAGEM E ATÉ MESMO ARGUMENTOS QUE SE APROXIMAM DO SENSUALISMO, MAS QUE OS COLOCA SOB UMA PERSPECTIVA TOTALMENTE DIFERENTE, QUE NÃO DEIXA DE NOS LEMBRAR A TEORIA LEIBNIZIANA DA TOTALIDADE. AOS EMPIRISTAS INGLESES E A CONDILLAC ELE DEVE O MÉTODO QUE CONSISTE EM DESCREVER O CONTEÚDO DA CONSCIÊNCIA, AO INVÉS DE DEDUZI-LO DE UM SISTEMA DO UNIVERSO. MAS O RESULTADO DE SUA INVESTIGAÇÃO SERIA APARENTADO ANTES COM AS DIFERENTES TEORIAS DO CONHECIMENTO INTUITIVO, QUE ESTÃO LIGADAS À HISTÓRIA DO RACIONALISMO MODERNO." CHOUILLET, LA FORMATION DES IDÉES ESTHÉTIQUES DE DIDEROT, P. 215.

(132) IB., P. 371.

(133) IB., P. 372.

sensibilização produzida pelo empirismo, pela continuidade entre sensação- paixão- imaginação. Não é possível contudo voltar atrás- Diderot não é um primitivista tout court; ele é um iluminista-, e, se ele considera os antigos como modelos, sua admiração recobra forças ao voltar os olhos para o futuro. É possível resgatar não o passado, mas a sua energia: é preciso examinar se é permitido sacrificar às vezes a ordem natural à harmonia.⁽¹³⁴⁾ O que não se confunde com a pretensa nobreza, a falsa delicadeza (...). Para nós à força de nos refinar, empobrecemos nossa língua.⁽¹³⁵⁾

Harmonia, sobretudo, não se confunde com artificialidade, superficialidade. Ela está antes ligada a uma união profunda entre pensamento e expressão, ao princípio da unidade de que deriva toda a força da Carta sobre os surdos e os mudos, expresso pelo termo hieróglifo:

Em todo discurso, de um modo geral, deve-se distinguir o pensamento e a expressão; se o pensamento é expresso com clareza, correção e exatidão, isso basta para a conversação usual; acrescentai a essas qualidades a seleção de termos com a métrica e a harmonia do período e tereis o estilo que convém à tribuna, mas estareis ainda longe da poesia, sobretudo da poesia que a ode e o poema épico ostentam em suas descrições. Perpassa então no discurso do poeta um espírito que sensibiliza e aviva todas as suas sílabas. O que é esse espírito? Senti algumas vezes a sua presença, mas tudo que sei é que é ele quem faz com que as coisas sejam ditas e representadas ao mesmo tempo; que no mesmo instante em que o entendimento as apreende, a alma com elas se comove, a imaginação as vê e o ouvido as escuta, e que o discurso não é mais apenas um encadeamento de termos enérgicos que exprimem o pensamento com força e nobreza, mas que é também um tecido de hieróglifos que se acumulam uns sobre os outros e que o pintam. Eu poderia dizer, neste sentido, que toda poesia é emblemática.⁽¹³⁶⁾

(134) IB, P. 373.

(135) IB, P. 388.

(136) IB, P. 374.

O termo *hieróglifo* não é novo no século XVIII. Há certamente a obra do inglês Warburton sobre os hieróglifos egípcios, na qual ele defende a tese de que aquela escrita reproduzia o ponto de vista do escritor por uma imitação ou pintura da coisa que ele se propunha exprimir. Havia, também, os velhos manuais de emblemática.⁽¹³⁷⁾ Não parece haver dúvida, por outro lado, de que a superposição dos sentidos que o termo *hieróglifo* expressa tenha uma origem na linha anti-cartesiana das explicações empiristas da linguagem. Mas o que importa na utilização desse termo no contexto da Carta sobre os surdos e os mudos é menos a sua derivação do que o seu significado. Ao afirmar que a poesia é um tecido de hieróglifos e que toda poesia é emblemática, Diderot enfatiza a sua não-linearidade, seu caráter não-discursivo (no sentido de discurso racional, de idéias logicamente encadeadas), sua energia evocativa, que une sensações e expressão, pensamento e expressão num todo indissolúvel. Nesse sentido, a poesia é interpretação, hermenêutica, um tecido de relações, iluminação súbita e dupla. Dupla porque nesse momento Diderot não está falando apenas do ponto de vista de seu efeito sobre ouvinte/leitor, mas também do ponto de vista do poeta. O hieróglifo é criação: Mas a compreensão do emblema poético não é dado a todo mundo; é preciso estar quase em estado de criá-lo para senti-lo fortemente.⁽¹³⁸⁾ É o conhecimento, ou antes, o sentimento intenso dessas expressões hieroglíficas da poesia, perdido para os leitores comuns, que desencoraja os imitadores do gênio.⁽¹³⁹⁾ O sentido de criação dos hieróglifos poderia ser

(137) CHOUILLET, LA FORMATION DES IDÉES ESTHÉTIQUES DE DIDEROT, PP. 224-5.

(138) CARTA SOBRE OS SURDOS E OS MUDOS, AT I, P. 374.

(139) IB., P. 377.

expresso, enfim, de modo mais claro, pela seguinte passagem do verbete *Enciclopédia*:

Os homens criativos possuem essa característica peculiar. Como não é somente folheando as produções de seus contemporâneos que eles encontram as idéias que devem usar em seus escritos, mas é ou entrando profundamente em si mesmos ou se lançando para o exterior e sendo detentores de um olhar mais atento e mais penetrante para as naturezas que os cercam; eles são forçados, sobretudo na origem das línguas, a inventar signos para representarem com exatidão e força o que eles são os primeiros a descobrir. E o ardor da imaginação e a meditação profunda que enriquecem uma língua com expressões novas; é a exatidão do espírito e o rigor da dialética que aperfeiçoam sua sintaxe; é a comodidade dos órgãos da fala que a suavizam; é a sensibilidade do ouvido que a torna harmoniosa. ^(139b)

Ao tratar da linguagem poética como unidade expressiva, Diderot está, como Burke, na rota de colisão com o conceito tradicional de imitação como representação visual. É um pensamento súbito que irrompe no curso de suas considerações a respeito da música:

Há (...) trechos de música aos quais absolutamente não se ligam imagens, que não formam (...) nenhuma pintura hieroglífica e que proporcionam, no entanto, um grande prazer a todo mundo. ⁽¹⁴⁰⁾

A música, como observa Abrams ⁽¹⁴¹⁾, era o lado fraco da teoria da imitação. A sua inclusão entre as artes imitativas em Platão ⁽¹⁴²⁾ e Aristóteles ⁽¹⁴³⁾ tinha o significado de imitação essencial da paixão e fora interpretada em geral pelos críticos do século XVIII como uma relação estreita, quase pictural, com o "assunto" de que tratava.

(139b) AT XIV, PP. 436-7. ***

(140) CARTA À SENHORITA, AT I, P. 407.

(141) OP. CIT., PP. 88-94.

(142) LEIS, II.

(143) POÉTICA, VIII. 5.

E o caso, por exemplo, de Dubos, que assim a define: Assim como o pintor imita os traços e as cores da natureza, do mesmo modo o músico imita os tons, com a ajuda dos quais a própria natureza exprime seus sentimentos e suas paixões⁽¹⁴⁴⁾. O princípio da imitação pressupunha, portanto, a supremacia da visão sobre todos os outros sentidos, como o acentua expressamente Dubos em outra passagem: A visão possui um domínio maior sobre a alma do que sobre os outros sentidos. A visão é aquele sentido em que a alma, por um instinto que a experiência fortalece, tem mais confiança. E ao sentido da visão que a alma apela com relação aos outros sentidos, quando ela supõe que essa relação seja infiel. Assim, os ruídos e mesmo os sons naturais não nos afetam na mesma proporção que os objetos visíveis. (...) Podemos dizer, metaforicamente falando, que o olho está mais perto da alma do que do ouvido (...). As palavras devem primeiramente despertar as idéias das quais elas não são senão signos arbitrários. E preciso, em seguida, que essas idéias se arranjem na imaginação e que elas formem esses quadros que nos comovem e essas pinturas que nos interessam.⁽¹⁴⁵⁾

Ora, quando Burke enfatiza, quanto às palavras agregadas, que nem mesmo o efeito mais amplo dessas palavras deriva do fato de elas formarem quadros das várias coisas que elas representariam, ele está afirmando, em outras palavras, que o efeito expressivo da poesia não deriva da representação visual. Que os alemães, como aponta Abrams, tenham acentuado o caráter essencialmente expressivo da música (não representativo), segundo a tendência dominante para a subjetividade entre os Stürmer,

(144) RÉFLEXIONS CRITIQUES SUR LA POÉSIE, LA PEINTURE, ET LA MUSIQUE, I, SEC. XLV, PP. 466-7.

(145) IB., SEC. XL, PP. 414-6.

enfraquecendo-se assim a ênfase na imitação como conceito central da teoria da arte, a conjunção desses fatores, a saber, a ênfase na concepção expressiva da música entre os críticos ingleses e alemães e as considerações de Burke conferem um relevo particularmente notável às observações de Diderot a respeito da música e as colocam na posição de uma espécie de "elo perdido" naquela corrente. Do mesmo modo, Diderot muitas vezes contradiz o *dictum* quase unânime no século XVIII do *ut pictura poesis*, antecipando-se a Lessing quanto à diferenciação entre pintura e poesia: aquela mostra os objetos, enquanto que esta os designa: *A chave dos quadros está na natureza e se oferece a todo mundo: a dos caracteres alfabéticos e sua combinação é um pacto cujo mistério deve ser revelado e não o pode ser de modo completo, pois há nas expressões nuances delicadas que permanecem necessariamente indeterminadas. Por outro lado, sendo a pintura permanente, é apenas um estado instantâneo. (...) Como medir qualquer quantidade contínua por quantidade discreta ? Igualmente, como representar uma ação que possui duração por imagens separadas ? Mas esses termos que permanecem necessariamente inexplicáveis numa língua, os radicais, não corresponderão exatamente a esses instantes intermediários que a pintura não pode representar ?* (145b)

Há que acrescentar, no entanto, que a consequência inevitável do curso do pensamento do *Philosophe* — a de que a expressão e não a imitação, seria o fundamento da arte — é acompanhada de um certo constrangimento. Negar o princípio da imitação seria ir contra as posições enciclopedistas, como argumenta Chouillet⁽¹⁴⁶⁾. Mas penso que o motivo central desse

(145b) VERBETE "ENCICLOPÉDIA", AT XIV, P. 434.

(146) OP. CIT., P. 248.

constrangimento encontra-se nos estratos mais profundos do pensamento do *Philosophe*: aquela conclusão significa, sobretudo, transferir para um sujeito, um eu, toda a origem da arte. E, para Diderot, a arte é verdade no sentido de seu encontro com uma verdade não exclusivamente interior, mas sim de interpenetração entre sujeito e objeto: a verdade se encontra na intersecção. A arte é um conhecimento que se instala no espaço intermédio, que resume, polariza o mundo do homem e o mundo exterior. Diderot, conseqüentemente, retifica: *a música tem mais necessidade de encontrar em nós essas disposições favoráveis dos órgãos do que a pintura e a poesia. Seu hieróglifo é tão ligeiro e tão fugidio, é tão fácil perdê-lo ao interpretá-lo mal, que o mais belo trecho de sinfonia não produziria um grande efeito se o prazer infalível e súbito da sensação pura e simples não estivesse infinitamente acima daquele de uma expressão equívoca.* A pintura é, pois, restabelecida à sua posição anterior e, com ela, a imitação: *A pintura mostra o próprio objeto, a poesia o descreve, a música desperta apenas uma idéia; seus recursos são apenas os intervalos e a duração dos sons.*⁽¹⁴⁷⁾ Contudo, essa questão voltará, já em 1758, no Discurso sobre a poesia dramática, e os hieróglifos assumirão a forma do modelo ideal, no qual a arte deixa de ser a representação direta da natureza para ser tradução, transformação, diferença.^(147b) Nessa passagem exerce papel predominante a questão do caráter metafórico da expressão, um dos meios pelos quais Diderot ultrapassa a concepção tradicional de imitação.

Resta ainda o problema dos sentidos em que Diderot emprega a palavra imaginação na Carta sobre os surdos e os mudos.

(147) CARTA À SENHORITA ^{***}, AT I, P. 408.

(147b) CF. CHOUILLET, "LA FORMATION DES IDÉES ESTHÉTIQUES DE DIDEROT", PP. 254-5.

Como vimos, a imaginação significa ora a faculdade de representação visual, ora a capacidade de associar idéias, ora o poder intuitivo de "interpretar" a natureza e formular hipóteses e analogias. Tomemos a seguinte passagem:

Toda vez que o hieróglifo accidental ocorrer, seja num verso, seja num obelisco, como ele é aqui a obra da imaginação, e lá a do mistério, exigirá, para ser ouvido, ou uma imaginação ou uma sagacidade pouco comuns.⁽¹⁴⁸⁾

Há certamente aqui o elemento da representação visual, embora esta não seja a única interpretação possível. Mas retomemos um trecho citado acima:

A pintura mostra o próprio objeto, a poesia o descreve, a música desperta apenas uma idéia; seus recursos são apenas os intervalos e a duração dos sons. E qual analogia há entre esse tipo de desenhos e a primavera, as trevas, a solidão, etc., e a maioria dos objetos? Como ocorre então que, das três artes imitadoras da natureza, aquela cuja expressão é a mais arbitrária e a menos precisa fale mais fortemente à alma? Seria porque, mostrando menos os objetos, ela proporcionasse um curso mais livre a nossa imaginação?⁽¹⁴⁹⁾

Não se pode afirmar que o sentido de representação visual seja aqui o predominante.

Mas como a ligação é introduzida entre as sensações, as idéias e os sons de modo a formar não um caos de sensações, de idéias e de sons isolados e disparatados, mas uma série que chamemos razoável, sensata ou concatenada?

Eis como. Na natureza, há ligações entre um objeto e as partes de um objeto. Essa ligação é necessária. Ela atrai uma ligação ou uma sucessão necessária de sons correspondentes à sucessão necessária das coisas percebidas, sentidas, vistas, cheiradas ou tocadas.

.....

(148) CARTA SOBRE OS SURDOS E OS MUDOS, P. 384.

(149) CARTA À SENHORITA *** , PP. 408-9.

Dai nasce a faculdade de julgar, raciocinar, falar, embora não possamos nos ocupar de duas coisas ao mesmo tempo.

O tipo de nossos raciocínios mais extensos, suas ligações, sua consequência, é necessário em nosso entendimento, assim como o encadeamento, a ligação dos efeitos, das causas, dos objetos, das qualidades dos objetos o é na natureza.

A experiência cotidiana dos fenômenos forma a sequência das idéias, das sensações, dos raciocínios, dos sons. Intervém aí uma operação próprias à faculdade de imaginar.

.....

Dai uma diferença de olhos, de imaginação e de espírito separados por uma barreira intransponível. O conjunto não estará bem esclarecido na cabeça de uns; os outros terão apenas noções pouco seguras de pequenas partes.

A imaginação é o olho interior . (150)

Os significados da palavra "imaginação" são muitas vezes tão vagos que, como diz Belaval, é-se tentado a riscá-la do vocabulário do filosófico.⁽¹⁵¹⁾ Mas não apenas tem-se de atentar para os contextos em que ela aparece. Sua sombra se insinua até mesmo onde ela não é mencionada, como ocorre na concepção da analogia, das relações e, como veremos, do modelo ideal.

Esse caminho, contudo, recebe do desenvolvimento do Diderot crítico de arte uma contribuição decisiva. Para o *Philosophe*, como vimos, a concepção da natureza como fluxo perpétuo exige que a tensão entre a multiplicidade dos fenômenos e a necessidade de compô-los num todo explicativo se afaste da ordem sistemática estrita e se abra a uma hermenêutica, na qual exerce papel predominante o conhecimento como um processo analógico, compreendido como uma intuição derivada tanto da sucessão e continuidade dos estados mentais quanto da familiarização com o

(150) ELEMENTOS DE FISIOLOGIA, AT IX, PP. 372-3.

(151) BELAVAL, Y., L'ESTHÉTIQUE SANS PARADOXE DE DIDEROT, N. R. F., PARIS, 1950, P. 63, NOTA 1.

concreto. Esse processo corresponde, no campo da estética, ao resgate dos sentidos e à concomitante condensação dos sentidos, pensamento e expressão num todo indivisível que constitui a essência da arte em seus melhores momentos. A Carta sobre os surdos e os mudos assinala, nesse sentido, os limites do conceito de imitação. A polissemia é o fundo comum que reúne as artes: toda arte de imitação tem seus hieróglifos particulares.⁽¹⁵²⁾ O problema, portanto, é compará-los:

Comparar as belezas de um poeta com as de outro poeta foi o que se fez milhares de vezes. Mas reunir as belezas comuns da poesia, da pintura e da música; revelar suas analogias; explicar como o poeta, o pintor e o músico representam a mesma imagem; apreender os emblemas fugidios de sua expressão; investigar se não haveria alguma semelhança entre esses emblemas, etc., é o que está por fazer (...)⁽¹⁵³⁾

Diderot dirige-se a Batteux : o *Beaux-Arts réduits à un même principe*, que estabelece o princípio da imitação como base para a reunião das artes, peca pela imprecisão e pela tautologia. Para Batteux, a arte consiste, fundamentalmente, num fenômeno cultural. A imitação, pelo processo da escolha das partes mais belas- a *belle nature*-, torna a natureza representável, segundo o princípio cartesiano da depuração do real, de todos os aspectos contingentes e transitórios da natureza. Uma série de citações nos esclarecerá quanto aos aspectos mais relevantes de seu ponto de vista: *O espírito deve se satisfazer mais com as obras de arte que lhe oferecem o belo do que comumente com aquelas da Natureza, que possui sempre algo de imperfeito.*⁽¹⁵⁴⁾ O que é a

(152) CARTA SOBRE OS SURDOS E OS MUDOS, AT I, P. 385.

(153) ID., IB.

(154) "LES BEAUX-ARTS RÉDUITS À UN MÊME PRINCIPE" P. 18, APUD MORTIER, L'ORIGINALITÉ, P. 61.

pintura é Uma imitação dos objetos visíveis. Ela nada tem de real, tudo nela é fantasma e sua perfeição depende apenas de sua semelhança com a verdade.⁽¹⁵⁵⁾ A que se reduzem todas as regras da pintura é A iludir os olhos pela semelhança, a nos fazer crer que o objeto é real, enquanto que ele não é senão uma imagem.⁽¹⁵⁶⁾ (...) a poesia subsiste apenas pela imitação. Ocorre o mesmo com a pintura, a dança, a música; nada é real em suas obras; tudo é imaginado, fingido, copiado, artificial. E isso que constitui seu caráter essencial por oposição à Natureza.⁽¹⁵⁷⁾ É uma mentira perpétua, que possui todos os caracteres da verdade.⁽¹⁵⁸⁾ (...) a matéria das belas-artes não é absolutamente o verdadeiro, mas o verossímil.⁽¹⁵⁹⁾

Batteux dissocia, enfim, a arte da natureza e transforma o princípio da imitação em ilusão, verossimilhança, convenção. A observação de Mortier atinge o ponto certo e central das considerações de Batteux: A verdade não é mais uma categoria estética; ela cede lugar à verossimilhança (...) Dessa posição de princípio decorrem consequências muito importantes. Uma vez que a poesia- como todas as artes- é artifício, imitação, trabalho, ela não é nem espontânea, nem primitiva, mas um fenômeno cultural caracterizado. Enfim, os conceitos de *belle nature* e de bom gosto são categorias restritivas, e a arte se exerce segundo leis imutáveis e em função de uma hierarquia permanente de valores.⁽¹⁶⁰⁾

(155) ID., P. 14, APUD CHOUILLET, L'ESTHÉTIQUE DES LUMIÈRES, P. 61.

(156) ID., APUD ASSÉZAT-TOURNEUX, IN AT, I, P. 394.

(157) ID., P. 43, APUD MORTIER, L'ORIGINALITÉ, P. 40.

(158) ID., P. 38, IB., PP. 30-40.

(159) ID., P. 35, IB., PP. 30-40.

(160) L'ORIGINALITÉ, PP. 39-42.

E sobre essa concepção de imitação e de *belle nature* que incidem as dúvidas de Diderot. A arte constitui certamente um transporte dos elementos da natureza que implica uma mudança. Mas a essência desta seria apenas a verossimilhança ? Ainda na Carta sobre os surdos e os mudos ele se depara subitamente com esse outro aspecto da arte como construção:

Por que (...) um velho carvalho gretado, torto, podado, e que eu faria cortar se ele estivesse à minha porta , é precisamente aquele que o pintor aí colocaria , se tivesse que pintar minha cabana ? Esse carvalho é belo e é feio e quem tem razão , o proprietário ou o pintor ? Não há um só objeto de imitação sobre o qual não se encontre a mesma dificuldade (...) . (...) A bela natureza não é , portanto , a mesma para o pintor e o poeta (...) e ⁽¹⁶¹⁾

A arte é uma questão de relações : Um belo quadro , um poema , uma bela música agradam-nos apenas pelas relações que aí observamos . ⁽¹⁶²⁾ Trata-se de entender , de um lado , como se produzem os hieróglifos - que , em última análise , resultam de um tecido de relações que se acumulam umas às outras - e, de outro , a que princípios obedece a transposição da natureza para a arte . Em outras palavras : as relações são um problema que apenas os artistas podem resolver . As soluções não são colocadas aprioristicamente :

Eis aí, senhor, um desses problemas que o gênio poético resolve sem tê-los em vista. ⁽¹⁶³⁾

E à medida que o artista trabalha que os problemas lhe surgem . E à medida que eles surgem que eles são resolvidos. O que Diderot coloca em dúvida, em suma, é que a arte possa ser discutida apenas

(161) AT I, P. 385.

(162) CARTA À SENHORITA *** , AT I, P. 406.

(163) CARTA SOBRE OS SURDOS E OS MUDOS , AT I, P. 375.

em termos teóricos, "de fora" do atelier do artista: arte é execução. Por outro lado, é o problema da técnica, por sua vez, que irá colocar em questão a idéia da transposição da natureza para a arte, já formulada na imagem do *carvalho* e dos *hieróglifos* e aprofundar, dinamizar o conceito de imitação. Na Carta sobre os surdos e os mudos, o *emblema* já não é o objeto representado, mas o objeto que passou pelas mãos, pela mente do artista. Em que medida a memória das impressões dos estados mentais sucessivos do artista o levam a interpretar a natureza em emblemas que imantam/polarizam uma visão da natureza que não é mera cópia- e muito menos apenas verossimilhança, como quer Batteux-, mas uma *ilusão* mais verdadeira do que o real, que é *magia*, ponto de encontro entre a arte e natureza, arte e verdade ?

Na Carta sobre os surdos e os mudos já se encontram delineadas, portanto, as duas perspectivas básicas pelas quais Diderot desestabilizará, por assim dizer, o conceito de imitação sem o abolir: a questão da técnica, e do modelo ideal. Elas estão estreitamente ligadas e sua separação deve ser vista apenas como uma estratégia de abordagem.

2.2- A paleta

Quando Grimm encarregou Diderot da crítica dos Salões para o *Correspondence littéraire*⁽¹⁶⁴⁾, em 1759, não se poderia dizer que o *Philosophe* fosse um iniciado, mas ele se lança ao trabalho com curiosidade, armado apenas dos lugares-comuns contemporâneos. Num curto espaço de tempo, no entanto, já manejando com desenvoltura os "dicta" da teoria setecentista, ele se aproxima dos artistas plásticos e inicia seu verdadeiro aprendizado, o aprendizado do concreto, do fazer, da técnica, da magia.

Segundo Vernière, no desenvolvimento da atividade de Diderot como crítico de arte, podem ser distinguidos, *grosso modo*, três períodos: o período de *formação*, correspondente aos salões de 1759, 1761 e 1763; o período de *apogeu*, dos salões de 1765, 1767 e 1771, acompanhado de um primeiro esforço sintetizador, em 1766, realizado nos *Ensaio sobre a pintura*; o período de *crise cética*, de 1771 a 1781, do qual os *Pensamentos dispersos sobre a pintura* (1776-1780) constituem uma tentativa de *surpreender os segredos de outrora*.⁽¹⁶⁵⁾ Sem negar a justeza dessa divisão, em vista dos presentes propósitos centralizarei a atenção no período que vai de 1763 a 1767, que se inicia com o desvio gradual do academismo moralizante (exemplificado pela adesão a Greuze) em direção à iniciação à técnica, propiciada pelo contato crescente com Chardin e Vernet, principalmente.

O conceito de imitação é o ponto de partida e assume, antes de mais nada, um sentido empírico: *O que é a beleza de*

(164) O "CORRESPONDENCE LITTÉRAIRE" ERA UM JORNAL MANUSCRITO, DESTINADO, EM GERAL, ÀS ELITES ESTRANGEIRAS.

(165) OE, P. XIV.

imitação ? A conformidade da imagem com a coisa.⁽¹⁶⁶⁾ Ainda nos Pensamentos dispersos sobre a pintura esse sentido permanecerá: Toda composição digna de elogio está, em tudo e de todos os modos, de acordo com a natureza.⁽¹⁶⁷⁾

Chardin , no entanto , alerta Diderot para os segredos dessa conformidade : ela não é uma mera reprodução visual direta . Ela é , no termo empregado por Diderot , uma magia :

É a própria natureza; os objetos estão fora da tela e são de uma verdade de enganar os olhos. (...) Para olhar os quadros dos outros, parece ser necessário que me faça olhos...; para ver os de Chardin, eu não tenho que ficar senão com aqueles que a natureza me deu e deles me servir. (...) Oh, Chardin! não é o branco, o vermelho, o negro que pões sobre tua paleta: é a própria substância dos objetos, é o ar e a luz que tomas na ponta de teu pincel e que aplicas sobre a tela. (...) Não se entende absolutamente essa magia. (...) Aproximai-vos, tudo se embaralha, se aplanam e desaparece; distanciai-vos, tudo se recria e se reproduz.⁽¹⁶⁸⁾

Observações semelhantes são feitas sobre Vernet :

É Vernet quem sabe concentrar as tempestades, abrir as cataratas do céu e inundar a terra; é ele quem sabe também, quando lhe apraz, dissipar a tempestade e devolver a calma ao mar, a serenidade aos céus. Então, toda a natureza, como que saindo do caos, se ilumina de uma maneira encantadora e retoma todos os seus encantos. (...) Ele roubou à natureza o seu segredo: tudo que ela produz ele pode repetir.⁽¹⁶⁹⁾

(166) DIÁLOGOS SOBRE O FILHO NATURAL, OE, P. 160.

(167) OE, P. 773.

(168) SALÃO DE 63, OE, PP. 483-4.

(169) SALÃO DE 63, OE, 563.

A arte, portanto, tem um objeto real: o efeito à distância reproduzido por Chardin (*Aproximai-vos, tudo se embaralha, se aplanar e desaparece; distanciai-vos, tudo se recria e se reproduz*), a natureza recriada por Vernet (*Ele roubou à natureza o seu segredo: tudo que ela produz ele pode repetir*), são uma ilusão realizada pela arte. É a técnica dos artista que permite os efeitos mágicos. A arte não cria, ela recompõe, de modo a produzir uma ilusão. Ela é transposição.

Em primeiro lugar, transposição da natureza para a tela: *É o universo mostrado sob todas as suas faces, em todos os pontos do dia, sob todas as luzes.*⁽¹⁷⁰⁾ No Salão de 1765, Diderot emprega o termo *transportar*. Diante de uma tela de Vernet, ele ouve os sons da natureza: *O mar brame, os ventos assobiam, o trovão retumba; o clarão sombrio e pálido dos raios atravessa a nuvem, mostra e oculta a cena. (...) e julgareis que se cortou um pedaço da grande tela luminosa que o sol clareia para transportá-lo para o cavalete do artista.*⁽¹⁷¹⁾ Entre a natureza e a arte desses mágicos estabelece-se uma relação dupla. A natureza imita a arte e não se sabe qual é uma, qual é outra: *Parece que consideraríamos a natureza como resultado da arte; e, reciprocamente, se ocorre que o pintor nos repete o mesmo encantamento sobre a tela, parece que olharíamos o efeito da arte como o da natureza. Não é no Salão, é no fundo de uma floresta, entre as montanhas que o sol sombreia e ilumina, que Loutherboung e Vernet são grandes. (...) Não é na natureza somente, é sobre as árvores, é sobre as águas de Vernet, é sobre as colinas de Loutherboung que o clarão da lua é belo.*⁽¹⁷²⁾

(170) ID., OE, 564.

(171) OE, 569.

(172) ENSAIOS SOBRE A PINTURA, OE, 684-5.

Em segundo lugar, essa transposição da natureza para a arte não assume absolutamente o sentido puro, por assim dizer, de convenção: *O verdadeiro da natureza é a base do verossímil da arte.*⁽¹⁷³⁾ *O belo não é senão o verdadeiro revelado por circunstâncias possíveis, mas raras e maravilhosas.*⁽¹⁷⁴⁾

E, no entanto, a arte é ilusão. No Salão de 1765, o efeito à distância é novamente observado, desta vez, mais atentamente. É o *faire/fazer*, técnica, execução que torna possível a arte: *O estilo de Chardin é especial. Ele partilha com a maneira brusca o fato de que, de perto, não se sabe o que é, e, à medida que nos distanciamos, o objeto é criado e acaba por ser o da própria natureza. (...) Mas, uma vez que ele tem uma maneira própria, ele deveria ser falso em algumas circunstâncias, e ele nunca o é. Tentai, meu amigo explicar isso. Conheceis em literatura um estilo adaptável a tudo*⁽¹⁷⁵⁾ *E o que Diderot chama de paleta peculiar: (...) daí a paleta peculiar, um estilo, uma técnica própria a cada pintor. O que é essa técnica? A arte de salvar um certo número de dissonâncias, de esquivar-se às dificuldades da arte.*⁽¹⁷⁶⁾ A inquietude quanto à transposição da natureza para a arte já aparece, pois, em 1763: ela será desenvolvida plenamente no Salão de 1767. Por volta de 1766, nos *Ensaio sobre a pintura*, já vai se precisando, dentro da questão da técnica, um elemento diferencial, responsável pela passagem da transposição para a tradução, à qual está estreitamente ligado o modelo ideal.

(173) PENSAMENTOS DISPERSOS SOBRE A PINTURA, OE, 803.

(174) ID., OE, 831.

(175) OE, 491-2.

(176) SALÃO DE 63, AT, X, P. 187.

É preciso observar, vinculada à questão da técnica, que há uma constante na educação artística de Diderot, consubstanciada na escolha do caminho pelo qual ele inicia sua atividade como crítico. A tarefa de enciclopedista leva-o às oficinas dos artesãos em busca de seus segredos, origem do verbete *Arte*; como crítico, ele frequenta as oficinas dos artistas. Não por acaso ele procura Chardin: este é um artesão, um profundo conhecedor das artes da profissão. O longo aprendizado permite ao *Philosophe* exercer sua tarefa com segurança crescente. *Toda arte tem sua metafísica*, mas é necessário ser, primeiramente, um iniciado e é como tal que ele se aprimora e introduz o ponto de vista do artista na crítica de arte. Análises como as que ele faz, já no *Salão de 1763*, só são possíveis àquele que deixou de ser espectador e amador para participar dos segredos da profissão: *São camadas espessas de cor aplicadas umas às outras e cujo efeito transpira umas abaixo das outras.*⁽¹⁷⁷⁾ Nasce o crítico como mediador, tradutor, *connaisseur*, entre a obra e arte e o espectador comum, uma atividade cuja importância cresceria rapidamente pela entrada da obra de arte na economia de mercado. Desde já Diderot a exerce com uma percepção aguda da nova função do crítico. Ele não apenas comenta as pinturas, ele as reproduz para o leitor, como se o crítico recriasse a obra. Não é outra sua aspiração, que ele confessa já no *Salão de 1763*: *Se para ser artista não fosse preciso senão sentir intensamente as belezas da natureza e da arte, levar em seu seio um coração terno, ter recebido uma alma móvel ao mais leve sopro, ter nascido aquele que a visão ou a leitura de uma bela coisa embriaga, transporta, torna soberanamente feliz, eu exclamaria, abraçando-vos, jogando meus*

(177) AT , X , P. 229

braços em torno do pescoço de Louthembourg ou de Greuze: Meus amigos, son pittor anch'io.⁽¹⁷⁸⁾ Estão delineadas em Diderot, no nascimento dessa crítica, as suas vertentes posteriores. A crítica "impressionista" do inglês Hazlitt, por exemplo, ou a de Baudelaire, cujos pontos de contato como crítico com o *Philosophe* são mais profundos do que os que se estabelecem como um "precursor".

É como "iniciado", portanto, que Diderot escreve sobre arte. No Discurso sobre poesia dramática, o aspecto técnico da ilusão é exposto de modo preciso: *A ilusão é a finalidade comum de ambos (o romance e o drama): mas de que depende a ilusão? Das circunstâncias. São as circunstâncias que a tornam mais ou menos difícil de ser produzida. Ser-me-á permitido por uns momentos falar a língua dos geômetras? Sabe-se o que eles chamam uma equação. A ilusão está de um lado só. É uma quantidade constante, que é igual a uma soma de termos, uns positivos, outros negativos, cujo número e combinação não podem variar ao infinito, mas cujo valor total é sempre o mesmo. Os termos positivos representam as circunstâncias comuns, e os negativos as circunstâncias extraordinárias. É necessário que elas se compensem umas pelas outras.*⁽¹⁷⁹⁾

O artista reúne a multiplicidade, estabelece as relações, procura a forma que lhe proporcionará os meios de salvar as dissonâncias, chegar à equação: Essa técnica de Louthembourg, de Casanova, de Chardin e de alguns outros, tanto antigos como modernos, é longa e penosa. É preciso, a cada golpe de pincel, ou antes, de broxa ou de polegar, que o artista se distancie de sua

(178) OE, P. 610.

(179) DISCURSO SOBRE A POESIA DRAMÁTICA, TRAD. DE L.F. FRANKLIN DE MATOS, BRASILIENSE, SÃO PAULO, 1986, PP. 62-3, OE, P. 215.

tela para julgar o efeito. De perto a obra parece apenas uma porção informe de cores grosseiramente aplicadas. Nada é mais difícil do que aliar essa preocupação, esses detalhes, com aquilo que chamamos a maneira ampla. Se os golpes de força se isolam e se fazem sentir separadamente, o efeito do todo é perdido. Que arte é preciso para evitar esse obstáculo! Que trabalho é introduzir entre uma infinidade de pinceladas ousadas e vigorosas uma harmonia geral que as liga e que salva a obra da mesquinhez de forma! Que multidão de dissonâncias visuais a preparar e suavizar! E, de resto, como sustentar o seu gênio, conservar seu ardor durante o curso de um trabalho tão longo?⁽¹⁸⁰⁾

Mas ser ardente e ter princípios , escravo da natureza e mestre da arte, ter gênio e razão , é o diabo confessar .⁽¹⁸¹⁾

Arte, portanto, é luta, é labor penoso. Quaisquer que sejam as afirmações de Diderot sobre o gênio entusiasta, elas não podem ser tomadas isoladamente dessa concepção de arte como trabalho. No curso desse esforço muitas vezes o artista fracassa, Diderot bem o sabe: O artista que toma a cor sobre sua paleta nem sempre sabe o que ela produzirá em seu quadro. Com efeito, com que ele compara essa cor, essa tinta em sua paleta ? A outras tintas isoladas, a cores primitivas. Ele aprimora; ele a olha onde ele a preparou, e a transporta, na idéia, para o lugar em que ela deve ser aplicada. Mas quantas vezes não lhe acontece enganar-se nessa avaliação! Ao passar da paleta para a cena inteira da composição, a cor é modificada, enfraquecida, realçada e muda totalmente o efeito. Então o artista tateia, maneja, refaz,

(180) SALÃO DE 63, OE, 611.

(181) SALÃO DE 69, OE, 496.

atormenta sua cor. Nesse trabalho, sua tinta torna-se um composto de diversas substâncias que reagem mais ou menos umas sobre as outras e cedo ou tarde se desarmonizam.⁽¹⁸²⁾

A introdução do ponto de vista do artista, vale dizer, dos problemas técnicos envolvidos na transposição da natureza para a arte acarreta uma mudança, como vemos, dentro do próprio conceito de imitação: entre natureza e arte existe um espaço que quebra a continuidade da mera cópia; existe, de um lado, algo proposto pela própria natureza, e, de outro, algo que é determinado pelo *fazer*. Da natureza para a arte, o caminho passa pelo artista. O próprio conceito de imitação nunca fora simples e não era visto seriamente como mera cópia. No entanto, o que é próprio de Diderot e que concorre para seu mergulho naquele conceito de modo a trazê-lo ao campo de discussão é justamente a concretude de seu tratamento. De resto, quando Diderot exige não a semelhança de aparência, de convenção, e sim a própria *substância dos objetos*, já não é mais a estética clássica de um Batteux, por exemplo, que ele está propondo. Também é anti-clássica, nesse sentido, uma outra exigência de *verdade*, aquela que demanda a voz *natural* e que se opõe à polidez, essa *qualidade tão amável, tão doce, tão apreciada no mundo*, e que é *enfadonha nas artes de imitação*.⁽¹⁸³⁾ A recusa da platitude, do nivelamento artificial e neutro pede, sem dúvida nenhuma, uma arte mais vigorosa - É necessário às artes de imitação alguma coisa de selvagem, de bruto, de impressionante e de enorme.⁽¹⁸⁴⁾ -, assim como um relevo da expressão e da cor:

(182) ENSAIOS SOBRE A PINTURA, OE, 676.

(183) ID., OE, 714.

(184) ID., IB.

Mas voltemos ao conjunto das personagens. Pode-se, deve-se sacrificá-lo um pouco à técnica. Até que ponto? Não sei. Mas não quero que isso custe o mínimo à expressão, ao efeito do assunto. Comovei-me, atormentei-me; fazei-me vibrar, chorar, fremir, indignar-me, primeiramente; tu recrearás meus olhos depois, se puderes. (...) como sobre uma fisionomia onde predominava a dor e onde se fez pintar a alegria, eu encontrarei a paixão presente misturada com os vestígios da paixão que passa; podem também permanecer, no momento em que o pintor escolheu, seja nas atitudes, seja nos caracteres, seja nas ações, traços subsistentes do momento que precedeu. (...) O que empolga minha imaginação? É o concurso da multidão.⁽¹⁸⁵⁾

A expressão exige uma imaginação forte, uma inspiração ardente, a arte de suscitar fantasmas, de animá-los, de aumentá-los (...).⁽¹⁸⁶⁾

Há em quase todos os nossos quadros uma fraqueza de conceito, uma pobreza de idéias, da qual é impossível receber uma comoção violenta, uma sensação profunda. Olha-se; volta-se a cabeça e não se lembra de nada do que se viu. Nenhum fantasma que vos obsede e que vos persiga. (...) E de que adianta, então, que pinceles tuas cores, que tomes teu pincel, que esgotes todos os recursos de tua arte, se me afetas menos do que uma bisbilhotice? É que esses homens não possuem imaginação, inspiração; é que eles não podem chegar a nenhuma idéia forte e grande.⁽¹⁸⁷⁾ É o desenho que dá a forma aos seres; é a cor que lhes dá a vida. Eis o sopro divino que os anima.⁽¹⁸⁸⁾

É a ação, é o movimento que a imitação deve preservar, tanto do ponto de vista da obra quanto do ponto de vista do artista. Como não ver aqui o eco do quadro móvel da Carta sobre os surdos e os mudos? Desde cedo Diderot aposta no fluxo, na natureza como arte. Essa é a fonte também de seu gosto pelas ruínas de Hubert Robert: As idéias que as ruínas despertam em mim são grandes. Tudo é destruído, tudo perece, tudo passa. Não há senão o tempo que dura.⁽¹⁸⁹⁾ Diderot se posiciona contra toda

(186) ID., OE, 720.

(187) ID., OE, 721.

(188) ID., OE, 674.

(189) SALÃO DE 1767, OE, 644.

regularidade, contra toda técnica fácil e limitada:

Não pretendo reverter na arte a ordem do arco-íris. O arco-íris é na pintura o que o baixo fundamental é na música, e duvido que algum pintor entenda melhor essa parte do que uma mulher um pouco coquete, ou uma florista que conhece a sua profissão. Mas temo que os pintores pusilânimes partam daí para restringir pobremente os limites da arte e produzirem para si uma pequena técnica fácil e limitada, o que chamamos, entre nós, um protocolo. Com efeito, há tal protocolista em pintura, um tão humilde servidor do arco-íris, que podemos quase sempre adivinhá-lo. ⁽¹⁹⁰⁾

Mas não nos enganemos: se a expressão exige uma imaginação forte, uma inspiração ardente, a arte de suscitar fantasmas, de animá-los, de aumentá-los,

a ordenação, na poesia como na pintura, supõe um certo temperamento de juízo e de inspiração, de calor e de sabedoria, de embriaguês e de sangue-frio, cujos exemplos não são comuns na natureza. Sem esse equilíbrio rigoroso, segundo o entusiasmo ou a razão predomina, o artista é extravagante ou frio. A principal idéia, bem concebida, deve exercer seu despotismo sobre todas as outras. É a força motriz da máquina que, semelhante àquela que sustenta os corpos celestes em sua órbita e os conduz, age na razão inversa da distância. ⁽¹⁹¹⁾

A técnica é a exigência e o limite da arte, pois esta possui suas fronteiras e há um ponto além do qual ela não poderia ir sem trair a natureza e, do ponto de vista do artista, perder-se. A desgraça do artista é que ele não pode exprimir tudo que vê ou sente, é que no curso de sua luta ele percebe a insuficiência de toda expressão: As palavras quase nunca bastam

(190) ID., OE, 678-9.

(191) ID., OE, 720.

para apreender de modo preciso o que se sente.⁽¹⁹²⁾ (...) ele sabe, vê e sente como eu e (...) não pode exprimir e se contentar; (...) o sentimento, levando-o avante, engana-o sobre aquilo que ele pode fazer e o faz estragar uma obra-prima: ele estava, sem suspeitá-lo, no limite extremo da arte.⁽¹⁹³⁾

A verdade da arte, nesse sentido, é convenção, é uma verdade de técnica, a verdade do possível, que nada tem a ver com o amaneirado. Por isso ela exige controle; a emoção, mesmo a mais sincera, é necessária, mas não suficiente. A autenticidade na arte é autenticidade da arte. Antecipemos o Paradoxo sobre o comediante: Porque ninguém vem assistir aos prantos, mas ouvir os discursos que os arranquem, porque essa verdade da natureza desafina com a verdade da convenção.⁽¹⁹⁴⁾

Para Diderot, a verdade da arte é a da vida acima da verdade cotidiana. Uma contradição com sua defesa do naturalismo no teatro ? Certamente, a "quarta parede" pela qual a cena representada no palco se aproxima o mais possível da realidade não destoaria da defesa da pintura que nos oferece a própria substância dos objetos. O que Diderot rejeita, definitivamente, é a arte inodora, insossa e fria.^(194b)

A defesa do "natural" vai na mesma linha que a defesa da imitação segundo os antigos, do Salão de 1767: é o processo, oposto ao amaneirado, é a energia oposta à polidez que põs a

(192) PENSAMENTOS DISPERSOS SOBRE A PINTURA, OE, 755.

(193) ENSAIOS SOBRE A PINTURA, OE, 681.

(194) IN VOLTAIRE E DIDEROT, P. 489, OE, P. 377.

(194b) NÃO SE PRETENDE, CONTUDO, ABOLIR AS FAMOSAS CONTRADIÇÕES DE DIDEROT, POIS ELAS EXISTEM. MAS NÃO ESTÃO LÁ ONDE SE COSTUMA COLOCÁ-LAS: NA SUA SUPOSTA 'INDECISÃO', E SIM NA ENCRUZILHADA DE PERCEPÇÕES DOS LIMITES DE TODOS OS DOGMATISMOS.

perder a arte-cópia. A técnica, para o *Philosophe*, não é trabalho mecânico e por isso as obras de arte nos oferecem uma ilusão mais forte do que a realidade.

2.3- O módulo

A técnica entranha uma outra questão: posto que a diversidade da natureza constitui o lado da dispersão, como encontrar aí a verdade, uma vez que esta pressupõe conhecimento e conhecimento é capacidade de estabelecer relações ? De um lado, estabelecer um método *a priori* significa reduzir, de pronto, toda diversidade a uma uniformidade falsa, significa entronizar, novamente o espírito sistemático, que constrói os planos e forma os sistemas do universo aos quais ele quer, em seguida, ajustar, de boa mente ou a força, os fenômenos. Por outro lado, é preciso um módulo. Se regularidade e superficialidade se equivalem, do mesmo modo como equivalem irregularidade, profundidade e dinamismo, seguir a natureza de perto significa ficar do lado do processo e é deste que a unidade buscada deve emergir. O fracasso que espreita o artista se engedra na dispersão: *A principal idéia, bem concebida, deve exercer seu despotismo sobre todas as outras. E a força motriz da máquina, que, semelhante àquela que sustenta os corpos celestes em sua órbita e os conduz, age na razão inversa da distância.*

No Discurso sobre a poesia dramática, o tema da tensão entre multiplicidade/dispersão e unidade/ligação, continuidade, e simultaneidade constitui o próprio drama da busca de uma solução do filósofo/crítico Aristo. Em primeiro lugar, a afirmação do dado inicial do problema: *Não há talvez, em toda espécie humana, dois indivíduos que possuam alguma semelhança aproximada. A organização geral, os sentidos, a aparência exterior, as vísceras têm sua variedade. O espírito, a imaginação, a memória, as idéias, as verdades, os preconceitos, os gostos, a*

fortuna, os talentos têm sua variedade. Os objetos, os climas, as leis, os costumes, os usos, os governos, as religiões têm sua variedade. Como seria possível, pois, que dois homens tivessem precisamente o mesmo gosto ou as mesmas noções do verdadeiro, do bom e do belo? A diferença da vida e a variedade dos acontecimentos bastariam para diferenciar e variar os julgamentos. ⁽¹⁹⁵⁾

A afirmação da individualidade irredutível de todo ser humano tem uma semelhança clara com o princípio dos indiscerníveis de Leibniz ⁽¹⁹⁶⁾, mas, enquanto que neste a individualidade deriva das mônadas- um princípio metafísico-, em Diderot ela procede, antes de mais nada, da organização fisiológica e do continuum psico-fisiológico do ser humano, que reintroduz o tema da vicissitude: No mesmo homem, tudo está em perpétua vicissitude, quer consideremos o físico, quer consideremos o moral; a dor sucede ao prazer, o prazer à dor; a saúde à doença, a doença à saúde. É apenas pela memória que somos um mesmo indivíduo para os outros e para nós mesmos. Talvez não me reste, na idade que tenho, uma só das moléculas que trazia no corpo ao nascer. Ignoro o termo prescrito à minha vida; mas quando chegar o momento de devolver à terra este corpo, talvez não lhe reste nenhuma das moléculas que hoje possui. Em diferentes períodos da vida, a alma não tem uma semelhança maior. Balbuciava na infância, hoje creio raciocinar; mas raciocinando, o tempo passa e volto a balbuciar. (...) Assim, estará o homem condenado a não se pôr de acordo nem com seus semelhantes nem consigo mesmo,

(195) DISCURSO SOBRE A POESIA DRAMÁTICA, BRASILIENSE, PP. 19-29, OE, 283.

(196) CF. PREFÁCIO AOS "NOVOS ENSAIOS," IN LEIBNIZ, NOVA CULTURAL, SÃO PAULO, 1988, VOL. I, P. 11.

sobre os únicos objetos que lhe importam conhecer, a verdade, a bondade, a beleza & Trata-se de coisas locais, momentâneas e arbitrárias, palavras vazias de sentido & Não há nada que assim não seja & Será uma coisa verdadeira, boa e bela, quando assim me parecer & ⁽¹⁹⁷⁾

Diderot recusa, no entanto, a via da subjetividade e do relativismo absolutos: A independência de um único fato é incompatível com a idéia do todo; e sem a idéia do todo não há filosofia. ⁽¹⁹⁸⁾ Diz-se em literatura 'é preciso que não se discutam, absolutamente, os gostos': isso é uma puerilidade, se entendemos que é preciso que absolutamente não se conteste a um homem o seu gosto. Se entendemos que não há nem bom nem mau no gosto, é uma falsidade. O filósofo examinará severamente todos esses axiomas da sabedoria popular. ⁽¹⁹⁹⁾ A tarefa do filósofo é buscar a verdade- Deve-se exigir de mim que eu procure a verdade, mas não que a encontre-, é preciso que ele encontre a medida invariável, as constantes da inconstância, enfim, um módulo. Um módulo que está fora, contudo, do círculo da subjetividade, um módulo fora de mim. Esse módulo está na natureza: Mas de onde tomar a medida invariável que procuro e que me falta & ... De um homem ideal que conceberei, ao qual apresentarei os objetos, que se pronunciará e do qual me limitarei a ser apenas o eco fiel & ... Mas esse homem será obra minha ... Que importa, se eu o criar segundo elementos constantes ... e esses elementos constantes, onde se acham & ... Na natureza & ... Que assim seja, mas, como reuni-los & ... A coisa é difícil, mas seria impossível & ... Mesmo que não pudesse esperar conceber um modelo acabado, estaria

(197) BRASILIENSE, PP. 129-30. OE, 283-4.

(198) SOBRE A INTERPRETAÇÃO DA NATUREZA, ART. XI, OP, 186.

(199) ID., ART. LVII, OP, 239.

dispensado de tentá-lo eNão. ... Tentemos, pois ... Mas se o modelo de beleza, ao qual os antigos escultores referiram em seguida todas as suas obras, lhes custou tantas observações, estudos e trabalho, em que me empenho eu e ... E preciso que o faça, entretanto, a menos que me conforme em corar quando ouvir chamarem Aristo de filósofo. (200)

Uma procura da constante é a constante do pensamento de Diderot, que o atravessa do começo ao fim. Tal era a base do verbete *Belo*, tal é a base, enfim, do Salão de 1767. A questão da técnica é informada por essa linha que percorre a crítica da arte do *Philosophe*: a técnica, como toda prática, toda experiência, tem sua metafísica e esta está encerrada na concepção do modelo ideal, essa contrapartida estética de Aristo. Por um lado, a transposição operada pela arte é tomada em seu sentido mais antigo, de um fazer, mas, por outro, ela é também uma tradução a que forçosamente o artista tem de se submeter, ou melhor, operar, antes de mais nada, por causa da impossibilidade de imitar a natureza.

" Um quadro bem composto e um todo abrangido por um único ponto de vista, no qual as partes concorrem para uma mesma finalidade e formam, por sua correspondência mútua, um conjunto tão real quanto o dos membros de um corpo animal; de modo que um segmento de pintura com um grande número de figuras lançadas ao acaso, sem proporção, sem acordo e sem unidade não merece o nome de verdadeira composição, tanto quanto estudos esparsos de pernas, nariz, olhos sobre uma mesma folha não mereceriam

(200) ID. BRASILIENSE, P. 131. OE, 284-5.

o de retrato ou até mesmo de figura humana. (200b)

A natureza não dá saltos: tudo nela se encadeia segundo uma relação causa-efeito: A natureza não faz nada incorreto. Toda forma, bela ou feia, tem sua causa; e, de todos os seres que existem, não há um sequer que não seja como deve ser. (201) Dizemos a respeito de um homem que passa na rua, que ele é mal feito. Sim, segundo nossas pobres regras; mas, segundo a natureza, é outra coisa. Dizemos, a respeito de uma estátua que ela está segundo as proporções mais belas. Sim, segundo nossas pobres regras; mas segundo a natureza ? (202). No verbete *Belo*, Diderot tocara nessa questão e concluíra pela origem sensorial, experimental nossas idéias de proporção e pela retroação dessas idéias sobre nossas avaliações ulteriores da natureza. Contudo, ele fundara as relações (que vêm dos sentidos e são factícias) numa interdependência entre experiência sensível e atividade do espírito (e são fictícias) que organiza os dados sensoriais.

Como conciliar, então, a verdade da natureza com a necessidade do *módulo* ? Se fosse possível reproduzir a natureza, seria necessário reproduzir igualmente todas as suas diferentes faces. Seria, enfim, cair na dispersão, enquanto que seu contrário seria substituir a lógica da natureza por nossa própria lógica, pelas nossas pobres regras. Toda diversidade da natureza se engendra nas funções, uma ligação secreta, um encadeamento necessário entre essas deformidades (203): O estudo curva o homem de letras. O exercício fortalece o andar e levanta a cabeça do soldado. O hábito de transportar fardos abate os rins do

(200b) VERBETE "COMPOSIÇÃO", AT XIV, P. 130.

(201) ENSAIOS SOBRE A PINTURA, OE, 665.

(202) ID., OE, 666-7.

(203) ID., OE, 666.

carregador. A mulher gorda inclina a cabeça para trás. O corcunda dispõe seus membros de outra maneira que o homem normal.⁽²⁰⁴⁾ São essas funções que determinam toda a grandeza da figura e a verdadeira proporção de cada membro e seu conjunto.⁽²⁰⁵⁾ Se conhecêssemos bem como tudo se encadeia na natureza, que seria de todas as convenções simétricas e (...) O mais pequeno defeito peculiar tem sua influência geral sobre toda a massa. O mais pequeno defeito peculiar pode tornar-se imperceptível; mas ela não é menos real. Quantas regras e produções não devem nossa aprovação senão à nossa preguiça, nossa inexperiência, nossa ignorância e nossos maus olhos!⁽²⁰⁶⁾

A lógica da natureza, portanto, é a lógica de um processo. A conclusão necessária das afirmações acima conduzem a um verismo afeito à cópia dos menores detalhes. Não é dessa espécie, no entanto, o verismo exigido pelo *Philosophe* e ele rejeita súbita e cabalmente esse corolário:

Mas que significam todos esses princípios, se o gosto é uma questão de capricho, e se não há nenhuma regra eterna, imutável do belo?

Se o gosto é uma questão de capricho, se não há nenhuma regra do belo, de onde provêm então essas emoções deliciosas que se elevam tão subitamente, tão involuntariamente, tão tumultuosamente do fundo de nossas almas, que as dilatam ou que as comprimem e que obrigam nossos olhos a derramarem lágrimas de alegria, de dor, de admiração e (...) 'Apaga, *Sophista*!' nunca convencerás meu coração de que ele está errado ao fremir; minhas entranhas de que elas estão erradas ao se comoverem.⁽²⁰⁷⁾

(204) DISCURSO SOBRE A POESIA DRAMÁTICA, BRASILIENSE, P. 132, OE, 286.

(205) ENSAIOS SOBRE A PINTURA, OE, 667-8.

(206) ID., OE, 734-5.

(207) ID., OE, 736.

Se a natureza não dá saltos, se é impossível reproduzi-la, então a arte não é senão ilusão, como vimos, e a técnica constitui o meio de salvar as dificuldades da arte e de salvar as dissonâncias que, sendo resultantes de funções na natureza, numa tela ou numa estátua não pareceriam senão deformidades. A intervenção da atividade, no entanto, não está circunscrita ao *faire*: ela é consequência de uma escolha: Daí a necessidade de uma certa escolha de objetos e de cores; ainda conforme essa escolha, por mais bem feito que ele pudesse ser, o melhor quadro, o mais harmonioso não é senão um tecido de falsidades que cobrem umas às outras. Há objetos que ganham, outros que perdem, e grande magia consiste em aproximar-se bastante da natureza e em fazer com que tudo perca ou ganhe proporcionalmente; mas então não é mais a cena real e verdadeira que se vê, ela não é, por assim dizer, senão a tradução. (208)

Essa escolha, portanto, produz algo que não estava na natureza: ela passa pela mente do artista, por uma idéia que deve exercer seu despotismo, destinada a construir um todo de tal modo que se transforme numa tradução. Mais ainda: é uma tradução diferenciadora, segundo a dose de mentira que exige sua composição e o efeito que se quer produzir. (209)

Já na Carta à senhorita*** estava presente esse elemento diferenciador, que cria uma ilusão mais forte do que a realidade: Convinde, senhorita, que se os astros não perdessem nada de seu brilho na tela, vós os julgaríeis aí mais belos do que no firmamento, o prazer refletido que nasce da imitação unindo-se ao prazer direto e natural da sensação do objeto. Estou certo de

(208) SALÃO DE 1763, AT, X, 187.

(209) SALÃO DE 1767, AT, XI, 13.

que jamais um raio de lua vos afetou na natureza tanto quanto em uma das Noites de Vernet.⁽²¹⁰⁾ Há duas naturezas: a da própria natureza e a da arte. Não é mais a natureza, portanto; é a arte⁽²¹¹⁾, diz ele diante de um Vernet. É na mente do artista que se encontra esse tecido de relações, essa verdade da arte que é o ponto de encontro de toda a verdade da natureza, de sua diversidade:

O que há de espantoso é que o artista traz à memória duzentos lugares da natureza, e que ele não tem modelo presente senão em sua imaginação; é que ele pinta com uma rapidez incrível; é que ele diz: Que a luz se faça, e a luz se faz; que a noite suceda ao dia; é que sua imaginação, tão exata quanto fecunda, lhe fornece todas essas verdades; é que elas são tais que aquele que foi seu espectador frio e tranqüilo à borda do mar fica maravilhado diante da tela; é que, com efeito, essas composições louvam mais fortemente a grandeza, o poder, a majestade da natureza do que ela própria.⁽²¹²⁾

O céu de Vernet não é , finalmente , o céu da natureza : é o céu da arte . A arte é criação :

Iluminai vossos objetos segundo vosso sol, que não é o da natureza; sede o discípulo do arco-íris, mas não sejais seu escravo.⁽²¹³⁾

É na Introdução ao Salão de 1767 que toda evolução de Diderot como, *connaisseur* chega enfim ao seu termo, e nele encontramos todos os problemas entrevistados anteriormente: a diferença entre natureza e arte, o espaço intermédio ocupado pela técnica, a rede de relações tecida no transporte de um elemento

(210) LOC. CIT. , 408.

(211) SALÃO DE 1767, OE , 574.

(212) SALÃO DE 1767, OE , 577.

(213) PENSAMENTOS DISPERSOS SOBRE A PINTURA , OE, P. 771.

para outro contexto, diverso de seu meio natural- o carvalho-, a intervenção decisiva do espírito organizador, a unidade expressiva antes designada pelo termo *hieróglifo* são agora reunidos numa só e única concepção de imitação como um fazer construído pelo homem que não apenas reúne, mas compõe e recria o que estava disperso de modo a que tudo faça sentido. Não há, portanto, uma *belle nature* subsistente que se copia. Se há cópia, esta não é a de partes mais belas da natureza, mas de um modelo ideal que está na mente do artista, na sua imaginação:

Não é mais, portanto, da natureza, é da arte; não é mais de Deus, é de Vernet que vou lhes falar (...)

Não sei o que louvarei de preferência, neste detalhe. É o reflexo da lua sobre essas águas ondulantes ? São essas nuvens sombrias e carregadas de seu movimento ? É esse navio que passa diante do astro da noite e que o reflete e o fixa à sua imensa distância ? É o brilho no fluido da pequena tocha que esse marinheiro tem à extremidade de seu bote ? São as duas figuras apoiadas na fonte ? É o braseiro cuja luz avermelhada se propaga sobre todos os objetos ao redor, sem destruir a harmonia ? É o efeito total dessa noite ? É essa bela massa de luz que colore as saliências dessa rocha e cujo vapor se mistura às nuvens com as quais ela se reúne ?

(...) O efeito dessas duas luzes, esses sítios, essas nuvens, essas trevas que tudo cobrem e deixam tudo entrever; o terror e a verdade dessa cena imponente, tudo isso se sente fortemente e absolutamente não se descreve. O assombroso é que o artista se recorda desses efeitos a centenas de léguas da natureza e que ele não tem nenhum modelo senão na sua imaginação (...) é que, de fato, essas composições louvam mais fortemente a grandeza, o poder, a majestade da natureza do que ela própria. ^(213b)

Sentistes a diferença entre a idéia e a coisa individual até nas menores partes, já que não ousaríeis me afirmar que, desde o momento em que pegastes o pincel até este dia, vos submetestes à imitação rigorosa de um cabelo. Acrescentastes, suprimistes, sem

(213b) SALÃO DE 1767, VERNET, OE, PP. 576-7.

o que não teríeis feito uma imagem primeira, uma cópia da verdade, mas um retrato ou uma cópia da cópia, φαντασματος ou αληθείας, 'o fantasma, não a coisa', e teríeis ficado apenas no terceiro grau, uma vez que, entre a verdade e vossa obra teria havido a verdade ou o protótipo, seu fantasma subsistente que vos serve de modelo, e a cópia que fazeis dessa sombra incompleta desse fantasma. Vossa linha não teria sido a verdadeira linha, a linha da beleza, a linha ideal, mas uma linha qualquer, alterada, deformada, reproduzida, individual (...). Convinde, portanto, que, quando fazeis o belo, não fazeis nada do que existe, nem mesmo nada do que pode existir (...) e que vós, que procurais a verdade, o primeiro modelo (...).

(214)

A referência a Platão não nos deve enganar, contudo.

Quando Diderot classifica a cópia individual como uma arte de terceiro grau e quando utiliza as expressões *linha verdadeira*, *linha ideal*, está se referindo ao resultado do processo de construção que procede pela observação do efeito das funções no corpo humano que ele havia firmado anteriormente nos *Ensaio sobre a pintura*. Toda arte tem a sua metafísica: as funções são salvas por uma longa observação. Não a observação do escravo do arco-íris, do copiadador irrecuperável e limitado, mas do manipulador do concreto, aquele que é o verdadeiro herdeiro dos antigos. Diderot se posiciona contra todos academismo, toda essa tropa de escravos, imitadores amaneirados e destituídos de todo espírito e de metafísica; contra os quais ele invectivara nos *Ensaio sobre a pintura*: Todas essas posições acadêmicas, incômodas, grosseiras, arranjadas; todas essas ações fria e desajeitadamente expressas por um pobre diabo, e sempre o mesmo pobre diabo, contratado para vir três vezes por semana desnudar-se

(214) SALÃO DE 1767, "INTRODUÇÃO", AT, XI, 9-10.

e se fazer amanequinar por um professor, o que têm elas em comum com as posições e as ações da natureza?⁽²¹⁵⁾ Deixai essa oficina de 'maneira'. (...) Procurai as cenas públicas; sede observadores nas ruas, nos jardins, nos mercados, nas casas, e tomai aí as idéias justas do verdadeiro movimento nas ações da vida.⁽²¹⁶⁾ A verdadeira arte, portanto, obedece ao princípio do todo, que procede do processo e conserva o movimento, tal como expresso nos Ensaaios sobre a pintura:

Lançai os olhos sobre essa massa, no momento tumultuado: a energia de cada indivíduo se exerce em toda sua violência; e, como não há um único que dela esteja provido precisamente no mesmo grau, ocorre aqui como nas folhas de uma árvore: não há uma que seja do mesmo verde; nenhum desses indivíduos que possua a mesma ação e posição. Olhai em seguida a massa no momento do repouso, aquele em que cada um sacrificou o menos possível de sua vantagem; e, como a mesma diversidade subsiste nos sacrifícios, a mesma diversidade de ação e de posição. E o momento do tumulto e o movimento do repouso possuem isso em comum, que cada um se mostra como é.⁽²¹⁷⁾

Resta saber, contudo, de que modo opera a mente do artista na tradução, isto é, na construção do modelo ideal: nela a imaginação joga um papel fundamental.

(215) ENSAIOS SOBRE A PINTURA, OE, 669.

(216) ID. IB., P. 671.

(217) ID. IB., P. 713.

2.4- A quarta corda harmônica

A questão básica com que nos deparamos no tocante ao conceito de imaginação em Diderot é a das suas vinculações com a concepção especular, reprodutiva predominante em sua época. Até que ponto ela se reduz, no *Philosophe*, ao despotismo do olho?

Há em suas formulações, em comum com a concepção contemporânea, uma definição clara de imaginação como capacidade de visualizar imagens de objetos ausentes. Retomemos uma dessas passagens há pouco citadas: *O que há de espantoso é que o artista traz à memória duzentos lugares da natureza, e que ele não tem modelo presente senão sua imaginação; (...) é que sua imaginação, tão exata quanto fecunda, lhe fornece todas essas verdades (...).* A mesma conotação visual, desta vez ainda mais afirmativa e sucinta, dá a partida a uma outra passagem do *Discurso sobre a poesia dramática*: *A imaginação é a faculdade de recordar imagens.* (218)

Como vimos anteriormente, esse tipo de afirmação se coloca apenas inicialmente e é logo seguido de considerações que, se não a contradizem totalmente, modificam-lhe o sentido, ou melhor, ampliam-no de modo a abranger um campo maior de operações. O núcleo desse processo encontra-se na diferenciação entre memória e imaginação. Vejamos a sequência da citação acima: *Mas em que momento ele (o homem) deixa de exercer a memória, começando a aplicar a imaginação?* É quando, de questão em questão, é obrigado a imaginar, ou seja, a passar de sons menos abstratos e gerais, até chegar a alguma representação sensível, último termo e repouso

(218) BRASILIENSE, P. 65, OE, 218.

de sua razão. Que se torna então *Pintor ou poeta.*⁽²¹⁹⁾ A memória, portanto, age no sentido de um repositório de imagens, enquanto a imaginação é um processo no qual a mente se descola da memória como arquivo para se colocar em movimento, num processo análogo ao do raciocínio e oposto ao da imaginação reprodutiva: *Um homem completamente privado desta faculdade seria um estúpido, cujas funções intelectuais se reduziriam a produzir os sons que aprendera a combinar na infância, aplicando-os maquinalmente às circunstâncias da vida. É a triste condição do povo e, por vezes, do filósofo. Quando este é arrastado pela rapidez da conversa, que não lhe deixa tempo para descer das palavras às imagens, que outra coisa faz ele senão recordar sons, produzindo-os combinados numa certa ordem* *Oh, como o homem que mais pensa ainda é autômato!*⁽²²⁰⁾ Em suma, a imaginação age no sentido de uma hipótese, resultante do processo de estabelecimento de relações: *Recordar uma sequência necessária de imagens como elas se sucedem na natureza é raciocinar segundo os fatos. Recordar uma sequência de imagens como elas se sucederiam na natureza é raciocinar segundo uma hipótese, ou inventar: é ser filósofo ou poeta, segundo a finalidade da proposta.*⁽²²¹⁾

Antes de mais nada, portanto, a imaginação opera uma síntese, o que não está ao alcance da memória. Essa síntese funciona como um instinto e possui uma natureza diversa do julgamento racional, discursivo. Uma outra diferença com relação a este tipo de julgamento consiste no fato de que este procede por uma abstração fundada nos signos, enquanto que a imaginação está

(219) ID. IB., P. 66, OE, 218.

(220) BRASILIENSE, PP. 65-6, OE, 218.

(221) ID. IB.

ligada à representação sensível.^(221b) Ora, essa vinculação corresponde exatamente ao processo geral de sensibilização ocorrido no século XVIII, como corolário das premissas empiristas/sensistas. Contudo, em Diderot, ao contrário da maioria de seus contemporâneos, transporta essa sensibilização para a imaginação, o que acarreta, se não a eliminação, pelo menos uma atenuação considerável do caráter meramente visual daquela faculdade. Vejamos: *É pelo contato - que na natureza animada se diversifica numa infinidade de maneira e graus, e no homem se chama ver, ouvir, cheirar, saborear e sentir - que ele recebe impressões que se conservam em seus órgãos, que distingue em seguida por palavras, e recorda enfim por essas mesmas palavras ou por imagens.*⁽²²²⁾ Nos *Elementos de fisiologia* há uma passagem ainda mais enfática quanto a essa questão:

Memória dos sons
Memória dos gostos ou antes, imaginação⁽²²³⁾.
Memória dos odores
Memória do tato

Há, por fim, o aspecto mais relevante da imaginação, aquele que se reporta tanto à questão da hipótese quanto à das relações: é o processo analógico, a quarta corda, os intervalos incompreensíveis, as harmonias não ouvidas. A passagem central que expõe de modo mais cabal e claro esse processo e o vincula ao modelo ideal está precisamente na introdução ao *Salão de 1767*:

(...) sabes, meu amigo, o que teus mais antigos predecessores fizeram ? Por uma longa observação, por uma experiência consumada, pela comparação dos órgãos com

(221b) CF. BELAVAL, L'ESTHÉTIQUE SANS PARADOXE DE DIDEROT, P. 63.

(222) ID. IB.

(223) AT, IX, P. 348.

suas funções naturais, por um tato refinado, por um gosto, um instinto, uma espécie de inspiração dada a alguns raros gênios, (...) eles começaram por sentir grandes alterações, as deformidades mais grosseiras, os grandes sofrimentos. Eis aí o primeiro passo (...). Com o tempo, por uma marcha lenta e tímida, por um longo e penoso tato, por uma noção surda, secreta, de analogia, o resultado de uma infinidade de observações sucessivas das quais a memória se apaga e cujo efeito permanece, a reforma se estendeu às menores partes, destas às menores ainda, e destas últimas às mais pequenas, (...) distanciando-se sem cessar do retrato, da linha falsa, para se elevar ao verdadeiro modelo ideal de beleza, à linha verdadeira (...). ⁽²²⁴⁾

A imaginação não é mais nem uma capacidade de apenas recordar imagens , de retirar do celeiro as imagens que lhe convêm e de combiná-las de modo novo e surpreendente . Ela constitui o fundamento da criação artística ; ela parte da representação sensível , passa pelas operações sintetizadoras da mente - e , por isso , é parte integrante da lei da ligação - e devolve , por assim dizer , um todo inteiramente transformado ; ela é , enfim , o próprio processo de tradução do modelo ideal . Quando a memória passa , fica o tato , o instinto , expressão do que se tornou uma segunda natureza que salta por sobre os obstáculos e a lentidão da análise :

É assim que o prazer aumentará na mesma proporção da imaginação, da sensibilidade e dos conhecimentos. Nem a natureza, nem a arte que a copia dizem nada ao homem estúpido ou frio, e pouca coisa ao homem ignorante.

O que é, portanto, o gosto ? Uma facilidade adquirida, por experiências reiteradas, para discernir o verdadeiro ou o bom, com a circunstância que o torna belo e de ser por este pronto e vivamente afetado.

Se as experiências que determinam o

(224) AT, IX, PP. 12-3.

julgamento estão presentes na memória,
 ter-se-á o gosto esclarecido; se a memória
 desapareceu e dela não resta senão a
 impressão, ter-se-á o tato, o instinto. ⁽²²⁵⁾
 O sentimento do belo é o resultado de uma
 longa série de observações; e essas
 observações, quando as fizemos? Durante
 todo o tempo, a todo instante. São essas
 observações que dispensam a análise. O gosto
 pronunciou-se muito antes de conhecer o
 motivo de seu julgamento; ele o busca às
 vezes, sem o encontrar, e, no entanto, ele
 persiste. ⁽²²⁶⁾
 (...) o resultado de uma infinidade de
 pequenas experiências que começaram no
 momento em que abrimos os olhos à luz até
 aquele em que, dirigidos secretamente por
 esses ensaios dos quais não temos mais a
 memória (...). ⁽²²⁷⁾

Essas palavras não se referem apenas ao gosto do
 leitor/espectador, uma vez que estão repetidas na citação acima da
 introdução ao Salão de 1767. A infinidade de pequenas experiências
 que se transformam em instinto, por outro lado, não devem ser
 confundidas com o sexto sentido de Hutcheson ou Dubos: elas estão
 fundadas na lei de continuidade formulada na Carta sobre os surdos
 e os mudos. O artista, por esse instinto aperfeiçoado,
 transforma-se numa espécie de mediador entre a natureza e a
 verdade, o mediador que traduz essa verdade em termos sensíveis.
 Assim, a imaginação não é mais um instinto cego que o homem
 partilha com os animais, mas, pelo contrário, o que os diferencia.

O que permitiu a Diderot tal concepção foi sua
 posição intermédia entre as premissas sensualistas e sua opção
 racionalista consubstanciada no papel organizador do espírito, já
 anunciada no verbete *Belo* - as relações - e jamais negado, pelo
 contrário, reafirmado pelo seu materialismo vitalista que, ao

(225) ENSAIOS SOBRE A PINTURA, OE, P. 738.

(226) PENSAMENTOS DISPERSOS SOBRE A PINTURA, OE, P. 752.

(227) CARTA A SOPHIE VOLLAND, 2 DE SETEMBRO DE 1762.

mesmo tempo, fundamenta sua concepção de gênio. Por outro lado, o julgamento, que, para os associacionistas, intervém no processo, como meio de evitar o caos, em Diderot transforma-se no próprio princípio básico e indissociável do espírito artístico.. Estamos aqui, para utilizar as palavras de Belaval, em pleno domínio de uma *Estética do inconsciente*.⁽²²⁸⁾

(228) OP. CIT., P. 302.

3- O filósofo e o grão de lèvedo

3.1- A des-razão .

O artista, como mediador entre a natureza e a arte, como polarizador da verdade, possui o dom de perceber, descobrir as *relações ignoradas*. Por outro lado, essas relações são reais, no sentido definido pelo verbete *Belo*: elas estão nas coisas, no mundo exterior e, portanto, o artista as descobre. Por outro lado, é preciso não confundir sua "realidade" com um dado preexistente que se reproduz, se copia. O processo analógico pelo qual o artista estabelece as relações é atravessado por um elemento diferencial, construtor de algo que não é "dado": são as conjeturas e as hipóteses que o artista compartilha com os manipuladores do concreto e que lhe permitem alçar-se ao modelo ideal. A semelhança dos processos por que passam tanto os artistas quanto os "intérpretes" da natureza é colocada expressamente por uma passagem do verbete *Ecletismo*: *o que é esse talento da ficção num poeta, senão a arte de encontrar causas imaginárias para efeitos reais e dados, ou efeitos imaginários para causas reais e dadas ? Qual o efeito do entusiasmo num homem que por ela é transportado, senão o de fazê-lo perceber entre os seres distantes relações que ninguém jamais viu ou supôs ? Aonde não pode chegar o metafísico que, abandonado-se inteiramente à meditação, ocupa-se profundamente de Deus, da natureza, do espaço e do tempo ? A que resultado não será conduzido um filósofo que persegue a explicação de um fenómeno da natureza, através de um longo encadeamento de conjeturas ? Quem conhece toda a imensidade do terreno que esses*

diferentes espíritos percorreram, a multidão infinita de suposições singulares que fizeram, a multidão de idéias que se apresentam a seu entendimento, que eles compararam e que foram obrigados a ligar⁽²²⁹⁾

Esse poder, contudo, não está ao alcance de todos. Ele é próprio ao possuidor de um espírito de combinação, do instinto definido pela primeira vez no *Sobre a interpretação da natureza* e circunscrito ao dom natural na *Carta sobre os surdos e os mudos*: *Mas a incompreensão do problema poético não é dado a todo mundo; é preciso quase estar em estado de criá-lo para senti-lo fortemente.*⁽²³⁰⁾ Ele constitui, enfim, a característica do gênio.

O gênio constrói, portanto, uma totalidade para a qual concorrem, ao mesmo tempo, não apenas a emoção mas também uma razão próxima ao *desatino/des-razão*. Estamos aqui diante de uma poética do entusiasmo, iniciada com a figura de Dorval nos *Diálogos sobre o filho natural* e que recebe, no verbete *Teósofos*, uma formulação clara quanto a suas relações com a concepção do gênio em Diderot. Os *pressentimentos*, as *analogias distantes*⁽²³¹⁾ resumem os grandes temas da oposição entusiasmo-razão fria, o espírito sintetizador, o caráter hermenêutico das sínteses do "intérprete" da natureza, a proximidade entre os estados entusiásticos do gênio e a loucura. Os ecléticos, essa rubrica sob a qual Diderot abriga figuras díspares como Plotino, Longino, Bacon, Leibniz, Bruno e Descartes, representam a *liberdade de pensar por si mesmos* que impulsiona o progresso humano. O

(229) AT, XIV, P. 313.

(230) AT, XIV, P. 374.

(231) CF. ACIMA, CITAÇÃO REFERENTE À NOTA 85.

entusiasmo é a marca, a mola desse espírito profético que se revela também nas grandes obras de arte: (...) é impossível, em pintura, em eloquência, em música, produzir algo de sublime sem entusiasmo. O entusiasmo é um movimento da alma, pelo qual somos transportados para o meio dos objetos que devemos representar; então vemos uma cena inteira passar-se em nossa imaginação, como se ela estivesse fora de nós; ali ela está, com efeito, pois enquanto dura essa ilusão todos os seres presentes se anulam e nossas idéias se realizam em seu lugar; percebemos apenas nossas idéias; não obstante, nossas mãos tocam os corpos, nossos olhos vêem os seres animados, nossos ouvidos ouvem as vozes. O entusiasmo apenas arrebatava quando os espíritos foram preparados e submetidos pela razão; é um princípio que os poetas não devem jamais perder de vista em suas ficções e que os homens eloquentes observaram sempre em seus movimentos oratórios. Se o entusiasmo predomina numa obra, ele difunde em todas as suas partes um não sei que de gigantesco, de incrível e de enorme. ⁽²³²⁾

O entusiasmo não arrebatava senão quando os espíritos foram preparados e submetidos pela força da razão : como se vê , o delineamento de uma poética do entusiasmo , em Diderot , não ocorre incondicionalmente . O avanço , em meados do século XVIII , em direção à supremacia do gênio sobre as regras e o controle da imaginação mantém um equilíbrio precário e momentâneo de forças contrárias . Novamente , é preciso observar que não se trata de "fases " do *Philosophe* , e sim de tomadas bruscas de posição , de rupturas frequentemente desfeitas, dependendo dos argumentos contra os quais ele debate. Vimos anteriormente que em 1751, na

(232) VERBETE "ECLETISMO", AT, XIV, P. 322.

Carta à senhorita***, Diderot se coloca contra a sensibilidade que nada consegue discernir, antecipando o tema do Paradoxo sobre o comediante. É preciso portanto segui-lo para entender que fatores sustentam essa tensão e a que razões se prendem suas tomadas de posição.

Desde logo pode-se afirmar que o entusiasmo não se confunde com a loucura nem com a desordem mental: ele "parece com", está "próximo a" tais estados, mas consiste numa lucidez da continuidade e na manipulação do concreto.

Por outro lado, em diferentes ocasiões, Diderot refere-se aos estados patológicos ocorridos antes, durante ou depois do estado de excitação criadora. Na citação acima ele se confunde com uma espécie de alucinação, na qual os objetos imaginados se apresentam como reais, um estado identificável com a capacidade retórica de visualização, tal como encontramos anteriormente em Longino e Quintiliano. Outras vezes, o estado de criação se apresenta como uma emoção que se segue à meditação, uma comoção forte e difusa, descrita em termos de seus efeitos físicos, como nesta passagem do Segundo diálogo: *O entusiasmo nasce de um objeto da natureza. Se o espírito a viu sob os aspectos surpreendentes e diversos, dela se ocupa, é agitado, atormentado. A imaginação se acende, a paixão o comove. Fica-se sucessivamente espantado, enternecido, indignado, encolerizado. Sem o entusiasmo, ou a idéia verdadeira absolutamente não se apresenta, ou se, por acaso, nós a encontramos, não podemos segui-la ... O poeta sente o momento do entusiasmo; é depois que ele meditou. Anuncia-se nele por um estremecimento que parte de seu peito e que passa, de uma maneira deliciosa e rápida, até as extremidades de seu corpo. Logo não é mais um estremecimento; é um*

calor forte e permanente que o abrasa, que o faz ofegar, que o consome, que o mata; mas que dá a alma, a vida a tudo que ele toca. Se esse calor aumentasse ainda mais, os espectros se multiplicariam diante dele. Sua paixão se elevaria quase ao grau do furor. Ele não conheceria outro alívio senão verter para fora uma torrente de idéias que se comprimem, se chocam e se perseguem. (233)

Diderot se aproxima, aqui, da linha de explicações fisiológicas do gênio ao qual se filia seu predecessor francês imediato, Dubos: a organização fisiológica, junto com a concepção do artista como intérprete da natureza, é um dos pontos de apoio da concepção de gênio do *Philosophe*. Contudo, essa questão do inato implica uma outra, a do determinismo.

Quando Helvetius, na sua obra *De l'esprit*, leva às últimas conseqüências o materialismo positivista que reduz o gênio a um produto de circunstâncias externas como, por exemplo, a educação, e atribui a capacidade de invenção a uma faculdade meramente combinatória, Diderot protesta enfaticamente. É certo que o homem partilha, com todos os seres vivos, de uma determinação que não lhe deixa muitos motivos para se considerar livre—e vós falais de essências, pobres filósofos!—. Não poucas vezes o *Philosophe* expressou seu determinismo, como na famosa Carta a Landois, ou então na Refutação a Helvetius: Dupla necessidade própria ao indivíduo, destinada e urdida desde a origem dos tempos até o momento em que estou; e é o esquecimento momentâneo desses princípios dos quais estamos imbuídos que semeia de contradições uma obra. É-se fatalista, e a cada instante

(233) OE, 98.

pensa-se, fala-se, escreve-se como se a cada instante perseverássemos no preconceito da liberdade, preconceito em que se foi embalado, que construiu a língua vulgar que balbuciamos e da qual continuamos a nos servir, sem percebermos que ela não convém mais às nossas opiniões. Tornamo-nos filósofos nos sistemas e permanecemos povo em nosso propósito.⁽²³⁴⁾ Entretanto, a oscilação entre os dois pólos- o do reconhecimento da necessidade imposta ao homem como criatura e a idéia de liberdade- não indica absolutamente hesitação, e sim a consciência de que o homem caminha entre ambos, sem que nenhum possa ser abolido. Não é, portanto, contra o materialismo e o determinismo que Diderot se volta: é contra a sua forma positivista, redutora e unilateral, que nivela os seres e exclui todas as diferenças individuais. *Sou homem e me são necessárias causas próprias ao homem*⁽²³⁵⁾: a complexidade humana é muito maior do que os sistemas desse tipo querem fazer crer. O sentido do inusitado, do que foge às normas e às explicações fáceis o atrai para os teósofos e os ecléticos. São as extravagâncias fecundas que quebram os quadros das normas estabelecidas, reencontram o instinto afogado pelas determinações sociais e resgatam a *des-razão*.

É nesse sentido que a defesa da especificidade do gênio assume um papel fundamental na *Refutação a Helvetius*. Em primeiro lugar, porque ele é a prova das diferenças individuais. A simples afirmação de que *se nasce poeta* é absolutamente vaga: resta saber *como vêm ao poeta as idéias profundas das quais ele ignora tanto os princípios quanto as consequências*.⁽²³⁶⁾ A

(234) REFUTAÇÃO A HELVETIUS, OP, 619.

(235) ID. IB., 564.

(236) ID. IB., 617-8.

resposta, bem o sabemos, está na longa série de idéias impulsionadas pela meditação e que se revela em juízos súbitos, que o poeta partilha com o filósofo: (...) e o clarão súbito e rápido que passa no espírito prende-se a um fenómeno anterior (...). A idéia fecunda, embora seja bizarra, embora pareça fortuita, não se assemelha absolutamente à pedra que se destaca do teto e que tomba sobre uma cabeça. A pedra atingiria indistintamente toda cabeça igualmente exposta à queda. (...) Seguramente, é ao calor de uma conversação, a uma disputa, uma leitura, uma palavra que se deve algumas vezes a primeira suspeita de uma verdade; mas a quem vem essa suspeita? A todos os homens bem organizados? Por quantas preliminares ele foi preparado! ⁽²³⁷⁾ São esses fios muito sutis, tecidos durante a vida, que atravessam a determinação, confirmando mas ao mesmo tempo modificando-a, de modo a impedir toda certeza explicativa positivista. Helvetius generaliza ilegitimamente: A diferença que há entre vós e Rousseau é que os princípios de Rousseau são falsos e as conseqüências verdadeiras; ao passo que vossos princípios são verdadeiros e vossas conseqüências são falsas. ⁽²³⁸⁾

Em segundo lugar, o gênio não é devido ao acaso, como afirma Helvetius, e sim a uma aptidão natural que o arrasta inelutavelmente para a busca de uma realização de seus dons: Mas entre dez mil homens que terão ouvido o rugido do Vesúvio, que terão sentido a terra tremer sob seus pés e que serão salvos diante do rio de lava incandescente que escapava dos flancos entreabertos da montanha; entre dez mil homens que as imagens risonhas da primavera terão comovido, somente um deles saberá

(237) REFUTAÇÃO A HELVETIUS, OP, 617-8.

(238) ID. IB., 576.

fazer uma descrição sublime, pois o sublime, seja na pintura, seja na poesia, seja na eloquência, nunca nasce da exata descrição dos fenômenos, mas da emoção que o gênio espectador terá experimentado, da arte com que ele comunicará o estremecimento da sua alma, das comparações que usará, da escolha de suas expressões, da harmonia que impressionará meu ouvido, das idéias e dos sentimentos que ele souber despertar em mim. Existe talvez um número bastante grande de homens capazes de pintar um objeto como naturalista, como historiador, mas como poeta é outra coisa'. Em uma palavra, gostaria muito de saber como o interesse, a educação, o acaso dão calor ao homem frio, a inspiração ao espírito metódico, imaginação àquele que absolutamente não a possui. Quanto mais cogito, mais o paradoxo do autor me confunde. Se esse artista não nasceu embriagado, a melhor instrução não lhe ensinará nunca senão imitar desagradavelmente a embriaguês. ⁽²³⁹⁾

Se tomarmos essa afirmação do gênio como uma personalidade especial e a aproximarmos dos possuidores da des-razão fecunda, teremos certamente, um original, tal como Diderot o define: Segundo penso, um original é um ser bizarro que possui sua maneira singular de ver, de sentir e de exprimir seu caráter. Se o homem original não tivesse nascido, seríamos tentados a crer que o que ele fez não teria jamais sido feito, tanto suas produções lhe pertencem. ⁽²⁴⁰⁾ Diante do sobrinho de Rameau, um personagem que poderia muito bem corresponder a essa definição, o eu filósofo se sente ao mesmo tempo atraído e chocado. O caráter excêntrico possui um lado positivo, que é seu poder de contestação das normas morais de uma sociedade

(239) ID. IB., 577.

(240) ID. IB., 578.

demasiadamente polida e viciada, da qual ele tira todas as máscaras, expondo-lhes todas as feridas: Não gosto desses tipos originais. Outros se tornam seus conhecidos, familiares, até seus amigos. Nas raras vezes em que os encontro, sou retido pelo contraste de seu caráter com o dos outros, rompendo a uniformidade fastidiosa criada por nossa educação, por nossas convenções sociais, por nossas conveniências habituais. Se um deles aparece num grupo, é um grão de levedo que fermenta, restituindo a cada qual uma porção de sua individualidade natural. Sacode, agita, faz aprovar ou censurar, faz surgir a verdade, revela as pessoas de bem, desmascara os malandros. E nessa ocasião que o homem de bom senso escuta e decifra seu próprio mundo. ⁽²⁴¹⁾

Contudo, o sobrinho de Rameau jamais será como seu tio, pois a originalidade é apenas um dos traços do gênio: ao sobrinho falta algo de fundamental e sobra o patológico. O gênio possui mais do que o mero entusiasmo e essa diferença teremos de buscá-la no materialismo vitalista.

(241) "O SOBRINHO DE RAMEAU", IN VOLTAIRE E DIDEROT , P. 340.

3.2- A colméia e a teia

Entre a sensação e a razão, entre a parte do homem que sente e a parte que raciocina há um continuidade da qual os *pressentimentos* e os *juízos súbitos* prestam testemunho. Por outro lado, se essa continuidade fundamenta toda a vida do ser, se a memória é a própria base da consciência de uma identidade, o processo pelo qual se engendram as iluminações requer uma suscetibilidade especial às impressões recebidas. Em suma, a concepção de gênio assenta sobre a oposição ao dualismo e sobre a conseqüente origem psico-fisiológica não apenas dos estados mentais e da razão, mas em especial do processo artístico. Ora, a concepção do homem como um ser que fundamentalmente sente, assim com a oposição ao dualismo, cujas bases se encontravam na separação entre aquilo que sente e aquilo que raciocina (e, portanto, entre as sensações e a *alma*), pressupunha um outro modelo conceitual do ser vivo, diverso do oferecido pela analogia *homem-máquina*. A construção desse novo modelo, ao qual Diderot adere e que lhe proporciona as bases científicas de sua concepção de gênio, deveu-se em larga medida ao desenvolvimento de teorias renascentistas ligadas ao vitalismo pela Escola de Medicina de Montpellier, representada por Bordeu, o médico filósofo personagem do *Sonho de d'Alembert*.

O problema crucial enfrentado pelos pesquisadores de ciências biológicas no século XVIII foi, como dissemos, o da explicação da própria vida, uma dificuldade que a concepção do corpo humano como máquina não podia resolver. Embora Descartes já houvesse notado esse problema - o de aplicar os pressupostos

mecanicistas e quantitativos ao organismo vivo⁽²⁴²⁾ -, seus seguidores, os chamados iatromecanicistas, continuaram a via por ele iniciada, segundo os princípios de que a matéria orgânica é res extensa, matéria inerte, e a vida movimento mecânico.⁽²⁴³⁾

Diversas descobertas, contudo, apontavam para outra direção: ainda no século XVII, Leeuwenhoek descobrira a existência dos espermatozóides, e Malpighi as propriedades complexas do tecido celular, ao mesmo tempo que a capacidade dos músculos de reagir a estímulos nervosos fora demonstrada por Swammerdam e Glisson, que atribuía ao organismo uma força por ele chamada de *irritabilidade*. Os indícios de que a vida é mais do que o produto de um mecanismo e de que o organismo é dotado de forças próprias e ativas, por sua vez, encontravam um suporte considerável em Leibniz e Newton e levavam à postulação da existência de forças imanentes à matéria. Todavia, como observa Moravia, se os fatos estavam lá, faltava a teoria. Esta proveio de doutrinas durante muito tempo desacreditadas pelo triunfo dos princípios quantitativos que haviam fundamentado o desenvolvimento da física: o vitalismo de origem renascentista.

A Escola de Medicina de Montpellier, munida de métodos experimentais pela adesão aos princípios de Hipócrates e sancionadas pelo empirismo de Bacon e Locke, retoma essa doutrina, através de Stahl e van Helmont⁽²⁴⁴⁾, rejeitando seus princípios

(242) CF. MORAVIA, OP. CIT., P. 46.

(243) SIGO, PARA A ORIGEM E O DESENVOLVIMENTO DA TEORIA DE BORDEU, OS DADOS FORNECIDOS POR SERGIO MORAVIA, "FROM 'HOME MACHINE' TO 'HOMME SENSIBLE': CHANGING EIGHTEENTH-CENTURY MODELS OF MAN'S IMAGE", JOURNAL OF THE HISTORY OF IDEAS, VOL. 39, N.º 1, 1978.

(244) MORAVIA, OP. CIT., PP. 49-50. GEORGE ERNEST STAHL (1660-1734) CONCENTROU-SE PARTICULARMENTE NO PROBLEMA DA DEFINIÇÃO DA 'VIDA', CUJAS RESPOSTAS ENCONTROU NA DOUTRINA ANIMISTA (MORAVIA, OP. CIT., PP. 501). JEAN-BAPTISTE VAN

animistas e metafísicos, mas conservando seu postulado básico da existência de uma energia própria à natureza, de uma autonomia dos fenômenos vitais. O ser vivo é dotado de um dinamismo não mecânico, destinado a cumprir funções que uma máquina não poderia executar. Ele é dotado, enfim, de uma força que se irradia pelos nervos através de todo o organismo. A essa força Bordeu chama *sensibilidade*: Cada parte orgânica do corpo vivo tem nervos que possuem uma sensibilidade, ou um grau particular de sentimento.⁽²⁴⁵⁾ Atingia-se, assim, um ponto decisivo para a nova concepção do ser vivo, como assinala Moravia: Para os iatromecanicistas, a vida era movimento; para Bordeu, a vida é sensibilidade. Para os iatromecanicistas, o homem era um aparelho mecânico; para Bordeu, o homem é um organismo.⁽²⁴⁶⁾

HELMONT (1577-1644), MÉDICO, ALQUIMISTA E FILÓSOFO, DESENVOLVEU A TEORIA VITALISTA, SEGUINDO OS PASSOS DE PARACELSO (THEOPHRASTUS BOMBAST VON HOHENHEIM, 1493-1541). O FUNDAMENTO DESSA TEORIA VITALISTA ERA O TEMA DO MICROCOSMO E MACROCOSMO: O HOMEM E UNIVERSO ESTREITAMENTE LIGADOS POR AFINIDADES E CONEXÕES CONSTITUÍDAS POR PODERES LATENTES, OS PRINCÍPIOS VITAIS, DERIVADOS DO 'SPIRITUS MUNDI'. PARA PARACELSO, O MUNDO É ANIMADO POR UM PRINCÍPIO VITAL IMANENTE, O 'ARCHEUS'. UM ORGANISMO INDIVIDUAL COMO O HOMEM DESENVOLVE-SE SOB O IMPULSO DE SEU PRÓPRIO PRINCÍPIO VITAL. VAN HELMONT ATRIBUI A CADA ORGANISMO UM 'ARCHEUS' OU 'AURA VITALIS' DO QUAL DERIVAM OS 'ARCHEI' DAS DIFERENTES PARTES OU MEMBROS DO ORGANISMO. ESSA CORRENTE RENASCENTISTA, À QUAL SE VINCULAM MUITOS ASPECTOS DA FILOSOFIA DE BRUNO, LIGA TEÓSOFOFOS, COMO PARACELSO, VAN HELMONT E STAHL AO MÍSTICO BOEHME E CONSTITUI UMA LINHA QUE, DESACREDITADA DESDE A SUPREMACIA DO MOVIMENTO CIENTÍFICO QUE SEPAROU AS 'QUALIDADES PRIMÁRIAS' DAS 'SECUNDÁRIAS', MANTEVE-SE SUBTERRANEAMENTE COMO UMA ALTERNATIVA AO MECANICISMO. NÃO É DE SE ESTRANHAR, PORTANTO, QUE COLERIDGE SE REFIRA ELOGIOSAMENTE A BOEHME E BRUNO, NO "BIOGRAPHIA LITERARIA" (CAP. IX), APÓS ATACAR LOCKE E OS ASSOCIACIONISTAS. CF. ABRAMS, OP. CIT., CAP VIII, 'PASSIM'. EM TEMPO: FRANCES MERCURE VAN HELMONT (1618-1699), FILHO DE JEAN-BAPTISTE, DESENVOLVEU UMA TEORIA SEGUINDO A QUAL EXISTE UM NÚMERO FINITO DE MÔNADAS IMPERECÍVEIS, DOTADAS DE UM CERTO GRAU DE PERCEPÇÃO. SEU CONTATO COM LEIBNIZ PARECE TER SIDO CERTO, EMBORA ESTE TENHA SEGUIDO VIAS INDEPENDENTES PARA SEU SISTEMA.

(245) BORDEU, "RECHERCHES SUR LES POULS," APUD MORAVIA, OP. CIT., PP. 54-5.

(246) ID. IB., P. 55.

Mas não era apenas aos iatromecanicistas que Bordeu se opunha: se os sensualistas enfatizavam o meio exterior, segundo suas premissas epistemológicas, as colocações de Bordeu sobre a sensibilidade deslocavam a atenção para o interior orgânico do homem.⁽²⁴⁷⁾ Esse movimento foi acentuado por aspectos complementares da teoria do médico francês, particularmente pela sua consideração sobre a relativa autonomia das partes que formam o organismo: *O corpo vivo é uma reunião de vários órgãos que vivem cada um à sua maneira, que sentem mais ou menos, e que se movem, agem ou repousam em tempos definidos; pois, segundo Hipócrates, todas as partes dos animais são animadas.*⁽²⁴⁸⁾ Desse modo, Bordeu não apenas fundava a vida sobre a sensibilidade mas também postulava uma sensibilidade geral, controlada pelo cérebro, e uma sensibilidade particular, controlada pelos órgãos periféricos.^(248b) A teoria do *diafragma* como órgão preponderante nos homens especialmente sensíveis, e a do centro controlador - que

(247) ID. IB., P. 55.

(248) BORDEU, "RECHERCHES SUR LA POSITION DES GLANDES", APUD MORAVIA, OP. CIT., P. 58.

(248b) À MESMA ÉPOCA EM QUE BORDEU DESENVOLVE SUAS PESQUISAS, HALLER IDENTIFICA, ATRAVÉS DE EXPERIÊNCIAS, UMA FORÇA INERENTE À FIBRA MUSCULAR, CHAMANDO-A, COMO GLISSON, DE "IRRITABILIDADE", E A ELA ATRIBUINDO A PROPRIEDADE DE "SENSIBILIDADE". HAVIA APESAR DAS SEMELHANÇAS ENTRE AS CONCLUSÕES DE BORDEU E HALLER, UMA DIFERENÇA IMPORTANTE. PARA ESTE, A IRRITABILIDADE PARECIA NÃO APENAS UMA FORÇA TOTALMENTE SEPARADA E INDEPENDENTE DAS OUTRAS PROPRIEDADES ORGÂNICAS, MAS TAMBÉM UMA FORÇA QUE AGIA DE MODO CEGO E MECÂNICO. PARA BORDEU, AO CONTRÁRIO, "OS SERES ORGÂNICOS PARECEM POSSUIR UMA CAPACIDADE ESPECIAL DE AUTOCONTROLE PARA AGIR DE ACORDO COM OBJETIVOS OU FINALIDADES PARTICULARES E PARA PARTICIPAR HARMONIOSAMENTE, MEDIANTE UMA INCESSANTE INTERAÇÃO RECÍPROCA, DAQUELE DINAMISMO COMPLEXO (ABSOLUTAMENTE NÃO MÉCANIQUE) QUE CONSTITUI A VIDA DO SER VIVO. (...) O ORGANISMO POSSUI ALGO QUE PODEMOS CHAMAR "FORÇA" (...). A ESSA FORÇA BORDEU CHAMAVA "SENSIBILIDADE", UMA PROPRIEDADE QUE ELE JULGAVA SER DIFUNDA PELOS NERVOS, NÃO APENAS POR ALGUMAS PARTES DO ORGANISMO, MAS PELO ORGANISMO TODO. (MORAVIA, OP. CIT., PP. 54-5). DESSE MODO, PÔDE-SE DIZER, TAL COMO APARECE NO VERBETE "SENSIBILIDADE" DA "ENCICLOPÉDIA", QUE "VIVER É MAIS PROPRIAMENTE, SENTIR".

Diderot indicará, revivendo o antigo *sensorium commune* pela analogia da aranha- provém diretamente de Bordeu.

Diderot esposa, pois, um materialismo vitalista, fundindo-o com as considerações de Malpertuis, de Buffon e de outros tantos cientistas contemporâneos que lhe confirmam a hipótese da sensibilidade universal, assim como sua concepção do homem como um ser eminentemente sensível: *E a vida é ... A vida, uma série de ações e reações. Vivo, ajo e reajo em massa ... Morto, ajo e reajo em moléculas ... Nunca morro, portanto é ... Não, sem dúvida, não morro neste sentido, nem eu, nem quem quer que seja ... Nascer, viver e passar é mudar de formas ... E que importa uma forma ou outra ? Cada forma tem a ventura e a desventura que lhe é peculiar. Desde o elefante até o pulgão ... desde o pulgão até a molécula sensível e viva, a origem de tudo, não há um ponto na natureza inteira que não sofra ou não goze.* (249) O diálogo entre Bordeu, a senhorita de Lespinasse e d'Alembert no *Sonho de d'Alembert* é todo ele uma exposição da teoria da vida e do homem, desenvolvida numa forma totalmente livre, informal, cuja tônica consiste na exploração dos possíveis.

Na concepção de Bordeu , o homem é um organismo complexo , constituído , de um lado , por um sistema de órgãos com funções específicas. Ele é, na expressão empregada por Bordeu—uma expressão tomada a van Helmont—, uma *federação de órgãos*, ou um *cacho de abelhas*, termo por diversas vezes utilizado no *Sonho de d'Alembert*: *Comparamos o corpo vivo, para sentir bem a ação particular de cada parte, a um enxame de abelhas que se reúnem em pelotões e que se penduram em uma árvore à maneira de um cacho*

(249) O SONHO DE D'ALEMBERT, IN VOLTAIRE E DIDEROT PP. 400-1, OP., P. 312.

(...). Assim, para seguir a comparação do cacho de abelhas, ele é um todo colado a um galho de árvore, pela ação de muitas abelhas que devem agir juntas para se segurarem bem: todas concorrem para formar um corpo bastante sólido e cada uma, no entanto, possui sua ação à parte. (250)

Diderot não apenas integra essa concepção à sua teoria da sensibilidade geral da matéria, referindo-se ao todo formado pelos seres vivos, mas sobretudo à sua concepção de homem como organismo, cuja característica essencial é a vitalidade. O ser humano é uma rede de feixes interligados que transmitem para todo o organismo as sensações experimentadas e que formam a continuidade psico-fisiológica de sua vida. A existência de um centro controlador é expressa pela imagem da aranha como um *sensorium commune* que recebe e organiza as sensações recebidas nos pontos extremos da rede: Imaginai em vós, algures, em um recanto de vossa cabeça, aquele, por exemplo, que se chama as meninges, um ou vários pontos onde se relacionam todas as sensações excitadas ao longo dos fios. (...) Os fios estão em toda parte; não há ponto à superfície de vosso corpo ao qual não cheguem; e a aranha está aninhada em uma parte de vossa cabeça que eu vos nomeei, as meninges, à qual não se poderia quase tocar sem entorpecer toda a máquina. (251)

O *Philosophe* assimila, assim, o animismo vitalista de Stahl ao materialismo, fundado numa fisiologia conseqüente. Estão aqui devidamente caucionados os processos pelos quais se estabelecem as "relações ignoradas" e, portanto, o poder organizador do espírito que ele descreve na *Refutação a Helvetius*:

(250) BORDEU, "RECHERCHES SUR LA POSITION DES GLANDES," APUD, MORAVIA, OP. CIT., P. 56.

(251) O SONHO DE D'ALEMBERT, IN VOLTAIRE E DIDEROT, P. 401, OP., P. 314.

(...) mas é o ouvido que observa e compara as relações & Não. É o olho que observa e compara as relações & Não. Eles recebem as impressões, mas é noutro lugar que as comparações são feitas. Essa operação não é de nenhum dos sentidos, a quem pertence então & Ao cérebro, creio.⁽²⁵²⁾ O cérebro é uma massa protéica e viva. A imagem da cera na qual se imprimem as sensações deixa de implicar uma ênfase na passividade para transportá-la a uma atividade única e insubstituível. O espírito que pensa não é mais um elemento ascético que pilota o corpo, mundo da res extensa; ele é a própria constituição física do organismo sensível. Há, sem dúvida, uma semelhança com a localização da alma, por Descartes, na glândula pineal, mas em Diderot a origem da rede é ao mesmo tempo fonte e resultado, isto é, estabelece-se uma interdependência total entre sensações e pensamento: Olhai a substância mole do cérebro como uma massa de cera sensível e viva, mas suscetível de todas as espécies de forma, que não perde nenhuma das que ela recebeu e que recebe sem cessar as novas que ela guarda. Pois bem, eis aí o livro, mas onde está o leitor & O leitor & É o próprio livro, pois esse livro é sensível, vivo e falante, isto é, se comunica ou pelos sons ou pelos traços a ordem de suas sensações. E como ele lê a si próprio & Sentindo aquilo que é, manifestando-o pelos sons.⁽²⁵³⁾ O homem é, ao mesmo tempo, o filósofo e o instrumento cravo, o músico e o instrumento.⁽²⁵⁴⁾

Senhorita de Lespinasse- (...) é a aranha que se encontra na origem comum de todas as patas e que se relaciona a este ou àquele ponto a dor ou o prazer sem experimentá-los. Bordeu - Porque é a relação constante ou invariável de todas essas impressões com

(252) REFUTAÇÃO A HELVETIUS, OP., P. 606.

(253) ELEMENTOS DE FISILOGIA, AT IX, P. 368.

(254) DIÁLOGO ENTRE D'ALEMBERT E DIDEROT, IN VOLTAIRE E DIDEROT, P. 387, OP. P. 273.

essa origem comum que constitui a unidade do animal .

Senhorita de Lespinasse - Porque é a memória de todas essas impressões sucessivas que constitui para cada animal a história de sua vida e de todo seu eu .

Bordeu- E porque é a memória e a comparação que decorrem necessariamente de todas essas impressões que fazem o pensamento e o raciocínio .

Senhorita de Lespinasse - E onde é feita essa comparação ?

Bordeu - Na origem da rede . (255)

O corpo da aranha, o *sensorium commune*, a origem da rede são expressões e analogias que se reportam todas à atividade organizadora do centro como órgão controlador dos sistemas periféricos. A interdependência, contudo, acarreta uma outra consequência, a possibilidade de um desequilíbrio entre a força dos sistemas regionais e a do centro. É aqui que se delineia a diferença entre o ser meramente sensível e o gênio:

Bordeu- (...) Desarrumai a origem do feixe e mudareis o animal; parece que este reside aí por inteiro, ora dominando as ramificações, ora dominado por elas.

Senhorita de Lespinasse- E o animal encontra-se sob o despotismo ou sob a anarquia.

Bordeu- Sob o despotismo é muito bem expresso. A origem do feixe comanda, e todo o resto obedece. O homem é senhor de si, 'mentis compos'.

Senhorita de Lespinasse- Sob a anarquia, onde todos os filetes da rede se encontram sublevados contra o chefe, e onde não há mais autoridade suprema.

Bordeu- Muito bem. Nos grandes acessos de paixão, nos delírios, nos perigos iminentes, se o amo leva toda a força de seus súditos para um ponto, o animal mais fraco mostra uma força incrível.

Senhorita de Lespinasse- Nos vapores, espécie de anarquia que nos é tão particular.

Bordeu- É a imagem de uma administração fraca, onde cada um puxa para si a autoridade do amo. (...)

(255) O SONHO DE D'ALEMBERT, IN VOLTAIRE E DIDEROT, P. 406, OP, P. 330.

Bordeu- (...) O princípio, ou o tronco, é demasiado vigoroso em relação aos ramos e Daí os poetas, os artistas, as pessoas de imaginação, os homens pusilânimes, os entusiastas, os loucos. Demasiado fraco e Daí o que chamamos os brutos, os animais ferozes. O sistema inteiro frouxo, mole, sem energia e Daí os imbecis. O sistema inteiro enérgico, bem concorde, bem ordenado e Daí os bons pensadores, os filósofos, os sábios.

.....
Bordeu- Sonho com a maneira como se fazem os grandes homens.

Senhorita de Lespinasse- E como se fazem eles e

Bordeu - Como a sensibilidade ...

Senhorita de Lespinasse- Como a sensibilidade e

Bordeu- Ou a extrema sensibilidade de certos filetes do feixe, que é a qualidade dominante dos seres medíocres. (...) Mas o que é um ser sensível e Um ser abandonado à discricção do diafragma. Uma palavra tocante feriu o ouvido, um fenómeno singular feriu o olho, e eis de repente o tumulto interno que se ergue, todas as fibras do feixe se agitam, um frêmito que se espalha, o horror que se apodera, as lágrimas que correm, os suspiros que sufocam, a voz que se interrompe, a origem do feixe que não sabe o que ele se torna; não há mais sangue-frio, nem razão, nem julgamento, nem instinto, nem recurso. (...) O grande homem, se por infelicidade recebeu essa disposição natural, ocupar-se-á sem trégua em enfraquecê-la, em dominá-la, em tornar-se senhor de seus movimentos e em conservar para a origem do feixe todo o seu império. Então ele dominará em meio dos maiores perigos, julgará friamente, mas sãmente. (...) Os seres sensíveis ou os loucos se acham no palco, ele estará na platéia; ele é o sábio.

.....
Bordeu- Não é pois ao ser sensível como vós, mas ao ser tranqüilo e frio como eu que compete dizer: isto é verdadeiro, isto é bom, isto é belo (256)

A organização fisiológica, portanto, é responsável pela grande variedade de traços que diferenciam um homem do outro. A descentralização contida na analogia do cacho de abelhas e

complementada pelo centro organizador- o *sensorium commune*- estabelece as relações variáveis entre anarquia e controle e fundamenta a especificidade de reação própria de cada indivíduo. Na *Refutação a Helvetius* encontramos a referência ao diafragma como órgão predominante nos seres particularmente sensíveis: *Mas além da sensibilidade física comum a todas as partes do animal, há uma outra pelo contrário enérgica, comum a todos os animais e própria a um órgão particular (...) é a sensibilidade do diafragma, essa membrana nervosa e diminuta que corta em duas cavidades a capacidade interior. Está lá a sede de todos os nossos sofrimentos e de todos os nossos prazeres; suas oscilações ou crispações são mais ou menos fortes num ser do que num outro: é ela que caracteriza as almas pusilânimes e as almas fortes. (...) A cabeça faz os homens sábios; o diafragma, os homens compassivos e morais. (...) Quê, sr. Helvetius, não haverá nenhuma diferença entre as composições daquele que recebeu da natureza uma imaginação forte e viva com um diafragma bastante móvel, e daquele que ela privou dessas duas qualidades* ⁽²⁵⁷⁾

Voltemos, por alguns momentos, à figura do sobrinho de Rameau. Presa do delírio do artista, ele se esfalfa na imitação de uma ária. Reproduz os sons dos instrumentos, as vozes e os papéis dos cantores, torna-se uns e outros sem interrupção. Ele está tomado pelo entusiasmo: *Mas ele não percebe coisa alguma. Continua presa de uma alienação profunda, de um entusiasmo tão próximo da loucura, que não é certo que volte a si e que talvez seja preciso jogá-lo numa carruagem e levá-lo direto para o hospício. (...) Há tudo na voz e na fisionomia de Rameau: a*

(257) REFUTAÇÃO A HELVETIUS, OP., 585-7.

delicadeza do canto, a força da expressão e a dor. Insiste nos trechos em que o músico se revela mestre. Deixa a parte de canto pela dos instrumentos e volta subitamente à primeira, entrelaçando-as para conservar a ligação e a unidade do todo. Apossa-se de nossas almas, deixando-as suspensas na situação mais estranha que já vi ... Admiro-o e Sim, eu o admiro !⁽²⁵⁸⁾ Esse estado de exaltação deixa-o, por fim, numa letargia, como que acordado de um furor alienado, sem que saiba o que lhe aconteceu: Sua cabeça está longe dali, perdida. Esgotado de fadiga, como um homem que sai de um sono profundo ou de um longo devaneio, permanece imóvel, estúpido, surpreso. Olha à volta como um homem que se extraviou e procura reconhecer onde se acha.⁽²⁵⁹⁾ É um original, um ser que reencontra as forças do instinto. É um extravagante, cujo desatino faz pensar, um representante dessa energia absolutamente oposta à mediocridade. É aquele que salva as dissonâncias da harmonia social, essa harmonia polida e frouxa ao extremo.

Contudo, falta-lhe algo: o controle que faz o gênio e o sábio. A teoria do diafragma certamente cinde o homem em duas partes e essa cisão diferencia o homem sensível do gênio. Mas o ideal do *Philosophe* não é o homem meramente frio: é aquele que possui, como o homem sensível, um diafragma forte, embora o domine. Diderot não elimina a emoção, o entusiasmo e a sensibilidade da concepção de gênio, que partilha com o sábio uma tensão entre esses caracteres e a frieza necessária ao domínio de suas faculdades criadoras. Tal é a concepção de gênio exposta no Paradoxo sobre o comediante :

(258) "O SOBRINHO DE RAMEAU," IN VOLTAIRE E DIDEROT, P. 370.

(259) ID. IB., 372 .

Não é no furor do primeiro jato que os traços característicos se apresentam, é em momentos tranquilos e frios, em momentos totalmente inesperados. Não se sabe de onde semelhantes traços provêm; eles se parecem com a inspiração. E quando, suspensos entre a natureza e o esboço que fazem, esses gênios dirigem alternadamente um olhar atento a um e outro; as belezas de inspiração, os traços fortuitos que espalham em suas obras, e cuja súbita aparição a eles próprios espanta, são de um efeito e de um êxito assegurados de maneira bem diversa daquilo que jogaram nelas num repente. Cabe ao sangue-frio temperar o delírio do entusiasmo.

Não é o homem violento que está fora de si que dispõe de nós; trata-se antes de uma vantagem reservada ao homem que se domina. Os grandes poetas dramáticos, sobretudo, são espectadores assíduos do que se passa em torno deles no mundo físico e no mundo moral.(...)

Apreendem tudo que os impressiona; fazem coleções com isso. E dessas coleções formadas neles, sem que o saibam, que tantos fenômenos raros passam às suas obras. Os homens acalorados, violentos, sensíveis, encontram-se em cena; dão o espetáculo, mas não o desfrutam. São eles que servem de modelo para o homem de gênio fazer sua cópia. Os grandes poetas, os grandes atores e, talvez, 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. (...) Nós sentimos, eles observam, estudam, pintam. Posso dizê-lo e Por que não? A sensibilidade não é quase a qualidade de um grande gênio. (...) Não é seu coração, mas sua cabeça que faz tudo. A menor situação imprevista, o homem sensível a perde; ele não será grande rei, nem grande ministro, nem grande capitão, nem grande advogado, nem grande médico. Enchei a sala de espetáculo desses grandes chorões, mas não coloqueis nenhum deles no palco. (...) A sensibilidade nunca se apresenta sem fraqueza de organização. (260)

(260) IN VOLTAIRE E DIDEROT, P. 462, OE, P. 309.

3.3- O cristal e o arco - íris

O gênio é um ser especial a quem tudo impressiona, mas que não perde o controle sobre sua sensibilidade e é isso que lhe permite construir a ilusão da arte e o modelo ideal- suspensos entre a natureza e o esboço-, que não estão ao alcance do entusiasmo anárquico puro e simples:

É que ser sensível é uma coisa, e sentir é outra. A primeira é uma questão de julgamento de alma e a outra, uma questão de julgamento. E que sentimos com intensidade o que não sabíamos expressar (...).⁽²⁶¹⁾ (...) existirá sempre, entre quem arremeda a sensibilidade e quem sente, a diferença entre a imitação e a coisa (...). A coisa que o personagem naturalmente sensível me mostrará, será pequena; a imitação do outro será forte.⁽²⁶³⁾

O homem sensível fica demais à mercê de seu diafragma para que seja grande rei, grande político, grande magistrado, homem justo, profundo observador e, conseqüentemente, sublime imitador da natureza, a menos que possa esquecer-se e distrair-se de si mesmo, e que, com a ajuda de uma imaginação forte, saiba criar, e, de uma memória tenaz, manter a atenção fixada em fantasmas que lhe servem de modelos; mas então não é mais ele quem age, é o espírito de um outro que o domina.⁽²⁶⁴⁾

Podemos igualmente alinhar observações semelhantes quanto aos pintores :

Vi La Tour pintar; ele é tranqüilo e frio; (...) ele permanece frio e no entanto sua imitação é ardente.⁽²⁶⁵⁾ Igualmente maravilhoso, quer seu pincel cativo se submeta a uma natureza dada, quer sua musa, desembaraçada de entraves, seja

(261) PARADOXO SOBRE O COMEDIANTE, IN VOLTAIRE E DIDEROT, P. 486, OE. 372.

(262) ID. IB., 488, OE. 375.

(263) ID. IB., 483, OE. 362.

(264) SALÃO DE 1767, OE., 505.

(265) SALÃO DE 1765, OE., 570.

livre e abandonada a si própria; (...) sempre harmonioso, vigoroso e sábio, tal como esses grandes poetas, esses homens raros, em que o julgamento equilibra tão perfeitamente a inspiração, que eles não são jamais nem exagerados, nem frios. ⁽²⁶⁶⁾

Por outro lado, há vezes em que a imagem do artista em pleno processo de criação se aproxima mais do estado de entusiasmo caótico, como nesta passagem dos Ensaaios sobre a pintura:

Meu amigo, transportai-vos para um ateliê; olhai o artista que trabalha. Se o virdes arranjar simetricamente suas tintas e suas meias-tintas em volta de sua paleta, ou se um quarto de hora não confundir toda essa ordem, declarai ousadamente que esse artista é frio, e que ele não fará nada que valha. (...) Não há aí o comportamento do gênio. Aquele que possui os sentimentos vivos da cor tem os olhos presos à tela; sua boca está entreaberta; ele suspira; sua paleta é a imagem do caos. E nesse caos que ele embebe seu pincel; e ele daí tira a obra de criação (...). Ele se levanta, afasta-se, lança um olhar sobre sua obra; ele se senta de novo, e ireis ver nascer a carne, o drapeado, o veludo (...). ⁽²⁶⁶⁾

Contudo, esse entusiasmo, esse caos têm uma outra natureza:

(...) há duas espécies de entusiasmo: o entusiasmo da alma e o da profissão. Sem um, o conceito é frio; sem o outro, a execução é fraca; é sua união que torna a obra sublime. ⁽²⁶⁷⁾

A sensibilidade à qual Diderot se opõe, portanto, não é a que impulsiona a criação, a sensibilidade da emoção artística; é a que provém do descontrole, da desordem mental que impede a construção da ilusão. Que Diderot se refira muitas vezes à imagem

(266) ENSAIOS SOBRE A PINTURA, OE, 674-5.

(267) PENSAMENTOS DISPERSOS SOBRE A PINTURA, OE, 772.

do caos, isso não significa que o artista não possua em sua mente um objetivo a alcançar, que o impele rapidamente a um fim que ele nem sempre pode discernir com clareza e que só se realiza na rapidez da execução. O papel aí exercido pelas experiências reiteradas transformadas em instinto constitui exatamente a forma assumida pelo julgamento. Daí o fato de a arte se opor à memória sobrecarregada de detalhes e o gênio ser o contrário do escravo do arco-íris: se há memória no processo, ela só pode ser entendida como uma que se libertou de seus entraves para imbuir-se de uma emoção recordada: ela é um re-conhecimento no qual a imaginação exerce um papel fundamental:

(...) por um longo e penoso tateio, por uma noção surda, secreta, de analogia, o resultado de uma infinidade de observações sucessivas cuja memória se apagou e cujo efeito permanece, (...) distanciando-se sem cessar do retrato, da linha falsa, para elevar-se ao verdadeiro modelo ideal de beleza, linha verdadeira não tradicional, que quase desaparece com o homem de gênio. ⁽²⁶⁸⁾

A lei da continuidade se deve também a lei da unidade: o sentir do artista possui uma natureza diversa da emoção comum. Esta nada pode exprimir, nada constrói: ela é muda. O sentimento do artista possibilita-lhe, por outro lado, a expressão; esta subordina a sensibilidade a uma outra, produtora de um efeito que nos comove, mas que não se realiza na pura evasão: arte é verdade, é verdade na ficção, é uma verdade analógica. O gênio é o mediador que a realiza, o criador do modelo ideal. O gênio é, ao mesmo tempo, a origem e o resultado de um dom especializado, de um instinto de observação, definido no pequeno

(268) SALÃO DE 1767, "INTRODUÇÃO", LOC. CIT., 13.

escrito tardio Sobre o gênio:

Quando falo do espírito observador, não me refiro a essa pequena espionagem cotidiana das palavras, das ações e das momices (...). O espírito observador de que falo exerce-se sem esforço, sem contenção; ele absolutamente nada olha, ele vê, instrui-se, amplia-se sem estudar; ele não nota nenhum fenômeno, mas todos o afetaram e aquilo que lhe resta é uma espécie de sentido que os outros não possuem (...).⁽²⁶⁹⁾

É esse instinto, esse espírito profético⁽²⁷⁰⁾ que lhe permite alçar-se à unidade e à universalidade da arte, o momento da criação.

(269) SOBRE O GÊNIO, OE, 19-20.

(270) ID. IB., P. 20.

Entre os indícios de uma poética do entusiasmo, representada por Dorval, e o gênio apolíneo do Paradoxo sobre o comediante teria havido uma ruptura? É o que crêem muitos, entre eles Vernière, segundo o qual a descoberta e a atração nova dos 'gênios frios' (...) impõe a Diderot uma revisão de seus julgamentos sobre o homem. Daí a desvalorização da sensibilidade, que perturba o universo de Diderot. ⁽²⁷¹⁾

Há, por outro lado, aqueles que postulam uma continuidade, como Belaval, para quem o encontro com Bordeu proporciona a Diderot os meios para uma determinação mais precisa de sua concepção de instinto: O gênio é um instinto, decorrente de uma organização fisiológica particular e especializada. Compreende-se a evolução de Diderot. O que interessava antes no instinto era sua formação mecânica pelo hábito; mas pareceu-lhe que o hábito não podia formar-se, por sua vez, senão a partir da aptidão; conseqüentemente, o que ele retém do instinto é sobretudo seu vitalismo, sua função. De um golpe, a ordem que caracteriza o instinto se opõe à desordem tão aparente da sensibilidade emotiva. De outro lado, a razão não é ela absolutamente, por excelência, uma espontaneidade orientada, ordenada e ordenadora — e, conseqüentemente, um instinto. Eis aí Diderot levado a confiar à razão o que ele atribuía antes à sensibilidade, não incluindo aí senão a emoção grosseira e a pieguice vaporosa dos homens e das

(271) VERNIÈRE, P., "DIDEROT, DU 'PARADOXE SUR LE COMÉDIEN' AU PARADOXE DE L'HOMME", IN APPROCHES DES LUMIÈRES, PARIS, 1974, P. 526, APUD DEPRUN, J., LA PHILOSOPHIE DE L'INQUIETUDE EN FRANCE AU XVIII E. SIÈCLE, PARIS, VRIN, 1979, CAP. XII, NOTAS 173 E 174, P. 366.

nações fracas. Ao fim e ao cabo, a famosa contradição entre os 'Diálogos' e o 'Paradoxo' não é, nem de longe, tão brutal quanto se pretendeu, pois ela se apóia sobre termos que não têm a mesma extensão. Ela é menor ainda se considerarmos que o 'Paradoxo' conserva, na criação, o papel do entusiasmo. (272)

Existe, sem dúvida, essa continuidade, mas ela se constrói como um fio que, a cada momento, sofre um processo de desestabilização. No caso do gênio, a polémica contra a sensibilidade indica um momento desse processo. Tudo indica que Diderot, ao mesmo tempo que mergulha na investigação dos processos de criação artística e neles reconhece sua fonte não redutível à pura racionalidade- e, portanto, como resultado de uma série de movimentos imperceptíveis, pré-lógicos, embora possuidores de uma "lógica" própria-, atinge paulatinamente momentos de reflexão crítica sobre a idéia de sentimento e sensibilidade e seu papel na arte. O desenvolvimento do pensamento de Diderot é, em si mesmo, o movimento dos contrastes com que se defronta a teoria/crítica em meados do século XVIII, quando da dissolução do "classicismo". É justamente o conjunto desses contrastes que torna os escritos do *Philosophe* notavelmente instigadores: se nele se abrigam afirmações opostas, sua causa não está na inconseqüência, mas no mergulho ousado que ele empreendeu nos conceitos vigentes. O princípio da imitação é mantido e, portanto, o compromisso da arte com a natureza. Contudo, ele o trouxe novamente à vida, desfazendo as oposições estreitas entre razão e sentimento, razão e imaginação, conhecimento racional e conhecimento sensível. Que anteriormente se tenha louvado o gênio como o portador de um dom

(272) BELAVAL, Y., L'ESTHÉTIQUE SANS PARADOXE DE DIDEROT, P. 271.

natural não pode obscurecer o fato de que Diderot nele viu — e buscou — o resultado de uma diferença essencial, como ser único. Citemos Matoré: A razão dessa evolução da noção de 'arte' encontra-se certamente na substituição do 'sentimento' à razão como princípio justificativo da existência. (...) A filosofia do sentimento se manifesta pela importância atribuída ao indivíduo na criação artística. A palavra 'originalidade' aparece em 1690, 'individualidade' em 1760, 'plágio' em 1762. Mas é o valor adquirido pela noção de gênio que marca melhor o caráter novo assinalado à arte em meados do século XVIII. O 'gênio' era distinguido claramente do 'talento' pelo abade Dubos e por Condillac, mas é Diderot que lhe comunica, em seguida aos críticos ingleses, seu acento moderno. O gênio é 'criador' (...) ⁽²⁷³⁾

Foram muitos os caminhos para a Estética do Gênio e para o conceito de arte como criação. Podemos, contudo, dentro do campo específico do desenvolvimento interno da teoria da arte — e, evidentemente, tendo em vista a impossibilidade de destacá-lo do desenvolvimento das forças produtivas —, englobá-los retrospectivamente sob uma oposição geral aos aspectos mecanicistas da epistemologia sensualista britânica e seus reflexos na concepção de imaginação. Citemos Bowra, quanto ao caso da teoria da arte romântica na Inglaterra:

Se quisermos distinguir uma única característica que diferencie os românticos ingleses dos poetas do século XVIII, ela deve ser encontrada na importância que atribuíam à imaginação e na visão especial que a sustentava. (...) Para Pope e Johnson, assim

(273) MATORÉ, G., "LES NOTIONS D'ART ET D'ARTISTE À L'ÉPOQUE ROMANTIQUE", REVUE DES SCIENCES HUMAINES, N^o 62-3, 1951, PP. 121-2.

como para Druden antes deles, ela tem uma importância limitada. Aprovam a fantasia, contanto que seja controlada pelo que chamam de 'juízo' e admiram o uso adequado de imagens, que para eles significam pouco mais do que impressões ou metáforas visuais. Mas para eles o que importa na poesia é a verdade de suas emoções, ou, como preferem dizer, sentimento. Querem falar em termos gerais à experiência comum dos homens, não para se permitirem caprichos individuais de criar novos mundos. Para eles o poeta é mais um intérprete do que um criador, mais preocupado em mostrar os atrativos do que já conhecem do que em incursionar no estranho e no invisível.

.....

Locke é o alvo tanto de Blake quanto o de Coleridge, para quem ele representa uma heresia mortal da natureza da existência.(...) são hostis a todo o seu sistema que sustenta essas visões e, pior ainda, rouba ao ser humano a sua importância. Rejeitam sua concepção do universo e substituem-na por seus próprios sistemas, que merecem o nome de 'idealistas', pois a mente é seu ponto central e fator dominante. Mas, porque são poetas, insistem em que a atividade mais vital da mente é a imaginação.

.....

Longe de julgarem que a imaginação lida com o inexistente, insistem em que ela revela uma espécie importante de verdade. Acreditam que, quando ela opera, vê coisas para as quais a inteligência comum é cega e que está intimamente ligada a um introspecção ou percepção ou intuição especiais. (...) A percepção que opera de modo tão interligado com a imaginação não é o tipo em que Locke acredita, e os românticos tomaram a si o encargo de eliminar qualquer mal-entendido sobre essa questão. Uma vez que o

que lhes importava era uma introspecção na natureza das coisas, rejeitaram a limitação lockiana da percepção aos objetos físicos, porque ela roubava à mente sua função mais essencial, que é, ao mesmo tempo, perceber e criar.(...)

.....

Os grandes românticos, portanto, concordavam em que seu ofício era encontrar, através da imaginação, alguma ordem transcendental que explica o mundo das aparências e dá conta não apenas das coisas visíveis, mas também do efeito que causam em nós, do súbito, imprevisível pulsar do coração na presença da beleza, da convicção de que o que nesse momento nos comove não pode ser um engano ou uma ilusão, mas deve, sim, derivar sua autoridade do poder que move o universo. (274)

Na Alemanha, tal reação pode ser encontrada no período pré-kantiano, na via encetada por Leibniz e desenvolvida por Wolff, à qual se acrescentam as considerações de Mendelssohn e Tetens. Explica-nos Cassirer, a respeito deste último, como exemplo desse círculo:

(...) Tetens contesta enfaticamente essa doutrina do pensamento como uma mera 'transposição de fantasmas'. Não importa o quanto o pensamento possa ser estimulado pela impressão sensível, pelo dado empírico; ele não se satisfaz em se deter aqui. Pois o pensamento não apenas forma conceitos como meros agregados, mas se eleva a ideais. E esses ideais não são compreensíveis sem a ajuda do 'poder plástico da imaginação'. 'Os psicólogos geralmente explicam a criação poética como uma mera análise e síntese de idéias que são recordadas na memória, após terem sido adquiridas mediante a

(274) BOWRA, C. M., THE ROMANTIC IMAGINATION, OXFORD UNIV. PR., LONDON, 1950, PP. 1-22.

impressão sensível...'. (...) As representações sensíveis gerais não são ainda idéias gerais, nem são também conceitos da imaginação poética ou do entendimento.⁽²⁷⁵⁾ O artista que cria em sua fantasia a imagem de um objeto jamais percebido por ele não se limita a concatenar exteriormente certas representações dadas, mas as entrelaça e entretece, para criar com elas uma concepção de conjunto unitária, totalmente 'nova'.⁽²⁷⁶⁾

Há que observar, contudo, os aspectos já examinados⁽²⁷⁷⁾ do sensualismo britânico, que continham potencialmente uma revalorização da imaginação, assim como seus pares sensibilidade, paixão, gênio, entusiasmo, cuja ocorrência cada vez maior à medida que se avança para o fim do século XVIII, configura o adensamento de uma transformação radical na teoria da arte.⁽²⁷⁸⁾ E nesse sentido que Jean Fabre aponta o acerto de Paul Hazard ao assinalar o ano da publicação do Ensaio acerca do entendimento humano de Locke- 1690- como um momento-chave em que surgiram as tendências examinadas em seu *Lumières et romantisme*:

No momento em que (Locke) rejeita as idéias inatas, sobre as quais pousava a certeza de Descartes, o homem das luzes corta suas amarras com o absoluto; contra a essência, ele escolhe a existência, isto é, seu próprio devir, e se proclama o único artesão e arquiteto de seu destino. Perspectiva exaltante, uma vez que libera a dureza do pensamento, aviva a vontade de poder, substitui a esperança pela idéia de progresso; perspectiva

(275) CASSIRER, THE PHILOSOPHY OF THE ENLIGHTENMENT, P. 128.

(276) CASSIRER, EL PROBLEMA ..., VOL. III, P. 522.

(277) PARTE III.

(278) CF. A ANÁLISE DESSA TRANSFORMAÇÃO NO ESTUDO DE TAIS VOCÁBULOS POR MICHEL GILOT E JEAN SGARD EM "LA VIE INTÉRIEUR ET LES MOTS", IN LE PRÉROMANTISME. HYPOTHÈGÈRE OU HYPOTHÈSE ?, ACTES ET COLLOQUES, N. 18, KLINCKIECK, PARIS, 1975, PP. 509-28.

deprimente, uma vez que o homem abandonado a si mesmo não tem mais recursos contra si próprio, que o indivíduo se elimina ao mesmo tempo que se exalta, que lhe parece ruinoso construir não sobre a rocha da fé, mas sobre a areia da experiência; que, obrigado a inventar valores novos, ocorre-lhe lamentar as seguranças perdidas. Aspirações e decepções, efervescência da vida e cansaço de viver, inquietações do espírito e perturbações da alma, tudo está em germe no sensualismo de Locke. Este irá conquistar ou logo impregnar lentamente todo o século. (...) Pois em torno do fim do século, a própria teologia se faz sensualista como a filosofia e seus anexos: moral, política e, bem entendido, a psicologia, nova ciência, ou ainda, imediatamente, a estética: o abade Dubos lhe designou seu objeto, antes mesmo que Baumgarten encontrasse seu nome, mas Dubos recebera das próprias mãos de Locke as páginas recém-impressas do Ensaio sobre o entendimento humano⁽²⁷⁹⁾.

O caminho seguido pelo *Philosophe* foi diverso do tomado por aqueles que são considerados como os teóricos fundadores da Estética do gênio e das teorias expressivas da arte, e, por isso mesmo, elucidativo dos vários caminhos (entre eles as premissas sensualistas e o materialismo vitalista) que aí poderiam levar — no caso, o ativismo da percepção.⁽²⁸⁰⁾

Sem dúvida, na origem desse processo encontra-se o movimento pelo qual passou a ser reconhecido o valor cognitivo da imaginação, ao mesmo tempo em que a emoção deixou de ser vista como fonte de erro. Esse movimento duplo Diderot realizou-o, integrando-se no desenvolvimento pelo qual a imaginação

(279) LUMIÈRES ET ROMANTISME, PP. XIV-XV.

(280) BELAVAL, Y., L'ESTHÉTIQUE SANS PARADOXE DE DIDEROT, P. 306.

reprodutiva e combinatoria cedeu lugar à produtiva, mais compreensiva e tendente a englobar todo o processo de produção artística, transformando-se mesmo em seu sinônimo, no momento em que se constitui a Estética e se prepara a autonomia da arte. Faz parte da riqueza de suas propaladas contradições haver chegado a reflexões inusitadas e antecipadoras da poética moderna. Nas palavras de Hugo Friederich :

(...)Diderot concede à fantasia uma posição independente e lhe permite medir-se só consigo mesma. (...) A paridade – corrente desde a antigüidade – das faculdades estéticas com as cognoscitivas e éticas é abolida. Atribui-se uma ordem autônoma ao gênio artístico.(...) Diderot une-se, certamente, a uma concepção mais antiga segundo a qual a genialidade consiste em um poder visionário natural que pode romper todas as regras. Porém, em nenhum autor, antes dele, podia-se encontrar a afirmação de que o gênio tem direito à selvageria, mas também o direito de cometer erros; justamente seus erros assombrosos, estranhos, são aqueles que inflamam; o gênio semeia equívocos esplêndidos; arrebatado pelo voo de águia de sua idéia, ele constrói casas nas quais a razão não iria habitar, suas criações são livres combinações que ele ama como uma poesia; sua capacidade é muito mais um produzir do que um descobrir; portanto, verdadeiro e falso não são mais as características que distinguem o gênio. Nos trechos aqui compendiados, emprega-se muitas vezes o conceito da fantasia. Ela é a força que guia o gênio. O que se concede a este, concede também a ela: ser um movimento autônomo de forças espirituais, cuja qualidade se mede segundo a dimensão das imagens produzidas, segundo a eficácia das idéias, segundo uma dinâmica pura não mais ligada ao conteúdo, a qual deixou atrás de si as distinções entre

o bem e o mal, a verdade e o equívoco. Também o passo daqui à fantasia ditatorial da poesia posterior não é grande. (...) mais significativo, porém, é que as análises da pintura entrelaçam-se com as análises da poesia. Esta concepção tem pouco a ver com a antiga doutrina que costumava ser documentada com a fórmula (equivocada) de Horácio 'ut pictura poesis'. O que aqui se delineia, antes de tudo, é a aproximação entre a reflexão sobre a poesia e a reflexão sobre arte plástica, aproximação essa, especificamente moderna, que retorna em Baudelaire e durará até o presente. Nos 'Salons' surge uma visão de procedimentos poéticos que era naquele tempo, quando muito, comparável àquela de G.B. Vico; mas Diderot não conhecia o pensador italiano. Diderot vê que o acento para o verso é o mesmo que a cor é para o quadro. À comunhão de ambos ele chama de 'magia rítmica'. Esta toca a vista, o ouvido e a fantasia mais profundamente do que poderia fazer a exatidão objetiva, pois a 'claridade prejudica'. Daí o apelo: 'Poetas, sede obscuros' - com o que se entende que a poesia deve volver para objetos mais remotos, assustadores e que inspirem mistério. Mas, antes de tudo, para Diderot, a poesia não é mais, absolutamente, a enunciação de objetos. Ela é movimento emocional obtido por meio da criação de metáforas a quem é permitido 'lançar-se aos extremos', valendo-se de tonalidades, da mesma forma, extremas. Anuncia-se aqui, portanto, uma decisiva preeminência da magia lingüística sobre o conteúdo lingüístico, da dinâmica de imagens sobre o significado das imagens. A frase: 'As dimensões puras e abstratas da matéria têm uma certa força de expressão' ainda tateante, mas surpreendente, mostra-nos até que ponto Diderot pôde, às vezes, avançar no desprendimento da objetividade. Baudelaire voltará a exprimir algo semelhante, mas

com maior decisão, e, dessa forma, fundará aquela modernidade do poeitar que hoje se pode chamar de poesia abstrata.

Além disso, Diderot desenvolveu uma teoria da compreensão que se pode resumir assim: a compreensão existe no caso ideal apenas como auto-compreensão; ao contrário, o contato entre poesia e leitor, conforme a insuficiência da língua para traduzir de forma exata as significações, não é o contato de compreensão, mas sim o da sugestão mágica. E, afinal, começa, com Diderot, uma ampliação do conceito de beleza. Embora com muita cautela, ele ousa a tentativa de imaginar a desordem e o caos como esteticamente representáveis e ver na perplexidade um lícito efeito artístico.

Tudo isso são modernismos assombrosos que resplandecem num espírito cuja riqueza de idéias, de pressentimentos e de estímulos, fez com que ele fosse muitas vezes comparado com os elementos fogo e água, com um vulcão, com Prometeu e, até mesmo, com uma salamandra. Na verdade, a hora de suas idéias chegou só quando ele foi esquecido de novo, pois ele, há muito, estava transformado em outros. (281)

Embora o princípio universal seja uno, a natureza nada oferece de absoluto, nem mesmo de completo; vejo apenas indivíduos. Qualquer animal, numa espécie semelhante, difere em algo de seu vizinho e, entre os milhares de frutos que uma mesma árvore pode dar, é impossível encontrar dois idênticos, pois eles seriam o mesmo, e a dualidade,

(281) ESTRUTURA LÍRICA MODERNA, DUAS CIDADES, S. P., 1978, PP. 25-7.

que é o contrário da unidade, é também a consequência. É sobretudo na raça humana que o infinito da variedade se manifesta de uma maneira espantosa (...). Cada indivíduo é uma harmonia (...). Uma tal mão requer tal pé; cada epiderme engendra sua pele. Cada indivíduo tem, portanto, seu ideal.

.....
Assim, o ideal não é essa coisa vaga, esse sonho enfadonho e impalpável que flutua no tecto das academias; um ideal é o indivíduo corrigido pelo indivíduo, reconstruído e desenvolvido pelo pincel ou pelo cinzel à resplandecente verdade de sua harmonia nativa. (Baudelaire, "Do ideal e do modelo").

Que misteriosa faculdade é essa rainha das faculdades! Ela diz respeito a todas as outras; incita-as, envia-as ao combate. Ela se lhes assemelha às vezes ao ponto de se confundir com elas e, no entanto, é sempre ela própria, e os homens que agita não são facilmente reconhecíveis por não sei que maldição que murcha suas produções como a figueira do Evangelho.

Ela é a análise, é a síntese e, no entanto, os homens hábeis na análise e suficientemente aptos a fazer um resumo podem ser desprovidos de imaginação. Ela é isso e não é inteiramente isso. É a sensibilidade, e no entanto há pessoas muito sensíveis, demasiado sensíveis talvez, que são dela desprovidos. Foi a imaginação quem deu ao homem o sentido moral da cor, do contorno, do som e do perfume. Ela criou,

no começo do mundo, a analogia e a metáfora. Ela decompõe toda a criação e, com os materiais reunidos e dispostos segundo as regras cuja origem só pode ser encontrada no mais profundo da alma, cria um mundo novo, produz a sensação do novo. (...) A imaginação é a rainha do verdadeiro, e o 'possível' é um dos domínios do verdadeiro. Ela se aparenta, positivamente, com o infinito. (Baudelaire, "Salão de 1859")

Todo o universo visível é apenas um depósito de imagens e de signos aos quais a imaginação dará um lugar e um valor relativos; é uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar. Todas as faculdades da alma humana devem ser subordinadas à imaginação, que as requisita todas ao mesmo tempo. Assim como conhecer o dicionário não implica necessariamente o conhecimento da arte da composição e a própria arte da composição não implica a imaginação universal, do mesmo modo que um bom pintor pode não ser um grande pintor. Mas um grande pintor é forçosamente um bom pintor, pois a imaginação universal compreende a inteligência de todos os meios e o desejo de adquiri-los. (Baudelaire, O domínio da imaginação).

Estabelece-se, então, um duelo entre a vontade de tudo ver, de nada esquecer, e a faculdade da memória, que se habituou a absorver vivamente a cor geral e a silhueta, o arabesco do contorno. Um artista, tendo o

sentimento perfeito da forma, mas acostumado a exercer sobretudo sua memória e sua imaginação, encontra-se então como que assaltado por um motim de detalhes que pedem justiça com a fúria de uma multidão amorosa de igualdade absoluta. Toda justiça acaba, forçosamente, por ser violada; toda harmonia destruída, sacrificada; muita trivialidade torna-se enorme; muita pequenez, usurpadora. Quanto mais o artista tende imparcialmente para o detalhe, mais a anarquia aumenta. (Baudelaire, a arte mnemônica).

De fato, todos os bons e verdadeiros desenhistas desenhavam segundo a imagem inscrita em seu cérebro e não segundo a natureza. (Baudelaire, a arte mnemônica).

Temos de arrancar à pintura seu hábito antigo de copiar, para fazê-la soberana. Em vez de reproduzir os objetos, ela deve forçar excitações mediante as linhas, as cores e os contornos colhidos do mundo exterior, porém simplificados e dominados: uma verdadeira magia. (Rimbaud, apud H. Friedreich, op. cit., p. 81).

TRADUÇÕES

PESQUISA FILOSÓFICAS SOBRE A ORIGEM E A NATUREZA DO BELO

(Excerto)

Título dado pelo editor Naigeon (Denis Diderot, Oeuvres, 1798) à edição separada do verbete *Belo* (1751), da Encyclopédia. Edição de Amsterdam das Oeuvres (Marc-Michel Rey, 1772): *Traité du beau*. Edição separada (Amsterdam, 1772). *Traité du beau*.

A tradução segue a edição de Paul Vernière (Diderot, Oeuvres Esthétiques, Garnier, Paris, 1968).

Nascemos com a faculdade de sentir e de pensar; o primeiro passo da faculdade de pensar é examinar suas percepções, uni-las, compará-las, perceber entre elas relações de adequação, inadequação, etc. Nascemos com necessidades que nos obrigam a recorrer a diferentes expedientes, convencidos que fomos, muitas vezes, pelo efeito esperado e pelo produzido, de que podem ser bons, maus, instantâneos, provisórios, suficientes, insuficientes, etc. A maioria desses expedientes era uma ferramenta, uma máquina ou qualquer outro invento desse gênero; mas toda máquina supõe combinação, coordenação de partes tendentes a uma mesma finalidade, etc. Eis, portanto, nossas necessidades e o exercício mais imediato de nossas faculdades, que conspiram, assim que nascemos, para nos dar idéias de ordem, coordenação, simetria, mecanismo, proporção, unidade; todas essas idéias provêm dos sentidos e são factícias, e passamos da noção de um grande número de seres artificiais e naturais, organizados, proporcionados, coordenados à noção (positiva e abstrata de ordem, organização, proporção, coordenação, relações, simetria, e à noção) abstrata e negativa de desproporção, desordem e caos.

Essas noções são experimentais como todas as outras e nos chegaram igualmente através dos sentidos; não deixaríamos de tê-las ainda que Deus não existisse, pois elas precederam de muito nossa noção de sua existência; são tão positivas, tão distintas, tão claras, tão reais quanto as de comprimento, largura, profundidade, quantidade e número; como se originaram de nossas necessidades e do exercício das faculdades, ainda que houvesse sobre a face da Terra algum povo em cuja língua essas idéias não tivessem nome, existiriam sempre nos espíritos de uma maneira mais ou menos extensiva, mais ou menos desenvolvida, fundada num número

maior ou menor de experiências, aplicada a um número maior ou menor de seres; pois eis toda a diferença possível entre dois povos e entre dois homens pertencentes ao mesmo povo, e, por mais sublimes que sejam as expressões usadas para designar as noções abstratas de ordem, proporção, harmonia e sejam chamadas, se assim o quisermos, eternas, originais, soberanas, regras essenciais do belo, passaram pelos nossos sentidos para chegar ao entendimento, do mesmo modo que as noções mais vis, e são apenas abstrações do espírito.

Mas, assim que o exercício de nossas faculdades intelectuais e a necessidade de prover essas necessidades com inventos, máquinas, etc, esboçaram as noções de ordem, relações, proporção, conexão, organização, simetria e nos encontramos rodeados de seres nos quais elas eram, por assim dizer, repetidas ao infinito, não pudemos dar um passo sem que algum produto as despertasse; elas entraram em nossa alma a todo instante e por todos os lados; tudo o que se passava em nós, tudo o que existia anteriormente a nós, tudo o que permanecera dos séculos anteriores, tudo o que a indústria, a reflexão, as descobertas de nossos contemporâneos produziam às nossas vistas continuava a nos inculcar as noções de ordem, relações, organização, simetria, adequação, inadequação, etc, e nenhuma, exceto talvez a de existência, tornou-se tão familiar aos homens quanto essa.

Se, portanto, na noção do belo, seja absoluto, relativo, geral ou particular entram apenas as de ordem, relações, organização, simetria, adequação, inadequação — noções essas que decorrem da mesma fonte que as de existência, número e comprimento, largura, profundidade e uma infinidade de outras incontestavelmente aceitas —, parece-me que podemos usar as

primeiras numa definição do belo, sem sermos acusados de substituir um termo por outro e de girar num círculo vicioso.

Belo é um termo que referimos a uma infinidade de seres; mas, seja qual for a diferença entre eles, é preciso ou que empreguemos equivocadamente o termo belo ou que haja em todos esses seres uma qualidade de que esse termo seja o signo .

Essa qualidade não pode pertencer ao número daquelas que lhe são especificamente diferentes, pois ou não haveria um único ser belo ou, quando muito, apenas uma única espécie bela de seres .

Mas, dentre as qualidades comuns a todos os seres que são chamados belos, qual escolheremos para a coisa cujo signo é o termo belo ? Qual ? Parece-me evidente que somente pode ser aquela cuja presença torne-os todos belos; cuja frequência ou escassez, caso seja passível de frequência ou escassez, torne-os mais ou menos belos; cuja ausência faça-os deixar de serem belos; que não pode mudar de natureza, sem fazer com que o belo mude de espécie e cuja qualidade oposta tornaria desagradáveis e feios os mais belos; em suma, aquela pela qual a beleza começa, aumenta, varia ao infinito, diminui e desaparece . Ora, apenas a noção de relações é capaz desses efeitos .

Chamo, portanto, de belo exteriormente a mim tudo o que contém o poder de despertar em meu entendimento a idéia de relações; e de belo com relação a mim tudo o que desperta essa idéia . ⁽¹⁾

(1) Diderot antecipara essa doutrina em dois escritos.

Memórias sobre diferentes assuntos de matemáticas , 1748 : " O prazer, de um modo geral, consiste na percepção das relações.

Quando digo tudo, no entanto, excluo as qualidades relativas ao gosto e ao olfato; pois, embora possam despertar em nós a idéia de relações, os objetos em que se encontram são chamados belos quando são considerados apenas relativamente a essas qualidades . Diz-se uma comida excelente, um odor delicioso, mas não uma bela comida, um belo odor . Portanto, quando se diz eis um belo linguado, eis uma bela rosa, consideram-se na rosa e no linguado qualidades diferentes das relativas aos sentidos do gosto e do olfato .

Quando digo tudo o que contém em si o poder de despertar em meu entendimento a idéia de relações, ou tudo o que desperta essa idéia, as formas que estão nos objetos devem ser claramente distinguidas da percepção que delas tenho . Meu entendimento nada coloca nas coisas nem lhes retira . Mesmo que eu não pense na fachada do Louvre, todas as partes que a compõem terão sempre esta ou aquela forma, esta ou aquela coordenação entre si : mesmo que não existissem homens, ela seria sempre bela, mas somente para seres concebíveis, constituídos de corpo e de espírito como nós, pois, para os outros, poderia não ser nem bela nem feia, ou até mesmo feia . De onde se conclui que, embora não haja belo absoluto, há dois tipos de belo com relação a nós: um belo real e um belo percebido .

Esse princípio ocorre em poesia , em pintura , em arquitetura, em moral , em todas as artes e em todas as ciências. Uma bela máquina , um belo quadro , um belo pórtico agradam-nos apenas pelas relações que aí observamos (...) . A percepção das relações é o único princípio que deve servir de base para um ensaio filosófico sobre o gosto , se algum dia puder ser encontrado alguém instruído o bastante para dele fazer uma aplicação geral a tudo o que ele abarca . "AT,I, p . 104 . Carta à srta. *** , 1751 ." (...) o gosto , de um modo geral , consiste na percepção de relações . Um belo quadro , um poema, uma bela música agradam-nos apenas pelas relações que neles observamos . " AT , I , p. 406. (N. T.)

Quando digo tudo o que desperta em nós a idéia de relações, não pretendo que, para chamar um ser de belo, deva-se avaliar qual o tipo de relações aí predominante; não exijo que aquele que vê uma peça arquitetônica seja capaz de afirmar o que o próprio arquiteto pode ignorar, que esta parte está para aquela como um dado número está para outro, ou que aquele que ouve um concerto saiba mais, às vezes, do que o músico que um dado som está para outro na relação de dois para quatro ou de quatro para cinco . Basta que perceba e sinta que os componentes desta peça arquitetônica e os sons desta peça de música possuem relações, seja entre si, seja com outros objetos . A indeterminação dessas relações, a facilidade com que são apreendidas e o prazer que acompanha essa percepção é que fizeram com que se imaginasse ser o belo antes uma questão de sentimento que de razão . Ouso assegurar que todas as vezes que um princípio nos for conhecido desde a mais tenra infância e que o aplicarmos, por hábito, de modo fácil e imediato aos objetos exteriores, pensaremos julgá-los pelo sentimento; mas seremos obrigados a confessar nosso erro todas as vezes que a complexidade das relações e o inusitado do objeto suspenderem a aplicação do princípio: então, para se fazer sentir, o prazer esperará até que o entendimento declare que o objeto é belo . Aliás, em casos semelhantes, o juízo é quase sempre do belo relativo, e não do belo real .

Ou consideramos as relações nos costumes e temos o belo moral ; ou as consideramos nas obras de literatura e temos o belo literário ; ou as consideramos nas peças de música e temos o belo musical ; ou as consideramos nas obras da natureza e temos o belo natural ; ou as consideramos nas obras mecânicas dos homens e temos o belo artificial ; ou as consideramos nas obras de arte

ou da natureza e temos o belo de imitação ; sejam quais forem o objeto e o aspecto sob o qual considerardes as relações num mesmo objeto , o belo tomará diferentes nomes .

Mas um mesmo objeto ,seja ele qual for , pode ser considerado isoladamente e em si mesmo , ou relativamente a outros. O que quero dizer quando declaro que uma flor é bela ou que um peixe é belo ? Se considero esta flor ou este peixe isoladamente,quero dizer apenas que,entre as partes de que são compostos,percebo ordem,organização,simetria,relações (pois todas essas palavras designam apenas diferentes modos de encarar as próprias relações) : nesse sentido , toda flor é bela, todo peixe é belo,mas qual belo ? Aquele que chamo de belo real .

Se considero a flor e o peixe relativamente a outras flores e a outros peixes , quando digo que são belos , isso significa que , entre os seres de sua espécie , esta flor dentre as flores , aquele peixe dentre os peixes despertam em mim o maior número de idéias de relações e o maior número de certas relações , pois logo provarei que , não sendo todas as relações da mesma natureza , contribuem umas mais outras menos para a beleza . Mas posso assegurar que , sob esta nova maneira de considerar os objetos , há o belo e o feio ; mas qual belo , qual feio ? aquele é chamado de relativo .

Se , ao invés de tomar uma flor ou um peixe , generalizamos e tomamos uma planta ou um animal , ou se particularizamos e tomamos uma rosa ou um linguado , obteremos novamente distinção entre o belo relativo e o belo real .

De onde se conclui que há vários belos relativos e que uma tulipa pode ser bela ou feia dentre as tulipas , bela ou feia dentre as flores , bela ou feia dentre os produtos da

natureza .

Mas compreende-se que é preciso ter visto muitas rosas e muitos linguados para declarar que , dentre as rosas e os linguados , estes são belos ou feios ; muitas plantas e muitos linguados para declarar que a rosa e o linguado são belos ou feios dentre as plantas e os peixes , e que é preciso possuir um vasto conhecimento da natureza para declarar que são belos ou feios dentre os seus produtos .

O que se pretende , portanto , quando se diz a um artista : Imitai a natureza ? Ou não se sabe o que se ordena ou se diz : se tiverdes de pintar uma flor e , por outro lado , vos for indiferente qual pintar , tomai a mais bela dentre as flores ; se tiverdes de pintar uma planta e vosso tema não exigir que seja um carvalho ou um olmo seco , partido , quebrado , desganhado⁽²⁾ , tomai a mais bela dentre as plantas ; se tiverdes de pintar um objeto da natureza e vos for indiferente qual escolher , tomai o mais belo .

De onde se conclui : 1^o. que o princípio da imitação da bela natureza exige o mais profundo e mais amplo estudo de seus produtos em qualquer espécie ;

2^o. que , quando possuídes o mais completo

(2) Diderot retoma aqui a questão desenvolvida anteriormente na Carta sobre os surdos e os mudos , onde aprofundara suas dúvidas com respeito à concepção de bela natureza de Batteux : " Por que (...) um velho carvalho gretado, retorcido , desganhado e que eu mandaria cortar se estivesse junto à minha porta é precisamente aquele que o pintor aí colocaria , se tivesse de pintar minha cabana ? Esse carvalho é belo ? é feio? quem terá razão , o proprietário ou o pintor ? Não há um único objeto de imitação ao qual não se façam objeções semelhantes , assim como muitas outras . " O que o instiga é sua percepção de que , no transporte da natureza para a arte , os elementos figurativos adquirem um valor estético próprio. (N. T.)

conhecimento da natureza e dos limites que ela se prescreveu na produção de cada ser , com toda certeza o número de vezes em que o mais belo puder ser usado nas artes de imitação corresponderá àquele em que o menos belo deve ser preferido , como a unidade ao infinito ;

3^o. que , embora haja , de fato , um **maximum** de beleza possível em cada obra da natureza considerada em si mesma , ou , para me servir de um exemplo , que , embora a mais bela rosa que ela produza não atinja jamais nem a altura nem a extensão de um carvalho , não há , contudo , nem **belo** nem **feio** em seus produtos , quando considerados relativamente ao uso que deles se pode fazer nas artes de imitação .

Segundo a natureza de um ser , segundo sua capacidade de despertar em nós a perepção de um número maior de relações e segundo a natureza das relações despertadas , ele pode ser bonito, belo , mais belo , muito belo ou feio ; baixo , pequeno , grandioso , nobre , sublime , assombroso , burlesco ou divertido . Para entrar em todos esses detalhes seria necessária uma obra bem volumosa e não apenas um verbete de dicionário ; mas basta-nos ter exposto os princípios ; deixamos ao leitor o cuidado das conseqüências e das aplicações . Mas podemos assegurar-lhe que , quer obtenha seus exemplos da natureza , quer os tome emprestados à pintura , à moral , à arquitetura , à música , descobrirá sempre que dá o nome de **belo** real a tudo o que contém em si o poder de despertar a idéia de relação , e o nome de **belo** relativo a tudo o que desperta relações conformes às coisas com as quais é preciso compará-las .

Contentar-me-ei em citar um exemplo tomado à literatura . Todo mundo conhece o dito sublime da tragédia dos

Horácios ⁽³⁾ : QU'IL MOURÔT .⁽⁴⁾ Pergunto a qualquer um que não conheça a peça de Corneille e que não tenha nenhuma idéia da resposta do velho Horácio o que pensa desta tirada : Qu'il mourût. É evidente que aquele a quem faço a pergunta , não sabendo o que significa esse qu'il mourût , não podendo adivinhar se é uma frase completa ou um fragmento , e mal percebendo entre esses três termos alguma relação gramatical , responder-me-á que não lhe parece nem belo nem feio . Mas se lhe digo que é a resposta de um homem a quem se consultou sobre o que um outro deva fazer num combate , ele começa a perceber, naquele que responde , um tipo de coragem que não lhe permite julgar ser sempre preferível viver a morrer e o qu'il mourût começa a interessá-lo . Se acrescento que, nesse combate , trata-se da honra da pátria ; que o combatente é filho daquele a quem se interroga ; que é o único filho que lhe resta ; que o jovem defrontava-se com três inimigos que já haviam tirado a vidas a dois de seus irmãos ; que o ancião fala a sua filha ; que é um romano : então a resposta qu'il mourût , que não era nem bela nem feia , torna-se a mais bela à medida que desvelo suas relações com as circunstâncias e acaba por ser sublime .

Mudai as circunstâncias e as relações e transportai o qu'il mourût do teatro francês para o palco italiano , e da boca do velho Horácio para a de Scapin , e o qu'il mourût tornar-se-á burlesco .

Mudai também as circunstâncias e suponde que Scapin esteja a serviço de um senhor duro , avarento e rude , e que sejam atacados numa estrada por três ou quatro malfeitores . Scapin foge, seu senhor se defende , mas , pressionado pelo número , é

(3) Horácios , de Racine . (N. T.)

(4) " Que morresse . " (N. T.)

obrigado a fugir também, e Scapin vem a saber que ele escapou ao perigo . Como , dirá Scapin , frustrado em sua expectativa , então ele fugiu ? ah , covarde ! - Mas , reponder-lhe-emos ,sozinho contra três , que querias que fizesse ? - Que morresse, responderá, e esse que morresse tornar-se-á divertido .É indubitável , portanto , que a beleza começa , aumenta , varia , diminui e desaparece com as relações , como dissemos mais acima .

Mas que entendeis por uma relação ? perguntar-me-ão . Dar o nome de belo ao que jamais foi considerado como tal não é apenas mudar a acepção dos termos ? Parece que em nossa língua a idéia do belo está sempre vinculada à de grandeza e que definir o belo é apenas localizar de sua diferença específica numa qualidade que se adapta a uma infinidade de seres , que não possuem nem grandeza nem sublimidade . O sr. Crousaz pecou , sem dúvida , quando sobrecarregou sua definição de belo com um número tão grande de características , que ela acabou por ficar restrita a um número muito pequeno de seres ; mas não será incorrer no erro oposto torná-la tão geral que pareça abarcá-los todos , sem excluir um amontoado de pedras informes , atiradas ao acaso ao lado de uma pedreira ? Todos os objetos , acrescentar-se-á , são passíveis de relação entre si , entre suas partes e com outros seres , e não há nenhum deles que não possa ser organizado , ordenado , simetrizado . A perfeição é uma qualidade que pode convir a todos , mas não ocorre o mesmo com a beleza ; ela se refere a um número pequeno de objetos .

Eis , parece , se não a única , pelo menos a mais forte objeção que podem me fazer e procurarei refutá-la .

A relação , de um modo geral , é uma operação do

entendimento ⁽⁵⁾ , que considera seja um ser , seja uma qualidade, sob o ponto de vista de que esse ser ou essa qualidade supõem a existência de um outro ser ou de uma outra qualidade . Exemplo : quando digo que Pedro é bom pai , nele levo em conta uma qualidade que supõe a existência de uma outra , a de filho , assim como outras relações possíveis no caso . De onde se conclui que , embora a relação esteja apenas em nosso entendimento , por outro lado , quanto à percepção , funda-se sempre nas coisas , e direi que uma coisa contém em si relações reais todas as vezes que estiver revestida de qualidades que um ser constituído de corpo e de espírito como eu não poderia levar em conta sem supor a existência de outros seres ou de outras qualidades, seja na própria coisa, seja exteriormente a ela, e classificarei as relações em reais e percebidas. Mas há um terceiro tipo de relações : são as intelectuais ou fictícias, aquelas que o entendimento humano parece colocar nas coisas. Um escultor vê um bloco de mármore; sua imaginação , mais rápida do que seu cinzel,retira-lhe todas as partes supérfluas e nele distingue uma figura, mas esta é, na verdade, imaginária e fictícia; ele poderia fazer, numa porção de espaço limitado por linhas intelectuais, o que acaba de executar imaginariamente num bloco informe de mármore. Um filósofo vê um amontoado de pedras atiradas ao acaso; ele elimina mentalmente todas as partes desse amontoado que causam a irregularidade e consegue fazer com que daí surja uma esfera, um cubo , uma figura regular . Que significa isso ? Que , embora a mão

(5) "(...) mas é o ouvido que observa e compara as relações ? Não . É o olho que observa e compara as relações ? Não . Eles recebem impressões mas a comparação é feita em outro lugar . Essa operação não cabe a nenhum dos sentidos ; a quem pertence ela então ? Ao cérebro , creio . " Refutação à obra de Helvetius intitulada "O Homem" , OP , p. 606 .

do artista consiga somente traçar seu desenho sobre superfícies resistentes , sua imagem pode ser transportada pelo pensamento para qualquer corpo - que digo , sobre qualquer corpo ! No espaço e no vazio .A imagem , quer transportada nos ares pelo pensamento,quer extraída dos corpos mais informes pela imaginação,pode ser bela ou feia , mas não a tela ideal na qual a fixamos,ou o corpo informe do qual a fizemos surgir .

Quando digo , portanto , que um ser é belo pelas relações que nele observo , não me refiro às observações intelectuais ou fictícias que nossa imaginação para ele transfere,mas às relações reais que aí estão e que nosso entendimento aí observa com o auxílio de nossos sentidos .

Por outro lado , sustento que , sejam quais forem as relações , são elas que constituirão a beleza , não nesse sentido limitado em que o bonito é oposto ao belo , mas num sentido , ouse dizer , mais filosófico e mais conforme à noção do belo em geral e à natureza das línguas e das coisas .

Se alguém tiver a paciência de reunir todos os seres aos quais damos o nome de belo , perceberá logo que nessa aglomeração há um grande número deles que absolutamente não referimos à pequenez ou à grandeza ; a pequenez e a grandeza não são levadas em conta sempre que o ser está isolado ou que , estando caracterizado como indivíduo de uma espécie numerosa , é considerado isoladamente . Quando se declarou que o primeiro relógio ou primeiro relógio de bolso eram belos , prestou-se atenção a outra coisa que não o seu mecanismo ou a relação entre suas partes ? Quando se declara hoje que o relógio de bolso é belo,presta-se atenção a outra coisa que não o seu uso e mecanismo? Se, portanto , a definição geral do belo deve se

adaptar a todos os seres aos quais essa classificação é dada , a idéia da grandeza dela está excluída . Procurei afastar a noção de grandeza da noção do belo , porque pareceu-me ser aquela à qual era mais comumente vinculada . Em matemática entende-se por um belo problema um problema difícil de ser resolvido ; por uma bela solução , a solução simples e fácil de um problema difícil e complicado . A noção de grandioso, sublime , nobre absolutamente não ocorre nas vezes em que o nome belo é todavia usado . Percorramos desse modo todos os seres que denominamos belos : um excluirá o tamanho , o outro excluirá a utilidade , um terceiro a simetria , alguns até mesmo a aparência vincada de ordem e simetria : este seria o caso da pintura de uma tormenta , de uma tempestade , de um caos , e seremos forçados a concordar em que a única qualidade comum segundo a qual esses seres se assemelham é a noção de relações .

Mas, quando exigimos que a noção geral do belo seja adequada a todos os seres que assim denominamos , referimo-nos apenas a nossa língua ou a todas elas ? Deverá essa definição adaptar-se apenas aos seres que são chamados belos em francês , ou a todos os que seriam chamados de belos em hebreu, siríaco , árabe, caldeu , grego , latim , inglês , italiano e em todas as línguas que existiram , existem ou existirão ? E , para provar que a noção de relações é a única que permaneceria após o uso de uma regra de exclusão tão ampla , será o filósofo forçado a aprendê-las todas ? Não lhe bastará ter verificado que a acepção do termo belo varia em todas as línguas , que lá se encontra aplicado a um tipo de seres ao qual não é aplicado aqui , mas que, seja qual for o idioma em que seja usado , supõe percepção de relações ? Os ingleses dizem a fine flavour , a fine woman , uma

bela mulher , um belo odor . O que seria de um filósofo inglês se, tendo de discorrer sobre o belo , quisesse referir-se a esse capricho da língua ? Foi o povo quem fez as línguas ; cabe ao filósofo descobrir a origem das coisas , e seria bastante surpreendente que os princípios de um não se encontrassem frequentemente em contradição com os usos dos outros . Mas o princípio da percepção das relações , aplicado à natureza do belo, não tem esse inconveniente nem mesmo aqui e é tão geral que dificilmente alguma coisa lhe escapa .

Em todos os povos , em todos os lugares da Terra e em todos os tempos , teve-se um nome para a cor em geral e outros para as cores em particular e suas nuances . O que deveria fazer um filósofo a quem se propusesse explicar o que é uma bela cor senão indicar a origem da aplicação do termo belo a uma cor em geral , seja ela qual for , e , em seguida , indicar as causas que puderam levar a preferir uma dada nuança a outra ? Do mesmo modo, foi a percepção das relações que ocasionou a invenção do termo belo e , conforme variaram as relações e o espírito dos homens , foram criados os nomes bonito , belo , encantador , grandioso , sublime , divino e uma infinidade de outros , tanto relativos ao físico quanto ao moral . Eis as nuances do belo ; mas desenvolvo esse pensamento e digo :

Quando exigimos que a noção geral do belo seja adequada a todos os seres , referimo-nos somente àqueles que são dotados desse qualificativo aqui e agora , ou àqueles que foram denominados belos quando do nascimento do mundo , que há cinco mil anos eram chamados belos , em milhares de lugares , e que assim serão chamados nos séculos futuros ; àqueles que foram considerados como tais na infância , na idade madura e na

velhice; àqueles que causam a admiração dos povos civilizados e àqueles que encantam os selvagens ? Será local , particular e momentânea a verdade dessa definição ? ou se estenderá a todos os seres , em todos os tempos , a todos os homens e a todos os lugares ? Se esta última alternativa for a escolhida , estaremos muito próximos de meu princípio e dificilmente encontraremos outro meio de conciliar entre si os juízos da criança e do adulto : da criança , a quem é necessário apenas um vestígio de simetria e de imitação para que se maravilhe e se divirta ; do adulto , a quem são necessários palácios e obras de uma extensão imensa para que seja impressionado ; do selvagem e do homem civilizado - do selvagem , que se encanta à vista de um penduricalho de vidro , de um anel de latão ou de um bracelete de fantasia , e do homem civilizado , que brinda com sua atenção apenas as obras mais perfeitas - ; dos primeiros homens , que prodigalizavam os nomes belos , magníficos , etc. , a cabanas , choças e celeiros ; dos homens de hoje , que restringiram essas denominações aos esforços extremos da capacidade do homem .

Localizai a beleza na percepção de relações e tereis a história de seus progressos desde o nascimento do mundo até hoje; escolhei como característica diferencial do belo em geral qualquer outra qualidade que vos aprouver e vossa noção se encontrará de repente centrada num ponto do espaço e do tempo .

A percepção de relações é , portanto , o fundamento do belo ; foi , portanto , a percepção de relações que se designou nas linguas sob uma infinidade de nomes diferentes e que indicam todos apenas diferentes tipos de belo .

Mas na nossa língua e em quase todas as outras o termo belo é tomado freqüentemente em oposição ao bonito , e sob

esse novo ponto de vista parece-me que a questão do belo diz respeito apenas à gramática e que se trata apenas de especificar com precisão as idéias relativas a esse termo .

Após ter procurado expor em que consiste a origem do belo , resta apenas investigar a das diferentes opiniões que os homens têm da beleza : essa pesquisa acabará por confirmar nossos princípios , pois demonstraremos que todas essas diferenças resultam da diversidade das relações percebidas ou introduzidas , tanto nos produtos da natureza quanto nos das artes .

O belo que resulta da percepção de uma única relação é comumente menor do que aquele que resulta da percepção de muitas relações. A visão de um rosto belo ou de um quadro belo impressiona mais do que a de uma só cor, um céu estrelado do que um horizonte azul; uma paisagem do que um campo aberto; um edifício do que um terreno plano; uma peça de música do que um som. Entretanto, o número de relações não deve ser multiplicado ao infinito e a beleza não obedece a essa progressão: admitimos, nas coisas belas, apenas as relações que o bom senso pode perceber clara e facilmente. Mas o que é o bom senso? Onde estará esse ponto aquém do qual , pela falta de relações , as obras são demasiado uniformes , e para além do qual elas são excessivamente carregadas ? Primeira fonte da diversidade nos juízos . Aqui começam as divergências . Todos concordam em que há um belo que é o resultado das relações percebidas ; mas , conforme se possua mais ou menos conhecimentos , experiência , hábito de julgar , meditar , ver , maior amplitude natural do espírito , diz-se que um objeto é pobre ou rico , vago ou preciso , insignificante ou sobrecarregado .

Mas quantas composições não existem em que o artista

é obrigado a empregar mais relações do que a maioria pode perceber, e cujo mérito integral conhecem apenas aqueles que partilham de sua arte, isto é, os homens menos dispostos a lhe render justiça? O que é feito então do belo? Ou é mostrado a um bando de ignorantes que não são capazes de senti-lo, ou é sentido por aqueles invejosos que se calam: encontra-se muitas vezes nessa situação o efeito de um trecho de música magnífico. O Sr. D'Alembert disse no Discurso Preliminar (do Dicionário Enciclopédico), discurso que, com efeito, merece ser citado neste verbete, que, após ter feito uma arte de ensinar música, dever-se-ia fazer outra de escutá-la; acrescento que, após ter feito uma arte da poesia e da pintura, em vão se fez a de ler e a de ver, e que nos julgamentos de certas obras predominará sempre uma uniformidade visível, menos ofensiva à verdade, para o artista que partilha de seus sentimentos, mas sempre extremamente mortificante.

Pode-se distinguir um grande número de tipos entre as relações: há as que se reforçam, se enfraquecem, e se modificam mutuamente. Que diferença entre julgar a beleza de um objeto segundo a percepção de sua totalidade, ou segundo a percepção de apenas uma parte dele! Segunda fonte de diversidade dos juízos. Eles podem ser indeterminados e determinados: os primeiros nos bastam para dar o nome de belo, todas as vezes que sua determinação não for o objeto imediato e único da ciência ou da arte. ⁽⁶⁾ Mas, se essa determinação for o objeto imediato e

(6) Ao centrar a definição do belo no princípio das relações que, a partir de sua fixação pelo hábito, fundam-se no entendimento, Diderot atacava, de um modo geral, o chamado "sexto sentido" ou "sentido interior" sobre o qual Hutcheson e Dubos assentavam o sentimento estético. Sob esse aspecto, as relações indeterminadas seriam imediatas e,

único de uma ciência ou de uma arte, não somente as relações mas também seu valor deverão ser levados em conta : eis o motivo pelo qual dizemos um belo teorema , mas não um belo axioma , embora não se possa negar que o axioma , ao exprimir uma relação , possua também sua beleza real . Quando digo , na matemática , que o todo é maior do que sua parte , enuncio com certeza um grande número de proposições específicas sobre a quantidade dividida , mas não determino o excedente exato do todo sobre suas partes . É quase como se dissesse : " O cilindro é maior do que a esfera inscrita , e a esfera é maior do que o cone inscrito . " Mas o objeto próprio e imediato da matemática é determinar o quanto um desses corpos é maior ou menor do que o outro , e aquele que demonstrar que estão entre si como os números 3 , 2 , 1 terá resolvido um teorema admirável . A beleza , que consiste sempre nas relações , estará , nesse caso , na razão composta do número de relações e da dificuldade em percebê-las , e não será prodigioso o teorema que enunciar que toda linha que cai do ápice de um triângulo isósceles até o meio de sua base divide o ângulo em dois ângulos iguais ; mas será belo aquele que disser que as assintotas de uma curva se aproximam sempre sem jamais encontrá-la e que os espaços formados por uma parte do eixo , uma porção da curva , a assintota e o prolongamento da ordenada , estão entre si como um dado número para outro . Uma circunstância que não deixa de concorrer para a

portanto , confundidas com um " sentimento " . Contudo , ao incluir as relações determinadas, isto é, as que, para serem percebidas, necessitam de reflexão , Diderot, ao mesmo tempo que reafirma o lado intelectualista de sua teoria do belo , no verbete Enciclopédia , encontra os meios para dar conta do belo nas "demonstrações abstratas e universais " que a lei da uniformidade na variedade de Hutcheson não permitia esclarecer. Cf. primeira parte do verbete " Belo " , in OE , pp. 404-5 .

beleza , neste caso como em muitos outros , é a ação combinada da surpresa e das relações , que ocorre sempre que o teorema cuja verdade foi demonstrada tenha passado , até então , por uma proposição falsa .

Há relações que julgamos mais ou menos essenciais , como é o caso do tamanho com relação ao homem , à mulher e à criança ; dizemos que uma criança é bela , embora seja pequena ; um homem deve ser sempre alto , mas numa mulher exige-se menos essa qualidade e o fato de ser pequena não impede que uma mulher seja bela , ao contrário do homem . Parece-me que , nesse caso , consideramos os seres não somente em si mesmos mas também com relação aos lugares que ocupam na natureza , no grande todo , e , conforme esse grande todo seja mais ou menos conhecido , a escala estabelecida do tamanho dos seres é mais ou menos exata , mas nunca sabemos precisamente quando ela é justa . Terceira fonte de diversidade dos gostos e dos juízos nas artes da imitação . Os grandes mestres preferiram uma escala um pouco grande demais a outra demasiado pequena ; mas nenhum deles tem a mesma escala , que talvez não seja nem mesmo a da natureza .

O interesse , as paixões , a ignorância , os preconceitos , os usos , os costumes , os climas , os hábitos , os governos , os cultos , os acontecimentos comprometem os seres que nos rodeiam , tornando-os capazes de despertar ou não em nós várias idéias , anulando-lhes relações muito naturais e nelas estabelecendo outras caprichosas e acidentais . Quarta fonte de diversidade dos juízos .

Relacionamos tudo à nossa arte e aos nossos conhecimentos : comportamo-nos todos mais ou menos como o crítico de Apele , julgando a perna apenas pelo conhecimento do calçado ,

ou o calçado pelo conhecimento da perna ; mas não transferimos somente essa ousadia ou essa exibição de detalhe para o julgamento dos produtos da arte : os da natureza disso não estão livres . Entre as tulipas de um jardim , a mais bela será, para um curioso, aquela em que observar um tamanho , cores , uma folha , variedades pouco comuns ; mas o pintor , ocupado com efeitos de luz , tons , claro-escuro , formas relacionadas à sua arte , deixará de lado todas as características que o florista admira e tomará por modelo a própria flor desprezada pelo curioso . Diversidade de talentos e de conhecimentos , quinta fonte de diversidade nos juízos .

A alma tem o poder de reunir as idéias recebidas separadamente , comparar os objetos mediante as idéias que deles tem , observar as relações que elas mantêm entre si , estender ou restringir suas idéias a seu bel-prazer , considerar separadamente cada uma das idéias simples que podem se encontrar reunidas na sensação recebida . Esta última operação da alma chama-se abstração . As idéias das substâncias corporais foram compostas de diversas idéias simples , que produziram conjuntamente suas impressões , assim que as substâncias corporais se apresentaram aos nossos sentidos : as substâncias somente podem ser definidas mediante a especificação detalhada dessas idéias sensíveis . Esses tipos de definições podem incitar em um homem uma idéia bastante clara de uma substância que ele nunca percebeu diretamente , contanto que ele tenha já recebido separadamente , mediante os sentidos , todas as idéias simples que entram na composição da idéia complexa da substância definida ; mas , se lhe faltar a noção de qualquer uma das idéias simples de que essa substância é composta , ou se estiver privado do sentido necessário para

percebê-las , ou se esse sentido estiver irremediavelmente adulterado , não haverá definição alguma que possa despertar nele a idéia cuja percepção sensível ele não tivesse tido anteriormente. Sexta fonte de diversidade dos juízos que os homens emitirão sobre a beleza de uma descrição ; pois quantas noções falsas , quantas semi-noções do mesmo objeto não existem entre eles !

Mas também quanto aos seres intellectuais a sua concordância não é maior : todos eles são representados por signos e quase nenhum destes é suficientemente definido para que a acepção não seja mais ampla ou mais restrita para um homem do que para outro . A lógica e a metafísica estariam bem próximas da perfeição se o dicionário da língua fosse bem feito ; mas esta é ainda uma obra incompleta e , como as palavras são as cores de que se servem a poesia e a eloquência, que acordo pode-se esperar nos juízos do quadro , enquanto não se souber pelo menos em que se apoiar quanto às cores e às nuances ? Sétima fonte de diversidade dos juízos .

Seja qual for o ser que julgamos , os gostos e as aversões provocados pela instrução , pela educação , pelo preconceito ou por uma certa ordem convencional de nossas idéias são todos fundados na nossa convicção de que esses objetos têm alguma perfeição ou defeito nas qualidades , para cuja percepção possuímos sentidos ou faculdades adequados . Oitava fonte de diversidade .

Pode-se assegurar que as idéias simples incitadas em diferentes pessoas pelo mesmo objeto são tão diferentes quanto os gostos e aversões que nelas se observa . Trata-se propriamente de uma verdade de sentimento , e não é mais difícil que muitas

pessoas divirjam entre si num mesmo momento , com respeito às idéias simples , do que um mesmo homem divirja de si mesmo em momentos diferentes . Nossos sentidos estão num estado de vicissitude contínua : um dia não vemos , em outro ouvimos mal , e de um dia para o outro vemos , sentimos , ouvimos de modos diferentes . Nona fonte de diversidade nos juízos dos homens da mesma idade e de um mesmo homem em idades diferentes .

Associamos acidentalmente idéias desagradáveis ao mais belo objeto . Se gostamos do vinho da Espanha , basta apenas que o tomemos com um emético para que o detestemos , pois não depende de nós sentir ou não náuseas à sua vista : o vinho da Espanha é sempre bom , mas nossa disposição não é a mesma com relação a ele. Do mesmo modo , este vestibulo é sempre magnífico , mas meu amigo morreu aqui . Este teatro não deixou de ser belo , desde que me vaiaram , mas não posso vê-lo sem que meus ouvidos sejam novamente feridos pelos ruídos das vaías . Neste vestibulo vejo apenas meu amigo agonizante : não sinto mais sua beleza . Décima fonte de diversidade dos juízos ocasionados por esse cortejo de idéias acidentais que não podemos livremente afastar da idéia principal . ⁽⁷⁾

Post equitem sedet atra cura . ⁽⁸⁾

Quando se trata de objetos compostos e que mostram , ao mesmo tempo , formas naturais e artificiais , como na arquitetura , nos jardins , nos ornamentos , etc. , nosso gosto funda-se numa outra associação de idéias, em parte racionais , em

(7) Sobre a teoria da associação de idéias , cf. Hobbes , Leviatão , 1.3 ; Locke , Ensaio acerca do entendimento humano , 2.33.1 ; Hume , Investigação acerca do entendimento humano , seção 3 .

(8) " Sobre seu cavalo se instala na garupa a negra inquietação". Horácio , Odes , III , I , verso 40 .

parte caprichosas : qualquer leve analogia com o andar , a voz , a forma , a cor de um objeto nocivo , a crença de nosso país , as convenções de nossos compatriotas , etc . , tudo influi em nossos juízos . Tendem essas causas a fazer com que vejamos as cores resplandecentes e vivas como uma marca de vaidade ou de qualquer outra má inclinação de coração ou de espírito ? São certas formas habituais entre os camponeses ou pessoas cuja profissão, cargos , caráter nos são odiosos ou desprezíveis ? Essas idéias acessórias retornarão , contra nossa vontade , com as da cor e da forma , e nos manifestaremos contra essa cor e essas formas , embora elas nada tenham de desagradável em si mesmas . Décima primeira fonte de diversidade .

Qual , portanto , será o objeto na natureza sobre cuja beleza os homens estarão inteiramente de acordo ? A estrutura dos vegetais ? O mecanismo dos animais ? O mundo ? Mas aqueles que são mais impressionados pelas relações , pela ordem , pelas simetrias , pelas conexões que predominam entre as partes desse grande todo , ignorando a finalidade com que o Criador se propôs formá-lo , não serão levados , pelas idéias que têm da Divindade , a declarar que ele é admiravelmente belo ? E não considerarão eles esse produto como uma obra-prima , principalmente porque não faltou ao autor nem o poder nem a vontade para assim formá-lo ? Mas quantas vezes ocorre não termos o mesmo direito de inferir a perfeição da obra apenas pelo nome do obreiro e não deixarmos de admirá-la ? Este quadro é de Rafael e isso basta . Décima segunda fonte , senão de diversidade , pelo menos de erro dos juízos .

Os seres puramente imaginários ,tais como a esfinge , a sereia , o fauno , o minotauro , o homem ideal , etc. , são aqueles sobre cuja beleza parecemos divergir menos e isso não

surpreende : esses seres imaginários , na verdade , são formados segundo as relações que vemos realizadas nos seres reais , mas o modelo ao qual devem se assemelhar , espalhado entre todos os produtos da natureza , está verdadeiramente em toda parte e em parte alguma .

Sejam quais forem todas essas causas de diversidade de nossos juízos , não se deve julgar que o belo real , aquele que consiste na percepção de relações , seja uma quimera . A aplicação desse princípio pode variar ao infinito e suas modificações acidentais provocarem tratados e guerras literárias , mas seu princípio permanece invariável . Não há talvez dois homens sobre a face da Terra que percebam exatamente as mesmas relações em um mesmo objeto e que o julguem belo no mesmo grau ; mas , se houvesse um só a quem relações de espécie alguma impressionassem , esse seria um estúpido completo e , caso fosse insensível apenas a algumas espécies , esse fenômeno denunciaria nele um defeito de economia animal , e a condição geral do restante da espécie nos desviaria sempre do ceticismo .

O belo nem sempre é obra de uma causa inteligente : o movimento freqüentemente estabelece, seja em um ser considerado isoladamente , seja entre vários seres comparados entre si , um número enorme de relações surpreendentes . As coleções de história natural oferecem um grande número de exemplos a esse respeito . As relações , nesses casos , são resultados de combinações fortuitas, pelo menos no que nos diz respeito . Centenas de vezes a natureza se diverte imitando os produtos da arte, e poderíamos perguntar não se o filósofo lançado às praias de uma ilha desconhecida por uma tempestade teria razão de exclamar à vista de alguns desenhos geométricos : *Coragem , meus amigos , eis o rastro de homens* , mas

sim quantas relações deveriam ser observadas em um ser para se ter certeza absoluta de que é a obra de um artista , quando um único defeito de simetria prevaleceria sobre toda a soma obtida de relações , de que modo se produzem entre elas o ritmo da ação da causa fortuita e as relações observadas nos efeitos produzidos , e se , com exceção das obras do Todo-Poderoso , há casos em que o número de relações não possa nunca ser compensado pelo de lances .

CARTA SOBRE OS SURDOS E OS MUDOS (Excertos)

A Carta sobre os surdos e os mudos para uso dos que ouvem e falam, publicada a 18 de fevereiro de 1751, dirige-se ao teórico francês Batteux como uma resposta a seu *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746), no qual estabelecia a reunião das artes sob o princípio da imitação. Contudo, com exceção do parágrafo que aborda o problema da bela natureza, a Carta se refere à questão das inversões no latim e no francês, examinada por aquele autor em seu *Cours de Belles-Lettres distribué par exercices*. A tradução foi feita segundo a edição de Assezat-Tourneux (Diderot, *Oeuvres Complètes*, Paris, 1875-77, vol.I)

Mas vamos mais além: afirmo que, quando uma frase encerra apenas um pequeno número de idéias, é extremamente difícil determinar qual e a ordem natural que devem ter com relação àquele que fala, pois, se não se apresentam todas simultaneamente, sua sucessão é pelo menos tão rápida que muitas vezes é impossível distinguir aquela que nos impressiona primeiro. Quem sabe mesmo se o espírito não pode ter um certo número delas exatamente no mesmo instante? Censurareis talvez, senhor, o paradoxo. Mas antes consenti em examinar comigo como o artigo *hic*, *ille*, o *foi* introduzido na língua latina e na nossa. Essa discussão não será nem longa nem difícil e poderá vos reconciliar com um sentimento que vos revolta.

Transportai-vos inicialmente para o tempo em que os adjetivos e os substantivos latinos, que designam as qualidades sensíveis dos seres e dos diferentes espécimes da natureza, estavam quase todos inventados, mas no qual não se tinha ainda uma expressão para essas idéias perspicazes e sutis do espírito, cujas diferenças a filosofia ainda hoje tem tanta dificuldade em assinalar. Suponde, em seguida, dois homens premidos pela fome, mas sendo que um não tem nenhum alimento à vista e o outro está junto a uma árvore tão alta que ele não possa alcançar seu fruto. Se a sensação obrigar a que esses dois homens falem, o primeiro dirá: *tenho fome, eu comeria de bom grado*, e o segundo: *Que bela fruta! Tenho fome, eu comeria de bom grado*. Mas é evidente que aquele exprimiu com exatidão, através de seu discurso, tudo o que se passou em sua alma; que, ao contrário, falta algo na frase deste e que uma das idéias de seu espírito deve estar subentendida aí. A expressão *eu comeria de bom grado*, quando não temos nada ao

nosso alcance, estende-se de modo geral a tudo o que possa mitigar a fome, mas a mesma expressão se restringe e se estende apenas a uma bela fruta quando esta está presente. Assim, embora esses homens tenham dito: Tenho fome, eu comeria de bom grado, havia no espírito daquele que exclamou Que bela fruta! Um voltar-se em direção a essa fruta, e não se pode duvidar de que, se o artigo o tivesse sido inventado, ele não teria dito: Que bela fruta! tenho fome. Eu comeria de bom grado esta, ou esta eu comeria de bom grado. O artigo o ou esta, neste caso e em todos os outros semelhantes, é apenas um signo usado para designar o voltar-se da alma para um objeto que anteriormente o atraíra e a invenção desse signo parece-me ser a prova do andamento didático do espírito.

Não me oponhais dificuldades quanto ao lugar que esse signo ocuparia na frase, seguindo a ordem natural das idéias do espírito; pois, embora todos esses juízos, que bela fruta! tenho fome, eu comeria de bom grado esta, sejam representados a seu turno por duas ou três expressões, todos eles supõem apenas uma única idéia da alma: a do meio, tenho fome, é representada em latim por uma única palavra, esurio. A fruta e a qualidade são percebidas ao mesmo tempo e, quando um latino dizia esurio, julgava exprimir apenas uma única idéia. Eu comeria de bom grado esta são apenas modos de uma única sensação. Eu assinala a pessoa que a experimenta; comeria, o desejo e a natureza da sensação experimentada; de bom grado, sua intensidade ou sua força; esta, a presença do objeto desejado; mas na alma essa sensação não tem esse desenvolvimento sucessivo do discurso, e se ela pudesse usar vinte bocas, cada uma dizendo sua palavra, todas as idéias seriam expressas simultaneamente: é o que ela realizaria admiravelmente num cravo ocular, se o sistema de meu mudo fosse estabelecido,

cada c6r sendo o elemento de uma palavra⁽¹⁾. Nenhuma l6ngua se aproximaria da rapidez desta. Mas, 6 falta de v6rias bocas, eis o que se fez: v6rias id6ias foram unidas a uma 6nica express6o. Se essas express6es en6rgicas⁽²⁾ fossem mais freq6entes, ao inv6s de a l6ngua se arrastar incessantemente atr6s do esp6rito, a quantidade de id6ias expressas simultaneamente poderia ser tal, que a l6ngua, andando mais r6pido do que o esp6rito, for6a-lo-ia a correr atr6s dela. Que seria ent6o da invers6o, que sup6e a

(1) O jesuita Pe. Castel publicara , em 1740 , o seu "Optique des couleurs" , com o objetivo de fundar uma ci6ncia da harmonia luminosa correspondente 6 harmonia musical , a partir do postulado de que existem rela66es precisas entre os sons . As gamas de cores corresponderiam 6s notas musicais (por exemplo, o azul ao d6 , o amarelo ao mi , o vermelho ao sol) , o que, ao fim e ao cabo , resolveria , segundo ele , a quest6o das rela66es entre quantidade e qualidade . Com base nessa teoria , Pe. Castel constr6i o "cravo ocular " , que emitia sonatas de cores . (Cf. Chouillet , J. , L'esth6tique des lumi6res , P. U. F. , Paris , 1974 , pp. 104-5) Diderot se entusiasma com o "cravo ocular " e se refere , na primeira parte da Carta (Cf. tamb6m As j6ias indiscretas , de data anterior , cap. IX) , a uma (suposta ?) experi6ncia com um surdo - mudo de nascen6a , cujas rea66es diante do aparelho s6o assim descritas : " Meu surdo sup6s que esse g6nio inventor tamb6m era surdo - mudo , que ele usava seu cravo para conversar com outros homens , que cada nuanca tinha no cravo o valor de uma das letras do alfabeto e que , com o aux6lio de toques e da agilidade dos dedos , ele combinava essas letras , com elas formava palavras, frases , enfim , todo um discurso em cores . (...) ele julgou, subitamente , que havia captado o que era a m6sica e todos os instrumentos musicais . Julgou que a m6sica era uma maneira especial de comunicar o pensamento e que os instrumentos eram, em nossas m6os , outros 6rg6os da fala . " (p. 357) .

(2) Primeira refer6ncia ao tema a ser desenvolvido na Carta : os fundamentos expressivos das l6nguas antigas e das artes . Encontramos uma men6o anterior 6 for6a da met6fora na Carta sobre os cegos (1749) . As " express6es felizes s6o " aquelas que s6o adequadas a um sentido , ao lato ,por exemplo , e que s6o ao mesmo tempo met6foricas com rela66o a um outro sentido , como aos olhos , de onde resultava uma dupla luz para aquele a quem se fala , a luz verdadeira e direta da express6o e a luz refletida da met6fora . " OP , p. 110 . Essas express6es , exemplos de desvio da fala comum , j6 ent6o eram relacionados 6 imagina66o ardente . Ao qualific6-las agora de " en6rgicas " , Diderot acentua sua liga66o n6o apenas com o antigo termo ret6rico " enargheia " mas tamb6m com todo o campo que esse radical encerra , ou seja , seu componente sem6ntico "dinamicidade " . Cf. Discurso sobre a poesia dram6tica , cap . XVIII , e Ensaio sobre a pintura , cap . V . (NT)

decomposição dos movimentos simultâneos da alma e um grande número de expressões? Embora tenhamos poucos desses termos que equivalem a um longo discurso, não bastará que tenhamos alguns, que o grego e o latim deles sejam abundantes e que sejam usados e compreendidos imediatamente, para convencer-vos de que a alma experimenta um grande número de sensações, se não simultaneamente, pelo menos com uma rapidez tão desordenada que é quase impossível descobrir-lhe a lei ?

Se tivesse de falar com alguém ainda não familiarizado com as idéias abstratas, eu lhe evidenciaria esse sistema do entedimento humano e diria: Senhor, considerai o homem autômato como um relógio ambulante, no qual o coração represente uma grande mola e as partes contidas no peito sejam as outras peças principais do movimento. Imaginai na cabeça uma campainha provida de pequenos martelos, de onde parte um número infinito de fios que vão dar em todos os pontos da caixa. Construí no alto dessa campainha uma dessas pequenas figuras com que adornamos o cimo de nossos relógios; que ela tenha a orelha inclinada, como um músico que escutasse se o seu instrumento está bem afinado: essa pequena figura será a alma. Se vários desses pequenos cordões forem tocados no mesmo instante, o timbre será atingido por vários golpes e a pequena figura ouvirá vários sons ao mesmo tempo. Suponde que alguns dentre esses cordões sejam sempre tocados: assim como apenas nos apercebemos do barulho de Paris durante o dia pelo silêncio da noite, haverá sensações em nós que freqüentemente nos escaparão devido a sua continuidade⁽³⁾. Assim

(3) - Para melhor julgar sobre as pequenas percepções que somos incapazes de distinguir em meio ao seu grande número, costume utilizar o exemplo do bramido do mar, que nos impressiona quando estamos na praia. Para ouvir esse ruído

será a da nossa existência. A alma dela se apercebe apenas por um voltar-se para si mesma, sobretudo quando estamos com saúde. Quando estamos bem, não nos apercebemos da existência de nenhuma parte de nosso corpo; se, através da dor, alguém nos chama a atenção para sua existência, com toda certeza é porque estamos mal; se isso ocorre através do prazer, nem sempre é certo que estávamos melhor.

Eu poderia facilmente levar mais além minha comparação e acrescentar que os sons produzidos pela campainha não ressoam imediatamente; que eles possuem duração; que formam acordes com aqueles que lhes sucedem, pois a pequena figura atenta compara-os e os julga consoantes e dissonantes; que a memória efetiva, aquela de que necessitamos para julgar e falar, consiste na ressonância da campainha, o juízo, na formação dos acordes e o discurso, em sua sucessão; que não é sem motivo que se diz de certos cérebros que são mal afinados. E essa lei de ligação, tão necessaria nas frases harmoniosas e longas, essa lei, que requer pelo menos a existência de um som comum entre um acorde e aquele que lhe sucede, ficaria então inaplicada aqui? Não vos parece que esse som comum se assemelha muito ao termo médio do silogismo? E o que será essa analogia observada em certas almas senão um jogo da natureza, que se divertiu ao colocar duas campainhas, uma na quinta e outra na terça de uma terceira? Com a fecundidade da minha comparação e a loucura de Pitágoras, provar-vos-ei a sabedoria dessa lei dos citas que ordenava ter um amigo, que

como se costuma fazer , é necessário que ouçamos as partes que compõem esse todo , isto é , os ruídos de cada onda , embora cada um desses pequenos ruídos só se faça ouvir no conjunto confuso de todos os outros conjugados , isto é , no próprio bramar , que não se ouviria se esta onda que o produz estivesse sozinha . " Leibniz , " Novos ensaios " , in Leibniz , Nova Cultural , S. P. , 1988 , p. 8 (NT)

permitia dois e prescrevia três. Entre os citas, eu vos diria, uma cabeça era mal afinada se o som principal que ela produzia não tinha nenhum harmônico na sociedade: três amigos formavam o acorde perfeito, e, acrescentando um quarto amigo, este seria apenas a réplica de um dos outros três, ou então produziria o acorde dissonante.

Mas abandono essa linguagem figurada que usaria, quando muito, para divertir e cativar o espírito inconstante de uma criança e retorno ao estilo da filosofia, a quem são necessários motivos, e não comparações.

Examinando os discursos que a sensação da fome ou da sede produzia em diferentes circunstâncias, muitas vezes pôde-se perceber que as mesmas expressões eram usadas para representar idéias do espírito que não eram idênticas e inventaram-se os signos vós, ele, eu, o e uma infinidade de outros que particularizam. O estado de alma, num instante indivisível, foi representado por um grande número de termos que a exatidão da linguagem requeria e que dividiram uma impressão integral em partes, e, como esses termos eram ditos sucessivamente e eram ouvidos à medida que eram ditos, foi-se levado a crer que as afecções da alma que eles representavam também seguiam a mesma sucessão. Mas isso não é verdade. Uma coisa é o estado de nossa alma; outra coisa a avaliação que deles fazemos, seja para nós mesmos, seja para outros; outra coisa a sensação integral ou instantânea desse estado; outra coisa a atenção sucessiva e pormenorizada que somos forçados a dar-lhe para analisá-la, manifestá-la e nos fazermos entender. Nossa alma é um quadro móvel, segundo o qual pintamos incessantemente; levamos muito tempo para representá-lo com fidelidade, mas ele

existe por inteiro e simultaneamente : o espírito não caminha com lenta regularidade como a expressão . O pincel apenas à custa de muito tempo executa o que o olhar do artista abarca de um só golpe. ⁽⁴⁾ A formação das línguas exigia a decomposição , mas ver um objeto , julgá-lo belo , experimentar uma sensação agradável , desejar a posse é o estado de alma num mesmo instante e é isso que o grego , o latim representam através de uma única palavra . Pronunciada essa palavra , tudo está dito , tudo é entendido . Ah, senhor ! como nosso entendimento é modificado pelos signos e como a dicção mais veemente é ainda uma cópia fria do que aí ocorre. ⁽⁵⁾

Les ronces dégouttantes

Portent de ses cheveux les dépouilles sanglantes. ⁽⁶⁾

Racine , Fedra , ato V , cena VI .

Eis uma das pinturas mais semelhantes que temos .
Contudo , quão longe está ela ainda do que imagino ?

(4) Diderot antecipa a distinção de Lessing entre a pintura - coexistência no espaço - e a música - sucessão no tempo - . Laocoon , cap . XVI . Essa diferenciação ocorrerá novamente na Refutação a Helvetius (1774) : " O poeta descreve , sua descrição abarca o passado , o presente e o futuro ; um longo intervalo de tempo , para o pintor , é apenas um instante . Do mesmo modo nada é tão ridículo e tão incompatível com a arte quanto o tema de um quadro dado com detalhes por um literato , ainda que esse seja um homem talentoso . " OP , p. 588 , (NT)

(5) " A imaginação é a faculdade de recordar imagens . Um homem completamente privado desta faculdade seria um estúpido , cujas funções intelectuais se reduziriam a produzir os sons que aprendera a combinar na infância , aplicando -os maquinalmente às circunstâncias da vida . É a triste condição do povo e , por vezes , do filósofo . Quando este é arrastado pela rapidez da conversa , que não lhe deixa tempo para descer das palavras às imagens , que outra coisa faz ele . . . recordar sons , produzindo-os combinados numa certa ordem ? Oh , como o homem que mais pensa ainda é um autômato ! " Discurso sobre a poesia dramática , Brasiliense , S. P. , 1986 , pp . 65-6 (NT)

(6) " as árvores em volia / Gotejam sangue em tufo de cabelo . " (Tradução de Millôr Fernandes , L & PM , Porto Alegre, 1986.) (NT)

Aconselho-vos , senhor , a ponderar sobre essas coisas se quiserdes sentir como é complicada essa questão das inversões . Quanto a mim , que me dedico antes a formar nuvens do que a dissipá-las e antes a suspender os juízos do que a julgá-los, provar-vos-ei também que , se o paradoxo que acabo de avançar não é verdadeiro , se não temos várias percepções simultaneamente, é impossível raciocinar e falar , pois falar ou raciocinar é comparar duas ou várias idéias . Ora , como comparar idéias que não estão presentes no espírito ao mesmo tempo ? Não podeis negar-me que tenhamos ao mesmo tempo várias sensações , com as da cor de um corpo e sua figura : ora , não vejo que privilégio teriam as sensações sobre as idéias abstratas e intelectuais . Mas, num juízo , não suporá a memória , em vossa opinião , duas idéias presentes simultaneamente no espírito ? A idéia que se tem atualmente e a lembrança da que se teve ? Quanto a mim , julgo que é por esse motivo que o juízo e a boa memória caminham juntos tão raramente . Uma boa memória supõe uma grande facilidade de ter simultânea ou rapidamente várias idéias diferentes e essa facilidade prejudica a comparação tranqüila de um pequeno número de idéias que o espírito deve , por assim dizer, encarar fixamente.⁽⁷⁾ Uma cabeça abarrotada de um grande número de coisas disparatadas parece-se muito com uma biblioteca de volumes desparelhados . E dessas compilações alemãs sobrecarregadas , sem ordem e sem gosto , de hebreu , árabe , grego e latim , que já são extremamente volumosas , que se avolumam ainda mais , que se

(7) " Ele diz : Para que serve uma boa memória ? Dizei : Para excluir o gênio . (...) É que o homem de boa memória tem uma quantidade exagerada da mesma cor marrom em sua paleta , uma tendência acentuada a usá-la e pinta de negro ou cinzento . "

Refutação a Helvetius , OP , p. 606 . Entre a memória que simplesmente acumula e a memória que consiste na vivência sucessiva está igualmente a diferença entre a simples cópia e a arte que opera a síntese . (NT)

avolumarão sempre e serão apenas piores . É um desses depósitos repletos de análises e de juízos sobre as obras que a análise não compreendeu , depósitos de mercadorias misturadas , das quais apenas se tem , na verdade , o registro de seus pertences ; é um comentário em que se encontra muitas vezes o que não se procura , raramente o que se procura e quase sempre as coisas de que se necessita espalhadas em meio a um grande número de inutilidades .

Uma consequência disso que acabamos de dizer é que não há e talvez nem mesmo possa haver inversão no espírito, sobretudo se o objeto da contemplação é abstrato e metafísico, e que, embora se diga em grego *νιχησαι ολυμπια θελεις; παγω νυ τους θεους χομψου γαρ εστιν*⁽⁸⁾ (EPITETO, *Enchiridion*, cap. XXIX, init.) e em latim: *Honores plurimum valent apud prudentes, si sibi collatus intelligant*⁽⁹⁾, a sintaxe francesa e o entendimento constrangido pela sintaxe grega ou latim dizem, sem inversão⁽¹⁰⁾. Não é minha intenção, portanto, afirmar de modo geral e indiscriminado que os latinos não invertem, e sim nós. Diria somente que, ao invés de comparar nossa frase com a ordem didática das idéias, se a compararmos com a ordem de invenção das palavras, com a linguagem gestual pela qual a linguagem oratória foi gradualmente substituída, parece que invertemos e que, de todos os povos da Terra, não há nenhum que possua tantas inversões quanto nós. Mas que, se se compara nossa construção com as idéias do espírito dominado pela sintaxe grega ou latina , como

(8) " Queres a vitória nos jogos olímpicos ? E eu também , certamente , pelos deuses : é algo que honra . " (NT)

(9) Foi mantida a grafia utilizada por Diderot. " As honras têm mais valia para os homens perspicazes , pois percebem que elas lhe foram conferidas . " (NT)

(10) " Gostariéis muito de pertencer à Academia Francesa ? eu também , pois é uma honra e o sábio pode aspirar a uma honra que sente merecer . " (NT)

é natural fazê-lo , é quase impossível ter menos inversões do que nós . Dizemos as coisas em francês segundo o modo pelo qual o espírito é forçado a considerá-las em qualquer língua escrita . Cicero , por assim dizer , obedeceu antes à sintaxe francesa que à latina .

De onde se conclui , parece-me , que , sendo a comunicação do pensamento o objeto principal da linguagem , nossa língua é a mais polida de todas , a mais exata e a mais digna de estima , aquela , em suma , que conservou menos esses desleixos que chamaria restos do balbucio dos primeiros tempos ; ou , para continuar imparcialmente o paralelo , eu diria que , por não termos inversões , ganhamos clareza , limpidez , precisão , qualidades essenciais ao discurso , e que perdemos ardor , eloquência , energia . Acrescentaria de bom grado que o andamento didático e regular ao qual nossa língua se submete torna-a mais adequada às ciências e que os torneios e as inversões que o grego, o latim , o italiano e o inglês ousam tornar essas línguas mais favoráveis às letras . Que podemos , melhor do que nenhum outro povo , fazer falar o espírito e que o bom senso escolheria a língua francesa ; mas que a imaginação e as paixões darão preferência às línguas antigas e às de nossos vizinhos . Que se deve falar francês em sociedade e nas escolas de filosofia , e grego , latim , inglês nas tribunas e nos teatros ; que nossa língua será a da verdade , se algum dia ela retornar à Terra , e que a grega e a latina serão as línguas da fábula e da mentira . O francês foi feito para instruir , esclarecer e convencer ; o grego, o latim , o italiano , o inglês para persuadir , comover , enganar : falai grego , latim , italiano para o povo , mas falai francês para o sábio .

Um outro inconveniente das línguas de inversões é exigir esforço e memória, seja ao leitor, seja ao ouvinte. Numa frase latina ou grega um pouco longa, quantos casos, regimes, terminações para combinar ! não se entende nada até que se esteja no fim. O francês não cansa tanto: é compreendido à medida que é falado. As idéias se apresentam em nosso discurso segundo a ordem que o espírito deve ter seguido, seja em grego, seja em latim, para cumprir as regras da sintaxe. La Bruyère vos cansará menos, com o tempo, do que Tito Lívio; um, entretanto, é um moralista profundo, o outro um historiador límpido; mas este historiador embute tão bem suas frases, que o espírito, esforçando-se incessantemente em desencaixar umas de dentro das outras e em restitui-las a uma ordem didática e evidente, cansa-se desse pequeno trabalho como braço mais forte de um peso leve que tem de transportar continuamente. Assim, ao fim e ao cabo, nossa língua pedestre tem sobre as outras a precedência do útil sobre o agradável.

Mas uma das coisas que mais prejudicam a ordem natural das idéias na nossa língua e nas línguas antigas é essa harmonia do estilo à qual nos tornamos tão sensíveis, que freqüentemente lhe sacrificamos tudo o mais; ^(10b) pois, em todas as línguas devem ser distinguidos três estados pelos quais

(10b) A harmonia, no sentido de atenuação polida (a "politesse" característica dos séculos XVII e XVIII, o fim às "bienséances"), é rejeitada em nome dos mesmos princípios que a "maneira" nos Ensaio sobre a pintura e na introdução ao Salão de 1767 e se contrapõe a uma outra, aparentada à "energia" e à composição de cores e de sons: "A polidez, essa qualidade tão amável, tão agradável, tão estimada no mundo, é enfadonha nas artes de imitação. (...) Às artes de imitação é necessário algo selvagem, bruto, impressionante e enorme." Ensaio sobre a pintura, OE, p. 714. "A poesia reclama algo enorme, bárbaro e selvagem." Discurso sobre a poesia dramática, Brasiliense, p. 109. (NT)

passaram sucessivamente, ao sair daquele em que eram apenas uma mistura confusa de gritos e gestos , mistura que poderíamos denominar linguagem animal . Esses três estados são o de nascimento , o de formação e o de perfeição . A língua nascente era um composto de palavras e gestos , em que os adjetivos sem gênero nem casos , e os verbos sem conjugações nem regimes , conservavam , em todas as situações , a mesma terminação . Na língua formada havia palavras , casos , gêneros , conjugações , regimes , em suma , os signos oratórios necessários para exprimir qualquer coisa ; mas havia apenas isso . Na língua aperfeiçoada desejou-se maior harmonia , porque julgou-se que não seria inútil deleitar o ouvido ao falar ao espírito . Mas , como freqüentemente preferimos o acessório ao principal , de modo igualmente freqüente a ordem das idéias foi invertida para não prejudicar a harmonia. É o que , em parte , fez Cícero no período dedicado a Marcellus , forçado a isso em razão de ser a primeira idéia , após a de seu longo silêncio , aquela que deveria impressionar seus ouvintes . Ele devia , portanto , dizer : *Diuturni silentii , quo , non timore aliquo , sed partim dolore , partim verecundia , eram his temporibus usus , finem hodiernus dies attulit .*⁽¹¹⁾ Comparai essa frase com a vossa e encontrareis apenas a harmonia como motivo de vossa preferência . Do mesmo modo , numa outra frase desse grande orador : *Mors terrorque civium ac sociorum romanorum* ⁽¹²⁾ , é evidente que a ordem exigia terror morsque . Cito apenas este exemplo dentre uma infinidade de outros .

(11) " Do longo silêncio que eu guardara nestes últimos tempos , não por algum temor , mas em parte por sofrimento e em parte por vergonha , o dia de hoje trouxe o fim . " (NT)

(12) " A morte e o terror dos cidadãos romanos e dos seus aliados . " (NT)

Essa observação pode levar-nos a investigar se é lícito , em certas ocasiões , sacrificar a ordem natural à harmonia . Parece-me que se deve fazer uso dessa licença apenas quando as idéias invertidas estão tão próximas umas das outras que se apresentam ao ouvido e ao espírito quase ao mesmo tempo , de modo quase semelhante a quando se troca o baixo fundamental pelo baixo contínuo para torná-lo cantante , embora o baixo contínuo seja verdadeiramente agradável apenas quando o ouvido nele distingue a progressão natural do baixo fundamental que lhe deu ensejo . Não deveis imaginar , por esta comparação , que quem vos escreve seja um grande músico . Há apenas dois dias que começo a sê-lo ; mas sabeis o quanto gostamos de falar daquilo que acabamos de aprender .

Parece-me que poderiam ser encontradas várias outras relações entre a harmonia do estilo e a harmonia musical . No estilo , por exemplo , quando se trata de pintar coisas grandiosas ou surpreendentes , deve-se , em certas ocasiões , senão sacrificar , pelo menos alterar a harmonia e dizer :

Magnum jovis incrementum . ⁽¹³⁾

VIRGIL. , Bucol . , Eclog . IV , 49

Margine terrarum porrexerat Amphitrite . ⁽¹⁴⁾

OVID. , Metam . , I , 13-14

Ferte citi ferrum , date tela , scandite muros . ⁽¹⁵⁾

VIRGIL . , Aeneid , IX , 37

Vita quoque omnis

Omnibus e nervis atque ossibus exsolvatur . ⁽¹⁶⁾

(13) " Grande prolongamento de Júpiter . " (NT)

(14) " À margem das terras estendera-o Anfitrite . " (NT)

(15) " Mãos às armas e escancarai os muros . " (NT)

(16) " Que toda a vida seja destituída de todos os nervos e de todos os ossos . " (NT)

LUCRET. , de Rerum nat. , I , 810 - 11 .

Longo sed proximus intervallo . ⁽¹⁷⁾

VIRGIL. , Aeneid , V , 320

Por conseguinte , na música , deve-se às vezes confundir o ouvido para surpreender e contentar a imaginação . Poder-se-ia observar igualmente que , enquanto que as licenças na coordenação das palavras são permitidas apenas em consideração à harmonia do estilo , na harmonia musical , ao contrário , elas freqüentemente o são apenas para fazer nascerem de modo mais exato e na ordem mais natural as idéias que o músico deseja despertar .

Em todo discurso de um modo geral , deve-se distinguir o pensamento e a expressão . Se o pensamento é expresso com clareza, correção e exatidão , isso basta para a conversação usual ; acrescentai a essas qualidades a seleção de termos com o ritmo e a harmonia do período e tereis o estilo que convém à tribuna , mas estareis ainda longe da poesia , sobretudo da poesia que a ode e o poema épico ostentam em suas descrições . Perpassa então no discurso do poema um espírito que sensibiliza e revitaliza todas as sílabas. O que é esse espírito? senti algumas vezes sua presença; mas tudo que sei é que é ele quem faz com que as coisas sejam ditas e representadas ao mesmo tempo; que, no mesmo instante em que o entendimento as apreende, a alma com elas se comove , a imaginação as vê e o ouvido as ouve , e que o discurso não é mais apenas um encadeamento de termos enérgicos que exprime o pensamento com força e nobreza , mas também um tecido de hieróglifos que se acumulam uns sobre os outros e que o pintam . Eu poderia dizer , nesse sentido , que toda poesia é

(17) " O mais próximo , mas a um longo intervalo . " (NT)

emblemática. (17b)

Mas a compreensão do emblema poético não é dada a todo mundo ; é preciso que se esteja quase em condições de criá-lo para senti-lo intensamente . O poeta diz :

Et des fleuves français les eaux ensanglantées

Ne portaient que de morts aux mers épouvantées. (18)

VOLTAIRE , Henriade , II , 357 .

(17 b) Diderot desenvolve plenamente as "expressões felizes" e as "expressões enérgicas" como fundamento do princípio expressivo da arte , sobre o qual iria se estender nos Ensaaios sobre a pintura e no Salão de 1767 . Desde já , sua crítica à concepção de imitação de Batteux se dirige para os dons criadores do artista , seu poder de síntese , paralelamente à sua oposição à convenção, à regularidade niveladora e à "maneira". Em suma, ao postular o "emblema" , o "hieróglifo", como base da arte , Diderot inicia a trajetória que o levaria à técnica e à tradução operada pela arte sobre a natureza . É nesse sentido que ele irá se referir , em fins da década de 70, à dificuldade de expressão do artista e ao poder do gênio :

"As palavras quase nunca bastam para captar de modo preciso o que se sente . Vê-se o que se sente e o que não se poderia exprimir como um segredo . O sentimento é de difícil expressão ; ele a procura e , contudo , ou balbucia ou produz , de um ímpeto , um clarão de gênio . Entretanto , esse clarão não é a coisa que ele sente , mas sim um vislumbre . " Pensamentos esparsos sobre a pintura , OE , p. 755 . Sobre bases semelhantes às de Diderot , Baudelaire falará da natureza como um "vasto dicionário": "Todo o universo visível é apenas um depósito de imagens e de signos aos quais a imaginação dará um lugar e um valor relativos ; é uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar . Todas as faculdades da alma humana devem ser subordinadas à imaginação , que as requisita todas ao mesmo tempo . Assim como conhecer o dicionário não implica necessariamente o conhecimento da arte da composição, e a própria arte da composição não implica a imaginação universal , do mesmo modo um bom pintor pode não ser um grande pintor . Mas um grande pintor é forçosamente um bom pintor , pois a imaginação universal compreende a inteligência de todos os meios e o desejo de adquiri-los . " " O domínio da imaginação " , loc. cit . , p. 329 . Já então tributário do desenvolvimento teórico que desembaraçará a concepção de imaginação de seu sentido reprodutivo , Baudelaire contrapõe os artistas "realistas" / "positivistas" aos "imaginativos" : o poder da expressão artística é identificado com a "rainha das faculdades." (NT)

(18) " E as ensangüentadas águas dos rios franceses / Conduziam apenas mortos aos mares estupefatos . " (NT)

Mas quem vê , na primeira sílaba deportaient as águas peçadas de cadáveres e o curso dos rios como que sustado por esse dique? Quem vê a massa das águas e dos cadáveres vergarem e descerem em direção ao mar na segunda sílaba da mesma palavra ? O pavor dos mares é mostrado a qualquer leitor em épouvantées , mas a pronúncia enfática de sua terceira sílaba me desvela ainda sua vasta extensão . O poeta diz :

Soupire , étend les bras , ferme l'oeil et s'endort.⁽¹⁹⁾

BOILEAU , Lutrin , canto II , verso 164 e último .

Todos exclamam : Como isso é belo ! Mas quem tem o cuidado de contar em seus dedos o número de sílabas de um verso sentirá quão distoso é para um poeta que tem de pintar um suspiro possuir em sua língua uma palavra cuja primeira sílaba é surda , a segunda explosiva surda e a terceira muda ? Lê-se étend les bras , mas apenas se pressente que o comprimento e a lassidão dos braços são reproduzidos nesse monossílabo plural ; esses braços estendidos tornam a cair de modo tão suave com o primeiro hemistíquio do verso que quase ninguém disso se apercebe , tanto quanto do movimento súbito da pálpebra em ferme l'oeil e da passagem imperceptível da vigília ao sono na queda do segundo hemistíquio ferme l'oeil et s'endort.

O homem de gosto notará sem dúvida que o poeta tem de pintar quatro ações e que seu verso está dividido em quatro segmentos ; que as duas últimas ações estão tão próximas uma da outra que quase nenhum intervalo entre elas pode ser distinguido ; e que , dos quatro segmentos do verso , os dois últimos , unidos por uma conjunção e pela rapidez da prosódia da penúltima , são

(19) " Suspiro , estende os braços , fecha os olhos e adormece . " (NT)

igualmente quase indivisíveis ; que cada uma dessas ações toma , da duração integral do verso , a quantidade que por natureza lhe convém ; e que , ao encerrar todas as quatro num único verso , o poeta concretizou a rapidez com a qual elas costumam se suceder . Eis , senhor , um desses problemas que o gênio poético soluciona sem tê-los em vista . Mas estará essa solução ao alcance de todos os leitores ? Não senhor , não ; do mesmo modo , prevejo que aqueles que não captaram por si mesmos esses hieróglifos , ao ler o verso de Despréaux (e eles serão muitos) rirão do meu comentário , lembrar-se-ão do Chef d'oeuvre d'un inconnu ^(19b) e me qualificarão de visionário.

Eu julgava , como todo mundo , que um poeta podia ser traduzido por outro : é um erro e eis-me desiludido . Reproduzir-se-á o pensamento ; ter-se-á talvez a felicidade de encontrar o equivalente de uma expressão ; Homero dissera : *επ'αυχ(αι) δαρ οιστοι* ⁽²⁰⁾ (Iliad . , cant. I , verso 46) e se encontrará *tela sonant humeris* ⁽²¹⁾ (VIRGIL. Aeneid . , lib. IV , verso 149) ; é algo , mas não é tudo . O emblema perspicaz , o hieróglifo sutil que reina em uma descrição inteira e que depende da distribuição das longas e das breves nas línguas de quantidade definida , e a distribuição das vogais entre as consoantes nas palavras de qualquer língua , tudo isso desaparece inevitavelmente na melhor tradução .

Virgílio diz de Euriale ferida de um golpe mortal :

Pulchrosque per atus

It cruor , inque humeros cervix collapsa recumbit :

(19b) Le chef d'oeuvre d'un inconnu , avec des remarques savantes , par M. le docteur Chrystome Mathanasius , La Haye , 1714 (NT)

(20) " e as flechas ressoam " (NT)

(21) " as armas ressoam nos ombros . " (NT)

Purpureus veluti quum flos , succisus aratro .

Languescit moriens ; lassove papavera collo

Demisere caput , pluviã quum forte gravantur. ⁽²²⁾

Aeneid . , IX , 433-437

Eu não ficaria mais surpreso de ver esses versos serem gerados por algum lance fortuito de caracteres do que de ver todas essas belezas hieroglíficas serem transportadas para uma tradução ; ou a imagem de um jato de sangue , *it cruor* ; ou aquela da cabeça de um moribundo que tomba sobre seu ombro , *cervix collapsa reccumbit* ; ou o barulho de uma foice que corta , *succisus* ; ou o desfalecimento de *languescit moriens* ; ou a frouxidão da haste da papoula, *lassove papavera collo* , ou o *Demisere caput* , ou o *gravantur* que completa o quadro . *Demisere* é tão frouxo quanto a haste de uma flor ; *gravantur* pesa tanto quanto seu cálice pejado de chuva ; *collapsa* assinala esforço e queda . O mesmo hieróglifo duplo é encontrado em *papavera* . As duas primeiras sílabas sustentam ereta a cabeça da papoula e as duas últimas a inclinam : pois concordareis em que todas essas imagens estão encerradas nos quatro versos de Virgílio, vós que me parecestes por vezes tão comovido com a paródia feliz que lemos em Petrônio ^(22b) , do *lassove papavera collo* , de Virgílio, aplicado à fraqueza de Ascyte , ao sair dos braços Circe . Não teries ficado tão agradavelmente impressionado com essa aplicação senão tivésseis reconhecido no *lassove papavera collo* uma pintura fiel da tragédia de Ascyte .

(22) " Pelos belos membros corre o sangue , sobre os ombros tomba a cabeça ceifada , como uma flor vermelha cortada pelo arado fenece moribunda ; ou como as papoulas , uma vez cortada a haste, abaixam a cabeça, quando estão pesadas de chuva. "(NT)

(22b) " Aratrum " não significa foice , mas ver-se-á mais abaixo por que traduzo assim . (Diderot)

Sobre a análise da passagem de Virgílio , seria fácil julgar que para mim está completa e que , após ter nela apontado talvez mais belezas do que possa haver , mas certamente mais do que o poeta tenha desejado colocar , minha imaginação e meu gosto devam estar plenamente satisfeitos . De modo algum , senhor ; arriscarei expor-me a dois ridículos de uma só vez , o de ter visto belezas que não existem e o de censurar defeitos que também não existem . Devo dizê-lo ? julgo o *gravantur* um pouco pesado demais para a cabeça leve de uma papoula , e o *aratro* que segue ao *succisus* não me parece consumir a pintura hieroglífica . Estou quase certo de que Homero teria colocado no fim de seu verso uma palavra que prolongasse em meu ouvido o barulho de um instrumento que corta , ou pintado em minha imaginação a queda suave do alto de uma flor .

E o conhecimento ou antes o sentimento intenso dessas expressões hieroglíficas da poesia, perdido para esses leitores comuns, que desanima os imitadores do gênio .

(.....)

Se me perguntardes quando o hieróglifo silábico foi introduzido na língua ; se é uma propriedade da linguagem nascente ou da linguagem formada , ou da linguagem aperfeiçoada , eu vos responderei que os homens , ao estabelecerem os primeiros elementos de sua língua , seguiram, como tudo indica, apenas a maior ou menor facilidade encontrada na conformação dos órgãos da fala para pronunciar certas sílabas de preferência a outras, sem refletir sobre a relação que os elementos de suas palavras pudessem ter, quer pela sua quantidade, quer pelos seus sons, com as qualidades físicas dos seres que elas deviam designar. O som da vogal A, sendo pronunciado com muita facilidade, foi o primeiro a

ser usado e foi modificado de mil maneiras diferentes antes de se recorrer a outro som. A língua hebráica comprova esta hipótese. A maioria de suas palavras são apenas modificações da vogal A e essa singularidade da linguagem não contradiz o que a história nos ensina sobre a antigüidade do povo. Se se examinar atentamente o hebreu, inevitavelmente tender-se-á a reconhecê-lo como a linguagem dos primeiros habitantes da Terra. Quanto aos gregos, falavam há muito tempo e deviam possuir os órgãos da pronúncia muito adestrados quando introduziram em suas palavras a quantidade, a harmonia e a imitação silábica dos movimentos e dos ruídos físicos. Sobre a tendência que se observam nas crianças, quando têm de designar alguma das qualidades sensíveis do ser, presumo que foi ao passar do estado de linguagem nascente para o de linguagem formada que a língua foi enriquecida com a harmonia silábica e que a harmonia do período foi introduzida nas obras, mais ou menos acentuada à medida que a língua avançou do estado de linguagem formada para o de linguagem aperfeiçoada.

Quaisquer que sejam as datas desses eventos, é certo que aquele que não possui o dom de compreender as propriedades hieroglíficas das palavras freqüentemente captará nos qualificativos apenas o material e estará propenso a julgá-los inúteis; acusará as idéias de serem frouxas, ou as imagens de serem deslocadas, porque não perceberá o laço sutil que as une; não verá que no *it cruor* de Virgílio o *it* está ao mesmo tempo em analogia com o jato de sangue e com o pequeno movimento das gotas de água sobre as folhas de uma flor e perderá uma dessas ninharias que determinam as posições entre os escritores excelentes.

Terá também a leitura dos poetas mais claros a sua dificuldade? Sim, sem dúvida, e posso assegurar que há milhares

de pessoas mais capazes de entender um geômetra do que um poeta ,
pois há milhares de pessoas de bom senso contra um homem de gosto
e milhares de pessoas de gosto contra uma de gosto refinado .

(.....)

Em todos os lugares onde o hieróglifo accidental
ocorrer , seja em um verso , seja em um obelisco - sendo aqui a
obra da imaginação e lá a do mistério - , exigirá , para ser
compreendido , ou uma imaginação, ou uma sagacidade pouco comuns .
Mas se é tão difícil compreender versos , o quão mais difícil não
será fazê-los ! Dir-me-ão , talvez : Todo mundo faz versos ; e
responderei simplesmente : Quase ninguém faz versos . Tendo toda
arte de imitação seus hieróglifos específicos , desejaria muito
que algum espírito instruído e fino se dedicasse , um dia , a
compará-los entre si .

Comparar as belezas de um poeta com as de um outro é
o que se fez milhares de vezes . Mas reunir as belezas comuns da
poesia , da pintura e da música ; revelar a as analogias; explicar
como o poeta, o pintor e o músico representam a mesma imagem ;
captar os emblemas fugidios de uma expressão ; investigar se não
haveria alguma semelhança entre esses emblemas , etc . , é o que
está por fazer e o que vos aconselho a acrescentar ao vosso
Beaux-arts réduits à um même principe . Não deixeis também de
colocar à abertura dessa obra um capítulo sobre o que é a bela
natureza , pois encontro pessoas que me afirmam que , à falta de
uma dessas coisas , vosso tratado permanece sem fundamento e que ,
à falta de outra , carece de aplicação . Dai-lhes a conhecer ,
senhor , de uma vez por todas , como cada arte imita a natureza em
um mesmo objeto e provai-lhes que é mentira , como pretendem, que
toda a natureza seja bela e que apenas é feia a natureza que não

está em seu lugar . Por que , dizem-me , um velho carvalho gretado, retorcido , desganhado e que eu mandaria cortar se estivesse junto à minha porta é precisamente aquele que o pintor aí colocaria , se tivesse de pintar minha cabana ? Esse carvalho é belo ? é feio ? quem terá razão , o proprietário ou o pintor ? Não há um único objeto de imitação ao qual não façam objeções semelhantes , assim como muitas outras . ^(22b) Desejam que eu lhes diga também por que uma pintura admirável num poema se tornaria ridícula na tela . Mediante que singularidade o pintor que tentasse com seu pincel representar esses belos versos de Virgílio:

Interea magno misceri murmure pontum ,
Emissamque hiemem sensit Neptunus , et imis
Stagna refusa vadis ; graviter commotus , et alto
Prospiciens , summa placidum caput extulit unda . ⁽²³⁾
VIRGIL . , Aeneid . , I , 128 .

Mediante que singularidade , dizem , esse pintor não poderia captar um momento impressionante , aquele em que Netuno levanta sua cabeça acima das águas ? Por que o deus , parecendo então apenas um homem degolado , sua cabeça , tão majestosa no poema , produziria um mau efeito sobre as ondas ? Como sucede que

(22b) Diderot refere-se diretamente , aqui , ao Beaux-arts reduits à um même principe de Batteux . A consequência das considerações sobre os fundamentos expressivos da arte é a identificação do elemento estético diferenciador entre arte e natureza . (NT)

(23) " Nesse momento , Netuno sente que o mar se encapela num grande fragor , que se desencadeou a tempestade e que as águas se revolvem desde as profundezas ; gravemente ofendido e olhando a imensidão , fez surgir a cabeça serena na superfície da onda . " (NT)

aquilo que encanta nossa imaginação desagrada aos nossos olhos ? A bela natureza , portanto , continuam , não é a mesma para o pintor e para o poeta ? E sabe Deus as conseqüências que tiram dessa declaração ! Até que me liberteis desses arrazoadores importunos , entreter-me-ei com um único exemplo da imitação da natureza em um mesmo objeto , segundo a poesia , a pintura e a música .

Esse objeto de imitação das três artes é uma mulher agonizante . O poeta dirá :

Illa , graves oculos conata adtollere , rursus
Deficit . Infixum stridit sub pectore vulnus .
Ter sese adtollens cubitoque adnixa levavit ;
Ter revoluta toro est oculisque errantibus alto
Quaesevit coelo lucem , ingemuitque reperta . (24)

VIRGIL . , Aeneid . , IV , 688 .

ou

Vita quoque omnis

Omnibus e nervis atque ossibus exsolvatur .

T . LUCRET . , de Rerum nat . , I , 810-811

O músico começará pelo arranjo de um intervalo de semi-tom descendente (a) : Illa , graves oculos conata adtollere, rursus deficit ; depois ele subirá por um intervalo de falsa quinta e , após uma pausa , pelo intervalo ainda mais penoso de tritono (b) , Ter sese adtollens , seguirá um pequeno intervalo de semi-tom ascendente (c) : Oculisque errantibus alto quaesevit coelo lucem . Esse pequeno intervalo ascendente será o raio de

(24) " Ela procura erguer os olhos pesados e novamente desfalece . A ferida cravada no peito soc agudamente , três vezes erguendo-se apoiada no cotovelo se levantou ; três vezes revolveu-se no leito e , buscando a luz com os olhos errantes no alto do céu , gemeu ao encontrá-la . " (NT)

luz. Era o derradeiro esforço da agonizante ; em seguida , ela continuará sempre declinando por graus interligados (d) : revoluta toro est . Por fim , expirará e se estenderá por um intervalo de meio-tom (e) : Vita quoque omnis omnibus e nervis atque ossibus exsolvatur . Lucrécio pinta a anulação das forças pela lentidão de dois espondeus : Exsolvatur ; e o músico a representará por duas mínimas em graus interligados (f) ; a cadência sobre a segunda dessas mínimas será uma imitação impressionante do movimento oscilante de uma luz que se apaga .

Example

Handwritten musical score for the song "Je me meurs, à mes yeux le jour cesse de lui-r." The score is written on three staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The second staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The third staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are written below the second staff: "Je me meurs, à mes yeux le jour cesse de lui-r." The music is written in a cursive, handwritten style. The first staff contains a melody with a key signature of one flat and a common time signature. The second staff contains a melody with a key signature of one flat and a common time signature. The third staff contains a bass line with a key signature of one flat and a common time signature. The lyrics are written below the second staff: "Je me meurs, à mes yeux le jour cesse de lui-r." The music is written in a cursive, handwritten style.



Examinai atentamente agora a expressão do pintor e reconhecereis por toda parte o exsolvatur de Lucrecio nas pernas , na mão esquerda , no braço direito . O pintor , tendo apenas um momento , não pôde reunir tantos sinais mortais quanto o poeta , mas , por outro lado , eles são bem mais impressionantes . O pintor apresenta a própria coisa ; as expressões do músico e do poeta são apenas hieróglifos . Quando o músico conhecer sua arte , as partes componentes auxiliarão quer a tornar mais vigorosa a expressão da parte cantante , quer a acrescentar novas idéias exigidas pelo tema , que a parte cantante não terá podido representar . Do mesmo modo , os primeiros compassos do baixo serão aqui de uma harmonia bastante lúgubre , que resultará de um acorde de sétima redundante (g) colocada como que de fora das regras comuns e seguida de outro acorde dissonante de falsa quinta (h) . O resto será um encadeamento de sextas e terças suaves (k), que caracterizarão o esgotamento das forças e que conduzirão à sua extinção . É o equivalente dos espondeus de Virgílio : Alto quæesivit coelo lucem .

Quanto ao resto , esboço aqui o que uma mão mais hábil pode realizar . Absolutamente não duvido de que não poderiam ser encontrados em nossos pintores , poetas e músicos exemplos ou mais semelhantes ainda entre si ou mais impressionantes do mesmo tema que escolhi . Mas deixo-vos o cuidado de procurá-los e deles fazer uso , a vós , senhor , que deveis ser pintor , poeta , filósofo e músico ; pois não teríeis tentado submeter as belas-artes a um mesmo princípio se elas não vos fossem todas quase igualmente conhecidas .

Como o poeta e o orador sabem por vezes tirar partido da harmonia do estilo e o músico torna sua composição sempre mais

perfeita quando dela elimina certos acordes e , dos acordes que ele usa , certos intervalos , louvo o cuidado do orador e o trabalho do músico e do poeta tanto quanto censuro essa pretensa nobreza que fizeram com que excluíssemos de nossa língua um grande número de expressões enérgicas . Os gregos , os latinos , que pouco conheciam dessa falsa delicadeza , diziam em sua língua o que queriam e como queriam . Quanto a nós , à força de nos refinar, empobrecemos a nossa e , tendo freqüentemente apenas um termo para expressar uma idéia , preferimos enfraquecer a idéia a deixar de usar um termo nobre . Que grande perda para aqueles dentre nossos escritores que possuem a imaginação vigorosa é a de tantas palavras que revemos com prazer em Amyot e em Montaigne. Eles começaram por ser desdenhados pelo estilo nobre porque haviam sido aceitos pelo povo e , em seguida , rejeitados pelo próprio povo , que , com o tempo macaqueia os grandes , caíram inteiramente no esquecimento . Absolutamente não duvido de que tenhamos logo , como os chineses , a língua falada e a língua escrita .

(.....)

ENSAIOS SOBRE A PINTURA (Excertos)

Escritos na forma de um tratado em 1766 e publicados na *Correspondence littéraire* - jornal manuscrito destinado às elites européias - nos três últimos meses desse mesmo ano , os Ensaaios sobre a pintura continham cinco capítulos , aos quais foram acrescentados posteriormente - na edição de Buisson , no Ano IV - mais dois sobre arquitetura .

A tradução segue o texto estabelecido na edição de Paul Vernière (Diderot , *Oeuvres esthétiques* , Garnier , Paris , 1968) .

Capítulo I

A natureza não faz nada incorreto . ⁽¹⁾ Toda forma , bela ou feia , tem sua causa e , de todos os seres que existem , não há um que não seja como deve ser .

Vede esta mulher que perdeu os olhos em sua juventude. O aumento progressivo da órbita não mais distendeu suas pálpebras , elas reentraram na cavidade que a ausência do órgão aprofundou , encolheram-se . As superiores puxaram as sobrancelhas , as inferiores fizeram com que as bochechas subissem , o lábio superior ressentiu-se desse movimento e se ergueu ; a alteração afetou todas as partes do rosto , de acordo com sua distância ou proximidade do lugar principal do acidente . Mas julgais que a deformidade esteja limitada ao oval ? Julgais

(1) Comentário de Goethe : " A natureza não faz nada de inconseqüente ; toda figura , seja bela ou feia , tem sua causa que a determina , e entre todas as naturezas orgânicas que conhecemos , não há nenhuma que não seja o que ela pode ser . " "L'essai sur la peinture de Diderot " , in Ecrits sur l'art , Klincksieck , Paris , 1083 , p. 167 . A natureza , como um organismo vital , não pode ser , para Goethe , o modelo da obra de arte . Essa objeção do poeta alemão ao " Philosophe " funda-se , em suma , na diferença entre natureza e arte . Esta é uma criação espiritual que visa à totalidade : " Todas as suas afirmações teóricas tendem a confundir a natureza e a arte e a amalgamá-las completamente . Quanto a nós , devemos ter o cuidado de representá-las separadamente em seus efeitos . A natureza forma um ser vivo , mas qualquer ; o artista forma um ser morto , mas dotado de significação ; a natureza cria um ser verdadeiro , o artista , um ser aparente . No caso das obras da natureza , o espectador deve inicialmente portar ele próprio a significação , o sentimento , os pensamentos ; no caso da obra de arte , ele deseja e deve já encontrar tudo isso na obra . Uma imitação perfeita da natureza não é possível em nenhum sentido ; o artista é chamado unicamente a representar o envoltório de uma coisa que aparece . A superfície do recipiente , a totalidade viva que fala a todas as nossas forças espirituais e sensíveis , que suscita nosso desejo , que eleva nosso espírito e cuja posse nos torna felizes , que é cheia de vida , vigorosa , perfeitamente formada e bela - é para tudo isso que o artista deve voltar-se . " (id , ib , p. 169) " A arte não se propõe a rivalizar com a natureza em sua amplitude e profundidade , ela se mantém à superfície dos

que o pescoço foi totalmente preservado ? E os ombros ou o colo ? Claro que sim , para os vossos olhos e para os meus . Mas convocai a natureza , apresentai-lhe esse pescoço , esses ombros,esse colo , e a natureza dirá : " E o pescoço , são os ombros , é a garganta de uma mulher que perdeu os olhos em sua juventude. "

Olhai este homem , cujas costas e cujo peito tomaram uma forma convexa . À medida que as cartilagens anteriores do pescoço se alongavam , as vértebras posteriores se curvavam ; a cabeça tombou para trás , as mãos se reposicionaram com relação à articulação do punho , os cotovelos recuaram , todos os membros buscaram o centro de gravidade comum que convinha melhor a esse sistema heteróclito ; o rosto tomou um ar de incômodo e de dor . Cobri essa figura , mostrai apenas os pés à natureza e ela dirá sem hesitar: "Estes pés são os de um corcunda. "(2)

Se as causas e os efeitos nos fossem manifestos , nada teríamos de melhor a fazer do que representar os seres tais como são . Quanto mais perfeita e semelhante às causas fosse a

fenômenos naturais . Mas possui a sua própria profundidade , seu próprio poder . Ela fixa os momentos mais nobres desses fenômenos de superfície , reconhecendo aquilo que neles corresponde às leis , reconhecendo a perfeição da proporção funcional , o ápice da beleza , a dignidade da significação , a dignificação do paixão . A natureza parece agir por si mesma . O artista age enquanto homem , para o bem dos homens . (...) E assim o artista , reconhecendo , ao contrário , a natureza que também o criou , confere-lhe uma segunda natureza , mas uma natureza sentida , pensada e humanamente perfeita . "(id., ib., p . 179) . Resta saber se essas divergências são tão grandes: Diderot está preparando suas armas contra a " maneira " acadêmica - daí o apelo às funções do organismo natural . Contudo, o fundamento da arte , também para ele , é a atribuição do significado humano às obras da natureza . (NT)

(2) " Embora o princípio universal seja uno , a natureza nada oferece de absoluto , nem mesmo de completo ; veja apenas indivíduos . Qualquer animal , numa espécie semelhante , difere em algo de seu próximo e , entre os milhares de frutos que uma mesma árvore pode dar , é impossível encontrar dois idênticos , pois eles seriam o mesmo , e a dualidade , que é o

imitação, mais ela nos contentaria.

Apesar do conhecimento dos efeitos e das causas e das regras de convenção que dele resultaram , duvido que a um artista que ousasse desprezar essas regras para se submeter a uma imitação rigorosa da natureza não se desculpassem muitas vezes seus pés demasiado grandes , suas pernas curtas , seus joelhos inchados , suas cabeças desajeitadas e pesadas , por esse tato sutil que obtemos da observação contínua dos fenômenos e que nos faria sentir uma ligação secreta , um encadeamento necessário entre essas deformidades .

Um nariz torto , na natureza , não nos desgosta , pois tudo se coaduna ; essas deformidades são produzidas por pequenas alterações adjacentes que as provocam e justificam . Entortai o nariz de Antínoos , deixando o resto tal como está , e esse nariz ficará mal . Por quê ? É que Antínoos não terá o nariz torto , mas quebrado .

Dizemos de um homem que passa na rua que ele é mal feito . Sim , segundo nossas pobres regras , mas segundo a natureza é outra coisa . Dizemos de uma estátua que ela está de acordo com as proporções mais belas . Sim , segundo nossas pobres regras ; mas e segundo a natureza ?

Permitam-me transportar o véu do meu corcunda para Vênus de Médicis e deixar ver apenas a extremidade de seu pé . Se, sobre a extremidade desse pé , a natureza novamente

contrário da unidade , é também sua consequência . (...) Cada indivíduo tem , portanto , seu ideal . (...) Assim , o ideal não é essa coisa vaga , esse devaneio enfadonho e impalpável que flutua no teto das academias ; um ideal é um indivíduo corrigido pelo indivíduo , reconstruído e devolvido pelo pincel ou pelo cinzel à resplandecente verdade de sua harmonia nativa."

Baudelaire , "Do ideal e do modelo " , in Curiosités esthétiques - L'Art romantique , Garnier , Paris , 1986 , pp. 148-9 (NT)

convocada se encarregasse de completar a figura , ficaríeis talvez surpreso ao ver nascer sob seu lápis apenas um monstro hediondo e disforme . Mas , se há algo que a mim me surpreenderia, é que sucedesse o contrário .

Uma figura humana é um sistema demasiado harmônico para que os resultados de uma inconseqüência imperceptível em seu princípio não lançassem o mais perfeito produto da arte a uma distância enorme da obra da Natureza .

Se eu fosse iniciado nos mistérios da arte , saberia talvez até que ponto o artista deve se submeter às proporções recebidas e vo-lo diria . Mas tudo que sei é que elas não resistem ao despotismo da natureza e que a idade e a condição obrigam a sacrificá-las de muitos modos diferentes . Jamais ouvi acusarem uma figura de ser mal desenhada quando mostrava corretamente em sua organização exterior a idade e o hábito ou a facilidade de executar suas funções cotidianas . São as funções que determinam quer o tamanho total da figura , quer a verdadeira proporção de cada membro , quer seu conjunto : é daí que vejo surgirem a criança , o homem adulto , o velho , o homem selvagem , o homem civilizado , o magistrado , o militar , o carregador . O difícil seria encontrar a figura de um homem de vinte e cinco anos , nascido subitamente do barro e que ainda nada fizera ; mas esse homem é uma quimera .

A infância é quase uma caricatura ; digo o mesmo da velhice . A criança é uma massa informe e fluida , que se esforça por se desenvolver ; o velho , uma outra massa informe e seca , que reentra em si mesmo e tende a reduzir-se a nada . E apenas no intervalo entre essas duas idades , desde o início da adolescência plena até o fim da virilidade , que o artista

conquista a pureza , a precisão rigorosa do traço , e que opoco piú ou o poco meno , o contorno interior ou exterior produz a imperfeição ou a beleza .

Dir-me-eis: Sejam quais forem a idade e as funções, as formas, ao serem alteradas, não destroem os órgãos. Está bem... E preciso, portanto, conhecê-los... concordo. Eis o motivo pelo qual se deve estudar o manequim anatômico.

O estudo do manequim anatômico tem indubitavelmente suas vantagens ; mas não é de se recear que esse manequim anatômico permaneça eternamente na imaginação ; que o artista se torne obcecado pela vaidade de se mostrar sábio ; que seu olhar corrompido não possa mais deter-se na superfície ; que , a despeito da pele e da gordura , ele entreveja seu músculo , sua proveniência , seu ligamento e sua inserção ; que ele acentue tudo com demasiada força ; que ele seja duro e seco e que eu reencontre esse manequim anatômico até mesmo nas figuras de mulheres ? Uma vez que devo mostrar apenas o exterior , preferiria que me acostumassem a vê-lo bem e que me dispensassem de um conhecimento traiçoeiro que devo esquecer .

Estuda-se o manequim anatômico , diz-se , apenas para aprender a olhar a natureza ; mas a experiência mostra que depois desse estudo tem-se muita dificuldade em não vê-la de modo diferente do que ela é .

Apenas vós , meu amigo , lerá estes escritos ; assim, posso escrever tudo o que quiser . E esses sete anos passados na Academia a desenhar segundo o modelo , julgais que foram bem empregados ? E quereis saber o que penso ? E lá e durante esses sete penosos e cruéis anos que se aprende a maneira no desenho . Todas essas posições acadêmicas , incômodas ,

afetadas, arrumadas, todas essas ações fria e desajeitadamente expressas por um pobre diabo e sempre o mesmo pobre diabo, pago para vir três vezes por semana despir-se e se fazer de manequim por um professor, o que têm elas em comum com as posições e ações da natureza? O que têm em comum o homem que puxa a água do poço do vosso pátio e aquele que, não tendo que puxar a mesma carga, simula desajeitadamente essa ação, com seus dois braços para cima, sobre o estrado da escola? O que tem em comum aquele que finge lá morrer com aquele que expira em seu leito ou que se mata a pancadas na rua? O que tem em comum esse lutador de escola com aquele de minha rua? Esse homem que implora, que reza, que dorme, que reflete, que desfalece voluntariamente, o que tem ele em comum com o camponês estendido de cansaço na terra, com o filósofo que medita ao lado da lareira, com o homem sufocado que desaparece em meio à multidão? Nada, meu amigo, nada. (3)

(3) " Por que um troca-tintas da ponte de Noire-Dame faria um retrato mais parecido do que um professor da Academia? É que este nunca se ocupou da imitação exata da natureza; é que ele tem o hábito de exagerar, enfraquecer, corrigir seu modelo; e que sua cabeça está cheia de regras que o dominam e que comandam seu pincel, sem que ele o perceba; é que ele sempre alterou as formas segundo as regras do gosto e continua a alterá-las; é que ele funde, com os contornos que tem sob os olhos e que procura em vão copiar de modo exato, os contornos tomados dos antigos que estudou, de quadros que viu e admirou e daqueles que fez; é que é erudito; é que é livre e não pode se reduzir à condição de escravo e ignorante; é que tem sua técnica, sua mania, sua cor, às quais sempre volta; é que executa uma caricatura bela e o troca-tintas, ao contrário, executa uma caricatura feia. " Salão de 1767, La Tour, OE p. 505. " Peço perdão a Aristóteles, mas é uma crítica equivocada deduzir regras exclusivas das obras mais perfeitas, como se os meios de agradar não fossem infinitos. Há poucas dessas regras que o gênio não possa infringir com êxito. É verdade que a tropa de escravos, admirando-se, clama diante do sacrilégio. As regras fizeram da arte uma rotina, e não sei se não foram mais prejudiciais do que úteis. Convenhamos: elas foram úteis ao homem comum; prejudicaram o homem de gênio. " " Pensamentos esparsos sobre a pintura. OE, pp. 753-4. Os fabricantes de regras gerais, como são pouco versados em arte, como tendes pouco daquele gênio que produziu

Eu preferiria que , à saída , para completar o absurdo , se mandasse os alunos aprender a graça com Marcel ou Dupré ⁽⁴⁾ ou qualquer outro professor de dança que se desejasse . Entretanto , a verdade natural é esquecida ; a imaginação se enche de ações , de posições e de figuras falsas , afetadas , ridículas e frias . Elas são armazenadas e daí sairão para se fixar na tela . Todas as vezes que o artista tomar seu lápis ou seu pincel , esses fantasmas impertinentes se reanimarão , se lhe apresentarão ; ele não poderá desviar-se deles e será um prodígio se conseguir exorcisá-los para expulsá-los de sua cabeça . Conheci um jovem de muito gosto que , antes de arriscar o mais simples esboço em sua tela , punha-se de joelhos e dizia : " Meu Deus , livrai-me do modelo . " Se é tão raro ver-se hoje um quadro composto de um certo número de figuras sem encontrar aqui e ali algumas dessas figuras , posições , ações , atitudes acadêmicas que aborrecem sumamente um homem de gosto e que somente podem causar admiração àqueles a quem a verdade é estranha , acusai o eterno estudo do modelo na escola .

Não é na escola que se aprende a conspiração geral dos movimentos , conspiração que se sente , que se vê , que se estende e serpenteia da cabeça aos pés . Que uma mulher deixe tombar sua cabeça para a frente , e todos os seus membros obedecem a esse peso ; que ela a levante e a mantenha ereta , a

os modelos sobre os quais estabelecestes estas regras, gênio que é soberano para infringi-las quando bem entender ! " Discurso sobre a poesia dramática , Brasiliense , S. P. , 1986 , p. 74 . " Tanto é verdadeiro , que há nos múltiplos produtos da arte sempre algo de novo que escapara eternamente à regra e às análises da escola ! (...) O "professor-confesso" , espécie de tirano mandarim , causa-me sempre a impressão de um ímpio que se coloca no lugar de Deus . " Baudelaire , " Método de crítica " , loc . cit . , p . 215 (NT)
(4) Marcel e Dupré eram professores de dança . Cf. nota de Paul Vernière , 1 , OE , p. 670 . (NT)

mesma obediência do resto da máquina .

Sim , realmente é uma arte , e uma grande arte , fazer posar o modelo ; é de se ver como o senhor professor se faz arrogante . E não temeis que se lembre de dizer ao pobre diabo : "Meu amigo , posa por ti mesmo , faz o que quiseres . " Ele prefere lhe dar alguma atitude excêntrica a deixá-lo tomar uma outra simples e natural ; contudo , é preciso resignar-se a isso .

Centenas de vezes tentei dizer ao jovens alunos que encontrava a caminho do Louvre , com sua pasta sob o braço : "Meus amigos , há quanto tempo desenhais ? Dois anos . Pois bem ! É mais do que o necessário . Abandonai essa oficina de maneira . Ide aos Cartuxos ⁽⁵⁾ , e vereis a verdadeira atitude da piedade e da compunção . Hoje é véspera de grande festa : ide à paróquia , perambulai por entre os confessionários e vereis a verdadeira atitude do recolhimento e do pesar . Amanhã , ide à taberna e vereis a verdadeira ação do homem enfurecido . Buscai as cenas públicas ; sede observadores nas ruas , nos jardins , nos mercados, nas casas , e obtereis as idéias precisas do verdadeiro movimento das ações da vida . Ouvi , olhai vossos companheiros que discutem ; vede como é a própria disputa que , sem que se dêem conta , ordena a posição de seus membros . Examinai-os bem , e deplorareis a lição de vosso professor enfadonho e da imitação de vosso modelo enfadonho . Como vos lamento , meus amigos , se um dia tiverdes de trocar todas as falsidades que aprendestes pela simplicidade e pela verdade de Le Sueur ! E deveis fazê-lo, se quizerdes ser alguma coisa . "

(5) Chartreux da rue d' Enfer , atrás do Luxemburgo , cujo claustro conservava ainda a magnífica série da " Vida de S. Bruno" de Le Sueur . (Nota de Paul Vernière , 1 , OE , p . 671) .

" Uma coisa é uma atitude , outra coisa uma ação . As atitudes são falsas e pequenas , todas as ações são belas e verdadeiras . "

" O contraste mal compreendido é uma das causas mais funestas do amaneirado . O verdadeiro é apenas aquele que nasce do fundo da ação ou da diversidade , quer dos órgãos , quer da conveniência . Vede Rafael , Le Sueur ; eles colocam, às vezes , três, quatro , cinco figuras em pé , umas ao lado das outras , e o efeito é sublime . A missa ou às vésperas nos Cartuxos , vêem-se , em duas filas paralelas , quarenta a cinquenta monges , as mesmas cadeiras , a mesma função , a mesma veste e , todavia , não há dois desses monges que se pareçam; procurai apenas aquele contraste que os distingue . Eis o verdadeiro : qualquer outro é insignificante e falso. "(6)

Se os alunos se dispusessem um pouco a beneficiar-se de meus conselhos , eu lhes diria ainda : " Não faz já muito tempo que vedes apenas parte do objeto que copiais ? Procurai , meus amigos , imaginar que a figura é transparente e colocar vosso olho no centro : de lá observareis todo o mecanismo exterior da máquina; vereis como certas partes se alongam , enquanto que outras se encolhem , como aquelas se achatam , enquanto estas se dilatam , e, eternamente ocupados com um conjunto e com um todo,conseguireis mostrar , na parte do objeto apresentada pelo vosso desenho , toda a correspondência adequada àquela que não se vê , e, quando me mostrar apenas um lado , forçareis todavia minha imaginação a ver também o lado oposto e então exclamarei que sois um desenhista admirável . "

(6) O verossímil subordinado à concepção da bela natureza é substituído pela verdade da natureza . (NT)

Mas não basta ter disposto bem o conjunto , trata-se de aí introduzir os detalhes , sem destruir a massa ; é o produto da inspiração , do gênio , do sentimento e do instinto refinado .

Eis aqui , portanto , como eu desejaria que uma escola de desenho fosse dirigida . Quando o aluno sabe desenhar com facilidade segundo a gravura e o modelo de gesso , mantenho-o durante dois anos diante do modelo acadêmico do homem e da mulher . Depois mostro-lhe crianças , adultos , homens feitos , anciãos , pessoas de qualquer idade , de qualquer sexo , apanhados em quaisquer camadas da sociedade , quaisquer tipos de caracteres , em suma : as pessoas se apresentarão em grande número à porta de minha academia , se eu lhes pagar bem ; se estou em um país onde há escravos , eu os mandarei vir . Nesses diferentes modelos , o professor cuidará de fazê-lo observar os acidentes que as funções cotidianas , o modo de vida , a condição social e a idade introduziram nas formas . Meu aluno não reverá o modelo acadêmico mais do que uma vez a cada quinze dias e o professor deixará que o modelo cuide de posar por si próprio . Após a sessão de desenho , um hábil anatomista explicará ao meu aluno o manequim anatômico e fará para ele a aplicação de suas lições ao nu animado e vivo , e ele desenhará segundo o manequim anatômico apenas doze vezes ao ano , no máximo . Será o suficiente para que perceba que as carnes sobre os ossos e as carnes não apoiadas não são desenhadas de um mesmo modo , pois aqui o contorno é arredondado e lá como que anguloso , e se ele negligenciar essas sutilezas o todo terá um ar de bexiga inflada ou de uma bola de algodão .

Absolutamente não haveria maneira , nem no desenho nem na cor , se a natureza fosse imitada fielmente . A maneira provém do mestre , da academia , da escola e até mesmo do antigo .

Capítulo II

É o desenho que dá forma aos seres ; cabe à cor dar-lhes vida . Eis o sopro divino que os anima . (6b)

Apenas os mestres na arte são bons juizes no desenho ; todo mundo pode julgar a cor .

Não faltam excelentes desenhistas ; há poucos grandes coloristas . Dá-se o mesmo com a literatura : cem lógicos frios para um grande orador, dez grandes oradores para um poeta sublime. Uma necessidade premente faz despontar subitamente um homem eloquente ; o que quer que diga Helvetius , não se fariam dez versos bons , ainda que sob pena de morte . (7)

(6b) " A imaginação é um colorista . " "Elementos de fisiologia" AT IX , p . 369 . " Os desenhistas por excelência são filósofos e abstratores de quintessência . Os coloristas são poetas épicos . " Baudelaire , " Sobre a cor " , loc . cit. , p . 110 . (NT)

(7) " Mas, dentre dez mil homens que terão ouvido o rugido do Vesúvio , que terão sentido a terra tremer sob seus pés e que serão salvos diante do rio de lava incandescente que escapava dos flancos entreabertos da montanha, dentre dez mil homens que as imagens risonhas da primavera terão comovido , somente um deles saberá fazer uma descrição sublime , pois o sublime , seja na pintura , seja na poesia , seja na eloquência , nunca nasce da descrição exata dos fenômenos , mas da emoção que o gênio espectador terá experimentado , da arte com que ele comunicará o estremecimento de sua alma , das comparações que usará , da escolha de suas impressões , da harmonia com que impressionará meu ouvido , das idéias e dos sentimentos que ele souber despertar em mim . Existe talvez um número bastante grande de homens capazes de pintar um objeto como um naturalista , como um historiador , mas como poeta , é outra coisa . Em uma palavra , gostaria muito de saber como o interesse , a educação , o acaso dão calor ao homem frio , a inspiração ao espírito calculista , imaginação àquele que absolutamente não a possui . Quanto mais penso , mais o paradoxo do autor me confunde . Se esse artista não nasceu embriagado , a melhor instrução não lhe ensinará nunca senão a imitar desagradavelmente a embriaguês . " Refutação a Helvetius, OP, p. 577 (NT) .

Meu amigo , transportai-vos a um ateliê ; olhai um artista trabalhar . Se o virdes arrumar bem simetricamente suas tintas e meias-tintas em volta de toda a sua paleta , ou se um quarto de hora de trabalho não tiver desarranjado toda essa ordem, declarai decididamente que esse artista é frio e que não fará nada que valha . É o correspondente de um lento e pesado erudito que tem a necessidade de um trecho, que sobe sua escada , toma e abre seu autor , vem à sua escrivaninha , copia a linha de que necessita , torna a subir a escada e recoloca o livro no lugar . Não é esse o comportamento do gênio .

Aquele que possui o sentimento vivo da cor tem seus olhos fixos na tela ; sua boca está entreaberta ; ele ofega ; sua paleta é a imagem do caos . ^(B) É nesse caos que ele mergulha seu pincel e daí extrai a obra da criação , quer os pássaros e as nuances de que plumagem é tingida, ou as flores e seu aveludado, ou as árvores e seus diferentes verdes , ou o azul do céu , ou o vapor da água que os embaça , ou os animais , ou seus longos pêlos, ou as manchas variegadas de sua pele , ou o fogo comque seus olhos resplandecem . Ele se levanta , afasta-se , fita de um

(B) " Os pintores que obedecem à imaginação procuram em seu dicionário os elementos que convêm à sua concepção ; também harmonizando-os , com uma certa arte , conferem-lhes um aspecto totalmente novo . Aqueles que não possuem imaginação , copiam o dicionário . Daí resulta um vício muito grave , o vício da banalidade , que é próprio daqueles dentre os pintores cuja especialidade se aproxima mais da natureza exterior , por exemplo os paisagistas , que geralmente consideram um êxito não mostrar a sua personalidade . À força de contemplar , esquecem-se de sentir e de pensar . Para esse grande pintor (Delacroix) , todas as especialidades da arte , da qual um toma de preferência esta e o outro aquela , eram , ou melhor , são apenas as mais humildes servas de uma única faculdade insubstituível e superior . Se uma execução bastante exata é necessária , isso ocorre para que a linguagem do sonho seja traduzida de modo mais exato ; se ela deve ser muito rápida, é para que nada se perca da impressão extraordinária que acompanhava a concepção (...) . " Baudelaire , " A rainha das faculdades " , loc . cit . , p . 326 (NT)

relance sua obra ; torna a sentar ; e vereis nascer a carne , o pano , o veludo , o adamascado , o tafetá , a musselina , o pano grosseiro , a roupa doméstica , o forro grosseiro ; vereis a péra amarela e madura cair da árvore e a uva verde presa à vide .

Mas por que há tão poucos artistas que saibam reproduzir a coisa do modo que todo mundo conhece ? Por que essa variedade de coloristas , ao passo que a cor é uma só na natureza? A tendência do órgão contribui, sem dúvida, para isso. O olho sensível e delicado não será amigo das cores vivas e fortes. O homem que pinta relutará em introduzir em seu quadro os efeitos que o ferem na natureza . Ele não preferirá nem os vermelhos gritantes nem os brancos totais . Semelhante à tapeçaria com que cobrirá as paredes de sua casa , sua tela será colorida de um tom delicado , agradável e suave , e geralmente ele vos devolverá em harmonia aquilo que vos recusa em vigor . Mas por que o caráter , até mesmo a disposição do espírito do homem não influiriam em seu colorido ? Se seu pensamento habitualmente é triste , sombrio e tenebroso, se ele busca a solidão e as trevas , não deveríeis esperar uma cena vigorosa , talvez , mas escura , embaçada e sombria ? Se ele é ictérico e vê tudo amarelo , como deixará de lançar sobre sua composição o mesmo véu amarelo que seu órgão defeituoso lança sobre os objetos da natureza e que o aflige quando decide comparar a árvore verde que tem em sua imaginação com a árvore amarelada que tem sob seus olhos ?

Não duvideis de que um pintor se mostra em sua obra tanto ou mais do que um literato na sua . Suceder-lhe-á libertar-se , por uma vez , de seu caráter , vencer a tendência e o pendor de seu órgão . É como o homem taciturno e mudo que levanta uma vez a voz : terminada a explosão , cai novamente em seu estado

natural , o silêncio . O artista triste ou nascido com um órgão sensível produzirá uma vez um quadro de cor forte , mas não tardará em voltar novamente a seu colorido natural .

Até mesmo um golpe, se um órgão é atingido , seja qual for o efeito sofrido , espalhará sobre todos os corpos , interporá entre estes e aquele um vapor que descorará a natureza e sua imitação .

O artista que toma uma cor de sua paleta nem sempre sabe o que ela produzirá em seu quadro . Com efeito , com que compara essa cor , essa tinta de sua paleta ? Com outras tintas isoladas , com as cores primitivas . Ele aprimora ; olha-a , lá onde a preparou e a transporta , na idéia , para o lugar onde ela deve ser aplicada . Mas quantas vezes não lhe sucede enganar-se nessa avaliação ! Passando para a cena total da composição , a cor é modificada , enfraquecida , realçada e muda completamente o efeito . Então o artista tateia , maneja , remaneja , atormenta sua cor . Nesse trabalho , sua tinta se torna um composto de diversas substâncias que reagem mais ou menos umas sobre as outras e cedo ou tarde se desarmonizam .

Em geral , portanto , a harmonia de uma composição será tanto mais estável quanto mais seguro estiver o pintor do efeito de seu pincel , tiver pincelado mais confiantemente , mais livremente , tiver remanejado , atormentado menos sua cor , tiver usado a mais simples e espontânea .

Vemos quadros modernos perderem sua harmonia em muito pouco tempo; vemos outros antigos que se conservam frescos, harmoniosos e vigorosos , apesar do lapso de tempo . Essa superioridade parece-me ser antes a recompensa da técnica do que o efeito da qualidade das cores .

Nada , em um quadro, atrai tanto quanto a cor verdadeira ; ela fala tanto ao ignorante quanto ao sábio . Um semi-entendido passará sem se deter diante de uma obra-prima de desenho , de expressão , de composição ; o olho nunca ignorou o colorista .

Mas o que torna raro o verdadeiro colorista é o mestre que ele adota. Durante um longo tempo , o aluno copia os quadros desse mestre e não olha mais para a natureza ; isto é , ele se habitua a ver através dos olhos de um outro e perde o uso dos seus. Pouco a pouco, ele desenvolve uma técnica que o acorrenta e da qual ele não pode se libertar nem se afastar ; é um grilhão que ele colocou em seu olhar , como o escravo em seu pé . Eis a origem de tantos coloridos falsos ; aquele que copiar segundo La Grenée copiará de modo resplandecente e vigoroso ; aquele que copiar segundo Le Prince será avermelhado e cor de tijolo;aquele que copiar segundo Greuze será cinzento e violáceo; aquele que estudar Chardin será verdadeiro . E daí essa variedade de julgamento do desenho e da cor , até mesmo entre os artistas. Um vos dirá que Poussin é austero ; o outro , que Rubens é exagerado ; quanto a mim , sou o liliputiano que lhes bate delicadamente ao ombro e que os adverte de que disseram uma tolice.

Disseram que a mais bela cor que havia no mundo era esse rubor adorável de que a inocência , a juventude , a saúde , a modéstia e o pudor coloriam as faces de uma moça , e se disse algo não somente sutil , tocante e delicado , mas verdadeiro ; pois é a carne que é difícil de reproduzir , é esse branco untuoso , igual sem ser pálido nem baço , é essa mistura de vermelho e de azul que transpira imperceptivelmente, é o sangue , a vida que são o

desespero do colorista . Aquele que adquiriu o sentimento da carne deu um grande passo ; o resto não é nada em comparação . Mil pintores morreram sem ter sentido a carne , mil outros morrerão sem tê-la sentido .

A diversidade de nossos tecidos e de nossas roupagens não contribuíram pouco para aperfeiçoar a arte de colorir . Há um encanto difícil de preservar : é o de um grande harmonista.⁽⁹⁾ Não sei como vos exprimirei claramente meu pensamento . Eis numa tela uma mulher vestida de cetim branco ; cobri o resto do quadro e olhai somente a vestimenta : esse cetim vos parecerá talvez sujo, baço , pouco verdadeiro ; mas restitui essa mulher ao meio dos objetos de que está cercada e no mesmo instante o cetim e sua cor retomarão seu efeito . É que o todo do tom é demasiado fraco , mas, como cada objeto se enfraquece proporcionalmente , o defeito de cada um vos escapa : ele é salvo pela harmonia . É a natureza vista ao anoitecer .

O tom geral da cor pode ser fraco sem ser falso . O tom geral da cor pode ser fraco sem que a harmonia seja destruída; pelo contrário , é o vigor do colorido que é difícil casar com a harmonia .

Fazer branco e fazer luminoso são duas coisas muito diferentes . Aliás , estando duas composições em igualdade de condições , a mais luminosa certamente vos agradará mais ; é a diferença entre o dia e a noite .

Qual é para mim , portanto , o verdadeiro , o grande colorista ? É aquele que captou o tom da natureza e dos objetos

(9) " A harmonia , a melodia e o contraponto encontram-se na cor. (...) A cor é , portanto , a combinação de dois tons . O tom quente e o tom frio , em cuja oposição consiste toda a teoria , não podem ser definidos de uma maneira absoluta : eles só existem relativamente . " Baudelaire , , " Sobre a cor " , loc . cit . , pp . 106-7 . (NT)

bem iluminados e que soube harmonizar seu quadro . (10)

Há tanto caricaturas de cor como de desenho , e toda caricatura é de mau gosto .

Diz-se que há cores amigas e cores inimigas , e com razão , se com isso se quer dizer que há as que se combinam tão dificilmente , que sobressaem de tal modo umas ao lado das outras, que o ar e a luz , esses dois harmonistas universais , mal podem nos tornar suportável a sua proximidade imediata . Absolutamente não pretendo reverter na arte a ordem do arco-íris. O arco-íris é, na pintura , o que o baixo fundamental ⁽¹¹⁾ é na música , e duvido que algum pintor entenda melhor desta questão do que uma mulher um tanto coquete ou uma florista que conhece sua profissão. Mas meu grande receio é que os pintores pusilânimes tenham partido daí para restringir os limites da arte até a pobreza e fabricar para si uma pequena técnica fácil e acanhada , o que chamamos entre nós de um protocolo . De fato , há um tal protocolista ⁽¹²⁾ em pintura , um servidor do arco-íris , que podemos quase sempre adivinhá-lo. Se ele deu tal ou tal cor

(10) " A harmonia do mais belo quadro fica muito aquém da harmonia da natureza . O maior efeito da arte consiste freqüentemente em superar a dificuldade . " Pensamentos esparsos sobre a pintura , OE , p . 761 . (NT)

(11) A harmonia não se confunde , pois , com a nivelção dos tons , com seu edulcoramento . A referência ao baixo fundamental nos remete à Carta sobre os surdos e os mudos e está vinculada à expressividade : " Iluminai vossos objetos segundo vosso sol , que não é o da natureza ; sede o discípulo do arco-íris , e não seu escravo . " " Pensamentos esparsos sobre a pintura , OE , p . 771 . (NT)

(12) Um protocolo é um formulário , um conjunto de regras e de procedimentos técnicos . O " protocolista " (neologismo de Diderot) é aqui , portanto , o pintor de receitas que acredita nas combinações estritas das cores . (Nota de Paul Vernivre , 1 , OE , p . 679) " O sr . Buffé compõe seus (quadros) com uma minúcia de míope e de burocrata . Nele tudo resplandece , mas nada se faz ver , nada se quer retido pela memória . " Baudelaire , " O pintor da vida moderna " , loc . cit . , p . 471 (NT)

a um objeto , pode-se estar certo de que o objeto vizinho será de tal e tal cor . Desse modo , uma vez dada a cor de um canto de sua tela, sabe-se todo o resto . Durante toda a sua vida, não faz mais do que transportar esse canto . É um ponto móvel , que passeia sobre uma superfície , que se detém e se coloca onde lhe aprouver, mas que tem sempre o mesmo cortejo ; parece um grande senhor que possui apenas uma veste , com seus criados sob a mesma libré . Não é assim que procedem Vernet ou Chardin ; seu intrépido pincel se compraz em misturar , com a maior ousadia , a maior variedade e a mais nobre harmonia , todas as cores da natureza com todas as suas nuances . Eles têm , contudo , uma técnica própria e limitada . Absolutamente não duvido disso e a descobriria , se me desse ao trabalho de fazê-lo ; é que o homem não é Deus ; é que o ateliê do artista não é a natureza. ⁽¹³⁾

Poderíeis julgar que , para se ter mais segurança quanto à cor , um pouco de estudo dos pássaros e das flores não faria mal . Não , meu amigo , essa imitação não dará nunca o sentimento da cor . Vede o que é feito de Bachelier quando não vê mais sua rosa , seu junquilha e seu cravo . Propõe a Mme. Vien fazer um retrato e levei esse retrato em seguida a La Tour . Mas não , não o leveis ; o hipócrita não estima nenhum de seus

(13) " A técnica de Chardin é especial . Ele partilha com a maneira brusca o fato de que , de perto , não se sabe o que é e, à medida que nos afastamos , o objeto se cria e acaba por ser o da própria natureza . (...) Ele não emprega a maneira ; engano-me , ele tem a sua . Mas , uma vez que tem uma maneira própria , deveria ser falso em algumas circunstâncias , e ele nunca o é . Tentai , meu amigo , explicar-me isso . " Salão de 1767 , Chardin , OE , pp. 491-2 . " É evidente que a seus (de Delacroix) olhos a imaginação era o dom mais precioso , a faculdade mais importante , mas essa faculdade permaneceria impotente e estéril, se não tivesse a seu serviço uma habilidade rápida , que pudesse seguir a grande faculdade despótica em seus caprichos impetuosos . " Baudelaire , " A obra e a vida de Eugène Delacroix " , loc. cit., p . 427. (NT)

colegas o suficiente para lhe dizer a verdade . Proponde-lhe antes, a ele , que sabe fazer a carne , pintar um tecido , um céu, um cravo , uma ameixa com seu vapor , um pêssego com sua penugem, e vereis com que superioridade ele se sairá . E esse Chardin , por que tomam-se suas imitações de seres inanimados pela própria natureza ? É que ele representa a carne quando lhe apraz .

Mas o que acaba por enlouquecer o grande colorista é a vicissitude dessa carne ; é que ela viceja e murcha num piscar de olhos ; é que , enquanto o olhar do artista está fixo na tela e seu pincel está ocupado em me reproduzir , eu mudo , e , quando ele volta novamente a cabeça , não me encontra mais . Foi o abade Le Blanc que me veio à cabeça , e bocejei de tédio . Foi o abade Trublet que apareceu , e tome um ar irônico . Foi meu amigo Grimm ou minha Sofia que me surgiram , e meu coração palpitou e a ternura e a serenidade se irradiaram pelo meu rosto , a alegria me saiu pelos poros da pele , o coração dilatou-se , os pequenos reservatórios sanguíneos oscilaram e a tinta imperceptível do fluido que se lhe escapou verteu por todos os lados o encarnado e a vida . Os frutos , as flores mudam sob o olhar atento de La Tour e de Bachelier . Que suplício , portanto , não será para eles o rosto do homem , essa tela que se agita , move-se , alonga-se , descontrai-se , colore-se , descolore-se conforme o número infinito das alternâncias desse sopro ligeiro e móvel que se chama alma!⁽¹⁴⁾

Mas ia-me esquecendo de vos falar da cor da paixão ; eu estava , porém , bem perto diosso . Não terá cada paixão a

(14) Cf. o " quadro móvel " da Carta sobre os surdos e os mudos. (NT)

sua? Será ela a mesma em todos os momentos da paixão ? A cor tem suas nuances na cólera . Se ela inflama o rosto , os olhos são ardentes; se ela é extrema e comprime o coração ao invés de distendê-lo , os olhos se alucinam , a palidez se irradia sobre a fronte e sobre as faces , os lábios tornam-se trêmulos e esbranquiçados. Conservará uma mulher a mesma tez na expectativa do prazer , nos braços do prazer , ao sair de meus braços ? Ah , meu amigo , que arte a pintura ! Completo em uma linha o que o pintor esboça com dificuldade em uma semana , e sua desgraça é que sabe , vê e sente como eu e não pode reproduzi-lo e aliviar-se ; é que , impelindo-o, o sentimento o engana quanto ao que ele pode e o faz arruinar uma obra-prima : ele estava , sem suspeitá-lo , no limite extremo da arte .

Capítulo III

(.....)

Se nos sucede passear nas Tulherias , no Bosque de Bolonha ou em algum lugar afastado dos Campos Elíseos , sob algumas dessas velhas árvores poupadas entre tantas outras que se sacrificaram aos canteiros ou à vista do palácio de Pompadour , ao fim de um belo dia , no momento em que o sol mergulha seus raios oblíquos por entre a massa frondosa dessas árvores , cujos ramos entrelaçados os detém , refratam-nos , quebram , fragmentam , dispersam-nos sobre os troncos , sobre a terra ,entre as folhas e produzem ao nosso redor uma variedade infinita de sombras fortes , de sombras menos fortes , de partes obscuras , menos obscuras ,

iluminadas , mal iluminadas , absolutamente resplandecentes :
então as passagens da obscuridade à sombra , da sombra à luz , da
luz ao resplendor são tão suaves , tão comoventes , tão
maravilhosas , que o aspecto de um ramo , de uma folha detém o
olhar e interrompe a conversação até mesmo no momento mais
interessante . Nossos passos se detém involuntariamente , nossos
olhos passeiam sobre a tela mágica e exclamamos : " Que belo
quadro ! Oh , como isso é belo ! "E como se considerássemos a
natureza como produto da arte ; e , reciprocamente , se sucede que
o pintor nos repita o mesmo encantamento na tela , é como se
encarássemos o efeito da arte do mesmo modo que o da natureza .
Não é no Salão , é no fundo de uma floresta , entre as montanhas
que o sol sombreia e ilumina que Loutherboung e Vernet são
grandes.

O céu difunde um tom geral sobre os objetos .
Percebe-se o vapor da atmosfera à distância ; perto de nós , seu
efeito é menos perceptível ; ao meu redor , os objetos preservam
toda a força e toda a variedade de suas cores , eles ressentem-se
menos do tom da atmosfera e do céu ; à distância, eles se apagam ,
extinguem-se , todas as cores se confundem , e a distância que
produz essa imprecisão , essa monotonia , mostra-os totalmente
cinzentos , pardacentos , de um branco fosco ou mais ou menos
iluminado , segundo a posição da luz e o efeito do sol ; é o mesmo
efeito que o da rapidez com a qual se gira um globo manchado de
diferentes cores , quando essa rapidez é grande o bastante para
unir as manchas e reduzir suas sensações específicas de vermelho ,
de branco , de negro , de azul , de verde a uma sensação única e
simultânea .

Aquele que não estudou e não sentiu os efeitos da luz

e da sombra nos campos , no fundo das florestas , sobre as casas das aldeias , sobre os telhados das cidades , o dia , a noite , que abandone os pincéis , sobretudo que cuide de não ser paisagista . Não é na natureza , somente , é sobre as árvores , é sobre as águas de Vernet , é sobre as colinas de Loutherbouurg que o luar é belo. ⁽¹⁵⁾

Um sítio pode , sem dúvida , ser delicioso . É indiscutível que altas montanhas , florestas antigas , ruínas imensas inspiram admiração . As idéias acessórias que despertam são grandiosas . De lá farei com que desçam Moisés ou Numa , quando me aprouver . A visão de uma torrente , que despenca com grande rumor através dos rochedos escarpados que ela embranquece com sua espuma far-me-ia fremir . Se não a vejo e ouço à distância seu fragor , "Foi desse modo , diria eu , que essas calamidades tão célebres na história passaram : o mundo permanece e todas as suas façanhas nada mais são do que um vão ruído perdido que me entretém ". Se vejo uma planície verdejante , a relva tenra e macia , um riacho que a banha , um canto de floresta afastado que me promete silêncio , frescor e segredo , minha alma se enternecerá , lembrar-me-ei daquela que amo : " Onde estará ela ? exclamarei , por que estou sozinho aqui ? " Mas será a distribuição variada das sombras e das luzes que tirará ou dará à cena toda seu encanto geral . Se se ergue um vapor que entristece o céu e que espalha sobre o espaço um tom pardacento e monótono , tudo se torna mudo , nada me inspira , nada me detém e retomo meus passos em direção à minha morada .

(.....)

(15) " Não é mais , portanto , a natureza ; é a arte (...) ."
Salão de 1767 , Vernet , OE , p . 574 (NT)

Capítulo IV

(.....)

Quando se examinam certas figuras , certas características de cabeça de Rafael , dos Carraci e de outros , pergunta-se onde as obtiveram . Numa imaginação vigorosa , nos autores , nas nuvens , nos acidentes de fogo , nas ruínas , na nação em que colheram os primeiros traços que a poesia em seguida exagerou .

Esses homens raros possuíam sensibilidade , originalidade , temperamento . Eles liam , sobretudo os poetas . Um poeta é um homem de uma imaginação vigorosa que se comove , que se espanta , ele próprio , com os fantasmas que cria .

Não posso evitá-lo . É absolutamente necessário , meu amigo , que vos fale aqui da ação e reação do poeta sobre o estatuário ou o pintor , do estatuário sobre o poeta e de ambos sobre os seres da natureza , tanto animados quanto inanimados . Recuo dois mil anos para expor-vos como , nos tempos antigos , esses artistas influíam reciprocamente uns sobre os outros , como eles influíam sobre a própria natureza e lhe imprimiam uma marca divina . ⁽¹⁶⁾ Homero dissera que Júpiter abalava o Olimpo apenas

(16) O " modelo ideal " de Diderot tem sua origem na observação da natureza , mas aqui intervém a imaginação como Idéia laicizada. Plotino : " Tomemos , se assim quisermos , dois blocos de pedra, um ao lado do outro ; um é bruto e não foi trabalhado ; o outro sofreu a marca do artista e se transformou em uma estatuá de deus ou de homem (...) ; é evidente que a pedra em que a arte introduziu a beleza de uma forma é bela , não porque seja pedra (pois a outra seria igualmente bela) , mas graças à forma que a arte aí introduziu. Esta forma a pedra não a possuía , mas estava no pensamento do artista , antes de entrar na pedra, e estava no pensamento do artista não porque ele tem olhos e mãos , mas porque participa da arte . Portanto , essa beleza estava na arte e é muito superior ; pois a beleza que passou para a pedra não é aquela que está na arte ; esta permanece imóvel e dela

com o movimento de suas sobrancelhas negras . Era o teólogo que falara , e eis a cabeça que o mármore exposto em um templo devia mostrar ao adorador prosternado . O cérebro do estatuário se inflamava e pegava a terra mole e o escopro apenas quando tinha concebido a imagem ortodoxa . O poeta tinha consagrado os belos pés de Tétis , e esses pés eram de fé ; o colo deslumbrante de Vênus , e esse colo era de fé ; os ombros encantadores de Apolo , e esses ombros eram de fé ; as nádegas roliças de Ganimedes , e essas nádegas eram de fé . O povo contava com encontrar sobre os altares esses deuses e essas deusas com seus encantos característicos de seu catecismo . O teólogo ou o poeta tinham-nos substantivado , e o escultor cuidava de não falhar . Zombar-se-ia de um Netuno que não tivesse o peito , de um Hércules que não tivesse o dorso da Bíblia pagã , e o bloco de mármore herético permaneceria no ateliê .

O que resultava disso ? Pois , ao fim e ao cabo , o poeta nada tinha revelado nem feito crer : o pintor e o escultor tinham representado apenas as qualidades tomadas à natureza . É que quando ,ao sair do templo , sucedia ao povo reconhecer essas qualidades em alguns indivíduos , era impressionado de modo muito diverso . A mulher tinha fornecido seus pés a Tétis , seu colo a Vênus ; a deusa lhos devolvia , mas devolvia-os santificados, divinizados . O homem tinha fornecido a Apolo seus ombros , seu peito a Netuno , seus flancos nervosos a Marte , sua cabeça

vem uma outra , inferior a ela e esta beleza inferior nem mesmo pareceu intacta e tal como aspirava a ser , mas na medida em que a pedra cedeu à arte . (...) as artes não imitam diretamente as coisas visíveis , mas remontam às raízes de onde proveio o objeto natural; (...) elas suprimem os defeitos das coisas porque possuem a beleza : Fídias fez seu Zeus sem relação com nenhum modelo sensível; ele imaginou tal como seria se consentisse em aparecer aos nossos olhos . " Enéadas , 5.8.1 (NT) .

sublime a Júpiter , suas nádegas a Ganimedes ; mas Apolo , Netuno, Marte , Júpiter e Ganimedes lhos devolviam santificados , divinizados .

(.....)

Quantas coisas mais sutis ainda sobre a expressão ! Sabeis que ela às vezes determina a cor ? Não haverá uma tinta mais semelhante do que uma outra a certos estados , a certas paixões ? A cor pálida e macilenta não convém aos poetas , aos músicos aos escultores , aos pintores : esses homens são geralmente biliosos ; misturai a essa macilência uma tinta amarelada , se desejardes . Os cabelos negros acrescentam brilho à brancura e vivacidade aos olhares . Os cabelos louros casarão melhor com a languidez , a preguiça , a indolência , as peles translúcidas , os olhos úmidos , suaves e azuis .

A expressão é admiravelmente acentuada por esses acessórios superficiais , que favorecem também a harmonia . Se me pintardes uma cabana e colocardes à entrada uma árvore , quero que essa árvore seja velha , partida , gretada , decrepita ;⁽¹⁷⁾ que haja uma conformidade de acidentes , de desgraças e de penúria entre ela e o infeliz ao qual ela empresta sua sombra nos dias de festa .

Os pintores não falham quanto a essas analogias grosseiras ; mas se tivessem um conhecimento claro de seu motivo iriam logo mais longe . Refiro-me àqueles que possuem o instinto de Greuze , e os outros não incorreriam em disparates que causam lástima , quando não fazem rir .

Mas vou deslindar , através de um ou dois exemplos ,

(17) Cf. a Carta sobre os surdos e os mudos; encontraremos a mesma referência ao carvalho , o elemento estético como diferenciador entre natureza e arte . (NT)

o fio secreto e sutil que os conduziu na escolha delicada de seus acessórios . Quase todos os pintores de ruínas vos mostrarão , ao redor de suas construções solitárias , palácios , herdades , obeliscos ou outros edifícios destruídos , um vento impetuoso que sopra ; um viajante que leva sua pequena bagagem e que passa ; uma mulher curvada ao peso de seu filho envolto em farrapos e que passa ; homens a cavalo que conversam , o nariz sob sua capa e que passam . Quem sugeriu esses acessórios ? A afinidade de idéias . Tudo passa ; o homem e a morada do homem . Mudai o tipo do edifício arruinado ; suponde , no lugar das ruínas de uma herdade algum túmulo monumental , e vereis a afinidade das idéias agirem de modo semelhante sobre o artista e atrair acessórios totalmente opostos aos primeiros . Então o viajante fatigado terá deposto seu fardo a seus pés e ele e seu cão se sentarão e repousarão sobre os degraus do túmulo ; a mulher , parada e sentada , aleitará seu filho ; os homens apear-se-ão e , deixando seus animais pastarem livremente , estendidos na terra , continuarão a conversa ou se entreterão em ler a inscrição na tumba . É que as ruínas são um lugar de perigo e os túmulos são espécies de asilos ; é que a vida é uma viagem e o túmulo , a morada do repouso ; é que o homem senta-se onde as cinzas do homem repousam .

(.....)

Capítulo V

(.....)

Uma outra coisa que não choca menos são os costumes abonecados dos povos civilizados . A polidez , esta qualidade tão

amável , tão doce , tão estimável no mundo , é enfadonha nas artes de imitação . Uma mulher só pode ajoelhar-se , um homem só pode pousar seu braço , colocar seu chapéu e apoiar um pé sobre a grade. ^(17b) Bem sei que me lançarão à cara os quadros de Watteau; mas dou de ombros e persisto .

Tirai de Watteau seus sítios , sua cor , a graça de suas figuras , de suas vestes ; vede apenas a cena e julgai . É necessário às artes de imitação algo selvagem , brutal , impressionante e enorme . Eu permitiria facilmente a um persa levar a mão a sua fronte e inclinar-se ; mas vede o caráter desse homem inclinado ; vede seu respeito , sua adoração ; vede a nobreza de sua roupagem , de seu movimento . Quem é o merecedor de uma homenagem tão profunda ? Seu deus ? Seu pai ?

(.....)

Mas retornemos à disposição , ao conjunto dos personagens . Pode-se , deve-se sacrificá-los um pouco à técnica . Até que ponto ? Não sei . Mas não quero que isso custe o mínimo à expressão , ao efeito do assunto . Comovei-me ; assombrai-me , atormentai-me ; fazei-me vibrar , chorar , estremecer , indignai-me , primeiro ; deleitarás meus olhos depois , se pudeses.

(.....)

A expressão exige uma imaginação vigorosa , uma inspiração ardente , a arte de suscitar fantasmas , de animá-los , de aumentá-los ; a ordenação , na poesia como na pintura , supõe um certo temperamento de juízo e de inspiração , de calor e de

(17b) Pequeno móvel portátil que se coloca diante da chaminé para proteger do calor do fogo . A grade se torna , no século XVIII , um objeto de luxo e é ornado de ricas tapeçarias com motivos graciosos , tirados dos cartões de Gillois , de Watteau ou de Boucher (Nota de Paul Vernière , 1 , OE , p . 714) .

sabedoria , de embriaguês e de sangue-frio , cujos exemplos não são comuns na natureza . Sem esse equilíbrio rigoroso , conforme predomine o entusiasmo ou a razão , o artista é extravagante ou frio . (18)

A idéia principal , concebida com firmeza , deve exercer seu despotismo sobre todas as outras . É a força motriz da máquina , que , semelhantemente àquela que mantém os corpos celestes em suas órbitas e os atrai , age na razão inversa da distância .

(.....)

Há em quase todos os nossos quadros uma debilidade de

(18) " (...) é impossível , na poesia , na pintura , na oratória , na música , produzir algo de sublime sem entusiasmo . O entusiasmo é um movimento violento da alma , através do qual somos transportados para o coração dos objetos que devemos representar ; então, vemos toda uma cena passar-se em nossa imaginação , como se estivesse fora de nós , e ela está , com efeito , pois enquanto subsiste essa ilusão todos os objetos presentes desaparecem e em seu lugar se corporificam nossas idéias e só delas tomamos conhecimento ; então, nossas mãos tocam corpos , nossos olhos vêem seres vivos , nossos ouvidos ouvem vozes . Se esse estado não é o da loucura , está bem próximo dela . Eis o motivo pelo qual é preciso ter muito senso para compensar o entusiasmo . O entusiasmo arrebatava apenas quando os espíritos foram preparados e dominados pela força da razão ; é um princípio que os poetas não devem nunca perder de vista em seus devaneios e a que os homens eloqüentes sempre obedeceram em seus ardores oratórios . Se o entusiasmo predomina em uma obra , difunde por todas as partes um não sei quê de gigantesco , de incrível e de enorme . Se é o estado habitual da alma e a tendência adquirida ou natural do caráter, produzem-se discursos alternadamente loucos ou sublimes ; é-se impelido a ações de um heroísmo extravagante que revela ao mesmo tempo a grandeza , a força e a desordem da alma . O entusiasmo toma mil formas diversas ; um vê os céus abertos sobre sua cabeça, o outro , os infernos se abrirem sob seus pés ; este crê estar entre espíritos celestes , ouve seus concertos divinos , com eles se exalta ; aquele se dirige às fúrias , vê suas tochas em fogo , impressiona-se com seus gritos ; elas o perseguem ; ele foge à sua vista . " Verbetes " Ecletismo " , AT XIV , pp. 322-3 . "(...) há duas espécies de entusiasmo : o entusiasmo da alma e o da profissão . Sem aquele a concepção é fria ; sem este a execução é fraca ; é sua união que torna sublime a obra . " Pensamentos esparsos sobre a pintura, OE , p . 772 (NT)

concepção , uma pobreza de idéia , dos quais é impossível receber um abalo violento , uma sensação profunda . Olha-se , volta-se a cabeça e nada se lembra do que se viu . Nenhum fantasma que vos obsede e que vos persiga . Ouso propor ao mais intrépido de nossos artistas que nos aterrorize pelo seu pincel tanto quanto somos aterrorizados pelo simples relato do jornalista , dessa multidão de ingleses moribundos, sufocados num calabouço demasiado pequeno, pelas ordens de um nababo . E de que adianta , então , que moas tuas tintas , que tomes teu pincel , que esgotes todos os recursos de tua arte , se me impressionas menos do que uma gazeta ? É que esses homens não possuem imaginação , inspiração; é que não conseguem obter nenhuma idéia intensa e grandiosa .

(.....)

Capítulo VII

Mas o que significam todos esses princípios , se o gosto é uma questão de capricho e se não há nenhuma regra eterna , imutável do belo ?

Se o gosto é uma questão de capricho , se não há nenhuma regra do belo , de onde provém então essas emoções deliciosas que se elevam tão subitamente , tão involuntariamente , tão tumultuosamente do fundo de nossas almas , que as dilatam ou as oprimem e que obrigam nossos olhos a verterem lágrimas de alegria , de dor , de admiração , seja diante da aparência de um fenômeno físico grandioso , seja diante do relato de algum traço moral grandioso ? Apage , Sophista ! nunca convencerás meu coração de que ele se engana ao fremir ; minhas entranhas , de que elas se

enganam ao se comoverem .

O verdadeiro , o bom e o belo estão bem próximos . Acrescentai a uma das duas qualidades anteriores alguma circunstância rara , notável , e o verdadeiro será belo e o bom será belo . Se a solução do problema dos três corpos for apenas o movimento de três pontos dados sobre um pedaço de papel , isso não é nada , é uma verdade meramente especulativa . Mas se um desses três corpos for o astro que nos ilumina durante o dia , o outro , o astro que brilha durante a noite e o terceiro , o globo que habitamos , de repente a verdade torna-se grandiosa e bela .

Um poeta dizia de outro : Ele não irá longe ; não possui o segredo ! Que segredo ? O de mostrar os objetos de um grande interesse , pais , mães , esposos , mulheres , crianças .

Vejo a montanha alta coberta de uma floresta escura e profunda . Vejo-a e ouço dela descer ruidosamente uma torrente , cujas águas vão rebentar contra as pontas escarpadas de um rochedo. O sol inclina-se para seu ocaso ; ele transforma em outros tantos diamantes as gotas d'água que pendem presas às extremidades irregulares das pedras . Contudo , as águas , após terem vencido os obstáculos que as detinham , vão se reunir num vasto e largo canal que as conduz até uma certa distância , em direção a uma máquina . É lá que , sob massas enormes , se mói e prepara o alimento mais universal do homem . Entrevejo a máquina , entrevejo suas rodas que a espuma das águas embranquece ; entrevejo , através de alguns salgueiros , o cimo da cabana do proprietário : recolho-me a mim mesmo e sonho .

Sem dúvida , a floresta que me remete à origem do mundo é uma coisa bela ; sem dúvida , esse rochedo , imagem da constância e da duração é uma coisa bela ; sem dúvida , essas

gotas d'água transformadas pelos raios do sol , fragmentadase decompostas em tantos diamantes rutilantes e líquidos , são uma coisa bela ; sem dúvida , o ruído , o fragor de uma torrente que quebra o vasto silêncio da montanha e de sua solidão e causa em minha alma um abalo violento , um terror secreto , é uma coisa bela !

Mas esses salgueiros , essa cabana , esses animais que pastam nas redondezas , todo esse espetáculo de utilidade nada acrescentará a meu prazer ? E que diferença ainda entre a sensação do homem comum e a do filósofo ! É que ele reflete e vê , na árvore e na floresta , o mastro que deve , um dia opor sua cabeça altiva à tempestade e aos ventos ; nas entranhas da montanha , o metal bruto que borbulhará um dia no fundo dos fornos ardentes e tomará a forma tanto das máquinas que fecundam a terra quanto daquelas que destroem seus habitantes ; no rochedo , as massas de pedra com as quais se edificarão os palácios dos reis e templos dos deuses ; nas águas da torrente , ora a fertilidade , ora a devastação do campo , a formação os riachos , dos rios , o comércio , os habitantes do universo ligados , seus tesouros levados de costa a costa e de lá espalhados continentes adentro , e sua alma móvel passará subitamente da emoção suave e voluptuosa do prazer ao sentimento do terror , se sua imaginação vem a levantar as vagas do oceano .

É desse modo que o prazer aumentará à proporção da imaginação , da sensibilidade e dos conhecimentos . Nem a natureza nem a arte que a copia nada dizem ao homem estúpido ou frio , pouca coisa ao homem ignorante .

Que é então o gosto ? Uma facilidade adquirida , através de experiências reiteradas , para apreender o verdadeiro e

o bom , com a circunstância que o torna belo ,e de ser por ele imediata e intensamente comovido .

Se as experiências que determinam o julgamento estão presentes na memória , ter-se-á o gosto esclarecido ; se a memória desapareceu e delas permanece apenas a impressão , ter-se-á o tato, o instinto .

Miguel Ângelo dá à cúpula de São Pedro de Roma a mais bela forma possível . O geômetra de La Hire , impressionado por essa forma , traça sua écura e descobre que essa écura é a curva da maior resistência . O que inspirou essa curva a Miguel Ângelo , dentre uma infinidade de outras que ele poderia escolher ? A experiência cotidiana da vida . Foi ela quem sugeriu ao mestre carpinteiro , de modo tão seguro quanto ao sublime Euler , o ângulo da estai com o muro que ameaça ruir ; foi ela quem lhe ensinou dar à aspa do moinho o inclinação mais favorável ao movimento de rotação ; foi ela quem o obrigou muitas vezes a entrarem , em seu cálculo sutil, elementos que a geometria da Academia não conseguiria captar .

A experiência e o estudo ; eis as preliminares , tanto daquele que executa quanto daquele que julga . Exijo , em seguida. , a sensibilidade . Mas como se vêem homens que praticam a justiça , a beneficência , a virtude , unicamente pelo interesse bem compreendido , pelo espírito e o gosto da ordem , sem deles sentir a delícia e a volúpia , pode igualmente haver gosto sem sensibilidade , do mesmo modo como sensibilidade sem gosto . A sensibilidade , quando é extrema , não mais discerne ; tudo a comove indistintamente . Um . . . vos dirá friamente : " Isso é belo! " O outro ficará mudo , extasiado , embriagado . (19)

(19) Essa tese é defendida no Sonho de d'Alembert (1769) , com base na teoria do diafragma , e no Paradoxo sobre o

Saliat , tundet pede terram ; ex oculis stillabit
amicis rorem . (20)

Ele balbuciará , mas não encontrará expressões que
traduzam o estado de sua alma .

O mais ditoso é , indubitavelmente , este último . O
melhor juiz ? É outra coisa . Os homens frios , severos e
tranquilos observadores da natureza , muitas vezes conhecem melhor
as cordas delicadas que devem ser dedilhadas : eles constituem os
entusiastas sem o serem ; é o homem e o animal .

A razão ratifica por vezes o juízo rápido da
sensibilidade ; ele recorre de sua sentença . Daí tantas produções
esquecidas quase imediatamente depois de aplaudidas ; tantas
outras , quer despercebidas , quer desdenhadas , que recebem , ao
mesmo tempo , do progresso do espírito e da arte , de uma atenção
mais serena , o tributo que mereciam .

Daí a incerteza do sucesso de qualquer obra de gênio.
Ela é única . Apenas é avaliada ao ser referida à natureza . E
quem sabe chegar até lá ? Um outro homem de gênio . (21)

comediante . Em 1751 , Diderot afirmava , na Carta à srta. *** :
" Não julgueis, senhorita , que esses seres tão sensíveis à
harmonia sejam os melhores juízes da expressão . Eles estão
quase sempre além dessa emoção terna na qual o sentimento não
prejudica a comparação. Assemelham-se a essas almas frágeis que
não podem ouvir a história de um infeliz , sem verter lágrimas,
e para as quais não existem tragédias ruins . " AT I , p. 408.
Relacionada aqui ao crítico , essa afirmação se manterá também
para o artista. (NT)

(20) " Saliará , percutirá a terra com o pé ; dos olhos
amigos destilará gotas de orvalho . " Horácio , Arte poética ,
429 -430. (NT)

(21) " Mas a compreensão do emblema poético não é dada a todo
mundo ; é preciso que esteja quase em condições de criá-lo para
sentir-lo intensamente . " Carta sobre os surdos e os mudos ,
(NT)

SALÃO DE 1767 (EXCERTOS)

Na forma de carta dirigida a Grimm , editor da *Correspondance littéraire* , Diderot escreve uma introdução a sua crítica do Salão de 1767 .

A tradução segue a edição Assézat-Tourneux .

(.....)

Ah , meu amigo , que raça maldita é a dos amadores ! Devo expor meus pensamentos e desabafar , já que tenho oportunidade para tal . Ela começa a desaparecer aqui , onde apenas se prolongou muito e causou demasiado mal . São essas pessoas que decidem a torto e a direito as reputações ; que pretenderam matar Greuze de dor e de fome ; que possuem galerias que quase nada lhes custam ; luzes , ou antes vaidades , que nada lhes custam ; que se interpõem entre o homem abastado e o artista miserável ; que obrigam o talento a pagar a proteção que lhe concedem ; que lhe abrem ou fecham as portas ; que se valem da necessidade que o artista deles tem , para dispor de seu tempo ; que dele se aproveitam ; que lhe arrancam a preço vil suas melhores obras ; que estão à espreita , emboscados atrás de seus cavaletes ; que sorrateiramente o condenam à mendicância , para mantê-lo escravo e dependente ; que pregam sem cessar a parcimônia de riqueza como um agulhão necessário ao artista e ao homem de letras , porque , se a riqueza se juntasse de uma feita aos talentos e às luzes , eles não seriam mais nada ; que desacreditam e arruinam o pintor e o escultor , se ele possui altivez e desdenha sua proteção ou seu conselho ; que o constroem , perturbam-no em seu ateliê , pela inoportunidade de sua presença e inépcia de seus conselhos ; que o desencorajam , que o aniquilam e que o mantêm , tanto quanto podem , na alternativa cruel de sacrificar ou seu gênio , ou seu orgulho , ou sua riqueza . Ouvi, eu que vos falo , um desses homens , as costas apoiadas na lareira do artista , condená-lo descaradamente , a ele e a todos os seus iguais , ao trabalho e à pobreza e crer , pela mais desonesta compaixão , reparar os propósitos mais desonestos , prometendo

escola aos filhos do artista que o ouvia . Calei-me e me reprovarei toda a minha vida meu silêncio e minha paciência.

Este único obstáculo já bastaria para apressar a decadência da arte , sobretudo quando se leva em consideração que a obstinação desses amadores contra os grandes artistas vai às vezes até o ponto de proporcionar aos mediócras o lucro e a honra das obras públicas . Mas como pode o talento se defender e a arte se preservar , se acrescentais a essa epidemia verminosa o grande número de pessoas perdidas para as letras e as artes , pela legítima aversão dos pais a abandonar seus filhos a uma condição que os ameaça com a pobreza ? A arte exige uma certa educação e apenas os cidadãos que são pobres , que não possuem quase nenhum recurso , que são desprovidos de qualquer perspectiva permitem a seus filhos pegarem o lápis . Nossos maiores artistas provêm das mais baixas condições sociais . É de se ouvirem os gritos de uma família de bem quando seu filho , arrastado por seu gosto , põe-se a desenhar ou a fazer versos . Perguntai a um pai cujo filho se embrenha por qualquer um desses desvios : " O que faz vosso filho? - O que ele faz ? Ele está perdido ; desenha , faz versos ." Não esqueçais , dentre os obstáculos à perfeição e à sobrevivência das belas - artes , não digo a riqueza de um povo , mas esse luxo que degrada os grandes talentos ao submetê-los a obras insignificantes, e os temas grandiosos ao reduzi-los à bambochata, e , para convencer-vos disso vede a Verdade , a Virtude a Justiça a Religião adaptadas por La Grenée para a saleta íntima de um financista . Acrescentai a essas causas a depravação moral , o gosto excessivo pela amabilidade universal , que só consegue tolerar as obras do vício e que condenaria um artista moderno à mendicância em meio a centenas de obras-primas cujos temas teriam

sido tomados à história grega ou romana . A ele se dirá : "Sim ,
isso é belo , mas triste ; um homem que mantém sua mão sobre a
brasa ardente , carnes que se desfazem , sangue que goteja ; ah !
pfuh ! isso causa horror ! Quem quererá olhar para isso ? "
Contudo , entre essas pessoas não se fala menos sobre a imitação
da bela natureza , e essas pessoas que dela falam sem cessar
acreditam de boa fé que haja uma bela natureza subsistente , que
ela existe , que se vê quando se quer e que se tem apenas de
copiá-la .⁽¹⁾ Se lhes dissésseis que é um ser absolutamente ideal,

(1) Diderot inicia o núcleo da exposição da sua teoria do
"modelo ideal " , cujos ecos distantes encontramos na Carta
sobre os surdos e os mudos . Os "hieróglifos" constituem
traduções de imagens visuais , traduções entranhadas pela
expressividade ; ao término dessa trajetória, deparamo-nos
agora com o "modelo ideal". O termo intermediário da tradução
operada pela arte acha-se na mente do artista : na
impossibilidade de imitar toda a natureza , o artista não a
copia diretamente : copia seu reflexo , que se encontra na sua
imaginação : " Não é mais, portanto, da natureza , é da arte ;
não é mais de Deus , é de Vernet que vou vos falar . (...) O
assombroso é que o artista se recorda desses efeitos a centenas
de léguas da natureza e que ele não tem nenhum modelo senão a
sua imaginação ; (...) é que , de fato , essas composições
louvam mais fortemente a grandeza , o poder , a majestade da
natureza do que ela própria . " Salão de 1767 , Vernet , OE ,
pp. 576-7 . Nas linhas seguintes , Diderot identifica a sua
origem , que está no processo da própria natureza, e se
aproxima da teoria aristotélica da imitação , conciliando-a com
a idéia laicizada . O deslocamento da idéia platônica (contra
o próprio Platão e sua depreciação do artista) para a mente do
artista reporta-nos a Cícero : " Creio que em nenhum gênero
existe nada de tão belo que, aquilo de onde foi copiado - como
o modelo em relação ao retrato - , não seja ainda mais belo ;
mas esse modelo não podemos percebê-lo nem com a vista nem com
o ouvido nem com qualquer outro sentido , mas tão somente com o
espírito e com o pensamento ; por isso , podemos imaginar algo
que supera em beleza as próprias esculturas de Fídias , que em
seu gênero são as mais perfeitas , e também as pinturas já
mencionadas , uma vez que , quando este artista criava o Zeus e
a Atenas , não contemplava nenhum homem (real) que pudesse ser
retratado , mas habitava em seu espírito uma idéia sublime da
Beleza ; contemplando-a e imerso nela , conduzia sua arte e sua
obra para a representação dessa idéia. "Orator ad Brutum", II ,
apud Panofsky , Idea , Catedra , Madrid , 1985 , p. 17. "
Ouvimos ultimamente dizerem de mil maneiras diferentes: 'Copiai
a natureza ; copiai apenas a natureza . Não há maior prazer nem
maior êxito do que uma cópia admirável da natureza.' E esta
doutrina , inimiga da arte , pretendia ser aplicada não somente

arregalariam os olhos ou vos ririam na cara, e estes últimos seriam talvez artistas mais imbecis do que os primeiros , porque não compreenderiam melhor do que aqueles e se fariam de entendidos. Poderíeis ,meu amigo , comparar-me a esses cães de caça mal disciplinados , que perseguem indiscriminadamente toda a caça que lhes surge à frente ; uma vez lançado o objetivo, devo persegui-lo e desafiar um de nossos artistas mais esclarecidos . Está certo que esse artista irônico torça o nariz quando me intrometer na técnica de sua profissão ; mas se ele me desmentir quando se tratar do ideal de sua arte poderá certamente me proporcionar minha desforra . Perguntarei então a esse artista : "Se tivésseis escolhido por modelo a mais bela mulher que conhecésseis e tivésseis representado com o maior rigor todos os encantos de seu rosto , julgaríeis ter representado a beleza ? Se me respondeis que sim , o último de vossos alunos vos desmentirá e dirá que fizestes um retrato . Mas se há um retrato dos olhos ,há um retrato do pescoço , do colo , do ventre , do pé , da mão , dos

à pintura mas a todas as artes , até mesmo ao romance , até mesmo à poesia . A esses doutrinadores tão contentes com a natureza , um homem imaginativo teria certamente o direito de responder : ' Acho inútil e enfadonho representar o que existe, porque nada do que existe me satisfaz . A natureza é feia , e prefiro os monstros de minha fantasia à trivialidade positiva . ' Entretanto , seria mais filosófico perguntar aos doutrinadores em questão, primeiramente , se estão bem certos da existência da natureza exterior , ou , se essa pergunta parecesse demasiado bem formulada para zombar de sua mordacidade , se eles estão bem seguros de conhecer toda a natureza , tudo o que a natureza contém . Uma seria a mais impostora e a mais extravagante das respostas . (...) Ora , se os pedantes de que falo (há pedantismo até mesmo na baixeza) e que têm representantes por toda parte , essa teoria se vangloriando igualmente da impotência e da preguiça , não quisessem que a coisa fosse assim compreendida , julgamos que quisessem simplesmente dizer: ' Não temos imaginação e decretamos que ninguém a terá . ' " Baudelaire , " A rainha das faculdades " , loc. cit. , pp. 320-1 . " Com efeito , todos os bons e verdadeiros desenhistas desenhavam segundo a imagem inscrita em seu cérebro , e não segundo a natureza . " Baudelaire , " A arte mnemônica " , loc. cit. , p. 470 . (NT)

dedos do pé , da unha ; pois o que é um retrato senão a representação de um ser individual qualquer ? E se não reconheceis de modo tão imediato , tão seguro , por características tão evidentes , tanto a unha retratada quanto o rosto retratado , não é porque a coisa assim não seja; é porque a estudastes pouco , é porque ela mostra uma extensão menor , é porque suas marcas de individualidade são menores , menos perceptíveis e mais fugidias . Mas me enganais , enganais a vós mesmo e sabeis mais do que dizeis. Percebestes a diferença entre a idéia geral e a coisa individual até nas partes mais insignificantes , já que não ousaríeis me afirmar que , desde o momento em que pegastes o pincel até este dia , vos submetestes à imitação rigorosa de um cabelo . Acrescentastes , suprimistes , sem o que não teríeis feito uma imagem primeira , uma cópia da verdade , mas um retrato ou uma cópia uma cópia , *φαντασματος ουκ αληθείας*, o fantasma e não a coisa , ⁽²⁾ e teríeis ficado apenas no terceiro grau , uma vez que entre a verdade e vossa obra teria havido a verdade ou o protótipo, seu fantasma subsistente que vos serve de modelo e a cópia que fazeis dessa sombra incompleta desse fantasma . Vossa linha não teria sido a linha verdadeira , a linha de beleza , a linha ideal , mas uma linha qualquer alterada , deformada , retratista , individual , e Fídias teria dito de vós : *τρίτος εστι απο της καλης γυναικος και αληθείας* , estais apenas no terceiro grau com relação à bela mulher e à beleza, e teria dito a verdade: há , entre a verdade e sua imagem , a mulher bela individual que ele escolheu como modelo . - Mas , dir-me-á o artista que reflete antes de contestar , onde estará então o verdadeiro modelo , se ele não existe nem por inteiro nem por parte da natureza e se se

(2) Cf. Platão , " Sofista " . (NT)

pode dizer da menor e da melhor escolha *παντασματος ουκ αληθειας*? Quanto a isso, responderei : "Ainda que eu não pudesse explicá-lo, deixaríeis de pressentir a verdade do que vos disse ? Seria menos verdadeiro, que para uma visão microscópica, a imitação meticulosa de uma unha , de um cabelo fosse um retrato ? Mas vou demonstrar-vos que possuíis essa visão e que a usais constantemente. Não convindes que qualquer ser, sobretudo animado, tem suas funções , suas paixões determinadas na vida e que , com o exercício e o tempo , suas funções devem ter disseminado por toda a sua organização uma alteração tão acentuada, às vezes , que faria adivinhar a função ? Não convindes que essa alteração não afeta somente a massa geral , mas que ela não pode afetar a massa geral sem afetar cada parte isoladamente ? Não convindes que , quando tiverdes representando fielmente não apenas a alteração própria à massa mas também a alteração conseqüente de cada uma de suas partes , tereis feito o retrato ? Há , portanto , uma coisa que não é aquela que pintastes , que está entre o modelo primeiro e sua cópia .

- Mas onde está o modelo primeiro ?

- Um momento , por favor , e aí chegaremos, talvez.

Não convindes ainda que as partes moles interiores do animal , as primeiras a se desenvolverem , determinam as partes duras ? Não convindes que essa influência sobre todo o sistema é generalizada? Não convindes que, independentemente das funções cotidianas e habituais , que teriam logo estragado o que a natureza fizera de modo perfeito, é impossível imaginar , entre tantas causas que agem e reagem na formação , no desenvolvimento de uma máquina tão complicada , um equilíbrio tão preciso e tão contínuo , em que nada pecasse de lado algum , nem por excesso nem por falta ?

Convinde que , se não vos impressionais com essas observações , é porque não possuíis as noções primárias de anatomia, de fisiologia, as noções primárias da natureza . Convinde , ao menos , que , entre esse grande número de cabeças de que as aléias de nossos jardins formigam em um dia belo não encontrareis uma cujo perfil se assemelhe a outro ; uma em que um dos cantos da boca não difira sensivelmente do outro ; uma que , vista num espelho côncavo , possua um único ponto idêntico a um outro . Convinde que falava como grande artista e homem de bom senso esse Vernet , quando dizia aos alunos da escola ocupados com a caricatura : "Sim , essas pregas são nobres , amplas e belas ; mas imaginai que não mais as vísseis". Convinde, portanto , que não há e não pode haver nenhum animal inteiro subsistente nem nenhuma parte do animal subsistente que possais tomar rigorosamente como modelo primeiro . Convinde , portanto , que esse modelo é puramente ideal e que não é tomado diretamente a nenhuma imagem visual na Natureza, cuja cópia detalhada vos tenha ficado na imaginação e a qual poderíeis lembrar novamente , imobilizar sob vossos olhos e recopiar servilmente , a menos que quisésseis ser retratista . Convinde , portanto, que quando fazeis o belo não fazeis nada de que existe, nem mesmo nada do que pode existir . Convinde , portanto , que a diferença entre o retratista e vós , homem do gênio , consiste essencialmente em que o retratista reproduz fielmente a Natureza como ela é e se fixa , por gosto , no terceiro grau , e que vós , que procurais a verdade , o modelo primeiro , vosso esforço contínuo é elevar-vos ao segundo .

- Vós me confundis ; mas tudo isso é apenas metafísica .

- Oh, grande asno, e tua arte não tem metafísica ? E

essa metafísica , que tem por objeto a natureza , a bela natureza, a verdade , o modelo primeiro ao qual te conformas sob pena de ser apenas um retratista , não é ela a mais sublime metafísica ? Deixa de lado essa censura que os tolos , que não pensam ,opõem ao homens profundos, que pensam .

- Ouve ; sem maiores sutilezas , quando quero fazer uma estátua de uma mulher bela , faço com que um grande número delas se dispa; todas me mostram partes belas e partes disformes; tomo a cada uma o que tem de belo .

- E o reconheces com relação a quê ?

- Ora , pela sua semelhança com o antigo , que estudei muito .

- E se o antigo não existisse , como o farias ? Não me respondes . Escuta-me então , pois tentarei explicar-te como procederam os antigos , como te tornastes o que és e o motivo de uma tradição boa ou má que segues ,sem que lhe tenhas nunca investigado a origem . Se é verdade o que te dizia há pouco, o modelo mais belo, mais perfeito de um homem ou de uma mulher seria um homem ou uma mulher superiormente adequados a todas as funções da vida e que tivessem atingido a idade do mais completo desenvolvimento sem que tivessem exercido nenhuma . Mas , como a natureza não nos mostra em lugar algum esse modelo , nem por inteiro nem em parte ; como ela produz todas as suas obras de modo defeituoso ; como as mais perfeitas a saírem de seu ateliê são submetidas a condições sociais , funções , necessidades que as deformaram ainda mais ; como , pela necessidade selvagem de se conservar e se reproduzir, se distanciaram cada vez mais da verdade , do modelo primeiro , da imagem intelectual , de tal modo que absolutamente não há , nunca houve e não pode haver nenhum

todo nem, conseqüentemente , uma única parte de um todo que não tenha sido perturbada , sabes , meu amigo , o que os teus mais antigos predecessores fizeram ? Por uma observação prolongada , por uma experiência consumada , pela comparação dos órgãos com suas funções naturais , por um tato refinado , por um gosto , um instinto , uma espécie de inspiração dada a alguns raros gênios , talvez por um projeto , natural a um idólatra , de elevar o homem acima de sua condição e de lhe imprimir um caráter divino , um caráter que exclui todos os constrangimentos de nossa vida banal , pobre , mesquinha e miserável , eles começaram por perceber as grandes alterações , as deformidades mais grosseiras , os grandes sofrimentos . Eis o primeiro passo que , na verdade , apenas reformou a massa geral do sistema animal ou de algumas de suas partes principais . Com o tempo , por uma progressão lenta e tímida , por um longo e penoso tateio , por uma noção vaga , secreta de analogia , o resultado de uma infinidade de observações sucessivas cuja memória se apaga e cujo resultado permanece, a reforma se estendeu às menores partes, destas às menores ainda e destas últimas às mais imperceptíveis , à unha , à pálpebra , aos cílios , aos cabelos , apagando incessantemente e com uma cautela espantosa as alterações e deformidades da Natureza defeituosa , quer em sua origem , quer pelas necessidades de sua condição social ,distanciando-se incessantemente do retrato , da linha falsa , para elevar-se ao verdadeiro modelo ideal da beleza , à linha verdadeira ; modelo ideal da beleza que não existiu em parte alguma senão na cabeça dos Agasias , dos Rafael , dos Poussin , dos Puget , dos Pigalle , dos Falconet ; modelo ideal da beleza , linha verdadeira ,da qual os artistas inferiores colhem noções incorretas , mais ou menos aproximadas, apenas no antigo ou nas

produções incorretas da natureza ; modelo ideal da beleza , linha verdadeira, que esses grandes mestres não podem inspirar a seus alunos de modo tão preciso quanto a concebem ; modelo ideal da beleza , linha verdadeira ,acima da qual podem se lançar , divertindo-se, para produzir o fantástico : a Esfinge , o Centauro, o Hipogrifo , o Fauno e todas as naturezas combinadas ; da qual podem descer para produzir os diferentes retratos da vida, a charge , o bizarro , o grotesco , segundo a dose de mentira que sua composição exige e segundo o efeito que devem produzir , de modo que é quase uma questão ociosa procurar até onde é preciso manter-se próximo ou distante do modelo ideal da beleza , da linha verdadeira ; modelo ideal da beleza , linha verdadeira não tradicional , que quase desaparece com o homem de gênio ; que , durante um período , forma o espírito , o caráter , o gosto das obras de um povo , de um século , de uma escola ; modelo ideal da beleza , linha verdadeira da qual o homem de gênio terá a noção mais ou menos precisa , segundo o clima , o governo , as leis , as circunstâncias que o viram nascer ; modelo ideal da beleza , linha verdadeira que se corrompe , que se perde e que seria reencontrada de modo perfeito entre um povo apenas pelo retorno ao estado de barbárie , pois esta é a única condição em que os homens , convencidos de sua ignorância ,podem se decidir à lentidão do tato ; os outros permanecem medíocres , precisamente porque nascem , por assim dizer , sábios . Servis e quase estúpidos imitadores daqueles que os precederam , estudam a natureza como se fosse perfeita e não perfectível , vão procurá-la,não para se aproximar do modelo ideal e da linha verdadeira , mas para aproximar ainda mais da cópia daqueles que a possuíram . Poussin disse do mais hábil deles que era um anjo em

comparação com os modernos e um asno em comparação com os Antigos. Os imitadores meticolosos do Antigo sempre observaram atentamente o fenômeno , mas nenhum deles conseguiu explicá-lo . Permanecem inicialmente um pouco abaixo de seu modelo ; pouco a pouco afastam-se dele ainda mais , do quarto grau do retratista , do copista resvalam para o centésimo ."

Mas então , dir-me-eis , nossos artistas não poderão nunca se igualar aos Antigos ? Assim o julgo , pelo menos se perseverarem na via a que se apegam , estudando a natureza , pesquisando-a , julgando-a bela apenas segundo cópias antigas , por mais sublimes que sejam e por mais fiel que possa ser a imagem que dela têm . Reformar a natureza segundo o antigo é seguir via contrária à dos Antigos , que não o possuíam , é trabalhar segundo uma cópia . E de resto , meu amigo , julgais não haver nenhuma diferença entre ser da escola primitiva e do segredo , compartilhar o espírito nacional , ser animado pela veemência e penetrado pelas idéias , pelos procedimentos , pelos meios daqueles que fizeram a coisa e simplesmente ver a coisa feita ? Julgais não haver nenhuma diferença entre Pigalle e Falconet em Paris , diante do Gladiador , e de Pigalle e Falconet em Atenas e diante de Agasias ? É uma velha balela , meu amigo , essa de que , para engendrar essa estátua verdadeira ou imaginária que os Antigos chamavam de a regra e que eu chamo de modelo ideal ou de a linha verdadeira , tenham percorrido a natureza , tomando-lhe emprestadas , em uma infinidade de indivíduos , as mais belas partes das quais compuseram um todo . ⁽³⁾ Como teriam reconhecido a beleza dessas partes ? Sobretudo daquelas que , raramente

(3) Cf. Plínio , Hist. nat. , XXXV , 64 . Cicero , De invent. II , 1.1. Dionísio de Halicarnaso , De priscis script. cens. , 1 . (NT)

expostas a nossos olhos , tais como o ventre , o alto dos rins , a articulação das coxas ou dos braços , onde o pouco piu e o pouco meno são percebidos por um número tão pequeno de artistas , não tomam o nome de belas na opinião popular , que o artista , ao nascer , encontra estabelecido e que decide seu julgamento . Entre a beleza de uma forma e sua deformidade há apenas a espessura de um fio de cabelo ; como teriam adquirido esse tato que se deve possuir antes de pesquisar as formas mais belas esparsas a fim de compor um todo ? E quando teriam encontrado essas formas, por que meio inconcebível as reuniriam ? O que lhes inspirou a verdadeira escala à qual elas deveriam ser submetidas ? Avançar um tal paradoxo não será supor que esses artistas possuíam o conhecimento mais profundo da beleza, haviam remontado a seu verdadeiro ideal , à linha de fé , antes de terem feito uma única coisa bela ? Afirmo-vos , pois , que essa via é impossível , absurda . Afirmo-vos que , se tivessem possuído o modelo ideal , a linha verdadeira em sua imaginação , não teriam encontrado nenhuma parte que rigorosamente os contentasse . Afirmo-vos que teriam sido apenas retratistas daquilo que copiaram servilmente . Afirmo-vos que não foi com o auxílio de uma infinidade de pequenos retratos isolados que se alçou ao modelo original e primeiro , nem da parte nem do conjunto e do todo ; que seguiram uma outra via e que aquela que acabo de prescrever é a do espírito humano em todas as suas pesquisas .

Não digo que uma natureza grosseiramente defeituosa não haja inspirado o primeiro pensamento de reforma e que , por um longo período de tempo , não tenham tomado por perfeitas naturezas cujo ligeiro defeito não estavam em condições de perceber , a menos que um gênio raro e impetuoso se tenha lançado subitamente

do terceiro grau , onde tateava com a multidão , ao segundo . Mas asseguro que esse gênio demorou a chegar e que não pôde fazer sozinho o que é obra do tempo e de toda uma nação . Asseguro que foi nesse intervalo do terceiro grau , do grau de retratista da mais bela natureza subsistente , quer no todo quer na parte , que foram englobadas todas as maneiras possíveis de fazer com felicidade e êxito todas as nuances imperceptíveis do bem , do melhor e do excelente . Asseguro que tudo o que está acima disso é irreal e tudo o que está abaixo é pobre , mesquinho , vil . Asseguro que , sem se apoiar nas noções que acabo de estabelecer , eternamente se farão declarações exageradas , de caráter pobre , mesquinho , sem delas ter idéias claras . Asseguro que o principal motivo pelo qual as artes não puderam , em século algum , em nação nenhuma , atingir o grau de perfeição que tiveram entre os gregos é ter sido este o único lugar conhecido na Terra onde elas foram subordinadas ao tato ; é que , graças aos modelos que nos deixaram , nunca pudemos , com eles , chegar gradativa e lentamente à beleza desses modelos ; é que nos tornamos mais ou menos servilmente imitadores , retratistas e desde sempre tivemos por empréstimo , veladamente , imperceptivelmente , a linha verdadeira ; é que , se esses modelos tivessem sido eliminados , tudo nos leva a presumir que , obrigados como eles a nos arrastar segundo uma natureza disforme , imperfeita , defeituosa , teríamos chegado como eles a um modelo original e primeiro , a uma linha verdadeira que teria sido bem mais nossa do que é e pode ser ; e , para falar claramente , é que as obras-primas dos Antigos me parecem feitas para atestar para sempre a sublimidade dos artistas passados e para perpetuar para toda a eternidade a mediocridade dos artistas futuros . Lamento-o , mas as leis invioláveis da

Natureza devem ser cumpridas ; é que a Natureza não dá saltos e isso não é menos verdadeiro nas artes do que no universo . (4)

Sejam quais forem as conseqüências que disso extraíreis sem minha intervenção , é uma impossibilidade confirmada pela experiência de todos os tempos e de todos os povos que as belas-artes tenham em um mesmo povo vários séculos favoráveis ; é que esses princípios se estendem igualmente à eloquência , à poesia e talvez às línguas . O célebre Garrick dizia ao cavaleiro de Chastellux : " Por mais sensível que a natureza vos tenha podido fazer , se representardes apenas segundo vossa própria natureza ou a natureza subsistente mais perfeita que conheceis , sereis apenas medíocre .

- Medíocre ! E por qué ?

- Porque há para vós , para mim , para o espectador , um tal homem ideal possível que , na posição considerada , seria afetado de modo totalmente diferente de vós . Eis o ser imaginário que deveis tomar por modelo . Quanto mais vividamente o conceberdes, mais grandioso, raro, admirável e sublime sereis. (5)

- Não sois , portanto , nunca vós ?

- Eu o evito cuidadosamente . Nem eu , senhor cavaleiro, nem nada em volta de mim que conheça de modo preciso . Quando me arranco as entranhas , quando lanço gritos inumanos , não são minhas entranhas , não são meus gritos ; são as entranhas, são os gritos de um outro que concebi e que não existe . "

Ora , não há , meu amigo , nenhuma espécie de poeta a quem a lição de Garrick não convenha . Suas palavras bem pensadas, bem aprofundadas , contêm o secundus a natura e o tertius ab

(4) Cf. Leibniz , Novos Ensaios , (NT)

(5) Cf. Paradoxo sobre o comediante . (NT) .

idea de Platão , o germe e a prova de tudo o que eu disse . É que os modelos , os grandes modelos , tão úteis aos homens medíocres , são muito prejudiciais aos homens de gênio .

GÊNIO

O verbete " Gênio " da Enciclopédia foi durante muito tempo atribuído a Diderot ; Franco Venturi (Jeunesse de Diderot , Skira , Paris , 1939) , contudo , estabelece definitivamente o autor do texto : trata-se de Saint Lambert . Quanto a Diderot , parece certo que tenha inspirado as principais linhas ou revisado o verbete . (1) A tradução segue a edição de Paul Vernière , Oeuvres esthétiques .

(1) Cf. Dieckmann , H . , " Diderot's Conception of Genius " , Journal of History of Ideas , vol . 2 , n^o 2 , 1941 , p . 163, nota 19 .

VERBETE GÊNIO

A amplitude do espírito , a força da imaginação e a atividade da alma , eis o gênio . Do modo como são recebidas essas idéias depende aquele pelo qual são recordadas . Lançado no universo , o homem recebe , com sensações mais ou menos intensas , as idéias de todos os seres . A maioria dos homens (experimentam sensações intensas apenas pela impressão dos objetos que têm uma relação imediata com suas necessidades , com seu gosto , etc . Tudo que) é alheio às suas paixões , tudo que não tem analogia com seu modo de existir , ou não é percebido por eles , ou é visto apenas por um instante , sem ser sentido e esquecido para sempre .

O homem de gênio é aquele cuja alma mais desenvolvida, impressionada pelas sensações de todos os seres , atraída por tudo que está na natureza, não recebe uma idéia sequer sem que esta desperte um sentimento; tudo a anima e nele permanece .

Quando a alma é afetada pelo próprio objeto , ela ainda não o é pela lembrança ; mas no homem de gênio a imaginação vai mais longe : recorda-se das idéias com um sentimento mais intenso do que aquele com que as recebeu , porque a (essas) idéias se ligam milhares de outras , mais aptas a despertar o sentimento .

Cercado de objetos de que se ocupa, o gênio não se lembra , ele vê ; não se limita a ver , é comovido : no silêncio e na penumbra do gabinete , desfruta desse campo aprazível e fecundo, enregela-se com o siflar dos ventos , é queimado pelo sol, é aterrorizado (pelas tempestades) . A alma muitas vezes

se compraz nessas impressões momentâneas ; elas lhe proporcionam um prazer que lhe é precioso ; abandona-se a tudo o que o pode aumentar; desejaria , através de cores verdadeiras e traços indeléveis , dar um corpo aos fantasmas que são sua obra , que a extasiam ou que a entretêm .

Se ela quer pintar alguns desses objetos que a agitam, ora os seres se despojam de suas imperfeições e apenas o sublime , o agradável têm lugar em seus quadros : então o gênio pinta de modo a dar mais beleza ; ora ele vê nos acontecimentos mais trágicos apenas as circunstâncias mais terríveis e nesse momento o gênio espalha as cores mais sombrias , as expressões enérgicas do queixume e da dor , anima a matéria , colore o pensamento : no calor do entusiasmo , ele não se aliena nem da natureza nem da sequência de suas idéias ; é transportado para a situação das personagens que faz agirem , cujo caráter tomou ; se sente com força extrema paixões heróicas , tais como a confiança de uma grande alma que a percepção das suas forças eleva acima de qualquer perigo , tais como o amor da pátria levado ao esquecimento de si mesmo , produz o sublime , o *moi de Médée* ⁽¹⁾, o *qu'il mourût* do velho Horácio , o *je suis consul de Rome de Brutus* ⁽²⁾ ; extasiado por outras paixões , faz Hermione dizer *qui te l'a dit ?* e Orosmane *j'étais aimé* ⁽³⁾ e Thyeste *je reconnais mon frère* . ⁽⁴⁾

Essa força do entusiasmo inspira a palavra adequada quando tem energia ; freqüentemente ,ela o sacrifica em favor de figuras ousadas ; ela inspira a harmonia imitativa , as imagens de

(1) Corneille , Medée , ato I , cena 5 . (NT)

(2) Voltaire , Brutus , ato V , cena 6 . (NT)

(3) Voltaire , Zaïre ,ato V , cena 10 . (NT)

(4) Crebillon , Atrée et Thyeste , ato V , cena 8 . (NT)

toda espécie, os signos mais sensíveis e os sons imitativos, assim como as palavras que individualizam .

A imaginação toma diferentes formas , confere-lhes diferentes qualidades do espírito , dão um aspecto particular à imaginação ; nem todas as qualidades são recordadas com sentimento, porque nem sempre há relações entre elas e os seres .

O gênio nem sempre é gênio : às vezes é mais agradável do que sublime ; sente e pinta nos objetos menos o belo do que o gracioso ; sente e faz sentir menos êxtases do que uma doce emoção .

As vezes a imaginação , no homem de gênio, é jovial: ela se ocupa com as pequenas imperfeições dos homens , os defeitos e as loucuras comuns ; o contrário da ordem , para ela , é apenas ridículo , mas de uma maneira tão nova que parece ser o golpe de vista do homem de gênio quem colocou no objeto o ridículo que ele apenas (aí) descobriu . A imaginação jovial de um gênio vasto aumenta o campo do ridículo e , enquanto que o vulgo o vê e sente no que fere os usos estabelecidos , o gênio o descobre e sente no que fere a ordem universal .

O gosto muitas vezes está separado do gênio. O gênio é um puro dom da natureza: o que ele produz é obra de um momento; o gosto é a obra do estudo e do tempo, está ligado ao conhecimento de um grande número de regras, quer estabelecidas, quer admitidas, produz belezas que são apenas de convenção. Para que uma coisa seja bela segundo as regras do gosto , deve ser elegante , acabada , trabalhada sem o parecer ; para ser de gênio , deve ser às vezes descuidada, ter uma aparência irregular, escarpada, selvagem. O sublime e o gênio brilham em (Shakespeare) como clarões numa noite longa, enquanto que Racine

é sempre belo ; Homero é cheio de gênio , enquanto que Virgílio é cheio de elegância .

As regras e as leis do gosto estorvariam o gênio : ele as quebra para perseguir o sublime , o patético , o grandioso. O amor desse belo eterno que caracteriza a natureza , a paixão de conformar seus quadros a não sei que modelo que ele criou e do qual obtém as idéias e os sentimentos do belo são o gosto do homem de gênio . A necessidade de exprimir as paixões que o agitam é continuamente importunada pela gramática e pelo uso : muitas vezes o idioma em que ele escreve impede a expressão de uma imagem que seria sublime em outro idioma . Homero não poderia encontrar num único dialeto as expressões necessárias a seu gênio ; Milton infringe a cada momento as regras de sua língua e vai procurar expressões enérgicas em três ou quatro idiomas diferentes . Enfim, a força e a riqueza , não sei que rudeza , a irregularidade , o sublime , o patético , eis as características do gênio nas artes ; ele não comove de modo ligeiro , não agrada sem espantar, espanta até mesmo por seus defeitos .

Na filosofia , onde talvez se faz sempre necessária uma atenção escrupulosa , uma timidez , um hábito de reflexão que pouco se conciliam com o calor da imaginação e menos ainda com a segurança do gênio , seu andamento é tão diferente quanto nas artes ; nele espalha muitas vezes erros brilhantes , outras vezes grandes êxitos . Na filosofia , deve-se procurar o verdadeiro com ardor e o aguardar com paciência . São necessários homens que possam colocar suas idéias em ordem e em seqüência , seguir sua cadeia para concluir , ou interrompê-la para duvidar ; são necessárias a pesquisa , a discussão , a lentidão e não se tem essas qualidades nem no tumulto das paixões nem nos arrebatamentos

da imaginação . Elas são o apanágio do espírito vasto , senhor de si mesmo , que não recebe uma percepção sem compará-la com outra ; que procura apenas o que objetos diferentes têm em comum e o que os distingue entre si ; que , para aproximar idéias distantes , percorre passo a passo um longo espaço de tempo ; que , para apreender as conexões singulares , delicadas , fugidias de algumas idéias próximas , ou sua oposição e seu contraste , sabe extrair um objeto específico de um grande número de objetos da mesma espécie ou de espécies diferentes , dirigir o microscópio para um ponto imperceptível e julgar tê-lo visto muito bem após ter olhado durante um longo tempo . São esses homens que vão de observação em observação , até as consequências legítimas e encontram apenas analogias naturais : a curiosidade é seu móbil , o amor do verdadeiro é sua paixão ; o anseio de descobri-lo é neles uma vontade permanente que os anima sem inflamá-los e que controla seu andamento, que a experiência deve confirmar .

Ao gênio tudo impressiona e , desde que não se tenha abandonado a seus pensamentos e subjugado pelo entusiasmo , ele estuda , por assim dizer , sem que disso se dê conta ; é forçado, pelas impressões que os objetos nele causam , a enriquecer-se constantemente com conhecimentos que nada lhe custaram , lança olhares vagos à natureza e penetra em seus abismos . Recolhe em seu seio germes que aí entram imperceptivelmente e que produzem, com o tempo , efeitos tão surpreendentes que ele proprio é tentado a julgar-se inspirado ; possui o gosto da observação , mas observa rapidamente o espaço amplo e um grande número de seres .

O movimento , seu estado natural , é às vezes tão suave que apenas ele o percebe ; mas quase sempre esse movimento incita tempestades , e o gênio antes deixa-se arrebatado por uma

torrente idéias do que segue livremente reflexões tranquilas . No homem que a imaginação domina , as idéias se ligam através das circunstâncias e do sentimento ; muitas vezes vê as idéias abstratas apenas em sua relação com as idéias sensíveis . Ele confere às abstrações uma existência independente do espírito que as produziu ; reifica seus fantasmas , seu entusiasmo aumenta diante do espetáculo de suas criações , isto é , de suas novas combinações , criações únicas do homem ; impelido pelo grande número de seus pensamentos , entregue à facilidade de combiná-los, forçado a produzi-los , encontra milhares de provas ilusórias e não pode fiar-se em nenhuma ; constrói edifícios arrojados que a razão não ousaria habitar e que lhe agradam por suas proporções , e não por sua solidez ; admira seus sistemas como admiraria o plano de um poema e os adota por serem belos , julgando amá-los por serem verdadeiros .

(O verdadeiro ou o falso , nas produções filosóficas, não são as características distintivas do gênio .

Há muito poucos erros em Locke e verdades de menos em mylord Shaftesbury ; o primeiro , contudo , é apenas um espírito vasto , perspicaz e exato , o segundo, um gênio . de primeira ordem. Locke viu , Shaftesbury criou , construiu , edificou ; devemos a Locke grandes verdades friamente percebidas , metodicamente perseguidas , secamente anunciadas , e a Shaftesbury, sistemas brilhantes muitas vezes pouco fundamentados, contudo cheios de verdades sublimes ; em seus momentos de erro , este ainda agrada e convence pelos encantos de sua eloquência .

O gênio , contudo , acelera o progresso da filosofia através das descobertas mais felizes e menos esperadas : ele se eleva num vôo de águia em direção a uma verdade luminosa , fonte

de milhares de verdades às quais chegará em seguida , rastejando , a multidão tímida dos sábios observadores . Mas , ao lado dessa verdade luminosa , ele colocará as obras de sua imaginação : incapaz de caminhar na estrada e de percorrer sucessivamente os espaços de tempo , ele parte de um ponto e se lança em direção ao alvo ; extrai das trevas um princípio fecundo ; raramente segue a cadeia das conseqüências ; é um repentizador , para usar a expressão de Montaigne . Ele antes imagina do que viu ; antes produz do que descobre ; antes atrai do que conduz : animou os Platão , os Descartes , os Malebranche , os Bacon , os Leibniz e , segundo o grau maior ou menor com que a imaginação predominou nesses grandes homens , produziu sistemas brilhantes ou descobriu grandes verdades .)

Nas vastas e ainda não investigadas ciências do governo , as características e os resultados do gênio são tão fáceis de reconhecer quanto nas artes e na filosofia , mas duvido que o gênio , que compreendeu tantas vezes de que modo os homens , em certas épocas , deviam ser dirigidos , seja (ele próprio) capaz de distingui-los . Certas qualidades do espírito , assim como certas qualidades do coração , resultam de umas , rejeitam outras . Nos homens mais notáveis , tudo prefigura inconvenientes ou limitações .

O sangue-frio , essa qualidade tão necessária àqueles que governam , sem a qual poucas vezes adequaríamos os meios às circunstâncias de modo concreto , sem a qual estaríamos sujeitos a inconseqüências e nos faltaria a presença de espírito , o sangue-frio , que submete a atividade da alma à razão e que , em todas as ocasiões , protege do temor , da embriaguês , da precipitação , não será uma qualidade impossível de existir nos

homens que a imaginação subjuga ? Não será essa qualidade absolutamente oposta ao gênio ? Sua fonte é uma sensibilidade extrema , que o torna suscetível a um grande número de impressões inusitadas que podem desviá-lo de seu propósito principal , obrigado a faltar ao segredo , a afastar-se das leis da razão e a perder , pela irregularidade de conduta , a ascendência que tomara pela superioridade das luzes . Forçados a sentir , guiados por seus gostos , por suas aversões , distraídos por milhares de objetos , adivinhando demasiado , prevendo pouco , levando excessivamente em conta seus desejos , suas esperanças , acrescentando ou suprimindo incessantemente à realidade dos seres, os homens de gênio parecem-me mais aptos a destruir ou a fundar os Estados do que a conservá-los , e a restabelecer a ordem do que a obedecer-lhe .

Nos negócios , o gênio é tanto menos dominado pelas circunstâncias , pelas leis e pelos costumes quanto pelas regras do gosto nas belas-artes e pelo método na filosofia . Há momentos em que ele salva sua pátria , que arruinaria em seguida , se conservasse o poder . Os sistemas são mais perigosos na política do que na filosofia ; a imaginação que alucina o filósofo leva-o apenas a cometer erros ; a imaginação, que alucina o homem de Estado, leva-o a gerar vícios e a desgraça dos homens .

Que na guerra e no conselho , portanto , o gênio , semelhantemente à Divindade , percorra de relance o grande número de possibilidades , encontre o melhor e o execute , mas que não dirija por muito tempo os negócios em que é necessário atenção , conciliações , perseverança : que Alexandre e Condé sejam senhores dos acontecimentos e pareçam inspirados no dia de uma batalha , nesses momentos em que não há tempo para deliberar e em que o

primeiro parecer deve ser o melhor ; que decidam nesses momentos em que se deve perceber de um relance as relações de uma posição e de um movimento com suas forças , as de seu inimigo e a finalidade que se tem em vista ; mas que Turenne e Marlborough sejam preferidos quando for necessário dirigir as operações de uma campanha inteira .

Nas artes , nas ciências , nos negócios , o gênio parece mudar a natureza das coisas ; seu caráter se irradia sobre tudo que o impressiona, e suas luzes , lançando-se para além do passado e do presente , iluminam o futuro ; antecipa-se a seu século , que não consegue segui-lo ; repele para longe de si o espírito que o critica com razão , mas que em seu andamento regular (não sai jamais) da uniformidade da natureza . Para o homem que queira defini-lo , é antes sentido do que conhecido : caberia a si próprio falar sobre ele, e este verbete , que não deveria ter sido escrito por mim , deveria ser a obra de um desses homens extraordinários que (honra) este século e que , para conhecer o gênio , teria apenas de olhar para si mesmo .

SOBRE O GÊNIO

Segundo Paul Vernière , este pequeno escrito não poderia ser anterior às teses do Paradoxo sobre o comediante (primeira redação em 1769 , mesmo ano da redação do Sonho de d'Alembert).⁽¹⁾ A tradução segue a edição de Paul Vernière , Oeuvres esthétiques .

(1) OE , p. 8.

Há , nos homens de gênio, poetas , filósofos , pintores, músicos , não sei que qualidade de alma extraordinária, secreta , indefinível , sem a qual nada se faz de grandioso e muito belo . Será a imaginação ? Não . Vi imaginações poderosas e belas que prometiam muito e não realizavam nenhuma ou pouca coisa. Será o juízo ? Não . Nada mais comum do que homens de uma grande capacidade de julgamento cujas produções são frágeis , tímidas e frias . Será o espírito ? Não . O espírito diz coisas bonitas e faz apenas coisas insignificantes . Será o calor , a vivacidade , até mesmo o arrebatamento ? Não . As pessoas ardentes se comovem demasiado para que façam algo que valha a pena . Será a sensibilidade ? Não . Vi pessoas cuja alma era impressionada rápida e profundamente , que não conseguiam ouvir um relato sem que ficassem fora de si , extasiadas , embriagadas , loucas ; um dito patético , sem que derramassem lágrimas e que balbuciavam como crianças , seja falando , seja escrevendo . Será o gosto ? Não . O gosto antes apaga os defeitos do que produz beleza ; é um dom que mais ou menos se adquire e não uma competência natural . Será uma certa conformação da cabeça e das vísceras , uma certa constituição dos humores ? Concordo , mas com a condição de que se confesse que nem eu nem ninguém tem disso uma noção exata e que se acrescente o espírito observador . Quando falo do espírito observador , não me refiro a essa pequena espionagem cotidiana das palavras , das ações e das momicas , esse tato tão familiar às mulheres , que o possuem num grau superior ao das cabeças mais vigorosas , às almas mais grandiosas, aos gênios mais vigorosos . Essa sutileza , que eu facilmente compararia à arte de fazer passar grãos de milho pelo buraco de uma agulha , é um indigno estudozinho cotidiano , cuja única utilidade é doméstica e

minuciosa , com cujo auxílio um criado engana seu senhor e seu senhor engana aqueles de quem é criado , escapando-lhes . O espírito observador de que falo é exercido sem esforço , sem contenção ; ele nada olha , ele vê , instrui-se , amplia-se sem estudar ; não nota nenhum fenômeno , mas todos os afetaram , e o que deles permanece é uma espécie de sentido que os outros não possuem; é uma máquina rara que diz : isso dá certo ... e isso dará certo , isso é verdadeiro e isso é falso ... e se descobre que é como ele disse . Ele se destaca tanto nas coisas grandiosas quanto nas pequenas . Essa espécie de espírito profético não é a mesma em todas as situações da vida ; cada estado possui o seu . Ele nem sempre está a salvo dos insucessos , mas o insucesso que ele gera não atrai nunca o desprezo e é sempre precedido de uma dúvida . O homem de gênio sabe que está sujeito à sorte e o sabe sem ter calculado as probabilidades a seu favor ou contra ; este cálculo é feito interiormente em sua cabeça .

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMS , M. H. , *The Mirror and the Lamp . Romantic Theory and the Critical Tradition* , Oxford University Press , London , 1980 (1^a ed . : 1953) .
- _____, *A Glossary of Literary Terms* , 3rd. ed . , Holt Rinehart and Winston , New York , 1971 .
- ADAMS , Hazard (ed .) , *Critical Theory since Plato* , Harcourt Brace Jovanovich , New York , 1971 .
- ADDISON , Joseph , *The Spectator* , edição , introdução e notas por Donald F. Bond , vol . III , Oxford University Press , London, 1985 .
- ALLEN , Gay W . e CLARCK , H. H. (ed.) , *Literary Criticism from Pope to Croce* . Wayne State University , Detroit , 1962 .
- ARISTÓTELES , *De l'âme* , Vrin , Paris , 1985 .
- _____, *Poétique* , Les Belles Lettres , Paris , 1985 .
- _____, *Rhétorique* , Les Belles Lettres , Paris , 1980 .
- ATKINS , J. W. H. , *English Literary Criticism : 17 th. and 18 th. Centuries* , Methuen , London , 1951 .

- BABBIT , Irving , " Dr. Johnson and Imagination " , Southwest Review , 13 , 1927 .pp. 25-35 .
- BACON , Sir Francis , Advancement of Learning . Novum Organum . New Atlantis , Great Books of the Western World , Encyclopaedia Britannica , INC . , Chicago , 1971 .
- BARRÈRE , Jean Betrand , L'idée de Goût de Pascal à Valéry, Klincksieck , Paris , 1972 .
- BASCH , Victor , Essay Critique sur l'Esthétisme de Kant, 2e.éd, augmentée , Vrin , Paris , 1927 .
- BATE , Walter J . (ed.) , Criticism : The Major Texts , enlarged ed . , Harcourt Brace Jovanovich , New York .
- _____, From Classic to Romantic . Premises of Taste in Eighteenth - Century England , Harper and Row, New York, 1961 (1^a.ed . : 1946) .
- _____, The Achievement of Samuel Johnson , 2^a.ed. The University of Chicago Press, Chicago, 1978 (1^a.ed. : 1955)
- BAUDELAIRE , Charles , Curiosités Esthétiques , edição , introdução e notas por Henri Lemaitre , Garnier , Paris , 1962.

- BAUMGARTEN , Alexander Gottlieb , *Reflectio^N on Poetry .
Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema
Pertinentibus*, edição bilíngüe , tradução , introdução e notas
por Karl Aschenbrenner e William B . Holther , University of
California Press , Berkeley , 1954 .
- BAYER , Raymond , *História da Estética* , Editorial Estampa ,
Lisboa , 1979 .
- BEGIN , A . , *L'âme Romantique et le Rêve* , Corti , Paris , 1939 .
- BELAVAL , Yvon , *L'Esthétique sans Paradoxe de Diderot* , N. R. F.,
Paris , 1950 .
- BELJAME , Alexandre , *Men of Letters and the English Public in the
Eighteenth Century - 1660 - 1774 . Dryden , Addison , Pope ,
Kegan Paul , Trench , Trubner , London , 1948 .*
- BERNAL , J . D . , *Ciência na História* , 7 vols. , Livros
Horizonte, Lisboa , 1978 .
- BERTAUT , Jules , *La Vie Littéraire en France au XVIIIe. siècle.*
Editions Jules Tallandier , Paris , 1954 .
- BOILEAU , *Art Poétique* , J. Claye , Paris , s/d .
- BOND , Donald F . , " The Neo-Classical Psicology of the
Imagination " , *English Literary History* . Vol . 4 , dec .
1937 , n^o. 4 , pp. 245-264 .

- BOSANQUET , Bernard , *Historia de la Estetica* , Ediciones Nueva Visión , Buenos Aires , 1961 .
- BOSWELL , James , *Life of Samuel Johnson* , Great Books of the Western World , Encyclopaedia Britannica INC . , Chicago , 1971 .
- BOUTROUX , Emile , " Le Philosophe Allemand Jacob Boehme " , in *Etudes d'Histoire de la Philosophie* , Alcan , Paris , 1987 .
- BOYD , John D . , *The Funtion of Mimesis and its Decline* , Harvard University Press , 1968 .
- BOWRA , C . M . , *The Romantic Imagination* , Oxford University Press , London , 1950 .
- BRAY , René , *Formation de la Doctrine Classique* , Nizet , Paris , 1945 .
- BREHIER , Emile , *História da Filosofia* , 7 vols . , Editora Mestre Jou , S. P. , 1979 .
- BRETT , R. L . , *La Filosofia de Shaftesbury y la Estética literaria del Siglo XVIII* , Universidad Nacional de Córdoba , Argentina , s/d .
- BROMWICH , David , " Reflections on the Word 'Genius'" , *New Literary History* . Vol . 17 , n^o 1 , 1985 , pp. 141-164 .

- BRUNET , Olivier , Philosophie et Esthétique chez David Hume, Nizet , Paris , 1965 .
- BUNDY , Murray W . , " The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought " , University of Illinois . Studies in Language and Literature . Vol . XII , may-august , 1927 , n^{os}. 2-3 .
- BURKE , Edmund , A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful , edição , introdução e notas por James T . Boulton , University of Notre Dame Press , Notre Dame , 4^a. ed . , 1986 (1^a. ed . : 1968) (1^a. publ . : Routledge and Kegan Paul , London , 1958) .
- BURTT, Edwin A . , As bases metafísicas da Ciência Moderna, Editora Universidade de Brasília , 1983 .
- CARRITT , E. F. , An Introduction to Aesthetics , Hutchinson's University Library , London , s/d .
- _____ (ed.), Philosophies of Beauty from Socrates to Robert Bridges being the Sources of Aesthetic Theory , Oxford University Press , London , 1947 (1^a. publ.: 1931) .
- CASSIRER , Ernst , The Philosophie of the Enlightenment, Princenton University Press , Princenton , New Jersey , 1951 .
- _____, El Problema del Conocimiento en la Filosofia y en la Ciencia Modernas , Fondo de Cultura Economica , México, 1953 .

CHATELET , François (ed.) , História da Filosofia . Idéias ,
Doutrinas, 8 vols . , Zahar , Rio de Janeiro , 1973 .

CHAUNU , Pierre , A Europa das Luzes , 2 vols . , Editorial
Estampa , Lisboa , 1985 .

CHEDIN , Olivier , Sur l'Esthétique de Kant et la Théorie critique
de la Répresentation , Vrin , Paris , 1982 .

CHERPACK , Clifton , " The Literary Periodization of Eighteenth -
Century France " , Publications of the Modern Language
Association, vol . 84 , mars 1969 .

CHOUILLET , Jaques , La Formation des Idées Esthétiques de
Diderot, Colin , Paris , 1973 .

_____, L'Esthétique des Lumières , P. U. F., Paris ,
1974 .

_____, Diderot , S. E. D. E. S. . Paris , 1977 .

COLERIDGE , Samuel T. , Biographia Literaria , edição , introdução
e notas por George Watson , Dent and Sons , London , 1975 .
(1^a ed. : J. M. Dent , 1906) .

CRANE , Ronald S. , Critical and Historical Principles of Literary
History , The Chicago University Press , Chicago , 1971 .

_____, " English Neo-Classical Criticism : an Outline
Sketch " , in Crane , Ronald S. (ed .), Critics and
Criticism, Ancient and Modern . The University of Chicago
Press, Chicago, 1952 .

- CROCE , Benedetto , Estetica come Scienza dell'Espressione e Linguistica Generale . Teoria e Storia , Bari , 1958 .
- CURRIE , Robert , Genius . An Ideology in Literature , Chatto and Windus , London , 1974 .
- DAICHES , David , Posições da Crítica em Face da Literatura, Livraria Acadêmica , Rio de Janeiro , 1967 .
- D'ALEMBERT , Jean le Rond , Discours Préliminaire de l'Encyclopédie , Publié intégralemente d'après l'edition de 1763 par F . Picavet , Vrin-Reprise , Paris , 1984 (1^a ed . , Armand Colin Editeurs , 1984) .
- DARNTON , Robert , O Outro Lado da Revolução . Mesmer e o Final do Iluminismo na França , Companhia das Letras , S . P . , 1988 .
 _____ , Boemia Literária e Revolução . O Submundo das Letras no antigo Regime , Companhia das Letras , S . P . , 1987 .
- DEDEYAN , Charles , Jean-Jaques Rousseau et la Sensibilité Littéraire à la Fin du XVIIIe. Siècle , S.E.D.E.S. , Paris, 1966.
- DELEUZE , Gilles . Empirisme et Subjectivité . P.U.F. , Paris , 1980 .
- DELLA VOLPE , Galvano , Esboço de uma História do Gosto, Editorial Estampa , Lisboa , 1973 .

- DEPRUN , Jean , La Philosophie de l'Inquiétude en France au XVIIIe. Siècle , Vrin , Paris , 1979 .
- DESCARTES , René , Oeuvres Philosophiques , 3 vols . , edição , introdução e notas por Ferdinand Alquie , Garnier , Paris , 1963 - 1973 .
- DETIENNE , M . , Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica , Jorge Zahar , Rio de Janeiro , s/d .
- DICIONAIRE RAISONNE DES SCIENCES, DES ARTS ET DES METIERS
3e. édition , Genève , Neufchatel , 1778 - 1779 .
- DIDEROT , Denis , Oeuvres Complètes , Edição Assézat - Tournoux , Paris , Garnier , 20 vols . , 1875 - 1877 .
- _____, Oeuvres Esthétiques , edição , introdução e notas por Paul Vernière , Garnier , Paris , 1968 .
- _____, Oeuvres Philosophiques , edição , introdução e notas por Paul Vernière , Garnier , Paris , 1964 .
- _____, Le Neveu de Rameau, Gallimard , Paris , 1972 .
- _____, Discurso sobre a poesia dramática, tradução, apresentação e notas por L.F. Franklin de Matos , Brasiliene , S.P., 1986 .
- DIECKMANN , Herbert , " Diderot's Conception of Genius " , Journal of the History of Ideas , Vol . 2 , n° 2 , 1941 .
- _____, Cinq Leçons sur Diderot , Droz , Genève , 1959 .

- DUBOS , Jean Baptiste , Abbé , Réflexions Critiques sur la Poésie et la Peinture , Slatkine Reprints , Genève , 1967 .
- DUMONT , Louis , O Individualismo . Uma Perspectiva Antropológica da Ideologia Moderna , Rocco , Rio de Janeiro , 1985 .
- EDWARDS , E . (ed .) , The Encyclopaedia of Philosophy , Macmillan Publ . Co . , New York , 1923 .
- ELLEDGE , Scott (ed .) , Eighteenth - Century Critical Essays , 2 vols . , Cornell University Press , Ithaca , 1961 .
- EHRARD , Jean , " Materialisme et Naturalisme : Les Sources Ocultistes de la Pensée de Diderot " , Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises , 1961
- _____ , L'Idée de Nature en France à l'Aube des Lumières , Flammarion . Paris .
- _____ , Le XVIIIe. Siècle I - 1720 -1750 , Arthaud, Paris, 1974 .
- Enciclopédia ou Dicionário das Ciências das Artes e dos Ofícios , Editora UNESP , S. P. , 1989 .
- FABRE , Jean , Lumières et Romantisme . Energie et Nostalgie de Rousseau à Mickiewicz , Nouvelle édition revue et augmentée , Klicksieck , Paris , 1980 .

- FOLKIERSKI , Wladyslaw , Entre le Classicisme et le Romantisme .
Etude sur l'Esthétique et les Esthéticiens du XVIIIe. Siècle ,
Champion , Paris , 1969 .
- FONTIUS , Martin , " Literatura e História : Desenvolvimento das
Forças Produtivas e Autonomia da Arte . Sobre a Substituição
de Premissas Estamentais na Teoria da Literatura " , in Lima,
Luiz Costa (ed.) , Teoria da Literatura em suas Fontes ,
vol.I,Francisco Alves Ed . , Rio de Janeiro , 1983 .
- FOUCAULT , Michel , História da Loucura na Idade Clássica , 2^a.
ed., Perspectiva , S. P. , 1987 .
- FRIEDRICH , H . ,Estrutura da Lírica Moderna , Duas Cidades,
S.P., 1978 .
- FRYE , Northrop , " Towards Defining an Age of Sensibility " , in
Clifford , James L . , Eighteenth Century English
Literature.Modern Essays in Criticism , Oxford University
Press , London , 1977 (1^a. Publ.: 1959) .
- GILBERT , K . E . e KUHN , H . ,A History of Aesthetics , The
MacMillan Co. , New York , 1939 .
- GOETHE , J. W . ,Ecrits sur l'Art, Klincksieck , Paris , 1983 .
- GOTTHEIMER , M . , " Diderot : The Emergence of a New
Individualism" ,Enlightenment Essays , n^o. 3 , 1972 , pp.
126-134 .

- HABERMAS , Jurgem , Mudança Estrutural na Esfera Pública , Tempo Brasileiro , Rio de Janeiro , 1984 .
- HAUSER , Arnold , História Social da Literatura e da Arte , 2^a.ed., Mestre Jou , S.P. , 1972 .
- _____, Teorias del Arte , Barcelona , 5^a. ed . , 1972 .
- HAZARD , Paul , La Crise de la Conscience Européenne , Gallimard , Paris , 1961 .
- _____, O Pensamento Europeu do Século XVIII , Editorial Presença , Lisboa , 1974 .
- HEGEL , George W. F., Estética , 8 vols. .Tradução ,introdução e notas por Alfredo Llanos , Ediciones Siglo Veinte , Buenos Aires , 1983 .
- HILL, Christopher , Change and Continuity in Seventeenth - Century England , Harvard University Press , Cambridge , Mass. , 1976.
- HOBBS , Thomas , Leviatã , Abril Cultural , S.P. , 1974 .
- _____, A Natureza Humana , Imprensa Nacional - Casa da Moeda , Lisboa , s/d .
- HORACIO , Art Poétique , edição bilíngüe , tradução e notas por M.Taillefert , Hachette , Paris , 1869 .
- HUME , David , A Treatise of Human Nature , The World Publishing Co. , Cleveland , 1962 .
- _____, Traité de la Nature Humaine ,tradução , introdução e notas por André Leroy , 2 vols . , Aubier , Paris , 1946 .

- _____. *Investigação Acerca do Conhecimento Humano* ,
tradução , introdução e notas por Anoar Alex , Editora
Nacional /EDUSP , S.P. , 1972 .
- _____. *Essays , Moral , Political , and Literary* , edição
de T . H . Green e T . H . Grose , 2 vols . , Longman's ,
Londres, 1875 .
- JAFFE , Kinerett S . , " The Concept of Genius : its Changing Role in
Eighteenth - Century French Aesthetics " , *Journal of the
History of Ideas* , Vol . 46 , n^o 4 , 1980 , pp. 579 - 598 .
- JOHNSON , Samuel , " Preface to Shakespeare " , in *The Works of
Samuel Johnson* , Vol . VII , edição de Arthur Sherbo , Yale
University Press , New Haven , 1968 .
- _____. *The History of Rasselas , Prince of Abissinia* ,
Edição de Geoffrey Tillotson e Brian Jenkins , Oxford
University Press , London , 1971 .
- KALLICH , Martin , " The Association of Ideas and Critical
Theory: Hobbes , Locke , and Addison " , *English Literary
History* . N^o 12 , 1945 , pp. 290-315 .
- KANT , Immanuel , *Critique de la Faculté de Juger* , tradução e
notas por Jean - René Ladmiral , Marc B . de Launay e Jean -
Marie Vaysse , in *Oeuvres Philosophiques* , Vol . II ,
Gallimard , Paris , 1985 .
- _____. *Observations sur le Sentiment du Beau et du
Sublime* , tradução , introdução e notas por Roger Kempf , 2^a .
ed. , Vrin , Paris , 1969 .

_____, *Crítica da Razão Pura* , tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão , Fundação Calouste Gulbenkian , Lisboa , 1985 .

_____, " Analítica do Belo (Crítica do Juízo , §§ 1-22)", tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho . in Kant, Vol. II , Ed . Abril , S . P . , 1984 .

KEAST , W . R , "The Theorical Foundations of Johnson's Criticism", in Crane , Ronald S . (ed .) , *Critics and Criticism*, Abridged edition ., The University of Chicago Press., Chicago, 1957 .

KORSMEYER , Carolyn W ., " Relativism and Hutcheson's Aesthetic Theory " , *Journal of the History of Ideas* , Vol . 36 , n^o. 2, 1975 , pp . 319 - 330 .

KOYRE , Alexandre , *Estudos de História do Pensamento Científico*, Forense - Universitária , Rio de Janeiro , 1982 .

_____, *Do mundo Fechado ao Universo Infinito* , Forense - Universitária , Rio de Janeiro , 1986 .

KRISTELLER , Paul Oskar , " The Modern System of Arts " , in Weitz , Morris (ed .) , *Problems in Aesthetics . An Introductory Book of Readings* , 2nd . ed . , MacMillan Publ. Co . , New York , 1970 (1^a. ed. : 1959) .

LALANDE , A ., *Vocabulaire technique et Critique de la Philosophie*, 10^a. ed . , Université de France , Paris , 1972 .

- LAUNAY , M . e MALHOS , G . , Intoduction à la Vie Littéraire du XVIIIe. Siècle , Bordas , 1968 .
- LANSON , Gustave , " L'Influence de la Philosophie Cartésienne sur la Littérature Française " , in Essais de Méthode , de Critique et d'Histoire Littéraire , Hachette , Paris , s/d .
- LEGOUIS , E . e CAZAMIAN , L. , A History of English Literature , Revised ed . , J . M . Dent and Sons , 1967 (1^a ed . : 1926) .
- LEIBNIZ , Gottfried W . , " Novos Ensaios sobre o Entendimento Humano " , tradução por Luiz João Baraúna , in Leibniz . Vol. I, Nova Cultural , S . P . , 1988 .
- LESSING , Gotthold E . , Hamburg Dramaturgy , tradução por Helen Zimmern , introdução por Victor Lange , Dover Publications , New York , 1962 .
- _____ , Laocoon , tradução e introdução por W . A . Steel , J . M . Dent and Sons , London , 1930 .
- LOCKE , John , An Essay Concerning Human Understanding , Great Books of the Western World, Encyclopaedia Brittanica , Chicago, s/d .
- _____ , " Ensaio Acerca do Entendimento Humano " , tradução por Anoar Aíex , in Locke , Abril cultural , S . P . , 1978 .
- LOVEJOY , A . O . , The Great Chain of Being . A Study of the History of an Idea , Harper and Brothers , New York , 1960 .

- _____. " Optimism and Romanticism ", in Clifford , James L., *Eighteenth Century English Literature . Modern Essays in Criticism* , Oxford University Press , London , 1977 (1^a. publ. : 1959) .
- MAUZI , R . , *L'Idée de Bonheur au XVIIIe. Siècle* , Cahin , Paris , 1960 .
- MAY , Gita . , " Diderot and Burke : a Study in Aesthetic Affinity", *Publications of Modern Language Association* , Vol.75, 1960 .
- MAYER , Jean , *Diderot , Homme de Science* , (Thèse) Imprimerie Bretonne , Rennes , 1959 .
- MATORE , G . , " Les Notions d'Art et d'Artiste à l'époque Romantique " , *Revue des Sciences Humaines* . 62 - 63 , 1961 , pp. 120 - 137 .
- McKEON , Richard , " Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity " e " The Philosophic Bases of Art and Criticism " , in Crane , Ronald S . (ed.) *Critics and Criticism* , Abridged edition , The University of Chicago Press, Chicago , 1957 .
- MEYERSON , Emile , *Identité et Réalité* , Vrin , Paris , 1951 .
- MONK , Samuel H . , " A Grace Beyond the Reach of Art " , *Journal of the History of Ideas*, Vol. 5, n^o. 2, 1944, pp. 131-150.

MONTESQUIEU , "Essai sur le Goût dans les Choses de la Nature et de l'Art " , in Oeuvres Complètes , Vol . II , edição , apresentação e notas por Roger Caillois , Gallimard , Paris , 1951 .

MORAVIA , Sérgio , " From ' Homme - Machine ' to ' Homme - Sensible ' : Changing Eighteenth - Century Models of Man's Image" , Journal of the History of Ideas . Vol. 39 , n^o 1 , 1978 , pp. 45 - 60 .

MORNET , Daniel , La Pensée Française au XVIIIe. Siècle , Colin , Paris , 1932 .

_____ , Les Origines Intellectuelles de la Révolution Française , Colin , Paris , 1953 .

MORTIER , Roland , Clartés et Ombres du Siècle des Lumières , Etudes sur le XVIIIe. Siècle Littéraire , Droz , Genève , 1969

_____ , Diderot en Allemagne (1750 - 1850) , P.U.F. , Paris , 1954 .

_____ , L'Originalité : Une Nouvelle Catégorie Esthétique au Siècle des Lumières , Droz , Genève , 1982 .

MUNTEANO , B. , Constantes Dialétiques en Littérature et en Histoire . Problèmes . Recherches . Perspectives , Didier , Paris , 1967 .

NAVES , Raymond , Le Goût de Voltaire , Slatkine Reprints , Genève , 1967 (1^a ed . : 1938) .

- NISBET , Robert , História da Idéia do Progresso , INL / Editora da Universidade de Brasília , Brasília , 1985 .
- OBERG , Barbara B ., " David Hartley and the Association of Ideas", Journal of the History of Ideas . Vol . 37 , n^o 3 , 1976,pp. 441 - 454 .
- PANOFSKY , Erwin , Idea . Contribución a la Historia de la Teoría del Arte , 6^a ed . , Cátedra , Madrid , 1985 .
- PELLISSON , Maurice , Les Hommes de Lettres au XVIIIe. Siècle , Colin , Paris , 1911 .
- PEYRE , Henri , Qu'est-ce que le Classicisme ? , Ed. revue et augmentée , Nizet , Paris , 1965 .
- PICON , Gaetan , O Escritor e sua Sombra , Editora Nacional / EDUSP , S.P. , 1970 .
- PLATÃO , Oeuvres Complètes , Les Belles Lettres , Paris , 1984 .
- PLOTINO , Ennéades , edição e tradução por Emile Bréhier , 7 vols . , Les Belles Lettres , Paris , 1963 -76 .
- POLLOCK , Thomaz C ., The Nature of Literature , Princenton University Press ., Princenton , New Jersey , 1942 .
- PRAZ , Mario , Literatura e Artes Visuais , Cultrix / EDUSP , S.P. , 1982 .

- PROUST , Jacques , Diderot et l'Encyclopédie , Colin , Paris , 1962 .
- QUENEAU , Raymond (ed .), Histoire des Littératures , Encyclopédie de la Pléiade . Vols. II e III , Gallimard , Paris , 1956 - 8 .
- QUINTILIANO , INSTITUTION ORATOIRE , 5 vols . , nova tradução por C . V . Quizille , C .L .F . PANCKOUCKE , ÉDITEURS , PARIS, 1839.
- RICHARDS , I . A . , Coleridge on Imagination , Routledge and Kegan Paul , London , 1968 (1^a ed . : 1934) .
- RINGLER , William , " ' Poeta Nascitur Non Fit ' : some Notes on the History of an Aphorism " , Journal of the History of Ideas, Vol . 2 , n^o 4 , 1941 , pp. 497 - 504 .
- RODIS - LEWIS , G . , Descartes e o Racionalismo , Rés , Porto , s/d
- ROGERS , G . A . J . , " Locke , Newton and the Cambridge Platonists on Innate Ideas " , Journal of the History of Ideas, Vol . 40 , n^o 2 , 1979 .
- ROGERS , Pat . , " Introduction : The Writer and Society " , in Rogers , Pat (ed .) , The Context of English Literature . The Eighteenth Century , Methuen , London , 1978 .

ROUSSEAU , G. S . , " Science " , in Rogers , Pat (ed.) , The Context of English Literature . The Eighteenth Century , Methuen , London , 1978 .

ROUSSEAU , Jean - Jacques , " Discurso sobre as Ciências e as Artes " , tradução por Lourdes Santos Machado , in Rousseau , Abril Cultural , S.P. , 1978 .

SARTRE , Jean Paul , A Imaginação , DIFEL , S.P. , 1982 .

_____, L'Imaginaire . Psychologie Phénoménologique de l'Imagination , Gallimard , Paris , 1948 .

SHELLING , F.W.J. , Textes Esthétiques , Klincksieck , Paris , 1978 .

SEGRE , C . , " Ficção " , in Enciclopédia Einaudi , N^o. 17 , Imprensa Nacional - Casa da Moeda , Porto , 1989 .

SHIPLEY , J.T. (ed.) . Dictionary of World Literature - Criticism , Formes , Technique . New York , The Philosophical Library , 1949 .

BOREIL , A . , Introduction à l' Histoire de l'Esthétique Française . Contribution à l'Etude des Théories Littéraires et Plastiques en France de la Pléiade au XVIIIe . Siècle , 3e. éd . , revue et augmentée , Palais des Académies , Bruxelles , 1966 .

SOURIAU , Etienne , A Correspondência das Artes . Elementos de
Estética Comparada , Cultrix / EDUSP , S.P. , s/d .

SPINGARN , Joel E . , A History of Literary Criticism in the
Renaissance , Harcourt Brace and World . 1963 (1^a. ed . :
1899)

_____ , Critical Essays of the 17th. Century , 3
vols. , Indianna University Press , 1957 (1^a. publ. : 1908)

STAROBINSKY , Jean , " L'Empire de l'Imaginaire " , in L'Oeil
Vivant II , La Realtion Critique . Gallimard , Paris , 1970 .

SUTHERLAND , James , A Preface to Eighteenth Century Poetry,
Oxford University Press , London , 1963 (1^a. ed. : 1948) .

TATARKIEWICZ , W . , History of Aesthetics , 3 vols . , Mouton ,
Paris , 1974 .

THOMAS , Clarence D . , " Addison and Hutcheson on the
Imagination " , English Literary History , N^o. 2 , 1935 , pp .
125 - 234 .

TRAHARD , Pierre , Les Maîtres de la Sensibilité Française au
Dix-Huitième Siècle , 4 vols . , Boivin , Paris , 1931 - 33 .

VARTANIAN , Aram , " Diderot et l'Encyclopédie " , Journal of the
History of Ideas , Vol . 34 , n^o. 2 , 1973 , pp. 303 - 311 .

VAUVENARGUES , Luc des Clapiers de , " Introduction à la Connaissance de l'Esprit Humain " , in Réflexions , Sentences et Maximes Morales de La Rochefoucauld et de Oeuvres Choies de Vauvenargues , Garnier , Paris , s/d .

VIATTE , August , Les Sources Occultes du Romantisme Français , 1770 - 1820 , 2 vols . , Champion , Paris , 1920 .

VICO , Giambattista , The New Science , Revised edition of the third edition (1744) , tradução de Thomas G . Bergin e Max H. Fish , Cornell University Press , Ithaca , 1968 .

VOLTAIRE , Le Temple du Goût , Ed . E . Carcassonne , P.,Droz, 1938 .

YATES , Frances , Giordano Bruno e a Tradição Hermética , Cultrix S.P. , 1987 .

YOLTON , John W . , " As in a Looking - Glass : Perceptual Acquaintance in Eighteenth - Century England " , Journal of the History of Ideas , Vol. 40 , n^o 2 , 1979 , pp. 207 - 234.

YOUNG , Edward , Conjectures on Original Composition , edição de Edith J . Moreley , Longman's , Green , and Co. , London , 1918 .

WECTER , Dixon , " Burke's Theory Concerning Words , Images, and Emotion " , Publications of the Modern Language Association , Vol . 45 , 1940 , pp .167 - 181 .

- WEINBERG , Bernard , " Castelvetro's Theory of Poetics " ,in
Crane , Ronald S. (ed.) , Critics and Criticism , abridged
edition , The University of Chicago Press, Chicago , 1957 .
- WELLEK , René , História da Crítica Moderna , 4 vols. , Herder ,
S.P. , 1971 .
- WHITEHEAD , Alfred N . ,Science and the Modern World , MacMillan
Publ.Co.,New York , 1948 .
- WILLEY , Basil , The Eighteenth Century Background , Chatto and
Windus , London , 1972 .
- WILLIAMS , Raymond , Keywords , Revised edition , Oxford
University Press , London , 1983 (1^a ed.: 1976)
- WOOD , Paul S . , " The Oposition to Neo - Classicism in England
Between 1660 and 1700 " , Publications of Modern Language
Association , Vol. 43 , 1928 , pp. 182 - 197 .