

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E METODOLOGIA DAS CIÊNCIAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

José Carlos Alves Junior

Fisiologia e Estética: elementos de uma antropologia em Diderot

São Carlos

2018

José Carlos Alves Junior

Fisiologia e Estética: elementos de uma antropologia em Diderot

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia e Metodologia das Ciências da Universidade Federal de São Carlos, para obtenção do título de Mestre em Filosofia, sob orientação do Prof. Dr. Luís Fernandes dos Santos Nascimento.

São Carlos

2018

Alves Junior, José Carlos

Fisiologia e Estética: elementos de uma antropologia em Diderot / José Carlos Alves Junior. -- 2018.
125 f. : 30 cm.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador: Luis Fernandes dos Santos Nascimento

Banca examinadora: Pedro Paulo Garrido Pimenta ; Fernão de Oliveira Salles dos Santos Cruz

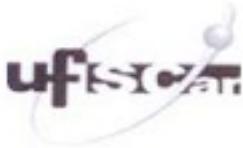
Bibliografia

I. Diderot, Denis, 1713 - 1784. 2. Fisiologia. 3. Estética. I. Orientador.
II. Universidade Federal de São Carlos. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo Programa de Geração Automática da Secretaria Geral de Informática (SIn).

DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Bibliotecário(a) Responsável: Ronildo Santos Prado – CRB/8 7325

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato José Carlos Alves Junior, realizada em 12/04/2018:

Prof. Dr. Luis Fernandes dos Santos Nascimento
UFSCar

Prof. Dr. Fernão de Oliveira Salles dos Santos Cruz
UFSCar

Prof. Dr. Pedro Paulo Garrido Pimenta
USP

Para José, Marly,
Dany, Ana e Daniel.

Agradecimentos

Agradeço à minha família. Aos meus pais pelos exemplos e ensinamentos, por sempre motivarem meus estudos e apoiarem minhas decisões. Aos meus sobrinhos e à minha irmã pelos preciosos, inesquecíveis e incontáveis momentos de alegria e paz.

Ao Prof. Dr. Luís Fernandes dos Santos Nascimento por aceitar a orientação deste trabalho, sobretudo pela cordialidade, atenção e confiança no desenvolvimento da pesquisa.

Aos Professores Doutores Pedro Paulo Garrido Pimenta, Fernão de Oliveira Salles dos Santos Cruz e Thomaz Kawauche pelas inestimáveis colaborações na qualificação e na defesa.

Aos Professores e às Professoras que orientaram meus primeiros esboços em pesquisa científica. Agradeço ao Prof. Dr. Roberto Bolzani Filho, à Profa. Dra. Cristiane Gottschalk, à Profa. Dra. Maria Hermínia Tavares de Almeida e ao Prof. Dr. Ricardo Sennes.

Ao Dr. Evandro Junqueira Lisciotto pela inestimável ajuda nos momentos que antecederam esta empreitada. Ao Prof. Dr. James Waterhouse e ao Romeu Mesquita pelo cordial apoio.

Agradeço todas as pessoas, professores, funcionários, colegas e amigos da UFSCar que participaram direta ou indiretamente desta fase acadêmica. Agradeço à Rafaela Marques e ao Claudeni Rodrigues, que se mantiveram por perto ensejando numerosas e variadas conversas.

À CAPES, pelo fomento desta pesquisa.

Ele: – É preciso ser profundo na arte ou na ciência para bem conhecer os elementos. Os trabalhos clássicos só podem ser bem feitos por aqueles que envelheceram no ofício. O meio e o fim é que esclarecem as trevas do começo.

Denis Diderot. *O sobrinho de Rameau* – 1761.

O vinho da melhor qualidade é áspero e rascante quando fermenta; é por uma longa estada no tonel que se torna generoso.

Denis Diderot. *Paradoxo sobre o comediante* – 1769.

Resumo

ALVES JUNIOR, José Carlos. *Fisiologia e Estética: elementos de uma antropologia em Diderot*. 2018. 125 f. Dissertação (Mestrado) - Centro de Educação e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia e Metodologia das Ciências, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2018.

Este trabalho analisa as relações entre fisiologia e estética em algumas obras de Diderot, tendo em vista elementos de uma antropologia. Trata-se de investigar como essas relações se caracterizam por operações complexas relacionadas às percepções sensíveis, entrecruzando os âmbitos das ciências e das artes. Nessa perspectiva, buscar-se-á examinar o modo pelo qual Diderot desenvolve um pensamento estético-filosófico relacionando a instância física à psíquica, além de apresentar uma concepção fisiológica das sensações enfatizando as noções de harmonia e de ordem interna como elementos operadores que atravessam o conceito de belas-artes. Para explicar essas operações psicofisiológicas, Diderot reavalia as noções de natureza, ciência e arte seguindo uma abordagem investigativa possibilitada pelos avanços das ciências médicas e naturais, de certo modo, distanciando-se de algumas concepções mecanicistas da época. Para tanto, Diderot elabora algumas reflexões a partir de elementos que são obtidos no campo das artes, embora os encontre em analogias, metáforas, hipóteses e conjecturas extraídas do âmbito das ciências. Assim, esses procedimentos evidenciam os complexos fenômenos que compõem as atividades cerebrais, bem como indicam certas interações entre o sistema nervoso e alguns órgãos específicos. Nesse percurso investigativo, encontra-se uma tensão entre a constituição psicofísica e a vida em sociedade, revelando um aspecto dramático da existência humana que se inscreve nos limites do imaginário e do vivido.

Palavras-chave: Diderot, Fisiologia, Estética, Ciências, Artes.

Abstract

ALVES JUNIOR, José Carlos. *Physiology and Aesthetics: elements of an anthropology in Diderot*. 2018. 125 p. Thesis (Master Degree) - Centro de Educação e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia e Metodologia das Ciências, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2018.

This study analyzes the relationships between physiology and aesthetics in some of Diderot's works, deeming itself certain elements of an anthropology. The proposal consists in investigating how these relationships are characterized by complex operations concerning the sensitive perceptions, in which the scopes of sciences and arts intertwine. In this perspective, the study sought to examine the way by which Diderot develops an aesthetics-philosophical thought relating the physical instance to the psychic, moreover, presenting a physiological conception of the sensations which emphasize the notions of harmony and internal order as operator elements amid the concept of fine-arts. In order to explain these psycho-physiological operations, Diderot reappraises the notions of nature, science, and art following an investigative approach made possible by the advances of the medical and natural sciences, somehow distancing himself from mechanistic assumptions of that time. For this purpose, Diderot elaborates some reflections from precise elements which are obtained in the field of the arts, although finds them in analogies, metaphors, hypotheses, and conjectures that are extracted from the scientific scope. Thus, those procedures evidence the complex phenomena that compose the cerebral activities, as well as indicating certain interactions between the nervous system and some specific organs. In such investigative paths, a tension is found between the psycho-physical constitution and life in society, consequently revealing a dramatic aspect of the human existence inscribed in the boundaries of the imaginary and the experience.

Keywords: Diderot, Physiology, Aesthetics, Sciences, Arts.

Sumário

Introdução	11
I. Fisiologia e Estética: algumas considerações acerca das percepções sensíveis	17
1.1 O modelo musical no <i>Diálogo entre d'Alembert e Diderot</i>	21
1.2 Interpretação da natureza: algumas relações entre as noções de ciência e arte	25
1.3 As condições da transposição dos saberes em <i>Da Interpretação da Natureza</i>	44
II. O <i>Sonho de d'Alembert</i> : o estatuto psicofisiológico segundo o médico Bordeu	60
2.1 A questão do “modelo interior”: juízo, gosto e julgamento	79
2.2 Fisionomias e gestos nos <i>Ensaio sobre a pintura</i>	84
III. Teatro e Sociedade: os limites entre o imaginário e o vivido	100
3.1 A proposta de uma reforma teatral no <i>Discurso sobre a poesia dramática</i>	102
3.2 Algumas relações entre fisiologia e estética no <i>Paradoxo sobre o comediante</i>	109
À guisa de conclusão: elementos de uma antropologia	118
Bibliografia	122

Introdução

As relações entre fisiologia e estética podem ser encontradas em diversas obras de Diderot, sendo apresentadas segundo algumas peculiaridades que caracterizam o seu “estilo de escritura”. Para muitos estudiosos, as reflexões estéticas e filosóficas de Diderot não se separam em suas atividades de crítico de arte, dramaturgo e romancista, tendo em vista que as produções do filósofo francês apresentam uma determinada configuração que confere uma unidade aos seus escritos. Em uma conversa com Goethe sobre literatura francesa, por exemplo, Eckermann diz o seguinte: “Estou lendo um volume de Diderot e fico espantado com o extraordinário talento desse homem. E que conhecimentos, que domínio da palavra”. E continua: “Lançamos o olhar sobre um grande e movimentado mundo, no qual um dava o que fazer ao outro e espírito e caráter eram mantidos em tão constante exercício que ambos não podiam senão se tornar ágeis e fortes”.¹

O estilo de escritura de Diderot é caracterizado por “conversações”, consistindo em um modo peculiar para expor ideias e pensamentos sob variadas formas, tais como diálogos, contos, cartas, entre outros, “conversações” estas que podem ser encontradas até mesmo nos textos em que o filósofo francês propõe escrever na forma de aforismos ou tratados. Nas observações de Guinsburg, os raros momentos em que Diderot encerra o diálogo com a arte é para reencetá-lo com o mundo:

De fato, homem da encruzilhada, colocado entre materialismo e idealismo, racionalismo e empirismo, transformismo e fixismo, esteticismo e moralismo, tudo nele foi exercício dramático. Filosofia, arte e ciência são pretextos de sua ininterrupta conversação com a vida e sobre a vida. No curso dela, o seu espírito brilha como um dos maiores do século XVIII. A curiosidade insaciável, a emotividade sempre renovada diante dos grandes espetáculos, a originalidade de suas intuições e o atrevimento de suas ilações levam-no de campo em campo a semear ideias e a colher contestações. Amíúde tempestuosas e algumas vezes consagradoras. Mas em grande parte este colóquio foi com o futuro. Não só porque aspectos essenciais de sua obra permanecem inéditos em sua época, mas também porque o seu gênio foi sobretudo o de um precursor: O debate de Diderot com o seu tempo já é com os novos tempos. Ou, se se quiser, inverta-se a imagem: Diderot dialoga hoje com o seu século.²

¹ Em um outro momento, se referindo ao texto *O sobrinho de Rameau*, Eckermann relata que este texto de Diderot esteve por muito tempo perdido, de modo que muitos acreditavam que o original jamais existiu e que tudo seria uma invenção do próprio Goethe. Mas Eckermann afirma que Goethe lhe assegurou que “seria impossível imitar o estilo e a espirituosa forma de representação de Diderot, e que o Rameau alemão nada mais é que uma tradução muito fiel”. Eckermann, J.P. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*. Trad. Mario L. Frungillo. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p. 464 e p. 504.

² Guinsburg, J., *Denis Diderot: o espírito das “luzes”*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, pp. 118-9.

Para Belaval, o pensamento filosófico diderotiano mantém uma fidelidade ao real que lhe impede de ser abordado com sendo um sistema acabado; fidelidade incompreendida que motivaria alguns a imputar-lhe um “*esprit brouillon*”.³ Nas considerações de Cassirer,

Diderot não faz o menor esforço para cristalizar seu pensamento em fórmulas fixas e definidas; ele é permanentemente um elemento fluido e fugidio. Mas é justamente nessa volubilidade que ele avizinha-se de uma realidade que tampouco conhece o que seja a estabilidade, que é impelida, pelo contrário, por um fluxo incessante, uma transformação perpétua. Esse universo ilimitado e móvel, somente um pensamento móvel pode concebê-lo, um pensamento que se deixa levar de um impulso, que jamais repousa na contemplação do presente e do dado, mas que se inebria com a profusão dos possíveis, que os quer percorrer e tentar a todos. Graças a esse traço fundamental do seu espírito, Diderot é o primeiro a romper com a visão do mundo estático do século XVIII para dotá-lo de uma visão dinâmica.⁴

Ao considerar o caráter prático do conhecimento, Diderot problematiza o limite da objetividade e encontra na intersecção entre ciências e artes a possibilidade para a construção de imagens, analogias, metáforas, hipóteses e conjecturas que mostram como se processam as relações entre os aspectos sensível e intelectual do conhecimento, percorrendo as operações cognitivas por um viés de ordem psicofisiológica que apontam para a gênese da subjetividade. Em tal perspectiva, a noção de sensibilidade desempenha um papel fundamental na medida em que é desenvolvida ao lado de outros conceitos e noções, indicando a presença de um processo que não se resume à mera descrição de mecanismos e habilidades relacionados exclusivamente à razão, uma vez que encontra na conformação dos órgãos um novo estatuto para as relações entre os âmbitos sensível e racional.

Sendo apresentada sob variadas formas e em vários textos de Diderot, a questão da sensibilidade é problematizada a partir de uma perspectiva psicofisiológica na qual o cérebro e o diafragma são considerados como centros de atividades cujas funcionalidades caracterizam a espécie humana, de modo que a predominância e a configuração de cada um desses centros promovem uma determinada predisposição que se diferencia em cada indivíduo; o cérebro é apresentado como o órgão responsável pelos dados dos sentidos e pela atividade racional, enquanto o diafragma responde pelos âmbitos das emoções e da sensibilidade. Ao atingir determinada disposição, a mobilidade do diafragma pode conferir ao indivíduo a

³ Belaval, Y., *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris: Ed. Gallimard, 1950, pp. 90-2.

⁴ Cassirer, E. *A filosofia do iluminismo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992, pp. 128-9.

experimentação de prazer e dor violentos, ou seja, no indivíduo em que predomina o diafragma, as emoções são mais fortes e as atitudes mais extremadas. Quando se encontra desordenada, a sensibilidade passa a agir sob a influência do instinto, fazendo com que o indivíduo se agite e com ele todo um império de emoções.⁵ Desse ponto de vista, a constituição do corpo exerce uma influência sob o temperamento, uma vez que o estado e a conformação dos órgãos e dos sentidos exercem uma força maior ou menor sobre as afecções. Não obstante, tal como todo ser vivo, o homem também é caracterizado por movimentos e disposições que lhe conferem uma tendência cujo fim é garantir a sua duração ou sobrevivência, gerando uma tensão entre espontaneidade da natureza e convenções sociais.

Diante da relação entre determinação orgânica e temperamentos, a questão da sensibilidade revela uma amplitude que se estende sobre o fazer artístico em geral, mostrando que gesto e linguagem são expressões e exteriorizações dos sentimentos e dos pensamentos, que podem, ou não, ocorrer de modo consciente. Refletindo sobre o significado dos gestos, Diderot observa a presença de um instante capaz de expressar múltiplas ideias e sentimentos em uma unidade de tempo e espaço, ao contrário da linguagem que se baseia na reflexão para transformar a unidade interna em sucessão. Nesse modo de conceber o gesto, Diderot acaba por aproximá-lo à poesia. Tal aproximação lhe permite analisar a questão da multiplicidade dos dados da percepção, para então mostrar como ocorre a vinculação de várias ideias em uma única expressão: “por intermédio da sensação, nossa alma percebe várias ideias simultaneamente e tais ideias são representadas sucessivamente pelo discurso”.⁶ Enquanto elemento operatório nas reflexões estéticas e filosóficas de Diderot, a pantomima visa o máximo de expressividade, considerando o gesto em relação à palavra, mesmo quando o gesto a excede, de modo que a visada maior é compreender como se processa a constituição de uma imagem que se aproxime das ideias. É nesse momento que a atividade do artista é tomada como hipótese para a investigação da expressividade humana em geral, que se encontra imersa em uma proposta para a reforma do teatro clássico francês.

⁵ Trata-se da diferença entre o “frio observador” e o “homem sensível”: “L’emotion a une origine périphérique: elle remonte des entrailles à la tête, ou du diaphragme au cerveau; elle se caractérise par l’insubordination des fibres à leur centre régulateur [...] mais ce n’est plus l’émotion vraie, qui résulte d’une surprise, se répand instantanément et, par là, nous animalise. Ainsi la sensibilité devient doublement dommageable: en tant que désordre, en tant qu’opposée à la raison. Elle est une déshumanisation”. Belaval, Y. *L’esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris: Éditions Gallimard, 1950, pp. 251-2.

⁶ Matos, F., *O filósofo e o comediante: ensaio sobre literatura e filosofia na Ilustração*; pref. Bento Prado Jr. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 147.

Nessa perspectiva, as metáforas do cravo-filósofo e das cordas vibrantes podem ser consideradas como fio condutor para as investigações estético-filosóficas de Diderot, tendo em vista que buscam compreender alguns fenômenos que entrecruzam os aspectos sensível e intelectual, problematizando as noções de corpo, alma e espírito.⁷ Ao apresentar uma imagem do homem, tais metáforas permitem estabelecer algumas relações fundamentais que revelam as causas e os efeitos psicofisiológicos, mostrando como a constituição e o funcionamento do corpo operam em conjunto com as instâncias psíquica e física do organismo. Essas metáforas possibilitam assimilar, por analogia, como afecções e paixões podem ser comparadas às cordas de um instrumento musical, uma vez que tais relações visam possíveis “afinidades” entre corpos sonoros e fenômenos psicofisiológicos, considerando um processo de “afinação” que é mediado por noções como tensão, tom, harmonia e energia. Diante dessas relações, a investigação acerca da natureza humana é apresentada na intersecção entre fisiologia e estética descrevendo os movimentos de um processo de caráter orgânico que revelam os limites entre objetividade e subjetividade, formando um quadro conceitual composto por elementos de uma antropologia.

Desse modo, a primeira parte deste trabalho consiste em apontar para determinado contexto da história da filosofia visando algumas discussões que colocam em evidência as condições que permitem uma reavaliação da noção de sensibilidade no decorrer do século XVIII. O intuito é destacar as considerações de Diderot acerca das relações entre natureza e arte que atravessam, em tal momento histórico, um processo de reavaliação que possibilita o estabelecimento de novas relações entre ciências e artes. Nesse novo contexto, Diderot apresenta, no texto *Da Interpretação da Natureza* de 1753, um novo modo de se conceber a noção de natureza diante das denominadas “ciências da vida”, caracterizando um quadro investigativo que coloca em evidência as condições teóricas e metodológicas que possibilitam abordar os aspectos psicofisiológicos da natureza humana a partir das relações estabelecidas entre a ordem do mundo e a ordem das coisas. Trata-se de mostrar como esse novo contexto possibilita novas descobertas científicas e em que medida as reavaliações de Diderot ora se aproximam ora se distanciam de sua época, sobretudo, sempre dialogando com outros campos científicos tais como a física experimental, a química e a história natural, por exemplo, tendo em vista a delimitação das condições que possibilitam uma investigação da natureza humana.

⁷ Chouillet, J. *Diderot: poète de l'énergie*. Paris: Puf, 1984, pp. 245-278.

Na segunda parte, recorrendo ao texto do *Sonho de d’Alembert*, que foi concebido em 1769 e publicado em 1830, o intuito é mostrar como as reflexões de Diderot entrecruzam fisiologia e estética a partir de uma instância psicofisiológica que evidencia os aspectos sensível e intelectual ligados ao processo de formação do conhecimento, tendo como pano de fundo as considerações de um novo campo de investigação direcionado para os fenômenos da mente.⁸ Tal percurso pretende mostrar como Diderot dialoga com sua época e demarca as perspectivas de suas reflexões a partir de alguns verbetes da *Enciclopédia* que, além de fornecerem um vocabulário que atravessa as noções de percepção, consciência, sensação e intuição, por exemplo, permitem a delimitação da noção de sentimento interno segundo um pensamento compartilhado entre seus contemporâneos. Em seguida, considerando o texto do *Discurso sobre a poesia dramática* de 1758, o que se visa é destacar como Diderot apresenta o papel do autor e do crítico apontando para os processos envolvidos na formação do gosto, do juízo e do julgamento, em especial, destacando as condições psicofisiológicas envolvidas em tais processos, não obstante indicando como o sentimento e o temperamento refletem nas atividades de autor e de crítico. Na sequência, recorrendo ao texto dos *Ensaio sobre a pintura* de 1765, fase em que Diderot se ocupa da crítica de arte, o intuito é apontar para o desenvolvimento de um modo peculiar de observação que é direcionado para as expressões e os gestos, que permitem a composição de um repertório de fisionomias, entre outros critérios não menos importantes, que participam do processo de julgamento de obras picturais, posteriormente integrando sua proposta para uma reforma teatral.

⁸ Trata-se de um dos temas que “vibram e ressoam com as harmônicas das Luzes”. Tema espinhoso e delicado, as especulações sobre em que lugar do corpo residia a alma se tornava assunto corrente nas investigações científicas da época, assunto este que analisava as relações entre corpo e alma a partir da noção de arranjo, ou desarranjo, da “fibra nervosa”, tendo em vista uma possível instabilidade que acarretaria em doença mental. Temas como histeria religiosa e doenças físicas integram, por exemplo, um conjunto de problemas que relacionam estética e psicopatologia, abrindo caminho para outras investigações em que se analisa, por exemplo, como a pintura e a música influenciam a alma. Nas observações de Arthur Wilson: “Era o tipo de abordagem que abria janelas e ampliava horizontes. Mas, para ortodoxos e convencionais em matéria de religião, qualquer discussão sobre a alma que sugerisse alguma conexão orgânica com o corpo pareceria, antes, vagamente ímpia e algo impudente. Entretanto, o progresso do conhecimento indubitavelmente requeria a exploração desse preciso nexos. Esse problema foi infelizmente e desnecessariamente amargado por um acidente linguístico: a palavra francesa *âme* significa tanto ‘alma’ quanto ‘mente’. É a palavra-chave, o ponto de junção, para ambas, teologia e ciência, metafísica e psicologia”. De certo modo, os problemas e as noções que hoje se relacionam aos campos das denominadas neurologia e psicopatologia, não eram totalmente estranhos às ciências e às artes do século XVIII: “A ideia de que a mente e o corpo, ou a alma e o corpo, estão unidos em relação estreita e recíproca pareceria nada senão bom senso. Mas, nos dias de Diderot, cumpria ser excessivamente cuidadoso quanto ao que falar sobre esse tema, a fim de não ser traduzido como materialista e ateu. No entanto, esse conceito é absolutamente básico para a compreensão científica da enfermidade mental, como é também a fundação de todos os estudos neurológicos e de medicina psicossomática. Os escritos mais ousados de Diderot nesse tema, tais como *O Sonho de d’Alembert*, eram demasiados perigosos para vir a público enquanto ele visse”. Wilson A. M. *Diderot*. Trad. Bruna Torlay. São Paulo: Perspectiva, 2012, pp. 178-9.

Na terceira e última parte, considerando o texto do *Paradoxo sobre o comediante*, obra póstuma que foi concebida por volta de 1769, o intuito é indicar as condições que permitem entrever um quadro conceitual mais acabado acerca da noção de sensibilidade, de modo que tal noção se apresenta diretamente ligada às concepções do filósofo francês em relação às artes em geral e ao teatro em particular. Trata-se de indicar como a instância psicofisiológica se apresenta como sendo uma condição determinante para as relações que o homem estabelece consigo mesmo e na vida em sociedade.

Posto isto, seguindo a hipótese de que as relações entre fisiologia e estética são inseparáveis nas investigações estético-filosóficas de Diderot, pretende-se apresentar as análises de algumas obras que possibilitam a identificação das condições e noções que surgem em torno de tais relações, em especial, mostrando como as noções de sensibilidade e reflexão se encontram no entrecruzamento entre ciência, arte e filosofia, formando um amplo quadro conceitual composto por elementos de uma antropologia. Trata-se de mostrar como o desenvolvimento da noção de sensibilidade tem início em uma instância fisiológica e culmina em complexidades inscritas no campo da emotividade, atravessando um movimento caracterizado por algumas reflexões acerca das percepções sensíveis, que se tornam mais evidentes nas considerações voltadas para a arte dramática. A análise das condições e dos desdobramento da noção de sensibilidade sugere a hipótese de uma confluência entre espontaneidade da natureza e processo de formação do conhecimento, em especial, relacionado à formação do gosto artístico, o que possibilitaria traçar alguns caminhos para um possível aperfeiçoamento e desenvolvimento das faculdades naturais dos homens. Nessa direção, as ciências da natureza fornecem os fundamentos para a edificação de uma “ciência das sensações”, colocando em evidência as fronteiras entre ciência e poesia, ou ficção e realidade. Assim, os escritos diderotianos possibilitam verificar como os fenômenos naturais se apresentam como operadores para a articulação de reflexões estéticas e filosóficas, compondo um quadro formado por elementos de uma antropologia.⁹ Seguindo esse percurso e diante de tal hipótese, pretende-se mostrar a presença de uma tensão psicofisiológica que problematiza a natureza humana, inscrevendo-a em uma instância dramática da existência.

⁹ Na Enciclopédia, o verbete Anatomia, que é redigido por Diderot, apresenta a seguinte observação: “Divide-se a Anatomia, relativamente ao objeto de que o anatomista se ocupa, em Humana e Comparada. A Anatomia Humana, que é a Anatomia propriamente dita, tem como objeto, ou se preferirmos, como sujeito, o corpo humano. É a arte por muitos chamada de Antropologia. Anatomia Comparada é o ramo da Anatomia que se ocupa da pesquisa e exame das diferentes partes dos animais, consideradas relativamente a sua estrutura particular e à forma que melhor convém a seu modo de vida e à satisfação de suas necessidades”. Verbetes Anatomia. *Enciclopédia*, Volume 3. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 264.

I

Fisiologia e Estética: algumas considerações acerca das percepções sensíveis

Ele: – Por meio da voz ou do instrumento, o canto é uma imitação sonora dos ruídos físicos e dos acentos da paixão inventada pela arte ou inspirada pela natureza, conforme vos agrada. E vede que, mudando aqui e acolá o que for preciso, tem-se a definição conveniente da pintura, da eloquência, da escultura e da poesia.

(Diderot, O sobrinho de Rameau - 1761)

No decorrer do século XVIII, a questão da sensibilidade encontra-se em uma estreita relação com o processo de formação do conhecimento, em especial, atravessando algumas mudanças que são operadas em torno das noções de natureza e arte. Tal perspectiva consiste em um movimento de ideias que reúne as condições para a construção de um debate em torno dos resultados obtidos pelo entrecruzamento de práticas e saberes aparentemente distintos, possibilitando o estabelecimento de novas relações entre razão e experiência, as quais estão inseridas em um processo de reavaliação acerca dos domínios das ciências e das artes.

Em decorrência de um intenso diálogo com a tradição, em especial com a filosofia moderna, o debate filosófico do século XVIII propicia o desenvolvimento da crítica e da criação de novos conceitos tendo como eixo comum a questão do conhecimento, diante da qual se destaca um processo de “racionalização da experiência”. Esse processo coincide com algumas discussões acerca do reconhecimento da Estética como disciplina filosófica, sendo o resultado de uma longa e vagarosa elaboração do conceito de *belas-artes* que, ao se apresentar como o objeto mesmo da Estética, atravessa várias reformulações, em especial, no início do *Quattrocento*, em Florença, no momento em que a pintura passa a ser entendida como “*coisa mentale*”, reunindo diversos estudos acerca do corpo humano.¹⁰ De certo modo, tais

¹⁰ Termo cunhado por Leonardo da Vinci: “Toda a sua exploração da natureza era para ele, em primeiro lugar e acima de tudo, um meio de adquirir conhecimentos sobre o mundo visível – conhecimentos esses de que necessitaria para sua arte. Pensava que, ao colocá-la numa base científica, poderia transformar sua amada arte da pintura de um ofício humilde numa atividade nobre e prestigiosa [...] Leonardo pretendia mostrar que a pintura era uma Arte Liberal e que o trabalho manual envolvido nela não era nem mais nem menos essencial do que o trabalho de escrita na poesia”. Como grande observador da natureza, Leonardo concluiu que o problema para os artistas consistia na combinação de desenho correto e composição harmoniosa. Vale ressaltar que, tal como seus predecessores, Da Vinci considerava que a função do artista era explorar o mundo sensível de modo intenso e preciso: “Tal como Shakespeare, ele provavelmente tinha 'pouco latim e ainda menos grego'. Numa época em que os homens de saber nas universidades se apoiavam na autoridade dos tão admirados autores antigos, Leonardo, o pintor, jamais aceitava o que lia sem o verificar com seus próprios olhos. Sempre que deparava com um problema, não confiava nas autoridades, mas tentava realizar um experimento que o resolvesse. Leonardo explorou os segredos do corpo humano, dissecando mais de trinta cadáveres”. Gombrich, E. H., *A história das*

investigações se prolongam e continuam a operar, nos séculos seguintes, em um registro que visa encontrar os princípios que pudessem enunciar as artes com precisão, seguindo um percurso em que a razão é circunscrita aos domínios do saber e do fazer humano, tendo como referencial os mesmos procedimentos científicos adotados na busca pelo conhecimento da natureza, não obstante, promovendo uma troca de “modelos explicativos” operados entre a ordem das razões e a ordem das coisas.

Em tal direção, o debate filosófico do século XVIII apresenta uma mudança significativa em relação à terminologia, que passa a ser elaborada em um novo contexto e corresponde a adoção de uma outra visão sobre o problema. É possível encontrar alguns casos nos quais as relações entre os âmbitos físico e moral recorrem, por exemplo, ao uso de novos termos que designam aspectos psicológicos ou mentais, problematizando a questão com a atribuição de determinadas qualidades como sendo características do corpo, e não da alma. Nessa nova perspectiva, o problema consiste em investigar se as sensações encontram-se no espírito ou nas ideias.

De modo peculiar, tal investigação torna-se mais evidente quando se opera uma reavaliação das noções de ciência e arte, que possibilitam o estabelecimento de novas relações entre o sensível e o intelectual, uma vez que as investigações acerca do entendimento e das percepções dos sentidos atribuem um novo papel para as ideias sensíveis diante do processo de conhecimento. Trata-se de uma nova abordagem do âmbito sensível de modo que a ideia não versará apenas sobre os objetos da razão, mas será estendida a todos os objetos da consciência, incluindo concepções, noções, volições, imagens e sensações, por exemplo.

Nesse novo contexto, as investigações de Diderot se inserem em torno de um conjunto de noções relacionadas ao emergente campo das “ciências da vida”, caracterizando um quadro conceitual que coloca em evidência os aspectos psicofisiológicos envolvidos no processo de conhecimento, inserindo-se em um âmbito investigativo que entrecruza ciências da natureza e ciências médicas, possibilitando uma nova abordagem acerca da noção de organismo¹¹, tal

artes. Trad. Álvaro Cabral; 3ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983, pp. 222-3.

¹¹ Considerando o contexto das discussões sobre a noção de organismo no início do século XVIII, Duchesneau escreve: “Le concept nouveau d’organisme signifie alors un système matériel de mécanismes intégrés, soumis à un principe d’animation hétérogène qui en assure le lien: l’âme imposant ainsi l’ordre et l’harmonie des fonctions vitales à une mécanique sans finalité, aucun schème d’analyse mécaniste ne permettrait d’accéder à l’intelligibilité du vivant, sauf en un sens négatif, dans la mesure où l’échec d’une telle analyse se ferait saillir en relief les traits phénoménaux de l’âme physiologiques [...] La théorie même de l’organisme surgit tardivement, dans les premières années du XVIII^e siècle, au moment stratégique où la critique de l’épistémologie lockienne et de la méthodologie newtonienne s’unit à une formulation monadologique de la doctrine des substances: cette formulation est elle-même tributaire de la transformation de la mécanique réformée de la force en dynamique, ou science de la puissance et de l’action, transformation qui survient en 1689-1690 et dont Leibniz mesure les

como se encontra nos registros de suas obras que relacionam fisiologia e estética. No verbete *Anatomia*, Diderot escreve:

Quão importante não seria descobrir se o ar levado aos pulmões segue essa via para se misturar ao sangue, se a substância cortical do cérebro não seria a continuação dos vasos que se distribuem por essa víscera, se esses vasos transportam imediatamente o sulco nervoso para as fibras medulares, qual a estrutura e o uso do baço, a dos rins sucenturiados, a do timo etc. etc. Quem contestaria a afirmação de Boerhaave segundo a qual se conhecêssemos melhor as partes sólidas e compreendêssemos mais extensamente a natureza dos humores, as leis da Mecânica demonstrariam que esses efeitos desconhecidos da economia animal, que tanto nos causam admiração, poderiam ser deduzidos dos princípios mais simples? Quem não sabe que na natureza, em que Deus nada faz em vão, a menor configuração tem sua razão de ser, tudo se dá por dependência recíproca? Não poderíamos fazer melhor do que levar tão longe quanto pudermos o estudo da cadeia imperceptível que reúne as partes da máquina animal e forma com elas um todo; e quanto mais numerosas as nossas observações, mais próximos estaremos da finalidade proposta em conjunto pela Anatomia, a Fisiologia, a Medicina e a cirurgia.¹²

A postura filosófica essencial, a partir da qual Diderot elabora tais relações, remetem a uma revisão e identificação de alguns elementos que atribuem um novo estatuto para a sensação diante do processo geral de conhecimento, elementos estes que possibilitam reconhecer algumas relações entre ciências e artes por “movimentos tateantes”. Esses movimentos participam de um processo que coincide com a edificação de uma nova disciplina filosófica, de modo que as investigações de Diderot participam dos momentos essenciais

conséquences tout au long de la décennie 1690-1700 [...] L'organisme implique un corps complexe représentant des microstructures et des microprocessus fonctionnels intégrés auxquels s'appliquent en principe les moyens d'analyse et les modèles physico-chimiques. Mais, 'machine de la nature' d'invention divine, l'organisme représente un artifice extrême susceptible d'analyse à l'infini. Aux opérations complexes et intégrées du vivant corporel, correspondent des états perceptifs/appétitifs de l'âme, suivant un continuum menant des petites perceptions infraconscientes à la zone des opérations conscientes, réflexives et rationnelles. Comme entéléchie de la substance composée que constitue le corps propre, comme monade hégémonique, l'âme exprime la raison suffisante intégrative des dispositifs fonctionnels en interaction dynamique en lesquels les séries de processus anatomo-physiologiques se détaillent à l'infini. L'analyse de organisme implique ultimement que l'on détermine des rapports d'expression réglée entre les divers niveaux de phénomènes tant psychiques que physiques qui traduisent les relations d'intégration fonctionnelle délimitant les individualités organiques vivantes dans le système de la nature par rapport aux réalités inorganiques [...] À l'époque où naît la science moderne, la problématique du vivant est en définitive une problématique de l'ordre: on y explore essentiellement des rapports d'ordre entre des types de phénomènes et entre des types de substances. Or, se profilant suivant l'idéal d'une *mathesis physica specialis*, cette recherche d'allure méthodologique sur les principes de vie esquissait des orientations théoriques majeures. Elle ne pouvait que se situer au coeur de la révolution philosophique et scientifique des modernes et y déterminer certaines évolutions programmatiques d'une science autonome du vivant”. Duchesneau, F. *Les modèles du vivant de Descartes à Leibniz*. Paris: Librairie Philosophique J.Vrin, 1998, pp. 373-385.

¹² Verbetes Anatomia. *Enciclopédia*, Volume 3. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 264.

dessa gênese ao apontar para a descoberta de uma certa autonomia ou, paradoxalmente, de uma “inteligibilidade própria do sensível”.¹³

Dessa perspectiva decorre que a complexidade das sensações mostra que a simplicidade de uma ideia ou sensação é apenas algo aparente, na medida em que tal simplicidade nada mais seria do que o resultado de um processo de abstração do qual comumente se apresenta de modo inconsciente, o que exige uma investigação mais profunda dos fenômenos e uma metodologia que seja capaz de acompanhar tal complexidade. Em oposição ao modo analítico, as investigações psicofisiológicas de Diderot avançam pela descoberta de semelhanças e analogias entre os fenômenos, investigações estas que são postas à prova pela experiência.

O filósofo francês desenvolve algumas relações entre fisiologia e estética a partir das quais é possível verificar o desenvolvimento de um processo psicofisiológico no qual a conformação dos nervos e demais órgãos produzem determinados efeitos, que estão diretamente relacionados às instâncias psíquica e moral. Para explicar o funcionamento dessas complexas operações, Diderot recorre a alguns modelos explicativos que são tomados de empréstimo do campo das artes, de certo modo se opondo a uma explicação meramente mecânica, encontrando em analogias, metáforas, hipóteses e conjecturas, por exemplo, um modo para apresentar e representar os complexos processos psicofisiológicos, tendo em vista

¹³ Bento Prado Jr nos esclarece que tal “inteligibilidade” terá importantes implicações na História da Filosofia que culmina no século XIX, momento em que a Estética passa a dividir com a Lógica o núcleo central da própria Filosofia. Não obstante, o pensamento contemporâneo teria realizado um corte no sistema kantiano que, de certo modo, coloca em oposição a Analítica e a Estética, esta última sendo entendida como teoria da sensibilidade e como doutrina do juízo de gosto. Prado Jr, B. Filosofia e belas-letas no século XVIII. In: Matos, F., *O filósofo e o comediante: ensaio sobre literatura e filosofia na Ilustração*; pref. Bento Prado Junior. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, pp. 4-15. Apenas como exemplo dos desdobramentos desta questão, podemos citar Brunschvicg que, considerando as relações entre a noção de consciência e o processo de formação da “personalidade moral” na filosofia kantiana, escreve: “Kant concentre sa méditation sur les difficultés soulevées par les conceptions antagonistes de la mathématique ou de la physique chez les Cartésiens et chez les Newtoniens. Conduit à rejeter toute tentative de rapprochement extérieur et de synthèse éclectique, il fera reposer le système de l’Esthétique et de l’Analytique, dans la Critique de la raison pure, sur la notion d’une conscience transcendente, législatrice de la nature et qui n’a plus qu’à se rendre compte de sa propre autonomie pour se transporter sur le terrain pratique et y apparaître comme liberté [...] Kant a commencé par considérer le problème de la justification de la science, tel qu’il se posait aux grands penseurs du XVIIe siècle. Pour Descartes, pour Leibniz, pour Newton, c’est à Dieu qu’il appartient de garantir la vérité de la loi. Seulement les Cartésiens sont des rationalistes purs: entre l’intelligence de l’homme et le Dieu qu’ils supposent à l’origine de la création, il y a un lien de participation directe, qui permet d’établir a priori les principes fondamentaux de la science de l’univers. Par contre, dans la philosophie expérimentale de Newton, Dieu est invoqué à titre d’appui pour l’absolu de l’espace, du temps, du mouvement: il ne fournit au savant que le cadre ontologique où trouve place une action comme celle de la gravitation, dont la formule se justifie par l’accord entre le calcul de ses conséquences et l’observation des faits, mais qui, prise intrinsèquement défie toute tentative d’explication rationnelle. La liaison de la religion et de la science, qui avec Descartes et avec Leibniz, surgissait des entrailles de la philosophie, se réduit à la simple juxtaposition d’un savoir expérimental et d’une théologie rudimentaire”. Brunschvicg, L. *Le progrès de la conscience dans la philosophie occidentale*, Tome I, 2e édition. Paris: Les Presses Universitaires de France, 1953, pp. 319-320.

as relações que se processam entre as atividades cerebrais, o sistema nervoso e os demais órgãos, relações estas a partir das quais é possível entrever os limites entre sensibilidade e razão.

O modelo musical no *Diálogo entre d’Alembert e Diderot*

Publicado em 1769, o *Diálogo entre d’Alembert e Diderot* utiliza um modelo musical, a metáfora do cravo-filósofo, como a imagem que representa o pensamento, que por sua vez é considerado como sendo o produto de combinações; na metáfora, o filósofo é, ao mesmo tempo, o músico e o instrumento no qual se produz simultaneamente melodia e harmonia, sentimento e julgamento. A importância da noção de harmonia encontra-se em seus aspectos simultâneo e sucessivo, diante da qual a memória se caracteriza pelos processos de “acumulação” e “conservação” das impressões no tempo, não obstante também processando um certo tipo de lógica que é operada por processos de ações e reações que se executam no “instrumento sensível”, caracterizando “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”.¹⁴

No *Diálogo*, encontramos a hipótese de que a memória pode ser assimilada à consciência. Trata-se da observação de que o ser sensível não percebe a própria existência apenas no momento da impressão, caso contrário a vida seria uma sequência interrompida de sensações sem nenhuma ligação. A memória se apresenta como sendo um tipo de organização peculiar que cresce, enfraquece e às vezes se perde inteiramente, contudo, permitindo ao ser sensível “sentir a sua existência”, o que lhe possibilita adquirir consciência de si, negar, afirmar, concluir e pensar, assim formando com as ligações das impressões uma história, a “memória de suas próprias ações”, que é a “história de sua própria vida”. Entretanto, o “interlocutor d’Alembert” coloca o seguinte questionamento: se só podemos pensar uma única coisa ao mesmo tempo para formar uma simples proposição, o que exige ao menos ter presente o objeto “que parece permanecer sob o olhar do entendimento, enquanto este se ocupa da qualidade que afirmará ou negará”, então o que pode ser dito em relação à formação das enormes cadeias de raciocínios que abrangem uma multiplicidade de ideias? Para

¹⁴ Diderot, D. *Diálogo entre d’Alembert e Diderot*. In: *Diderot: Obras I*; Filosofia e Política. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000, p.162.

trabalhar a questão, o “interlocutor Diderot” recorre à metáfora do instrumento musical, realizando uma comparação entre “fibras sensíveis dos órgãos” e “cordas vibrantes”:

A corda vibrante sensível oscila, ressoa por muito tempo ainda, depois de ser dedilhada. É 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 ideia chama a segunda; as duas, uma terceira; todas as três, uma quarta, e assim sucessivamente, sem que possamos fixar o limite das ideias, despertadas, encadeadas, no filósofo que medita ou se ouve no silêncio e na obscuridade. Esse instrumento dá saltos surpreendentes, e uma ideia despertada fará às vezes fremir um harmônico 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?¹⁵

A “ressonância” das “cordas vibrantes” gera uma certa “harmônica” que pode se ouvir “no silêncio e na obscuridade”. Trata-se da ilustração de um fenômeno a partir de uma metáfora que considera os homens como sendo verdadeiros instrumentos; as fibras dos órgãos são comparadas às cordas vibrantes sensíveis e as paixões humanas representam o que as cordas são para um instrumento musical.¹⁶ As considerações acerca das cordas vibrantes

¹⁵ *Idem, Ibidem*, p. 157.

¹⁶ Em 1751, ao traduzir um texto de Shaftesbury, primeira edição publicada em 1745 com o título *Essai sur le mérite et la vertu* ou *Principes de la philosophie morale*, Diderot escreve uma nota que antecede uma discussão acerca dos temperamentos, em que as relações entre “constituição natural” e “destino particular” compõem um quadro pautado em uma “economia das afecções”. Em nota à tradução, Diderot escreve: “Nous ressemblons à de vrais instruments dont les passions sont les cordes. Dans le fou, elles sont trop hautes, l’instrument est sourd. Un homme sans passions est donc un instrument dont on a coupé les cordes ou qui n’en eut jamais. C’est ce qu’on a déjà dit. Mais il y a plus. Si quand un instrument est d’accord, vous en pincez une corde, le son qu’elle rend occasionne des frémissements, et dans les instruments voisins si leurs cordes ont une tension proportionnellement harmonique avec la corde pincée, et dans ses voisines sur le même instrument si elles gardent avec elle la même proportion. Image parfaite de l’affinité, des rapports et de la conspiration mutuelle de certaines affections dans le même caractère, et des impressions gracieuses et du doux frémissement que les belles actions excitent dans les autres, surtout lorsqu’ils sont vertueux. Cette comparaison pourrait être poussée bien loin, car le son excité est toujours analogue à celui qui excite”. No texto que deu origem à nota de Diderot, Shaftesbury escreve: “Enfin, on peut que les affections sont dans la constitution animale ce que sont les cordes sur un instrument de musique. Les cordes ont beau garder entre elles les proportions requises; si la tension est trop grande, l’instrument est mal monté, et son harmonie est éteinte. Mais si tandis que les unes sont au ton qui convient, les autres ne sont pas montées en proportions, la lire ou le luth est mal accordé, et l’on n’exécutera rien qui vaille. Les différents systèmes de créatures répondent aux différentes espèces d’instruments, ainsi que dans le même système de créatures, tous ne sont pas égaux et ne portent pas les mêmes cordes. La tension qui convient à l’un briserait les cordes de l’autre, et peut-être l’instrument même. Le ton qui fait sortir toute l’harmonie de celui-ci, rend sourd ou fait crier celui-là. Entre les hommes, ceux qui ont le sentiment vif e délicat, ou que les plaisirs et les peines affectent aisément, doivent, pour le maintien de cette balance intérieure sans laquelle la créature mal disposée à remplir ses fonctions troublerait le concert de la société, posséder les autres affections telles que la douceur, la commisération, la tendresse et l’affabilité, dans un degré fort élevé. Ceux, au contraire, qui sont froids, et dont le tempérament est placé sur un ton plus bas, n’ont pas besoin d’un accompagnement si

seguem um método analógico para identificar e explicar as causas físicas dos fenômenos tendo como referencial as noções de tensão, tom e harmonia; se a corda recebe uma forte tensão, desafina-se, destrói-se a harmonia. Por conseguinte, quando relacionadas à metáfora do instrumento musical, as noções de sensibilidade, memória, julgamento e sentimento de existência evidenciam, por exemplo, características peculiares dos fenômenos psicofisiológicos ao mostrar, por analogia, que um pensamento ou uma ideia despertam outras ideias e pensamentos, tendo como ponto de partida uma sensação. Na continuação do *Diálogo* encontramos as condições e as etapas desse processo:

D’ALEMBERT — E se quiserdes olhar a coisa de perto, fazeis do entendimento do filósofo um ser distinto do instrumento, uma espécie de músico que presta ouvido às cordas vibrantes, e que se pronuncia sobre sua consonância ou dissonância.

DIDEROT — Pode ser que eu tenha dado motivo a essa objeção, que talvez não vos ocorreria opor se tivésseis considerado a diferença entre o instrumento filósofo e o instrumento cravo. O instrumento filósofo é sensível; é ao mesmo tempo o músico e o instrumento. Como sensível, tem a consciência momentânea do som que produz; como animal, tem dele memória. Esta faculdade orgânica, ligando os sons nele próprio, produz e aí conserva a melodia. Suponde sensibilidade e memória no cravo, e dissei-me se ele não saberá, se ele não repetirá por si próprio as árias que tereis executado em suas teclas. Nós somos instrumentos dotados de sensibilidade e de memória. Nossos sentidos são outras tantas teclas que são dedilhadas pela natureza que nos rodeia, e que se dedilham amiúde elas próprias; eis, a meu ver, tudo o que se passa num cravo organizado como vós e eu. Há uma impressão cuja causa está dentro ou fora do instrumento, uma sensação que nasce da referida impressão, uma sensação que dura; pois é impossível imaginar que ela se produza e que se extinga em um instante indivisível; uma outra impressão que lhe sucede, e cuja causa está similarmente dentro ou fora do animal; uma segunda sensação e vozes que as designam por sons naturais ou convencionais.¹⁷

A causa de uma impressão pode ser interna ou externa, assim gerando uma sensação que possui certa durabilidade e produz um efeito que podem ser analisados a partir de uma relação entre tensão e harmonia. Não obstante, o pensamento pode ser comparado à ressonância e à vibração enquanto fenômenos que são derivados da noção de energia que, por

marqué. Aussi la nature ne les a-t-elle pas destinés, ou à ressentir, ou à exprimer les mouvements tendres et passionés au même point que les précédents”. Shaftesbury, A. *Essai sur le mérite et la vertu*. Trad. Denis Diderot. Pref. Jean-Pierre Jackson. Paris: Editions Alive, 1998. pp. 96-9.

¹⁷ Diderot, D. *Diálogo entre d’Alembert e Diderot*. In: *Diderot: Obras I; Filosofia e Política*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 158.

sua vez, pode ser concebida como sendo uma força viva ligada à noção de sensibilidade.¹⁸ De acordo com Chouillet, a noção de energia é um operador fundamental nas investigações estéticas e filosóficas de Diderot, sendo apresentada como força universal comum a todos os seres, inclusive caracterizando algumas das personagens romanescas do *philosophe*.¹⁹ Chouillet observa que tal noção se apresenta como “energia liberada ou inibida” e “energia ativa ou inerte”, seguindo “gradações” que podem ser agrupadas em “energia distorcida”, “energia frustrada”, “energia mecanizada” e “energia adormecida”.²⁰

Por outro lado, Belaval destaca que a noção de sensibilidade é um tema recorrente na filosofia de Diderot, apresentado-se em diferentes âmbitos de investigação e com diversas acepções, sendo empregadas nos seguintes modos: 1) como “psiquismo consciente ou inconsciente” enquanto condição de toda experiência; 2) “instinto”, “tato” ou “gosto” que possibilita considerar o passado e, de modo geral, oferecer uma economia de ação e de pensamento; 3) enquanto “intuição” que, por ter um aspecto “prospectivo”, inova mais do que repete, e por fim; 4) como “emotividade” que caracteriza o primeiro estágio de socialização, cuja desordem se torna um fator de “dessocialização”. Para Belaval, mesmo se apresentando em modos distintos, a sensibilidade caracteriza-se como “consciência moral” ou “tato moral” na medida em que a “emotividade” pode ser “disciplinada” ou “racionalizada”. Isso se deve ao fato da filosofia de Diderot manter-se fiel ao real, por mostrar que o pensamento nasce da

¹⁸ De certo modo, a noção de energia assinala uma ruptura com o mecanicismo, em especial, ao supor que a sensibilidade se apresenta como sendo uma qualidade geral e essencial da matéria, possibilitando realizar uma junção que se opõe ao sistema cartesiano. Segundo Chouillet, a assimilação da sensibilidade à noção de energia não se processa pela demonstração mas recorre aos domínios da analogia: “Tout se passe *comme* si le couple force vive/force morte préfigurait le couple sensibilité active/sensibilité inerte”. Trata-se de uma discussão importante e complexa na filosofia de Diderot que, contudo, não é objeto de investigação da presente pesquisa, cujo interesse reside em destacar as relações entre analogia e demonstração, considerando que tais relações se apresentam como hipóteses que permitem uma abordagem mais ampla da noção de sensibilidade, tendo em vista o problema entre movimento e repouso que se coloca, de modo geral, em diversos campos das ciências e das artes. Como observa Chouillet: “Il faut beaucoup en rabattre quand on parle du matérialisme de Diderot comme d’un ‘matérialisme expérimental’. Si l’on veut dire par là que le matérialisme (particulièrement en biologie) est une hypothèse utile qui, bien souvent, conduit les chercheurs par des voies plus sûres que l’hypothèse inverse, on aura pris une vue juste de la question. Si au contraire on estime que le matérialisme de Diderot est expérimentalement prouvé, ou bien encore s’inspire de la méthode expérimentale, on s’expose à de graves objections: ni le passage de la sensibilité inerte à la sensibilité active, ni la génération spontanée ne sont du ressort de la méthode expérimentale. Mieux encore, la deuxième de ces hypothèses s’est trouvée contredite dès le dix-huitième siècle, et infirmée au siècle suivant”. Chouillet, J. *Diderot: poète de l’énergie*. Paris: Puf, 1984, pp. 44-63.

¹⁹ Como exemplo de algumas obras romanescas de Diderot, podemos citar: *Jóias Indiscretas*, *Jacques: o Fatalista*, *A Religiosa*, *O sobrinho de Rameau*.

²⁰ Chouillet, J. *Diderot: poète de l’énergie*. Paris: Puf, 1984, pp. 19-20.

experiência e por manter o julgamento conforme esta realidade, sempre com o intuito de procurar as condições e os fins em torno de uma verdadeira vida social.²¹

Nessa perspectiva, a memória se apresenta como sendo uma faculdade orgânica que desempenha um papel fundamental na medida em que é material, porém de um tipo especial de “matéria sensível e viva” que fornece uma unidade ao organismo, constituindo a base de todas as funções mentais.

Interpretação da natureza: algumas relações entre as noções de ciência e arte

Na segunda metade do século XVIII, as ciências da natureza começam a se destacarem das ligações com a metafísica da tradição, ao mesmo tempo em que se estabelece uma crescente discussão acerca do conhecimento sensível. Nesse contexto, as ciências naturais se apresentam como sendo um movimento do pensamento aplicado ao mundo dos objetos, também sendo um meio a partir do qual o espírito adquire um autoconhecimento. Trata-se de um movimento de ideias em que todos os domínios do conhecimento são submetidos a uma reflexão acerca das percepções sensíveis, a partir da retomada de algumas noções como espaço, movimento e lógica das paixões, por exemplo, que apresentarão implicações diretas na questão do julgamento e do funcionamento da afetividade, passando por uma releitura que permite que a sensação seja reintegrada à construção racional.

Desse ponto de vista, os domínios da natureza serão comunicados pela percepção sensível e pelas operações às quais estão ligadas, tais como julgamentos, raciocínios lógicos e o uso discursivo do entendimento. Aos poucos o sensível deixa de ser entendido como obstáculo ao conhecimento e passa a ser considerado como sendo um dado a partir do qual se edificará o conhecimento, participando de um processo que possibilita a transmutação do conceito de arte em atividade produtora. De certo modo, a redefinição do conceito de arte se apresenta como operadora que possibilita encontrar uma explicação para as percepções sensíveis no momento em que se identifica uma simbiose entre ciências e artes, visando o esclarecimento das causas e dos efeitos que estão contidos nas produções da natureza.

²¹ Belaval escreve: “Mais, dans une philosophie du continu comme celle de Diderot, on devine aisément que les modes que nos venons d'énumérer représentent plutôt des noeuds de significations que des significations séparées et nettement délimitables. Des halos, des interférences rendent les distinctions parfois fort délicates. L'enthousiasme', par exemple, tient à la fois, de l'ordre et du désordre, de l'instinct et du délire, de la raison et de l'hystérie. Il ne serait pas seulement injuste, il serait inintelligent d'imputer ces difficultés à un soi-disant esprit brouillon de Diderot: elles témoignent, au contraire, de sa fidélité au réel”. Belaval, Y. *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris: Ed. Gallimard, 1950, pp. 90-2.

Em tal contexto, a noção de interpretação ocupará um lugar de destaque na busca por relações remotas, possibilitando algumas descobertas científicas que se processam por analogias, metáforas, hipóteses e conjecturas, consistindo em uma investigação pautada pela verificação experimental, ou seja, caminhando por uma via de ordem prática que, em certa medida, comporta uma perspectiva intuitiva. Em certa medida, pode-se dizer que a reavaliação das relações entre ciências e artes se processa em decorrência de um deslocamento hierárquico operado no mundo do conhecimento que coincide com o momento em que o homem se coloca como “intérprete da natureza”. Trata-se de uma revisão do papel atribuído ao olhar para se observar e aprender a ver a natureza por uma perspectiva prática e experimental.

No decorrer do século XVIII, as reflexões ligadas à investigação da natureza atravessam o método experimental de Bacon e o processo de análise de Descartes, este último sendo um referencial para o cálculo que, entre outros, é aprimorado por Leibniz e recebe novos contornos no “sistema do mundo” de Newton. Ainda, tal investigação considera a epistemologia de Locke em que os dados e as faculdades do conhecimento se apresentam como sendo derivações da sensação, epistemologia esta diante da qual Condillac apresenta uma outra versão. No *Discurso preliminar* da *Enciclopédia* temos a seguinte observação: “Mas a Filosofia, ao querer agradar, parece não ter esquecido que é feita sobretudo para instruir, e por essa razão o gosto dos sistemas, mais próprio para lisonjear a imaginação do que para iluminar a razão, encontra-se hoje quase que absolutamente banido das boas obras”.²²

No *Prospecto* e em vários verbetes da *Enciclopédia* encontramos numerosas referências aos escritos de Francis Bacon, em especial, relacionados ao seu recenseamento e posterior enumeração dos conhecimentos humanos em conformidade com as faculdades do entendimento, que são memória, imaginação e razão, seguindo, respectivamente, uma divisão geral da ciência humana em História, Poesia e Filosofia. Contudo, temos a seguinte ressalva: “Se não colocamos, como ele [Bacon], a razão após a imaginação, é porque adotamos, no sistema enciclopédico, preferentemente a ordem metafísica das operações do espírito à ordem histórica de seus progressos, desde a renascença das letras”. As diferenças que se interpõem em relação ao plano de Bacon são atribuídas aos progressos das ciências, de modo que tais diferenças consistem na introdução de modificações na ordem da divisão geral em que

²² *Discurso preliminar e outros textos. Enciclopédia*, Volume 1. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 193.

algumas divisões e subdivisões baconianas são subtraídas ou mesmo estendidas, em especial, relacionadas à Matemática e à Física, subdivisões estas que são deslocadas para o corpo da *Enciclopédia* com o intuito de não sobrecarregar a “árvore enciclopédica”.²³

Em relação às contribuições de Descartes, destaca-se um tipo de Matemática que é apresentada como sendo “a parte mais sólida e menos contestada de sua glória”, em que a Álgebra recebe novos acréscimos; “um dos mais consideráveis é o seu método das indeterminadas, artifício muito engenhoso e muito sutil, posteriormente aplicado a um grande número de pesquisas”. Sobretudo, destaca-se sua aplicação da Álgebra à Geometria, considerada como sendo uma “ideia das mais vastas e das mais felizes que o espírito humano já teve, e que será para sempre a chave das mais profundas pesquisas, não apenas na Geometria sublime como em todas as ciências físico-matemáticas”. Por outro lado, temos as seguintes observações acerca das contribuições da Filosofia de Descartes: “falta muito para que as ciências lhe devam tão pouco quanto pensam seus adversários”. E continua: “Por si só, seu método teria sido suficiente para torná-lo imortal; sua *Dióptrica* é a maior e mais bela aplicação já feita da Geometria à Física; enfim, em suas obras, mesmo nas menos lidas, brilha por toda parte o gênio da invenção”.²⁴

O *Prospecto* também destaca que Newton encontrou contornos científicos mais definidos ao “banir da Física as conjecturas e as hipóteses vagas, ou pelo menos de tomá-las apenas pelo que valiam, e que essa ciência deveria ser submetida unicamente aos experimentos e à Geometria”. Newton se ocupa dos meios que pudessem fornecer uma validação para as hipóteses e conjecturas; “começou por inventar o cálculo infinitesimal e o método das progressões, cujas aplicações, tão extensas na própria Geometria, o são ainda mais para determinar os complicados efeitos que se observam na natureza, onde tudo parece ser executado por espécies de progressões infinitas”. A partir de experiências e cálculos, ao lado das observações de Kepler, Newton descobre a força que mantém os planetas em suas órbitas, mostrando, ao mesmo tempo, como as causas podem se distinguir de seus movimentos e como calculá-los, não obstante também sendo o criador de uma Ótica totalmente nova que consiste em um processo de decomposição da luz.²⁵

Nesse contexto, o *Prospecto* observa que Locke se ocupa da Metafísica mais ou menos como Newton se ocupa da Física, ou seja, na compreensão da necessidade de proscrever as

²³ *Idem, Ibidem*, p. 164.

²⁴ *Idem, Ibidem*, p. 167.

²⁵ *Idem, Ibidem*, p. 173.

questões que constituem a “substância da Filosofia”. Locke teria encontrado, nas abstrações e no abuso dos signos, as causas principais dos erros, realizando um “mergulho em si mesmo” para conhecer a alma, as ideias e as afecções, “e após ter, por assim dizer, contemplado a si mesmo longamente, apenas apresentou aos homens, em seu *Ensaio sobre o entendimento humano*, o espelho em que se vira”. Segundo o *Prospecto*, Locke “reduziu a Metafísica ao que ela deve ser de fato, uma Física experimental da alma, espécie de Física muito diferente daquela dos corpos, não somente por seu objeto como também pela maneira de considerá-lo”. A Física possibilita a descoberta frequente de fenômenos desconhecidos, porém a existência dos fatos encontra-se igualmente em todos os homens: “A Metafísica racional não pode consistir, como a Física experimental, senão em reunir com cuidado todos esses fatos, em reduzi-los a um corpo, em explicá-los uns pelos outros, distinguindo os que devem vir primeiro e servir como base. Numa palavra, os princípios da Metafísica, tão simples quanto os axiomas, são os mesmos para os filósofos e para o povo”.²⁶

O *Prospecto* destaca que o papel das hipóteses e das conjecturas encontra-se na possibilidade de “pensar por si mesmo”, de um lado, e um “pensar corretamente” conduzido a partir de sistemas, de outro lado; em tal medida, o “espírito de sistema” estaria para a Física assim como a Metafísica estaria para a Geometria.²⁷ Em termos de análise, os sistemas possibilitariam uma observação da natureza que permite entrever as causas dos fenômenos, de modo que o cálculo seria responsável por assegurar a existência de tais causas ao determinar os efeitos produzidos. Por outro lado, em termos de combinação, a experiência tornaria possível uma comparação entre os efeitos. Contudo, a noção de crítica se desenvolve em torno de uma tendência que aponta para um centro comum na consideração de determinados fenômenos que, aparentemente, são distintos:

O mistério da gravitação nos foi revelado: esse elo ligou os dois outros, e a pedra que cai e a maré que sobe nos pareceram submetidas às mesmas leis. O ponto essencial no estudo da natureza é, portanto, descobrir os entremeios das verdades comuns e dispô-los na ordem de seu encadeamento. Assim, fatos que parecem isolados teriam seu enlace perceptível se fossem postos em seus lugares [...] Há um tempo de maturidade para as descobertas, antes do qual as buscas parecem infrutíferas. Para eclodir, uma verdade espera a reunião de seus elementos. Esses germes apenas se encontram e se arranjam por uma longa sequência de combinações. Desse modo, o que um século apenas incuba, se assim nos é permitido dizer, é produzido pelo século que

²⁶ *Idem, Ibidem*, p. 176.

²⁷ *Idem, Ibidem*, p. 195.

lhe sucede. Sendo assim, o problema dos três corpos proposto por Newton só foi resolvido em nossos dias e o foi por três homens ao mesmo tempo. É essa espécie de fermentação do espírito humano, essa digestão de nossos conhecimentos, que o crítico deve observar com cuidado: seguir passo a passo a ciência em seus progressos, determinar os obstáculos que a retardaram, como esses obstáculos foram superados e por qual encadeamento de dificuldades e de soluções ela passou da dúvida à probabilidade, da probabilidade à evidência.²⁸

Esse novo olhar será direcionado para as produções da natureza cuja observação possibilitará a extração do conjunto de técnicas que será obtido por uma via prática das coisas, antecedendo o conhecimento sistemático a partir da obtenção de regras e instrumentos que convergem para um mesmo fim. A descoberta de novas técnicas mostrará que não há experiência possível se tal experiência não for preparada e organizada por um raciocínio experimental. Com isso, a certeza do conhecimento passará pela noção de prova, a qual estabelecerá os critérios a partir dos quais se profere o julgamento, que carrega consigo um duplo caráter: relativo por depender da atividade sensorial e, outro; objetivo por ultrapassar o ponto de vista do sentimento do sujeito.²⁹ Assim, o conhecimento consistirá na busca pelas condições que possibilitam uma descrição daquilo que se vê.

Desse ponto de vista, as máquinas podem ser consideradas como sendo um paradigma para a releitura da arte, a qual passa a ser entendida como técnica. Se comumente o movimento de uma máquina é apresentado em função da montagem, do mesmo modo, o mecanismo é apresentado em função da configuração. Em linhas gerais, a ideia de máquina encontra um significado mais amplo quando empregada para designar um meio eficaz para aumentar a potência de algum movimento ou realizar alguns procedimentos específicos que, contudo, não significa reduzi-la em função de seu mecanismo mas considerar a perspectiva a partir da qual as relações entre máquina e mecanismo possam ser conhecidas segundo princípios bem definidos. No plano da história das técnicas, por exemplo, as máquinas se inscrevem nas formas que possibilitam ao homem aumentar suas limitações físicas, sendo entendidas como um tipo de construção artificial, portanto, obra do homem que atribui uma função essencial a determinado mecanismo. Por sua vez, o mecanismo se apresenta como a

²⁸ Verbetes Crítica. *Enciclopédia*, Volume 2. São Paulo: Editora Unesp, 2015, pp. 76-7.

²⁹ De acordo com Chouillet: “Autrement dit les sens ne sont pas de organes paresseux: ils s'instruisent les uns par les autres, mais s'instruisent aussi par le raisonnement. Il existe dans l'homme une certaine aptitude à l'organisation, qui lui permet de coordonner ses activités sensorielles, et c'est justement cette aptitude qui lui permet de se mettre en relation avec le réel, de le connaître et de l'utiliser”. Chouillet, J. *L'esthétique des Lumières*. Paris: Puf, 1974, p. 73.

configuração de movimentos, uma montagem de partes que se relacionam entre si formando um sistema de ligações cujo grau de liberdade de suas partes é determinado pelos limites do seu próprio movimento, bem como pelos materiais que as compõem, caso contrário o próprio movimento da máquina destruiria a configuração.

No pensamento estético-filosófico de Diderot, observa Chouillet, a máquina se apresenta como imitação da natureza que, por esta razão, pode ser considerada como sendo uma obra de arte que responde ao caráter essencial da beleza. Nessa perspectiva, o mecanismo dos objetos fabricados pode ser comparado à organização dos seres da natureza, supondo encadeamentos e ligações mesmo quando não são aparentes, suposições estas que não são diferentes da atividade do físico que estuda os fenômenos particulares para interpretar a natureza.³⁰ Em tal direção, a descrição das máquinas, além de fornecer a compreensão de seu funcionamento, sobretudo a possibilidade de sua reprodução observando-se certas peculiaridades, também mostra que os propósitos envolvidos carregam consigo um modo de se conceber os limites do conhecimento, consistindo em uma maneira particular de compreender a relação entre o espírito e o mundo.³¹ A noção de máquina será aplicada segundo o plano das coisas, dos conceitos e das palavras. Não obstante, a compreensão do sentido e da função da ideia de máquina requer a distinção dos objetos que são tomados como máquinas, esclarecendo o modo como tais objetos se relacionam com as ideias elaboradas a partir de certos aspectos e dispositivos mecânicos, atentando-se para as partes que estruturam a máquina.

Em tal processo, a rejeição de uma geometrização abstrata, implicada na mecânica matemática, se faz por um procedimento prático para se determinar quais objetos podem ser considerados como sendo máquinas. Em outras palavras, a geometrização é uma ferramenta fundamental para a “modelização do conhecimento”, entretanto, o conhecimento prático visa compreender os dispositivos mecânicos antecedendo essa modelização, buscando se fundar na inteligibilidade material que se opõe a uma geometria meramente especulativa. Como exemplo, pode-se considerar um tear como um tipo de imitação da natureza diante da qual o desenho desempenha um papel fundamental, tal como se encontra em alguns verbetes da

³⁰ *Idem, Ibidem*, p. 76.

³¹ Desse ponto de vista, Chouillet destaca: “Il n'y a donc deux domaines, qui seraient l'art d'un côté et la science de l'autre. Il suffirait, pour s'en convaincre davantage, de procéder à un inventaire des images poétiques auxquelles a recours le style des encyclopédistes. L'Encyclopédie se donne comme une initiation à la connaissance, dont le tracé aurait la forme d'un cercle. L'homme étonne par l'étendue de son savoir, avide de ne rien laisser perdre, fait le geste d'encercler, d'embrasser, qui est le geste de l'appropriation”. *Id., Ib.*, pp. 76-7.

Enciclopédia a partir das denominadas *planches*, que visam complementar e suprir quaisquer abstrações, destacando uma perspectiva prática enquanto produto de um ofício. A estrutura da máquina deve permitir uma decomposição em partes elementares e a sua posterior recomposição, para que se possa compreender os pressupostos envolvidos no mecanismo da máquina, assim estendendo a relação entre entendimento e experiência.

Embora vários objetos possam ser categorizados como sendo máquinas, quando se estabelecem outras analogias, como no caso em que se considera um autômato, por exemplo, o qual carrega em seu significado um mecanismo aparentemente “oculto”, a relação tornar-se problemática. Nem sempre o movimento e a complexidade dos dispositivos são determinantes, uma vez que a ideia de máquina pode ser analogicamente empregada em contextos distintos. Em tal perspectiva, as leis da analogia podem aplicar relações conhecidas a grupos de fenômenos dos quais as relações são desconhecidas, desde que a natureza dos objetos possa ser apreendida pela experiência, permitindo ir ao encontro das coisas. O mesmo se aplica quando se trata de raciocinar por analogia.

Na *Enciclopédia*, por exemplo, o verbete *Analogia*, que é redigido por Dumarsais, observa que raciocinar por analogia possibilita explicar e esclarecer certas coisas, contudo não servem como demonstração. A regra da analogia não é uma regra de certeza, uma vez que apresenta exceções, embora sejam raras e limitadas: “É suficiente que saibamos que tudo é governado por leis gerais e constantes, para que estejamos autorizados a crer que corpos que nos parecem semelhantes têm as mesmas propriedades, que frutos de uma mesma árvore têm o mesmo gosto”.³² Isso implica que aquilo que é observado em certas circunstâncias possibilita supor que acontecerá sempre da mesma maneira, se as mesmas circunstâncias forem dadas. Estender a observação para além do efeito consiste em tentar descobrir a causa, o que é possível quando a observação é mantida em uma ordem natural.

Estabelecer uma analogia entre objetos a partir de uma semelhança externa não permite necessariamente concluir que há uma semelhança interna, uma vez que a fraqueza dos sentidos é um impeditivo para alcançar o interior dos objetos. A analogia possibilita tratar de objetos, contudo, o testemunho dos outros permite vê-los e compreendê-los de modo complementar:

Os sentidos, por si mesmos, são insuficientes. Haveria no mundo um homem capaz de examinar, apenas por si, tudo o que é necessário à vida? Por

³² Verbetes Analogia. *Enciclopédia*, Volume 2. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 44.

consequente, num infinito número de ocasiões, sentimos a necessidade de nos instruímos com os outros e de relatarmos a eles as nossas observações. Isso prova, ademais, que, em certas condições, o testemunho é no mais das vezes uma marca da verdade, assim como a analogia extraída da semelhança externa entre objetos para concluir sua semelhança interna é, no mais das vezes, uma regra certa.³³

Se as demonstrações matemáticas processam abstratamente mecanismos e operações em determinadas atividades do conhecimento, por sua vez, os artesãos também manipulam mecanismos e operações que possibilitam o conhecimento da natureza. Com essa comparação, Diderot traz à superfície a questão do método nas ciências e nas artes, na medida em que torna possível empreender outras comparações entre natureza e arte. Diderot afirmará a dignidade da ciência e da arte enquanto técnica apontando para uma nova perspectiva acerca de um raciocínio sobre as coisas, um tipo de “metafísica”³⁴ pautada no raciocínio sobre as ideias, possibilitando a descoberta de uma série de operações que podem ser comparadas com as que se executam na descoberta da natureza.

Em novembro de 1753, no mesmo período de publicação do tomo III da *Encyclopédia*, Diderot publica a obra *Pensamentos sobre a Interpretação da Natureza*, na qual retoma algumas discussões acerca do método experimental a partir de uma releitura dos pensamentos baconiano, alinhando-os às recentes descobertas científicas.³⁵ Nessa obra, que é redigida na forma de aforismos e posteriormente renomeada como *Da Interpretação da Natureza*, Diderot conjuga observação, experiência e hipótese como meios privilegiados para investigar a natureza, procedendo a uma reavaliação das condições teóricas e metodológicas das ciências, atravessando a questão da ordem dos conhecimentos e as novas descobertas científicas, as quais eram ordenadas como História Natural, Anatomia, Química e Física Experimental, seguindo uma conformidade de expressões próprias a cada uma dessas ciências.

Desse ponto de vista, podemos encontrar, entre os principais temas do texto *Da Interpretação da Natureza* de Diderot, um processo de construção do conhecimento que

³³ *Idem, Ibidem*, p. 45.

³⁴ Nas observações de Chouillet: “Quand il affirme qu'il existe une 'métaphysique des choses', il veut dire que les 'arts mécaniques' mettent en jeu des raisonnements aussi abstraits que ceux du savant ou du philosophe. En d'autres termes, l'esprit humain est un dans toutes ses opérations”. Chouillet, J. *L'esthétique des Lumières*. Paris: Puf, 1974, p. 78.

³⁵ Vernière observa que o texto *Da Interpretação da Natureza* pode ser considerado como apêndice filosófico da *Encyclopédia*, inclusive se caracterizando como sendo um ensaio que sintetiza a intenção geral que é apresentada no *Prospectus* de 1750 e no próprio verbete *Encyclopédia*, que é publicado em 1755, no tomo V. In: Diderot: *œuvres philosophiques*. Ed. Paul Vernière. Paris: Garnier Frères, 1964, pp. 167-8.

atravessa uma crítica à metafísica estabelecida no século XVII, diante da qual se atribui uma nova perspectiva para o método científico, em especial, a partir do reconhecimento de que alguns componentes elementares da matéria possuem características peculiares, ou seja, no momento em que se considera que a matéria bruta é regida por leis físico-químicas, colocando em questão os processos envolvidos na passagem entre a matéria bruta e a organização dos seres. Em tal contexto, a linguagem matemática torna-se insuficiente para explicar os fenômenos ligados ao campo das ciências da vida, o que exigia a busca por um novo método que pudesse abarcar explicações acerca das recentes descobertas científicas, ao lado da já estabelecida teoria newtoniana.

O naturalismo materialista de Diderot amplia a exigência da crítica racional da representação teológica do mundo, atribuindo à totalidade material existente tudo o que a tradição havia atribuído à transcendência. A matéria, cuja energia é imanente, produz os seres; o homem, totalidade orgânica material, age, como todos os animais, para perseverar no ser, para garantir sua sobrevivência e a da espécie. Do ponto de vista desse naturalismo, não há nem mesmo a transcendência do político. A vida pública e a história são determinadas pelas necessidades materiais.³⁶

Até então, a questão se conduzia por uma discussão que atribuía à matéria noções como desejo, aversão, memória e inteligência, tal como entendia Maupertuis, consistindo na discussão acerca da “alma sensitiva”.³⁷ Diderot retoma a questão acerca da organização dos seres adotando uma perspectiva que envereda por um caminho que busca uma ordem na natureza, fornecendo uma explicação acerca da organização da matéria sem se restringir à análise das causas substanciais. O filósofo francês apresenta uma explicação sobre a heterogeneidade e a homogeneidade da matéria a partir de uma causa formal, encontrando no método experimental os elos que explicam a passagem entre as espécies, opondo-se a qualquer sistema da natureza dado *a priori*. Assim, o interesse maior reside no procedimento de construção de uma metodologia experimental que é conduzida por metáforas, analogias e conjecturas, caracterizando um processo de descoberta científica que consiste em levar as

³⁶ Souza, M. G. *Natureza e Ilustração: sobre o materialismo de Diderot*. São Paulo: Editora UNESP, 2002, pp. 168-9.

³⁷ Sobre esta questão, Maria das Graças escreve: “Comentando a hipótese de Maupertuis a respeito da inteligência das partículas elementares da matéria, Diderot afirma que uma das consequências dessa hipótese é que o mundo poderia ser Deus. Mas a doutrina de Diderot difere da de Maupertuis na medida em que ela distingue a sensibilidade passiva dos corpos inertes da sensibilidade ativa dos corpos organizados, enquanto Maupertuis fala do desejo, memória e inteligência das moléculas”. Souza, M. G. *Natureza e Ilustração: sobre o materialismo de Diderot*. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p. 168.

hipóteses ao limite, procedimento este que pode ser encontrado em outros textos de Diderot como parte integrante de seu “estilo de escritura”.

No texto *Da Interpretação da Natureza*, o filósofo francês investiga as relações entre experiência e razão considerando os fenômenos a partir de um percurso que revela os limites entre as ciências e as artes. Embora reconheça que a história das ciências é repleta de nomes ilustres cujos “monumentos de seus trabalhos” estão por todos os lados, Diderot questiona: “Por que então, possuímos tão poucos conhecimentos certos? Que fatalidade levou as ciências a fazerem tão poucos progressos?” Tais questionamentos decorrem da constatação de alguns obstáculos ainda não superados pelas “ciências abstratas”, de modo que “as palavras se multiplicaram infinitamente, e o conhecimento das coisas ficou para trás”, assim exigindo uma reavaliação acerca das condições em que se encontravam as ciências.³⁸ Na abertura *Da Interpretação da Natureza*, Diderot faz as seguintes observações:

É sobre a natureza que vou escrever. Deixarei os pensamentos sucederem sob minha pluma, na mesma ordem que os objetos se oferecem à minha reflexão, posto que os pensamentos representarão melhor os movimentos e a marcha do meu espírito. Eles consistirão ora em enfoques gerais sobre a arte experimental, ora em enfoques particulares sobre um fenômeno que parece ocupar todos os nossos filósofos e dividi-los em duas classes. Uns têm, parece-me, muitos instrumentos e poucas ideias; os outros, muitas ideias e nenhum instrumento. O interesse da verdade exigiria que os que refletissem enfim se dignassem a associar-se aos que se mexem, a fim de que o especulativo fosse dispensado de se entregar ao movimento; que o obreiro tivesse uma meta nos movimentos infinitos a que se entrega; que todos os nossos esforços se encontrassem, ao mesmo tempo, unidos e dirigidos contra a resistência da natureza; e que, numa espécie de liga filosófica, cada um fizesse o papel que lhe convém.³⁹

Nessa perspectiva, as ciências são representadas como a imagem de um “vasto circuito”, “um grande terreno de lugares obscuros e claros” cuja finalidade reside na tentativa de “estender os limites dos lugares claros ou multiplicar no terreno os centros de luzes”, visando as condições que contribuem para promover a criação e o aperfeiçoamento dos campos de possibilidades para se obter o “conhecimento das coisas”.⁴⁰ Como ponto de partida, Diderot apresenta dois tipos de filosofia, a racional e a experimental, para então proceder a

³⁸ Diderot, D., *Da Interpretação da Natureza e outros escritos*. Trad. Magnólia Costa Santos. São Paulo: Iluminuras, 1989, p. 40.

³⁹ *Idem, Ibidem*, pp. 29-30.

⁴⁰ *Idem, Ibidem*, p. 39.

uma distinção entre tais filosofias a partir do modo com que ambas se ocupam dos fenômenos gerais que estão inscritos no âmbito das razões, bem como dos fenômenos particulares que são orientados segundo experimentos.

Em tal distinção, a filosofia experimental se caracteriza por um procedimento “tateante”, prosseguindo com os “olhos vendados”, pois “sempre caminha às cegas, agarra tudo o que lhe cai nas mãos e, no fim, encontra coisas preciosas”, enquanto a filosofia racional “recolhe essas matérias preciosas e se esforça por preparar um archote”, mas esse archote “tem menos utilidade para ela do que o tatear de sua rival”. Em seu modo de proceder, a filosofia experimental segue pela ação, apoiando-se na experiência e multiplicando seus movimentos infinitamente, sempre “procurando fenômenos enquanto a razão procura analogias”, trabalhando sem descansar e prosseguindo sem saber “o que virá nem o que decorrerá de seu trabalho”. Ao contrário desta, a filosofia racional “pesa todas as possibilidades, pronuncia-se sobre elas e se detém sem mais nem porquê”, afirmando, por exemplo, que “não se pode decompor a luz”, enquanto a filosofia experimental não se pronuncia, “escuta e fica calada por séculos inteiros”, quando menos se espera, “mostra o prisma e diz: a luz é decomponível”.⁴¹

Diderot observa que, diante das relações entre razão e experiência, é preciso reconhecer que muitas vezes “a mão dos obreiros de experiências” é levada pelo acaso, do mesmo modo que também é possível seguir algum método, talvez empregando uma vida toda observando sem que nada de novo seja visto, até que um outro “obreiro de experiências” perceba, a partir de uma “rápida olhadela”, e anuncie algo novo. Nessa direção, a filosofia experimental apresenta um processo de conhecimento a partir do qual os fatos são recolhidos pela observação, combinados pela reflexão e os resultados de tais combinações são verificados pela experiência, tendo como referencial os fenômenos da natureza: “É preciso que a observação da natureza seja assídua, que a reflexão seja profunda e que a experiência seja exata”.⁴²

A investigação dos fenômenos da natureza se caracteriza por um processo que está em contínua construção, consistindo em “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”.⁴³ Trata-se de uma

⁴¹ *Idem, Ibidem*, p. 42.

⁴² *Idem, Ibidem*, p. 39.

⁴³ *Idem, Ibidem*, p. 40.

concepção científica que é acompanhada por um determinado grau de utilidade, uma vez que, sem abandonar a importância teórica das investigações, aponta para um caráter prático do conhecimento cujas benesses podem ser constatadas pela própria aplicação experimental, ainda que existam muitos obstáculos a serem superados, pois em muitos casos “o entendimento é iluminado pelo que prejudica e obscurecido pelo que serve”.⁴⁴

O entendimento tem seus preconceitos; os sentidos, sua incerteza; a memória, seus limites; a imaginação, seus vislumbres; os instrumentos, sua imperfeição. Os fenômenos são infinitos; as causas, ocultas; as formas, talvez transitórias. Contra tantos obstáculos que temos em nós mesmos e que a natureza nos impõe de fora, só temos uma experiência lenta, uma reflexão limitada. Eis as alavancas com as quais a filosofia quis mover o mundo.⁴⁵

Com o intuito de superar tais obstáculos, os fatos recolhidos são tomados como norteadores da filosofia experimental, constituindo-se na “verdadeira riqueza do filósofo”, independente de qualquer natureza que sejam, ao contrário da filosofia racional, que “se ocupa muito mais em comparar e relacionar os fatos que possui do que em recolher novos fatos”. A penosa tarefa de recolher e relacionar os fatos, reunir “materiais misturados, em desordem”, empenhar-se em transformá-los e sistematizá-los por “novas combinações” requer “uma imaginação forte, uma grande eloquência, a arte de expor ideias com imagens maravilhosas e sublimes”.⁴⁶

Um edifício assim construído “poderá cair um dia, mas sua estátua permanecerá de pé em meio às ruínas; e a pedra que se destacar da montanha não a rachará, pois sua base não é de argila”.⁴⁷ Ainda, as noções que não possuem nenhum fundamento na natureza podem ser comparadas com as florestas do Norte cujas árvores não têm nenhuma raiz: “Só é preciso uma ventania, um fato corriqueiro, para derrubar toda uma floresta de árvores e de ideias”.⁴⁸ Mas é preciso reconhecer que “as leis da investigação da verdade” são severas e que são limitados os meios dessa investigação: “Tudo se reduz a ir dos sentidos à reflexão e da reflexão aos sentidos: entrar e sair de si, incessantemente. É o trabalho da abelha. Em vão preparou-se bem

⁴⁴ *Idem, Ibidem*, p. 40.

⁴⁵ *Idem, Ibidem*, p. 42.

⁴⁶ *Idem, Ibidem*, p. 41.

⁴⁷ *Idem, Ibidem*, p. 41.

⁴⁸ *Idem, Ibidem*, p. 35.

o terreno, se não se entra na colmeia cheia de cera. Acumulou-se cera inútil se não se sabe formar alvéolos”.⁴⁹

Tendo em vista aspectos mais amplos para garantir que o conhecimento não ultrapasse o limite do factível e do verificável, Diderot aponta para a necessidade de elevar aos extremos a oposição entre o geral e o particular, contudo, mantendo-se nos limites da razão e da experiência. Nessa perspectiva, a importância da filosofia experimental pode ser encontrada nas relações estabelecidas pelas ciências da natureza: “um bom físico não perderá a visão de modo algum e, com certeza, obterá as consequências mais vantajosas; a região das matemáticas é um mundo intelectual onde o que se toma por verdades rigorosas perde absolutamente essa superioridade quando as transportamos para o nosso terreno”.⁵⁰ Tais considerações apontam para as consequências da transposição de saberes para campos de conhecimentos distintos sem as necessárias observações e delimitações do objeto da investigação, ou seja, sem a medição da experiência.

Na *Enciclopédia*, por exemplo, o verbete *Aplicação de uma ciência a outra*, redigido por d’Alembert, ao tratar da questão acerca da aplicação da Geometria e da análise na Física, reconhece que “os geômetras por vezes incorrem no erro de substituir experimentos por hipóteses, e calculam as consequências destas”, mas tais cálculos “só podem ter força na medida em que as hipóteses sobre as quais se apoiam sejam confirmadas na natureza; é necessário que observações a confirmem, o que infelizmente nem sempre acontece”, sem perder de vista que até mesmo “hipóteses verdadeiras podem não ser suficientes”.⁵¹ O autor do verbete reconhece o abuso da Geometria na Física, em que o cálculo geométrico das propriedades dos corpos é aplicado às hipóteses da Física que, por sua vez, são determinadas de modo arbitrário.

A mesma situação pode ser encontrada na aplicação do método geométrico à Metafísica, que muitas vezes decorre de um abuso da “essência da demonstração”, em que se considera como “demonstrado o que demonstrado não foi”. O autor do verbete destaca que a certeza do método geométrico não reside apenas na demonstração, mas na evidência e na simplicidade de seu objeto: “Devemos nos precaver em relação a obras dessa espécie, pois a maioria de suas pretensas demonstrações se baseia unicamente no abuso de palavras. Os que

⁴⁹ *Idem, Ibidem*, p. 35.

⁵⁰ *Idem, Ibidem*, p. 30.

⁵¹ Verbetes *Aplicação de uma ciência a outra. Enciclopédia*. Volume 3. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 34.

refletiram sobre essa matéria sabem que abusar de palavras é um procedimento corriqueiro, sobretudo em questões de Metafísica”.⁵²

Em um terceiro caso temos a Metafísica aplicada à Geometria, aplicação esta que teria originado uma “nova Geometria”, a qual ocasionou um “método nocivo” por acreditar que “os *infinitamente pequenos* por ela considerados seriam quantidades reais”, admitindo “infinitos maiores e infinitos menores”, reconhecendo “infinitamente pequenos de diferentes ordens, considerando-se todos como reais, em vez de se buscar reduzir essas suposições e cálculos a noções simples”. Desse modo, seria um abuso “restringir-se à Metafísica para demonstrações geométricas”: “É com a pluma em punho, não com raciocínios metafísicos, que se pode realizar combinações e cálculos exatos”. De acordo com o autor do verbete, não se deve ficar restrito à Metafísica, pois, embora ela “põe-nos no caminho”, abrindo perspectivas e permitindo “entrever os princípios das descobertas”, a certeza de que se está no melhor caminho decorre do “auxílio do cálculo, para conhecer os objetos que antes entrevíamos confusamente”.⁵³ Trata-se de atentar para a demarcação dos limites entre o cálculo e a metafísica, ou seja, onde termina uma determinada ciência e começa a outra.

Segundo o autor do verbete, aparentemente os “grandes geômetras” são tidos como “excelentes metafísicos”, ao menos em relação aos objetos de sua ciência. Mas não é o que comumente se constata, uma vez que alguns “geômetras comportam-se como se fossem pessoas em que o sentido da visão contraria o do tato”, o que bastaria para provar a necessidade do cálculo para a obtenção de verdades geométricas: “Mas creio que é possível ao menos afirmar que um geômetra que não é mau metafísico quanto aos objetos de que se ocupa, pode ser péssimo metafísico quanto aos demais. E assim a Geometria, que mede os corpos, também serve, em certos casos, para medir os espíritos”.⁵⁴

O problema que se coloca para as recentes descobertas das ciências da natureza consiste em saber como funciona o processo que possibilita a passagem entre a matéria bruta e a organização dos seres, levando a discussão para os limites entre o “laboratório da natureza” e o “laboratório das artes”. Embora se reconheça os avanços possibilitados pela “Física calculada”, apenas o uso do cálculo se mostra insuficiente para explicar os fenômenos ligados às ciências da vida, o que requer a construção de um método capaz de abarcar, ao lado da já estabelecida teoria newtoniana, a construção de um saber que comporte a descoberta de

⁵² *Idem, Ibidem*, p. 35.

⁵³ *Idem, Ibidem*, p. 36.

⁵⁴ *Idem, Ibidem*, p. 37.

novas leis físico-químicas, as quais ampliam e encaminham a discussão ao fornecerem novas explicações para os fenômenos que se inscrevem em uma nova ordem, de certo modo, versando sobre os processos orgânicos envolvidos nas relações entre química e fisiologia.⁵⁵

No verbete *Química*, redigido por Venel, encontra-se, por exemplo, a observação de que a ciência visa afastar os enganos e os preconceitos sobre a natureza e a extensão dos conhecimentos, preconceitos estes que “não distinguem o químico do soprador de vidro” e obstam a propagação da arte por se ter “mais medo do ridículo do que do erro”. Isso exige que as ciências sejam nomeadas e que se faça uma distinção de seus objetos e métodos de operação.⁵⁶ Desse ponto de vista, a questão da aplicação de uma ciência a outra também é tema do verbete *Química*, que parte da observação de que se ocupará de certos corpos dos quais a Física apenas conheceria a superfície ou a figura exterior, pois adotará uma perspectiva na qual “ninguém nem mesmo desconfia que exista ou possa existir uma Química verdadeiramente filosófica, uma Química razoada, profunda, transcendente”.⁵⁷ Com um modo peculiar de conceber o objeto da investigação, os químicos lançam o olhar para além dos objetos puramente sensíveis, aspirando a operações de uma ordem mais elevada, separando os objetos para mantê-los nos limites de sua arte, assim procedendo a uma revisão do modo com que os objetos são considerados e operados pela Física calculada. Tal revisão pretende desfazer algumas confusões entre “noções abstratas” e “verdades de existência” no campo da Física, as quais teriam deixado de atingir a natureza “no que diz respeito à composição dos corpos sensíveis, à natureza da matéria, à sua divisibilidade, à sua pretensa homogeneidade, à porosidade dos corpos, à essência da solidez e da fluidez, da moleza, da elasticidade, à natureza do fogo, das cores, à teoria da evaporação etc”.⁵⁸

Dividindo a Física em dois ramos, o verbete *Química* a apresenta como sendo uma “ciência geral dos corpos” e uma “ciência das afecções”. De um lado, o ramo da ciência geral dos corpos toma as qualidades exteriores ou a contemplação de todos os objetos físicos considerando-os como existentes e revestidos de qualidades sensíveis, incluindo as diferentes partes da Cosmografia e da História Natural pura. De outro lado, o ramo da ciência das

⁵⁵ A passagem da Física para a Química não se dá do mesmo modo que da Química para a Fisiologia: a primeira consiste em aplicar uma ciência descritiva da natureza para compreender e interpretar os fenômenos químicos, sendo possível quando se atenta para algumas propriedades específicas do objeto; enquanto na segunda, a preocupação consiste em interpretar e compreender os fenômenos orgânicos, envolvendo outras propriedades e relações que não podem ser explicadas em termos puramente físicos ou químicos.

⁵⁶ Verbetes Química. *Enciclopédia*. Volume 3. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 313.

⁵⁷ *Idem, Ibidem*, p. 315.

⁵⁸ *Idem, Ibidem*, p. 316.

afecções se ocupa das causas da existência dos mesmos objetos físicos e de suas qualidades sensíveis, porém considerando-se as forças ou propriedades internas dos corpos, as mudanças, as causas, as leis, a ordem ou sucessão das mudanças que os objetos experimentam, as quais dizem respeito a tudo a que se refere à “vida da natureza”.⁵⁹

Em outras palavras, a ciência geral dos corpos estabelece as *qualidades exteriores* como objeto de investigação e podem ser denominadas como “ciências físicas práticas” ou “Física experimental propriamente dita”, enquanto a ciência das afecções se restringe às propriedades internas dos corpos, estabelecendo as *qualidades sensíveis* como objeto de investigação.⁶⁰ Diante desses objetos em que não são feitas as distinções entre qualidades exteriores e qualidades sensíveis, o verbete *Química* reconhece que a natureza age em seu curso ordinário, conforme leis constantes, ao lado da interferência da “arte humana”. O verbete também observa que todas as mudanças que se operam nos corpos, através da natureza ou da arte, podem ser reduzidas a três classes:

A primeira compreenderá as que fazem o corpo passar do estado não orgânico ao orgânico, e, reciprocamente, deste ao primeiro, e todas as que dependem da economia orgânica ou que a constituem. A segunda abarcará as que pertencem à união e à separação dos princípios constituintes ou materiais da composição dos corpos sensíveis não orgânicos, todos os fenômenos da combinação e da decomposição dos químicos modernos. A terceira, enfim, compreenderá todas as que fazem as massas ou corpos agregados passarem do repouso ao movimento, ou do movimento ao repouso, ou que modificam de diferentes modos os movimentos e as tendências.⁶¹

A questão acerca da distinção entre corpos orgânicos e não orgânicos será retomada adiante, quando a discussão versará sobre o modo com que as leis mecânicas são aplicadas na economia animal, discussão esta em que as moléculas orgânicas e os corpos organizados, que não são simples corpos agregados, serão considerados a partir da evidência de que tais corpos estão sujeitos a outras leis, todas concorrendo para explicar os movimentos da matéria, exigindo que os fenômenos da organização sejam considerados como objeto de uma ciência que se distingue de todas as outras partes da Física. Mas no verbete *Química*, o que se observa é a tentativa em esclarecer como as qualidades exteriores de um objeto são comumente

⁵⁹ *Idem, Ibidem*, p. 318.

⁶⁰ *Idem, Ibidem*, p. 320.

⁶¹ *Idem, Ibidem*, p. 319.

confundidas com as qualidades sensíveis, assim levando as ciências físicas ao desenvolvimento de cálculos para se confirmar o que a própria evidência revela.⁶²

Torna-se imprescindível esclarecer, observa o verbete, a perspectiva a partir da qual se adota o modelo da ciência mecânica na explicação dos fenômenos da Química, uma vez que as substâncias se combinam caso a caso para encontrar um estado de equilíbrio que pode ser comparado ao mesmo equilíbrio encontrado no sistema planetário, equilíbrio este que é obtido pela soma das forças que agem nos corpos celestes. Entretanto, o verbete destaca que se deve atentar para o fato de que nos fenômenos químicos estão presentes outros “princípios constituintes” que caracterizam as propriedades materiais dos corpos orgânicos e não orgânicos, os quais são de uma outra natureza. Deixar de atentar para a presença destes princípios constituintes pode gerar confusões quando se transpõe o modelo físico para explicar os fenômenos químicos. Tal transposição requer uma distinção entre qualidade exterior e qualidade sensível dos objetos, de modo que a investigação pode ser comprometida quando alguma propriedade mecânica é aplicada aos corpos orgânicos e não orgânicos sem as devidas considerações acerca das semelhanças e diferenças.

Em outras palavras, o verbete aponta para a realização de uma distinção com o intuito de evitar uma confusão entre propriedades físicas e propriedades químicas, tendo em vista que algumas propriedades são diretamente derivadas de observações, enquanto outras são exclusivamente apoiadas em especulações, sem o respaldo da experiência. Em uma perspectiva mais ampla, essas considerações reforçam a constatação de que existem coisas na natureza que a matemática e o mecanicismo não dão conta, o que dificulta mecanizar a natureza humana, mas sendo possível organizar a arte mecânica para mostrar a organicidade e o movimento.

Segundo o verbete *Química*, alguns físicos entendem que as propriedades mecânicas se revelam apenas quando se considera os corpos na condição de massas, também entendidos como corpos agregados, e nessa perspectiva pode-se adotar o modelo físico para analisar as forças mecânicas que explicam as ações de empurrar, pesar e resistir, por exemplo, enquanto qualidade externa do objeto. Por outro lado, alguns físicos consideram uma perspectiva distinta e realizam cálculos mecânicos a partir das qualidades sensíveis dos corpos, sem levar

⁶² Tal confusão operada na Física pode ser entendida como a tentativa de uma analogia equivocada. Como observa o verbete Analogia: “Uma analogia extraída da semelhança externa entre objetos, a partir da qual se conclui sua semelhança interna, não é uma regra infalível e tampouco universalmente válida; é o mero quase sempre, ou na maioria dos casos, o *ut plurimum* de que se extrai menos uma certeza plena do que uma grande probabilidade”. Verbetes Analogia. *Enciclopédia*, Volume 2. São Paulo: Editora Unesp, 2015, pp. 44-5.

em conta o fato de que os corpos orgânicos e não orgânicos também se caracterizam pelos fenômenos químicos da composição e da decomposição por exemplo, com isso gerando confusões entre qualidade externa e qualidade sensível de um objeto, uma vez que tentam demonstrar qualidades que por si mesmas são evidentes. Não proceder a uma distinção da perspectiva a partir da qual se considera as propriedades mecânicas dos corpos e transpor modelos explicativos, sem fazer ressalvas ou situar-se acerca das qualidades que distinguem os objetos entre si, acaba por gerar uma confusão entre “demonstração” e “fato observável”.

As verdades geométricas são certamente muito respeitáveis; mas os físicos geômetras as expõem com pouca habilidade para a irreverência dos físicos não geômetras, todas as vezes em que colocarem uma demonstração no lugar de um fato físico, e uma suposição gratuita e falsa, tácita ou enunciada, no lugar de um princípio físico que a observação pode descobrir, e que algumas vezes é sensível.⁶³

Desse ponto de vista, o verbete *Química* reúne esforços para mostrar que o movimento com o qual se ocupa a Física é o movimento próprio das massas, e que a maior parte dos objetos físicos são sensíveis em si mesmos ou devido a seus efeitos imediatos, pois uma massa possui figura sensível, movimento que percorre um espaço e um tempo sensíveis, massa elástica sujeita a choques cujos obstáculos também sensíveis podem retardar seu movimento, etc. A determinação das figuras, das forças e dos movimentos dos corpos fornecem ao geômetra princípios sensíveis que, sendo bem delimitados, possibilitam a construção de teorias.

A Física é hoje, portanto, a coleção de todas as ciências fisico-matemáticas. Ora, até o presente, só foram calculadas as forças e os efeitos das massas. Pois, embora as mais profundas operações da Geometria Transcendente se exerçam sobre objetos infinitamente pequenos, entretanto, como esses objetos passam imediatamente da abstração ao estado de massas, que são figuradas, dotadas de forças centrais, e desde que são consideradas como seres físicos, os pequenos corpos do físico geômetra não são os corpúsculos que opusemos às massas. Os cálculos sobre esses corpos com essa sagacidade e essa força de gênio que admiramos não fornecem as causas e os efeitos químicos mais calculáveis, pelo menos mais calculados até hoje.⁶⁴

O verbete *Química* observa que, ao contrário do que ocorre na Física, a Química se ocupa das diferentes ordens de princípios que formam os corpos sensíveis, sendo essa a sua

⁶³ Verbetes Química. *Enciclopédia*. Volume 3. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 324.

⁶⁴ *Idem, Ibidem*, p. 330.

finalidade e objeto próprio.⁶⁵ Trata-se da relação entre “demonstração” e “fato observável”, ou mesmo da relação entre movimentos observáveis e movimentos não-observáveis, que ocorrem em fenômenos físicos e químicos. No caso da Química, o que temos são movimentos internos que nem sempre são acessíveis à experiência.⁶⁶

As leis e as observações acerca dos movimentos mecânicos do universo são comumente tomadas como modelos para a explicação dos fenômenos particulares da parte química das ciências naturais, cujas ações e propriedades são submetidas aos mesmos cálculos para se determinar as forças que atuam no fenômeno químico. No entanto, os químicos entendem que tais forças se caracterizam como um poder de atração mútua das moléculas dos corpos de um outro tipo, denominada como “afinidade”, para distingui-las da atração astronômica, tomando-se as devidas proporções acerca das possíveis ações quando se considera massas ou moléculas, ou quando se estabelece a analogia com os princípios da mecânica, pois o intuito é evitar confusões entre fenômenos físicos e fenômenos químicos.

Segundo o verbete, os químicos não consideram apenas a intervenção dos princípios mecânicos em suas operações, o que não deixa de caracterizar a Química como sendo uma arte ou um sistema de instrumentos e de regras. Também não estabelece princípios de modo abstrato, mas traduz objetos particulares em uma linguagem de operação que permite acompanhar as alterações e as condições físicas por experiência ou por observação, como nos casos da temperatura, umidade, luminosidade, etc:

Esse estudo dispõe o olho e a mão para uma experiência cuja aquisição é da maior importância, pela facilidade que se obtém para a verificação das próprias ideias e para apreender certos fenômenos fugitivos e isolados, que sempre germinaram no entendimento do filósofo, mas que só podem ser aí

⁶⁵ Não obstante os equívocos entre “demonstração” e “fato observável” em relação às qualidades externas e qualidades internas dos objetos físicos, também encontram-se alguns equívocos acerca da adoção de referenciais para se explicar os “movimentos observáveis” e os “movimentos não observáveis”: “Pour Descartes, qui ne fait que reprendre la tradition scolastique, le mouvement n'est pas essentiel à la matière. Il n'en est qu'une qualité seconde. [...] Pour illustrer sa pensée Descartes cite l'exemple du navigateur qui croit se mouvoir quand il voit le rivage se déplacer, et ne croit pas se mouvoir quand il constate que toutes les parties du bateau se déplacent avec lui. Le mouvement est donc, de sa nature, ambigu, et ainsi ne peut être attaché à la matière comme une qualité première. De là découle que, s'il y a quelque part un corps en mouvement, il faut qu'il ait été impulsé, soit par Dieu, 'première cause du mouvement', soit par les autres corps qui se pressent les uns sur les autres en se communiquant entre eux une part de leur mouvement”. No século XVIII, essa interpretação cartesiana é considerada como sendo uma “ilusão” da experiência sensorial, de modo que a ilusão não é o movimento mas o repouso: “Le mouvement est donc la loi générale, le repos n'en est qu'une étape momentanée, une apparence. S'il en est ainsi, le mouvement n'est pas séparable des corps en mouvement; il en est une propriété intrinsèque”. Chouillet, J. *Diderot: poète de l'énergie*. Paris: Puf, 1984, pp. 56-61.

⁶⁶ Verbetes Química. *Enciclopédia*. Volume 3. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 330.

lançados por sentidos excitados.⁶⁷

Assim, o verbete *Química* apresenta a questão da transposição de sistemas explicativos apontando para as exigências acerca da delimitação das condições, dos princípios e dos termos envolvidos nos fenômenos, objetos e métodos de uma determinada ciência, não obstante considerando as noções que conjugam cálculos, observações, experiências e hipóteses, além de mostrar que a principal característica de uma ciência é o contínuo processo de construção e compartilhamento de descobertas.

As condições da transposição dos saberes em *Da Interpretação da Natureza*

A discussão acerca da transposição ou da aplicação de uma ciência a outra também se apresenta no texto *Da Interpretação da Natureza*. Diderot coloca a seguinte questão: “Mas para que corrigir o cálculo geométrico pela experiência? Não é mais fácil restringir-se ao resultado dele?”⁶⁸ De acordo com o filósofo francês, não se trata da substituição das matemáticas pela filosofia experimental, mas de retificar os cálculos da geometria a partir do reconhecimento do papel da experiência no processo de conhecimento dos fenômenos da natureza: “De onde se vê que as matemáticas, sobretudo transcendentais, não conduzem a nada de preciso sem a experiência; que a geometria é uma espécie de metafísica geral onde os corpos são despojados de suas qualidades individuais”.⁶⁹ Também não se trata de uma crítica às matemáticas, mas consiste apenas em um caso exemplar para mostrar que o processo de conhecimento envolvido nas ciências da natureza é permeado, em muitos casos, por um excesso de abstração que extrapola as particularidades dos objetos do conhecimento, lançando-os a uma distância quimérica por não ter o respaldo da experiência.

Trata-se de apontar para as particularidades dos objetos das ciências naturais tendo em vista as dificuldades tais como as encontramos quando se compara “a multidão infinita dos fenômenos da natureza com os limites do nosso entendimento e a debilidade dos nossos órgãos”, multidão esta que permite identificar “longas e frequentes interrupções”, lacunas com “algumas peças rompidas e separadas da grande cadeia que liga todas as coisas”.⁷⁰ Desse

⁶⁷ *Idem, Ibidem*, p. 341.

⁶⁸ Diderot, D., *Da Interpretação da Natureza e outros escritos*. Trad. Magnólia Costa Santos. São Paulo: Iluminuras, 1989, p. 30.

⁶⁹ *Idem, Ibidem*, p. 30.

⁷⁰ *Idem, Ibidem*, p. 33.

ponto de vista, a tarefa do conhecimento não consiste em um “simples acúmulo ou combinação de materiais”, uma vez que a multiplicidade dos objetos impede uma numeração exata. A mesma constatação se aplica em relação à designação das “coleções distintas de fenômenos, se os fenômenos fossem conhecidos” suficientemente para serem todos descritos. Não obstante a própria confusão das línguas já se apresenta como sendo um obstáculo, em especial, para o desenvolvimento de uma história natural, de modo que é preciso reconhecer que “o útil circunscreve tudo”, pois a esfera da utilidade “é infinitamente maior do que a de qualquer ciência abstrata, e porque ele é, sem contradição, a base de nossos verdadeiros conhecimentos”.⁷¹

Se o Eterno, para manifestar sua onipotência mais evidentemente ainda do que pelas maravilhas da natureza, se dignasse a desenvolver o mecanismo universal em folhas traçadas por sua própria mão, crer-se-ia que esse grande livro fosse mais compreensível para nós do que o próprio universo? Quantas páginas desse livro teria compreendido o filósofo que, com toda a sagacidade que lhe foi dada, não estivesse certo de ter apreendido apenas as consequências pelas quais um antigo geômetra determinou a relação entre a esfera e o cilindro? Nós teríamos nessas folhas uma medida bastante boa do alcance dos espíritos e uma sátira ainda melhor da nossa vaidade. Poderíamos dizer: Fermat foi até tal página, Arquimedes teria ido algumas páginas além. Qual é, pois, o nosso fim? A execução de uma obra que nunca poderia ser feita, e que estaria muito acima da inteligência humana se fosse concluída.⁷²

Consultar a si próprio ou consultar a natureza são coisas distintas. Enquanto a razão é levada a permanecer em si mesma, o instinto é levado a se “manifestar para fora”, pois “incessantemente vai olhando, degustando, tocando, ouvindo”. Enquanto causa de uma origem exterior, o espanto diante da multiplicidade e diversidade da natureza se apresenta como o primeiro efeito de um grande fenômeno que cabe à filosofia dissipar, não pela dissuasão do “ouvinte mais instruído e não menos estupefato” e nem vangloriando os fenômenos da natureza, mas confessando a própria insuficiência: “Não valeria mais a pena conquistar a confiança dos outros com a sinceridade de um *não sei nada* do que balbuciar palavras e apiedar-se de si mesmo, esforçando-se por tudo explicar? O que confessa livremente que não sabe o que ignora me dispõe a crer naquilo que tentou me apresentar como

⁷¹ *Idem, Ibidem*, p. 34.

⁷² *Idem, Ibidem*, p. 34.

razoável”.⁷³ Esse aparente espanto, que é gerado pela “multidão infinita dos fenômenos da natureza”, pode ser dissipado quando se atenta para o fato de que se imagina numerosos atos particulares e fenômenos, porém a natureza produz um só ato: “Parece que se tivesse necessidade de produzir vários, os diferentes resultados desses atos seriam isolados, haveria coleções de fenômenos independentes uns dos outros, e a cadeia geral que a filosofia supõe contínua se romperia em diversos lugares”. Desse ponto de vista, a hipótese da independência absoluta de um único fato é incompatível com a ideia de todo: “sem a ideia de todo, nada de filosofia”.⁷⁴

Parece que a natureza se compraz em variar o próprio mecanismo em infinitas maneiras diferentes. Ela só abandona um gênero de produções depois de ter multiplicado os indivíduos sob todas as formas possíveis. Quando se considera o reino animal e se percebe que entre os quadrúpedes não há um que não tenha as funções e as partes, sobretudo as internas, inteiramente semelhante às de um primeiro animal, protótipo de todos os animais, que a natureza só fez alongar, encurtar, transformar, multiplicar, obliterar certos órgãos? [...] Quando se veem as metamorfoses sucessivas do invólucro do protótipo, qualquer que ele tenha sido, aproximar um reino do outro por graus insensíveis e povoar os confins dos dois reinos (se é permitido utilizar o termo *confins* onde não há nenhuma divisão real) e povoar, como dizia, os confins dos dois reinos ambíguos, em grande parte despojados das formas, qualidades e funções de um, e revestidos das formas, qualidades e funções do outro, quem não se sentiria levado a crer que houve um primeiro ser, protótipo de todos os seres?⁷⁵

A natureza pode ser tomada como referencial para a elaboração de hipóteses nas filosofias racional e experimental, ou em quaisquer outras investigações nas quais os fenômenos dependam da noção de organização, desde que se tenha em vista “a cadeia que liga todos os seres”: “Pois é evidente que a natureza pôde conservar tanta semelhança nas partes e afetar tanta variedade nas formas sem frequentemente ter tornado sensível num ser organizado o que ela ocultou num outro”. A natureza se caracteriza como se fosse revestida por “diferentes disfarces, deixando à mostra ora uma parte ora outra, dando alguma esperança àqueles que a seguem assiduamente de um dia conhecer toda a sua pessoa”.⁷⁶ Quando os fenômenos particulares e gerais são levados aos seus extremos, sem o respaldo da observação e da experiência, acabam se apresentando como “grandes abstrações que comportam apenas um clarão sombrio”: “O ato da generalização tende a despojar os conceitos de tudo o que têm

⁷³ *Idem, Ibidem*, p. 35.

⁷⁴ *Idem, Ibidem*, p. 36.

⁷⁵ *Idem, Ibidem*, p. 37.

⁷⁶ *Idem, Ibidem*, p. 38.

de sensível. À medida que este ato avança, os espectros corpóreos se esvanecem, as noções saem pouco a pouco da imaginação para o entendimento e as ideias se tornam puramente intelectuais”.⁷⁷

As coisas que só existem no nosso entendimento são nossas opiniões, são noções que podem ser verdadeiras ou falsas, concordantes ou contraditórias. Elas só tomam consistência quando relacionadas aos seres exteriores. Esta relação se faz por uma cadeia ininterrupta de experiências, ou por uma cadeia ininterrupta de raciocínios que tem, numa extremidade, a observação e, na outra, a experiência; ou por uma cadeia ininterrupta de experiências dispersas, entre raciocínios, como pesos sobre o comprimento de um fio suspenso por duas pontas. Sem esses pesos, o fio se tornaria o brinquedo da menor turbulência que se fizesse no ar.⁷⁸

Sem o respaldo da observação e da experiência, o ato da generalização tende à produção de quimeras, pois torna seu objeto maior do que a inteligência humana: “Para abalar uma hipótese, às vezes só é preciso lançá-la tão longe quanto ela pode ir”.⁷⁹ As vantagens da generalização de uma hipótese consiste na possibilidade de verificação das consequências, dos princípios e dos limites de uma determinada hipótese: “Eu lhe perguntaria, então, se o universo ou a coleção geral de todas as moléculas sensíveis e pensantes forma ou não um todo”.⁸⁰

Nesse caso, se a resposta for negativa, a cadeia que liga todos os seres, bem como a própria base da filosofia estarão comprometidas. Por outro lado, se a resposta for afirmativa, há o reconhecimento da existência de um todo constituído por elementos ordenados, tal como suas partes, “realmente distintas ou apenas inteligíveis em um elemento e os elementos em um animal”, então será preciso que se reconheça que o mundo seja semelhante a um grande animal, tendo uma alma. Ainda, que este mundo possa ser infinito e “essa alma do mundo, não digo que é, mas que pode ser, um sistema infinito de percepções”.⁸¹

Desse ponto de vista, a generalização de uma hipótese promove uma abertura que comporta a adoção de perspectivas relativas que possibilitam, de certo modo, uma avaliação mais ampla das hipóteses, em especial quando se considera o “mistério mais incompreensível

⁷⁷ *Idem, Ibidem*, p. 61.

⁷⁸ *Idem, Ibidem*, pp. 34-5.

⁷⁹ *Idem, Ibidem*, p. 68.

⁸⁰ *Idem, Ibidem*, p. 71.

⁸¹ *Idem, Ibidem*, p. 71.

da natureza, a formação dos animais ou, mais genericamente, a de todos os corpos organizados; a coleção universal dos fenômenos e a existência de Deus, que serão seus escolhos”:

O ato da generalização está para as hipóteses do metafísico assim como as observações e as experiências reiteradas estão para as conjecturas do físico. Estão certas as conjecturas? Quanto mais se estende as consequências, mais verdades elas englobam, mais evidência e força elas adquirem. Ao contrário, se as conjecturas e as hipóteses são frágeis e mal fundadas, descobre-se um fato ou chega-se a uma verdade contra a qual elas fracassam.⁸²

Em certas condições, o ato da generalização é de fundamental importância para a filosofia, entretanto, quando extrapola seus limites, a generalização pode se tornar falha em geometria, física, química, metafísica ou qualquer outra ciência. As “vãs conjecturas filosóficas” e a “fraca luz da razão” são insuficientes para avaliar os limites seguros das generalizações: “Supõe uma molécula deslocada: ela não se deslocou dela mesma; a *causa* do seu deslocamento tem uma outra causa, esta uma outra e assim por diante, sem que se possa encontrar limites naturais para as causas na duração que precedeu”. Ou ainda: “Supõe uma molécula deslocada: esse deslocamento terá um *efeito*, este efeito um outro e assim por diante, sem que se possa encontrar limites naturais para esses efeitos na duração que se seguirá”.⁸³ Supor a causa ou o efeito acerca do deslocamento de uma molécula não é algo simples, pois existem dificuldades para se encontrar “limites naturais” entre a duração dos momentos anterior ou posterior ao evento. Em um trecho adicionado na reedição do texto *Da Interpretação da Natureza* encontramos as seguintes observações:

O espírito, assustado com essas progressões ao infinito das causas mais débeis aos efeitos mais fugazes, não refuta essa suposição e algumas outras de mesma espécie, senão pelo preconceito de que nada acontece além do alcance dos nossos sentidos, e que tudo acaba onde não vemos mais: mas 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 abandonaram o outro; ele conjectura pelo que é e também o que deve ser; ele tira da ordem das coisas conclusões abstratas e gerais que têm para ele toda a evidência das verdades sensíveis e particulares; ele se eleva à essência mesma da ordem; ele vê a coexistência pura e simples de um ser sensível e pensante como um encadeamento qualquer de causas e efeitos que não lhe basta para fazer um

⁸² *Idem, Ibidem*, p. 72.

⁸³ *Idem, Ibidem*, p. 76.

juízo absoluto; ele pára aí; se desse um passo a mais, sairia da natureza.⁸⁴

Assim, a natureza se apresenta como sendo uma noção norteadora para os processos de abstração, impedindo uma extrapolação dos fatos e da verificação empírica, mantendo a investigação nos limites do observável mesmo quando se formula conjecturas. Em tal perspectiva, não há um sistema pautado em verdades primeiras a partir das quais são deduzidas outras verdades, pois não há uma hierarquização do ser. O conhecimento é orientado por uma natureza inesgotável e abundantemente variada, prosseguindo com os recursos de uma ciência que visa compreender, preencher e descrever as lacunas que de modo gradativo se interpõe na “cadeia geral dos seres”, promovendo uma espécie de inventário do saber que conta apenas com a observação, a reflexão e a experiência, buscando pela elaboração de um conhecimento que seja pautado em dados empíricos, mesmo que tais dados sejam tomados, momentaneamente, como sendo verossímeis. No *Prospecto* de 1751, Diderot escreve:

Todas as propriedades que observamos nesses corpos [terrestres] têm entre si relações mais ou menos sensíveis para nós. O conhecimento ou a descoberta dessas relações é quase sempre o único objetivo que nos é permitido atingir e o único, por conseguinte, a que deveríamos nos propor. Portanto, não é por meio de hipóteses vagas e arbitrarias que podemos esperar conhecer a natureza, mas pelo estudo refletido dos fenômenos, pela comparação que faremos entre uns e outros, pela arte de reduzir, tanto quanto possível, um grande número de fenômenos a um único, que possa ser considerado o seu princípio. De fato, mais se diminui o número dos princípios de uma ciência, mais se lhes dá extensão, visto que, sendo o objeto de uma ciência necessariamente determinado, os princípios aplicados a esse objeto serão tanto mais fecundos quanto menor for seu número. Essa redução, que os torna, aliás, mais fáceis de apreender, dá continuidade ao verdadeiro espírito sistemático, que não se deve confundir com o espírito de sistema, com o qual nem sempre se identifica.⁸⁵

Quando não há um conhecimento acerca da causa física das propriedades de um determinado objeto, por exemplo, pode-se adotar, por verossimilidade, alguma propriedade geral para se considerar as propriedades singulares deste mesmo objeto. Entretanto, na medida do possível, deve-se buscar a redução de todas as propriedades a uma só, sempre mostrando a ligação que tais propriedades mantêm entre si:

⁸⁴ *Idem, Ibidem*, p. 77.

⁸⁵ Discurso preliminar e outros textos. *Enciclopédia*, Volume 1. São Paulo: Editora Unesp, 2015, pp. 71-3.

Mas apesar da utilidade que uma descoberta como essa poderia ter para os progressos da física, receio que ela se furte aos nossos esforços. Digo o mesmo de um grande número de outros fenômenos, cujo encadeamento pertence, talvez, ao sistema geral do mundo. O único recurso que nos resta, pois, numa pesquisa tão penosa, embora tão necessária e mesmo tão agradável, é acumular o maior número possível de fatos, dispô-los na mais natural das ordens, e ligá-los a um certo número de fatos principais, dos quais os outros sejam apenas consequências. Se ousarmos por vezes elevarmo-nos mais acima, que o seja com essa sábia circunspeção que convém tão bem a uma percepção fraca como a nossa.⁸⁶

Tais procedimentos também podem ser encontrados na *Enciclopédia*, como sendo a parte da Física que recebe o nome de Física Geral e Experimental. Ao contrário desta, as Ciências Físico-Matemáticas consistem em cálculos matemáticos que são aplicados à experiência ou consistem em uma única observação da qual são deduzidas grandes números de consequências, de modo que, em ambas, as certezas estão estritamente ligadas às verdades geométricas.

Mas é preciso confessar que os geômetras às vezes abusam dessa aplicação da Álgebra à Física. Na falta de experiências próprias para servir de base ao seu cálculo, permitem-se na verdade hipóteses as mais cômodas possíveis, porém frequentemente muito afastadas do que existe realmente na natureza. Desejou-se reduzir ao cálculo a arte de curar; e o corpo humano, essa máquina tão complicada, foi tratada por nossos médicos algebristas como se fosse a máquina mais simples ou mais fácil de decompor. É um espetáculo singular ver esses autores resolverem, com uma penada, problemas de Hidráulica e de Estática que poderiam deter por toda a vida os maiores geômetras. Quanto a nós, mais sábios ou mais tímidos, contentemo-nos em encarar a maioria desses cálculos e suposições vagas como jogos de espírito aos quais a Natureza não é obrigada a se submeter e concluamos que a única verdadeira maneira de filosofar, em Física, consiste na aplicação da análise matemática às experiências ou na simples observação, esclarecida pelo espírito de método, amiúde auxiliada por conjecturas, quando estas possam fornecer ideias, mas decididamente isenta de toda hipótese arbitrária.⁸⁷

No texto *Da Interpretação da Natureza*, tendo como ponto de partida a experiência e a observação, a filosofia experimental possibilita a formulação de hipóteses a serem comparadas por analogias, sendo caracterizada em uma espécie de método que consiste na combinação de observações e na generalização de fatos, para então uni-las por analogia, considerando-se as relações entre efeitos particulares e gerais. No caso das confusões das

⁸⁶ *Idem, Ibidem*, p. 73.

⁸⁷ *Idem, Ibidem*, p. 75.

línguas, as quais se apresentam como obstáculo para uma história natural, pode-se, contudo, prosseguir por similitudes, desde que se considere determinados princípios de organização, que estejam em conformidade com as relações constatadas empiricamente.

De certo modo, tal perspectiva também pode ser encontrada em alguns verbetes da *Enciclopédia*, consistindo em uma comparação entre ciências e artes segundo a natureza e o modo de operar com os objetos formais que lhes são característicos. No verbete *Enciclopédia*, que é redigido por Diderot, encontramos a seguinte observação:

Toda ciência, toda arte, tem sua metafísica. Essa parte é sempre abstrata, elevada e difícil. Entretanto, ela deve ser a parte principal de um dicionário filosófico, e pode-se dizer que, enquanto houver algo a decifrar, haverá fenômenos inexplicáveis, e reciprocamente. Então o homem de letras, o douto e o artista caminham no escuro. Se realizam algum progresso, devem-no ao acaso. Chegam a ele como um viajante perdido que segue o bom caminho sem saber. É, pois, de suma importância expor bem a metafísica das coisas, ou as razões primeiras e gerais. O resto tornará luminoso e seguro no espírito.⁸⁸

Nessa direção, o verbete *Artes* realiza uma comparação entre ciência e arte da qual decorre que os elementos que constituem a arte comportam uma perspectiva especulativa e outra prática: na ciência, a atitude do homem será a de observador; no campo da arte, essa atitude será a de executor. Assim, a metafísica se apresenta como sendo ciência e a moral como arte: “Se o objeto é executável, a coleção e a disposição técnica das regras segundo as quais é executado chama-se *arte*. Se pode apenas ser contemplado sob diferentes aspectos, a coleção e a disposição técnica das observações relativas a esse objeto chama-se *ciência*”.⁸⁹ Por um lado, o conhecimento das regras da arte consiste em um exercício especulativo, de ordem intelectual, com o intuito de explicar os fenômenos, por outro lado, enquanto prática, consiste em um exercício “irrefletido” ou “não refletido” das regras com o objetivo de apreender as circunstâncias em que se apresentam a matéria e os instrumentos necessários para a execução e a descrição da arte, de modo que especulação e prática se apresentam como funções complementares conduzidas a um mesmo fim.

O homem nada mais é do que ministro ou o intérprete da natureza: só entende e age na medida em que tem conhecimento, experimental ou

⁸⁸ Verbetes Enciclopédia. *Enciclopédia*, Volume 2. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 200.

⁸⁹ Verbetes Artes. *Enciclopédia*, Volume 2. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 47.

refletido, dos seres que o rodeiam. Sua mão nua, por robusta, infatigável e flexível que seja, só pode produzir um pequeno número de efeitos, só realiza grandes coisas com o auxílio de instrumentos e regras. O mesmo vale para o entendimento. Os instrumentos e as regras são como músculos acrescentados aos braços, como recursos acessórios aos do espírito. A finalidade de toda arte em geral, ou de todo sistema de instrumentos e regras que conspiram para um mesmo fim, é imprimir certas formas determinadas numa base dada pela natureza; e essa base pode ser ou matéria ou espírito, uma função qualquer da alma ou uma produção qualquer da natureza.⁹⁰

Na condição de intérprete da natureza, a compreensão e a ação do homem residem no entrecruzamento entre prática e modelo. Para suprir os resultados que a mão não consegue obter, o homem dispõe do entendimento que lhe fornece os instrumentos e as regras como forças adicionais para operar sobre as produções da natureza; seja para descobrir seus princípios ou mesmo para atingir sua forma final. Essa definição de arte estabelece uma redistribuição entre as denominadas artes liberais e artes mecânicas, as quais se distinguiam pelo princípio de que algumas obras eram mais do espírito do que das mãos, enquanto outras eram consideradas como sendo obras mais das mãos do que do espírito: “celebram-se muito mais os homens ocupados em nos fazer crer que somos felizes do que os que se ocupam efetivamente de nossa felicidade”.⁹¹

Por um deslocamento hierárquico, as artes mecânicas se mostram como sendo superiores diante das artes liberais, pois permitem que o espírito se conduza por uma aplicação laboriosa, constante e contínua das experiências aos objetos particulares, por vias sensíveis e materiais, permitindo que a prática das coisas não apenas anteceda o conhecimento sistemático, bem como estabeleça essa sistematização a partir da prática, sem que se exerça sob os domínios exclusivos da razão. Por uma via prática, o progresso e a organização das artes mecânicas são circunscritas a partir de regras conduzidas por uma metodologia bem definida. A exigência do método decorre das limitações humanas, tendo em vista que, para se conhecer as origens e os progressos de cada arte, “é preciso recorrer a suposições filosóficas, partir de alguma hipótese verossímil, de um evento primeiro e fortuito, e avançar até o ponto a que a arte foi conduzida”.⁹² As vantagens desse método visam a clareza, a ordem e a inteligibilidade que possibilitam a transposição dos obstáculos que se apresentam ao

⁹⁰ *Idem, Ibidem*, p. 49.

⁹¹ *Idem, Ibidem*, p. 49.

⁹² *Idem, Ibidem*, p. 49.

conhecimento, operando por etapas sucessivas cuja explicação é obtida a partir de uma ordem natural e racional. De acordo com o verbete *Artes*:

Quanto à ordem a ser seguida num tratado do gênero, creio que seria mais vantajoso remeter as artes às produções da natureza. Uma enumeração exata destas daria à luz muitas artes desconhecidas. Um grande número de outras nasceria do exame circunstanciado das diferentes faces sob as quais uma mesma produção pode ser considerada. A primeira dessas condições exige um conhecimento bastante extenso da história natural; a segunda, uma dialética bastante profunda. Um tratado das artes, tal como o concebo, não é, portanto, obra de um homem qualquer. Que não se imagine que eu proponho aqui ideias vãs e prometa aos homens descobertas quiméricas. Após ter observado, com um filósofo que não me canso de lê-lo, que a história natural é incompleta sem a história das artes, e após ter conclamado os naturalistas a coroar esses trabalhos sobre os reinos vegetal, mineral, animal etc. com experimentos nas artes mecânicas, cujo conhecimento importa muito mais à verdadeira Filosofia, eu ousaria acrescentar: ‘o objeto de que trato não é uma simples hipótese, mas algo útil e de imensa importância’. Não se trata aqui, em absoluto, de um sistema: não se trata das fantasias de um homem, mas sim de decisões da experiência e da razão, dos fundamentos de um edifício imenso; e quem pensa diferente só pode estar querendo contrair a esfera de nossos conhecimentos e desencorajar os espíritos.⁹³

A investigação da natureza exige que as conjecturas sejam pautadas por ordem e método a fim de ampliar os conhecimentos, visando a possibilidade de se conhecer as coisas que estão ao alcance das mãos, contudo, sem acreditar que o conhecimento de outras coisas que escapam ao alcance das mãos sejam impossíveis ou menos verossímeis de se conhecer, pois visam alcançá-las com o apoio da experiência e da razão: “Como é bizarro o espírito humano! Se se trata de descobrir, ele desconfia de sua própria força, enreda-se em dificuldades que impôs a si mesmo, parece-lhe impossível descobrir o que quer que seja”.⁹⁴

As artes mecânicas são consideradas a partir de seus efeitos, sejam simples ou complexos, e a sua descrição deve seguir uma ordem. Quando se emprega uma máquina complexa para produzir um efeito simples, por exemplo, basta que se comece por anunciar tal efeito, para em seguida realizar a descrição da máquina, assim o espírito não tem dificuldades em concebê-lo e conhecê-lo, sem sobrecarregar a memória: “mostrar um relógio a alguém que desconheça essa máquina, primeiro devo instruí-lo acerca de seu efeito, depois do mecanismo”. Em outro caso, ao empregar uma máquina simples para se obter uma ação

⁹³ *Idem, Ibidem*, pp. 50-1.

⁹⁴ *Idem, Ibidem*, p. 52.

complexa basta que se faça o caminho inverso, ou seja, a descrição da máquina antecede o conhecimento do efeito: “Começarei então pelos detalhes do ofício que produz essas peças”.⁹⁵

Embora a origem e o desenvolvimento das ciências e das artes se apresentem sobre uma mesma base, distinguindo-se apenas pelo caráter especulativo ou prático que mobilizam, o conhecimento ainda solicita a participação de elementos das Matemáticas: “Quantas máquinas ruins não nos são propostas todos os dias, por pessoas que imaginam que alavancas, roldanas, polias, cabos, atuariam numa máquina como sobre uma folha de papel, e que, por não terem posto mãos a obra, não sabem a diferença entre os efeitos de uma máquina mesma e as de seu modelo?”⁹⁶

O cálculo constitui uma parte importante dos conhecimentos físicos, no entanto, faz-se necessário que os preceitos e as proposições do cálculo se apoiem, de certo modo, em conhecimentos físicos, sendo corrigidos pela experiência. Em outras palavras, a revisão da noção de cálculo se apresenta como marco para a relação entre teoria e prática, pois o intuito de tal revisão visa manter o cálculo nos limites da experiência, opondo-se a qualquer perspectiva de cunho exclusivamente especulativo.⁹⁷ Isso evita que os corpos naturais sejam tomados como produtos da fantasia ou se passem por quimeras, assim possibilitando que as conjecturas não apenas sejam mantidas nos limites dos conhecimentos físicos, bem como sejam presididas por preceitos envolvidos na prática, assim corrigindo todo e qualquer elemento que se distancie da experiência e do entendimento. De acordo com o verbete *Artes*: “O bom senso diz que uma proposição é tão mais abstrata quanto mais geral ela for, pois abstrair é desenvolver uma verdade descartando de sua enunciação os termos que a tornam particular”.⁹⁸ Essa mudança na maneira geral de pensar permite o estabelecimento de associações e conexões de ideias em conformidade com a natureza e a razão, ora descrevendo

⁹⁵ *Idem, Ibidem*, p. 53.

⁹⁶ *Idem, Ibidem*, pp. 53-4.

⁹⁷ Desse ponto de vista, Chouillet escreve: “A l'entrée du chemin qui mène à la connaissance, on rencontre, comme il est normal, le dogmatisme. Nous entendons par là, dans le cas présent, les déterminations numériques ou géométriques a priori, dans lesquelles l'Antiquité et la Renaissance ont voulu voir la manifestation d'un secret de la nature, et par conséquent la beauté par excellence: tels sont le cercle, le pentagone (image du microcosme), le dodécaèdre (image de la proportion divine), le nombre d'or. Leurs auteurs, assurément, y découvraient des révélations surnaturelles, dont la vérité était suffisamment garantie à leurs yeux par leur caractère mathématique [...] En réalité, nous nous trouvons en présence d'un discours fondé sur la combinaison de deux langages: l'un de type positif qui consiste en l'énoncé de rapports numériques ou géométriques, l'autre de type normatif, par lequel les rapports que l'on vient d'énoncer se transforment en arguments destinés à prouver l'excellence, ou la perfection d'une formule. L'aspect mathématique de ces déterminations a priori ne suffirait pas à leur conférer une valeur de beauté: il faut qu'intervienne un décret de l'artiste, ou de l'opinion qui décide que là est le Beau”. Chouillet, J. *L'esthétique des Lumières*. Paris: Puf, 1974, pp. 93-4.

⁹⁸ Verbetes *Artes. Enciclopédia*, Volume 2. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 58.

os princípios gerais e os detalhes mais essenciais, ora expondo a ordem e o encadeamento dos conhecimentos.

Enveredando por uma perspectiva que aprofunda a questão do desenvolvimento das ciências e das artes no século XVIII, também encontramos, no verbete *Enciclopédia*, dois meios para ampliar o cultivo das ciências: o primeiro com o intuito de aumentar os conhecimentos por descobertas, “como fazem os que merecem o título de *inventor*”, e; um outro meio que consiste em aproximar as descobertas e ordená-las entre si, para que “mais homens sejam esclarecidos e cada um contribua, segundo sua capacidade, para as luzes de seu século”.⁹⁹ Nesse verbete, Diderot observa que, no momento em que as descobertas científicas são ordenadas e partilhadas, cada vez mais os espíritos são impelidos a um movimento geral na direção da História Natural, da Anatomia, da Química e da Física Experimental, tendo em vista que as expressões próprias a essas ciências tornam-se conhecidas, favorecendo novas descobertas, mostrando que a revolução nas artes liberais é menos forte e sensível quando comparada com o que ocorre nas artes mecânicas.

Quando se trata de seres da natureza, o que se pode fazer além de reunir escrupulosamente todas as propriedades conhecidas até o momento em que se escreve? Mas a observação e a Física multiplicam sem cessar os fenômenos e os fatos, e a Filosofia racional, comparando-o entre si e combinando-os, estende ou restringe incessantemente os limites de nossos conhecimentos, fazendo, conseqüentemente, com que variem as acepções das palavras instituídas, tornando inexatas, falsas e incompletas as definições que temos, e determinando mesmo a instituição de novas palavras.¹⁰⁰

Tudo o que é conhecido na natureza, bem como tudo o que é inventado nas artes, cada ciência e cada noção na ciência, recebe um nome conforme seus fenômenos, procedimentos e instrumentos. Há expressões para designar tanto os seres que estão fora de nós quanto para os que estão em nós, os quais são nomeados como sendo abstratos e concretos, coisas particulares e gerais, formas e estados, existência, sucessões e permanências:

Diz-se o universo; diz-se o *átomo*: o universo é o todo, o átomo é a sua menor parte. Desde a coleção geral de todas as causas até o ser solitário, tudo tem seu signo: o que excede limites, seja na natureza, seja em nossa imaginação, o que é possível e o que não é, o que não se encontra na natureza nem em nosso entendimento, o infinitamente pequeno e o

⁹⁹ Verbetes Enciclopédia. *Enciclopédia*, Volume 2. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 162.

¹⁰⁰ *Idem, Ibidem*, p. 167.

infinitamente grande em extensão, duração, perfeição. A comparação entre os fenômenos se chama Filosofia. A Filosofia é prática ou especulativa, toda noção é de sensação ou de indução; todo ser está no entendimento ou na natureza. A natureza se serve do órgão nu ou auxiliado pelo instrumento. A língua é um símbolo dessa multidão de coisas heterogêneas.¹⁰¹

As regras pelas quais a Filosofia se orienta são fundadas na natureza imutável e eterna dos seres e, quando essas regras são identificadas, delas nunca se afasta mas prescrevem-nas para que sejam conhecidas. Assim, ciência ou arte nascem da aplicação entre reflexões previamente realizadas pela reunião de pensamentos, observações e experiências que são compartilhadas, caso contrário tudo permaneceria no interior de um único homem e com ele se extinguiria. Contudo, no verbete *Artes*, Diderot faz as seguintes observações:

Existe incomensurabilidade tanto entre os movimentos físicos e as representações reais como entre certas linhas e sequências de números. Por mais que aumentemos os termos entre um termo dado e outro, esses termos permanecerão sempre isolados, não se tocando de modo algum; permanecerá entre eles um intervalo, jamais corresponderão a certas quantidades contínuas. Como medir uma quantidade contínua por meio de uma quantidade discreta? Do mesmo modo, como representar uma ação durável por imagens de instantes separados? Os termos de uma língua que permanecem necessariamente sem explicação, os radicais, não corresponderiam exatamente aos instantes intermediários que a pintura não pode representar? Eis aqui um entrave ao nosso projeto de transmitir conhecimentos, pois é impossível tornar inteligível uma língua.¹⁰²

Trata-se de encontrar alguma maneira para tornar essa incomensurabilidade comunicável, para que se possa representar uma ação durável de instantes separados. A comunicação se torna possível a partir do preenchimento deste intervalo por um observador ou falante, de modo que figuras ou nomes sejam representações das ideias. O encadeamento dos conhecimentos permite que as nuances deste intervalo sejam determinadas e transmitidas, dissolvendo parte dos equívocos da comunicação, tendo em vista que toda ação possui uma coleção de termos ou figuras que as representa. Entre figura e ação, no caso de pinturas, por exemplo, ocorre uma interrupção, de modo que a ação é sempre contínua mas as figuras ou os termos que as representam só oferecem instantes separados, cabendo à sagacidade do observador a tarefa de preencher esses vazios.

¹⁰¹ *Idem, Ibidem*, pp. 172-3.

¹⁰² Verbetes *Artes*. *Enciclopédia*, Volume 2. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 76.

Ainda, o verbete *Enciclopédia* observa que a ordem geral para o encadeamento dos conhecimentos, dividindo-se a ciência geral em ciência das coisas, ciência dos signos, ciência dos concretos ou ciência dos abstratos, se processam a partir de duas causas mais gerais: natureza e arte. No entanto, outras divisões poderão ser encontradas a partir da distinção entre físico e moral, existente e possível, material e espiritual, real e inteligível:

Tudo o que sabemos não decorre do uso de nossos sentidos e de nossa razão? Não é natural ou revelado? Não são palavras, coisas ou fatos? É, pois, impossível banir o arbitrário dessa primeira distribuição geral. O universo só nos oferece seres particulares, infinitos em número, quase sem nenhuma divisão fixa e determinada. Não há ser que possamos chamar de primeiro ou último; tudo nele se encadeia e se sucede por nuances insensíveis, e, através dessa uniforme imensidão de objetos, se surgem alguns que, como pontas de rochedos, parecem perfurar a superfície e dominá-la, não devem essa prerrogativa senão a sistemas particulares, a convenções vagas, a certos acontecimentos isolados, não ao arranjo físico dos seres ou à intenção da natureza.¹⁰³

É o que se passa, por exemplo, na descrição de uma máquina. Se tal descrição pode ser feita a partir de qualquer uma de suas peças, observando-se a conformidade das ligações existentes entre suas partes, o que temos é que quanto maior e mais complicada for essa máquina tanto mais complexas devem ser suas ligações, e quanto menos for conhecida essas ligações tanto mais planos devem ser necessários para realizar a sua descrição. Há uma infinidade de pontos a partir dos quais determinada máquina pode ser representada, do mesmo modo que há numerosos sistemas e mecanismos possíveis que podem ser concebidos pelo conhecimento humano.¹⁰⁴

Entretanto, a afirmação de um sistema geral capaz de comportar todos os mecanismos possíveis extrapola os limites do conhecimento humano, que pode entender apenas uma porção desses mecanismos. Desse ponto de vista, a ideia de um plano universal pode não consolar a fraqueza do entendimento, ao contrário, acaba por mostrar ao homem suas próprias limitações, devolvendo-o à sua condição humana; na medida em que se eleva o ponto de vista a partir do qual os objetos são considerados, tanto mais esses objetos mostrarão a extensão, com isso ampliando a ordem a partir da qual poderá orientar seus estudos acerca da natureza e da arte.

¹⁰³ Verbetes Enciclopédia. *Enciclopédia*, Volume 2. São Paulo: Editora Unesp, 2015, pp. 191-2.

¹⁰⁴ *Idem, Ibidem*, p.192.

Pois que diferença haveria entre a leitura de uma obra em que todos os mecanismos do universo fossem desenvolvidos, e o próprio estudo do universo? Quase nenhuma. Continuaríamos sendo capazes de entender somente uma certa porção desse grande livro. E por pouco que a impaciência e a curiosidade, que nos dominam e interrompem tão comumente o curso de nossas observações, lançassem desordem em nossas leituras, nossos conhecimentos se tornariam tão isolados quanto já são. Perdendo a cadeia de induções e deixando de perceber as ligações anteriores e subsequentes, logo teríamos os mesmos vazios e incertezas.¹⁰⁵

Recomenda-se evitar as convenções que se instalam entre o arranjo físico dos seres e as produções da natureza. Para isso é necessário conhecer as ligações seguindo uma ordem dada por um ponto de vista “que seja simples, pois raramente existe grandeza sem simplicidade; que seja claro e fácil; que não seja um labirinto tortuoso, onde nos perdemos e nada se percebe para além do ponto em que se está”, de onde decorre a necessidade de se buscar perspectivas que “conduzem aos objetos solitários e afastados pelo caminho mais fácil e mais curto”.¹⁰⁶ Operar a passagem do simples ao figurado por ideias, analogias e encadeamentos naturais evita irregularidades e incoerências, conduzindo as investigações por relações, quando existirem e forem reconhecíveis, observando-se a distribuição de cada parte em particular, segundo a ciência que lhe fornece princípios, noções gerais e axiomas: “Na ciência não se passa o mesmo que no universo”.¹⁰⁷ É preciso estabelecer uma justa proporção entre as diferentes partes de um todo tão grande, determinando a extensão de suas diferentes partes, de modo que possibilitem “pintar” a natureza.

Num lugar, parecemos esqueletos; noutra, temos um ar hidrópico; somos alternadamente anões e gigantes, colossos e pigmeus; retos, bem-feitos e proporcionados; corcundas, mancos e contrafeitos. Acrescentai a essas esquisitices a de um discurso ora abstrato, obscuro e refinado, com frequência descuidado, arrastado e frouxo, e comparareis a obra inteira ao monstro da arte poética, ou então a algo ainda mais horrível. Esses defeitos, porém, são inseparáveis de uma primeira tentativa, e a mim está demonstrado que só o tempo e os séculos poderão separá-los.¹⁰⁸

Na ausência ou na impossibilidade de reconhecer as relações, ou seja, na falta de uma medida que seja comum e constante, não se pode permanecer no meio-termo, é preciso adotar

¹⁰⁵ *Idem, Ibidem*, pp. 192-3.

¹⁰⁶ *Idem, Ibidem*, p.193.

¹⁰⁷ *Idem, Ibidem*, p.193.

¹⁰⁸ *Idem, Ibidem*, p.195.

um ponto de partida, uma proporção que possibilite a ordenação do conhecimento que possa ser ampliada ou corrigida pelas gerações seguintes: “Abstração feita de minha existência e da felicidade de meus semelhantes, que importa o resto da natureza?”¹⁰⁹ Se a natureza não tem centro nem medida, o homem pode ser tomado como termo único, ponto de partida e ao qual tudo se reconduz, subordinando toda a divisão da investigação a partir de suas principais faculdades.

Acima de tudo, uma consideração que não se deve perder de vista é que, se banirmos da face da Terra o homem ou o ser pensante e contemplador, esse espetáculo comovente e sublime da natureza não passará de uma cena triste e muda. O universo se calará; o silêncio e a noite se apoderarão dele. Tudo se transformará numa vasta solidão em que os fenômenos não observados se passarão de maneira obscura e secreta. É a presença do homem que torna interessante a existência dos seres. E o que se pode propor de melhor na história desses seres a não ser aceitar essa consideração? Por que não introduzir o homem em nossa obra tal como ele se insere no universo? Por que não tomá-lo como o seu centro comum? Haveria no espaço infinito algum ponto do qual se possa com tanto proveito fazer partir as linhas imensas que nos propomos a estender a todos os outros pontos? Que viva e doce reação não resultará disso, dos seres em direção ao homem e do homem em direção aos seres?¹¹⁰

É considerando o homem como termo único de investigação que se vislumbra uma “ciência do homem” ou uma “história da natureza do homem”. Contudo, tal investigação reside no entrecruzamento entre modelo e prática, tendo em vista que a compreensão da natureza humana ora mobiliza conhecimentos que podem ser contemplados sob diferentes aspectos, procedendo por observações relativas, ora comporta um caráter prático de suas ações.

Desse ponto de vista, a discussão acerca da natureza humana se inscreve em um campo experimental distinto, entrecruzando as relações entre causas e efeitos das sensações e dos pensamentos que podem ser considerados a partir de uma perspectiva psicofisiológica, exigindo um modelo explicativo capaz de integrar as oscilações entre natural e convencional, real e imaginário, com o intuito de mostrar o que está na sensação, bem como o que está para além dela. A compreensão dessas complexas oscilações se revela por meio de representações que são construídas a partir de diferentes analogias, metáforas, hipóteses e conjecturas, atravessando o campo das ciências e das artes.

¹⁰⁹ *Idem, Ibidem*, p.194.

¹¹⁰ *Idem, Ibidem*, p.193.

II

O Sonho de d'Alembert: o estatuto psicofisiológico segundo o médico Bordeu

Eu: – Como é possível que com um tato tão fino, uma sensibilidade tão aguçada para as belezas da arte musical sejais tão cego para as belas coisas da moral, tão insensível aos encantos da virtude?

Ele: – Aparentemente porque parece haver para elas um sentido que não tenho, uma fibra que não me foi dada ou que é tão frouxa que não adianta beliscá-la porque não vibra. Ou talvez porque tenha vivido sempre entre bons músicos e má gente, e, assim, meu ouvido tornou-se muito fino e meu coração, surdo.

(Diderot, O sobrinho de Rameau - 1761)

Na *Enciclopédia*, o verbete *Animal*, que é redigido por Diderot e pelo naturalista e médico francês Daubenton, o corpo se apresenta como sendo um objeto privilegiado de investigação cuja reflexão incide sobre a matéria que o compõe, sendo analisado ao lado de analogias, forças, movimentos, máquinas e outros recursos que buscam por relações que expliquem a correspondência entre suas partes, verificando-se como as combinações e os arranjos de causas, efeitos e princípios concorrem para um mesmo fim, conferindo uma determinada harmonia ao corpo. Ao longo de todo o verbete *Animal* são citados diversos trechos do texto *Histoire Naturelle générale et particulière* de Buffon, texto este que contou com as contribuições de Daubenton, tal como afirma a própria *Enciclopédia*: “No entanto, por admirável que essa obra nos pareça, não é no indivíduo que reside a grande maravilha, é na sucessão, na renovação e na durabilidade das espécies que a natureza escapa à nossa compreensão, ou melhor, é remontando ao mais alto, à ordem instituída entre as partes e o todo por uma sabedoria infinita e uma mão todo-poderosa”.¹¹¹ Mesmo que muitas vezes tal compreensão escape ao homem, ainda assim a ordem na natureza não deixa de convocá-lo para a conservação de si e da espécie, pois o homem consegue libertar-se das interferências e limitações de seu corpo para buscar uma compreensão na ordem dos pensamentos.

O verbete *Animal* destaca alguns trechos que indicam no homem uma tendência, ou estado de inércia, que o manteria perpetuamente aplicado a um mesmo pensamento ou a uma mesma ideia, fixando-se em uma mesma contemplação, como se estivesse em um “estado de quem se prepara para dormir, dorme ou medita profundamente”, caso não fosse advertido por algo exterior que o impele a passar de uma contemplação a outra, para que assim possa

¹¹¹ Verbetes *Animal*. *Enciclopédia*, Volume 3. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 146.

percorrer de modo sucessivo diferentes objetos: “Não conheço nada tão maquinal quanto um homem absorvido em meditação profunda, a não ser um homem mergulhado em sono profundo”.¹¹² Para o homem, tal sucessão não se realiza como ato de vontade, pois o que o arrasta é a ligação dos objetos. O verbete cita a seguinte passagem da *Histoire Naturelle*:

Qualquer que seja, no entanto, a nossa maneira de ser ou de sentir, qualquer que seja a verdade ou falsidade, a aparência ou realidade de nossas sensações, os resultados dessas mesmas sensações não são menos certos em relação a nós. Essa ordem de ideias, essa sequência de pensamentos que existe fora de nós, embora muito diferente dos objetos que a causam, não deixa de ser a afecção mais real de nosso indivíduo, e não deixa de nos propiciar relações com os objetos exteriores, relações que podemos considerar como reais, pois são invariáveis e se mantêm sempre as mesmas relativamente a nós. Não se deve, assim, duvidar que as diferenças ou semelhanças que percebemos entre os objetos sejam certas e reais na ordem de nossa existência em relação a esses mesmos objetos. Podemos atribuir a nós mesmos, portanto, o primeiro lugar entre os seres naturais; o segundo, devemos atribuir aos animais; o terceiro aos vegetais; o último, por fim, aos minerais.¹¹³

A investigação da natureza mostra que a medida em que as espécies de animais ou plantas são menores ao olhos, tanto mais abundante são os indivíduos que compõem as espécies, ao contrário do que ocorre quando se considera exclusivamente a complexidade das espécies de animais, complexidade esta que fazem-nas parecer mais perfeitas ao mesmo tempo em que se vê reduzir o número de indivíduos: “Seria o caso de crer que certas formas de corpos, como as dos quadrúpedes e dos pássaros, que certos órgãos, que contribuem para a perfeição do sentimento, custariam mais à natureza do que a produção do vivente e do organizado, que nos parece tão difícil de conceber?”¹¹⁴ A diferença entre os animais e os vegetais, a que se apresenta de modo mais geral e sensível, passa a ser buscada nas formas, que mesmo diante da variedade infinita que se interpõe entre os reinos, ainda fornecem diferenças a partir da figura, qualquer que ela seja.

Assim, os erros em que se poderia incorrer comparando-se a forma das plantas à dos animais dizem respeito somente a um pequeno número de objetos que introduzem a nuance entre eles, e quanto mais se observe mais se ficará convencido de que o Criador não interpôs fronteiras fixas entre os

¹¹² *Idem, Ibidem*, p. 148.

¹¹³ *Idem, Ibidem*, pp. 148-9.

¹¹⁴ *Idem, Ibidem*, p. 155.

animais e os vegetais, que esses dois gêneros de seres organizados têm muito mais propriedades comuns do que diferenças reais, que a produção do animal não custa mais à natureza, talvez custe menos que a do vegetal, que a produção de seres organizados em geral não lhe custa nada, e que, por fim, o vivente e animado não é um grau metafísico dos seres, senão uma propriedade física da matéria.¹¹⁵

Nessa perspectiva, o verbete *Animal* considera o texto da *Histoire Naturelle générale et particulière* para destacar que um exame detalhado mostrará que existem muitas exceções quanto as regras que são estabelecidas pelos métodos de investigação dos seres, e que não se deve esperar por um método que esteja perfeitamente de acordo com a natureza, tendo em vista que, em maior ou menor medida, os métodos são defeituosos, portanto, mostrando que a questão consiste em escolher os menos defeituosos, de onde decorre a necessidade de uma contínua busca.¹¹⁶ Não obstante a questão do método, também ocorre um abuso de linguagem em relação ao uso de termos e noções que são compartilhadas entre as ciências e as artes, o que exige certa atenção quanto ao emprego da linguagem e da perspectiva a partir da qual se considera determinado objeto.

No verbete *Economia animal*, que é redigido pelo médico francês Ménuret de Chambaud, encontra-se a observação de que a expressão “economia animal” era empregada de modo impróprio para designar o animal mesmo, muitas vezes se apresentando como um abuso de linguagem do qual derivam outras expressões também impropriamente empregadas, como nos casos relacionados aos movimentos e às funções animais. De acordo com este verbete, a aplicação correta da expressão “economia animal” consiste na observação das noções de ordem, mecanismo, conjunto de funções e movimentos vinculados à conservação da vida dos animais, representando seu “estado mais florescente de saúde” quando todo este sistema se encontra em “exercício perfeito, universal, executado com constância, alacridade e desembaraço”, sendo que o menor abalo se caracteriza em uma doença, e o extremo desse abalo é a total oposição da vida, sua supressão completa.¹¹⁷

O verbete também atenta para o uso impróprio das expressões “leis da economia animal” e “fenômenos da economia animal”. Quando se considera certos aspectos como estrutura, ordem, arranjo e as principais partes que compõem os animais, percebe-se que não há uma uniformidade entre todos os animais. Assim, no momento em que homem é tomado

¹¹⁵ *Idem, Ibidem*, p. 157.

¹¹⁶ *Idem, Ibidem*, p. 159.

¹¹⁷ Verbetes *Economia Animal*. *Enciclopédia*, Volume 3. São Paulo: Editora Unesp, 2015, pp. 267-8.

como espécie de interesse imediato para a Medicina, é preciso determinar as variáveis que o caracterizam, considerando que este homem nem sempre é igual a si mesmo, pois a ordem e o mecanismo de suas funções estão sujeitas às variações que lhe acometem em decorrência das diferentes circunstâncias, idades e doenças, por exemplo.

O homem mergulha em si mesmo, penetra em seu próprio interior, levanta o véu que o esconde de si, e, com olhos esclarecidos pela tocha da Filosofia, examina o mecanismo de sua própria existência, realizando assim o belo preceito que servia de inscrição ao mais célebre templo da Antiguidade, *conhece-te a ti mesmo*. Não se limita a contemplar passivamente a montagem e a estrutura dos diferentes recursos que compõem a admirável máquina.¹¹⁸

Mesmo que comumente o corpo humano seja comparado a uma “espécie de máquina estático-hidráulica composta de sólidos e fluidos, cujos elementos primordiais, comuns às plantas e aos animais, são átomos vivos e moléculas”, em que o intuito é representar “as vísceras bem dispostas, os vasos livres, abertos, preenchidos pelos respectivos humores, os nervos distribuídos pelo corpo, comunicando-se entre si de mil maneiras”, ou mesmo no caso em que cada uma de suas partes seja considerada em um estado mais sadio possível, ainda assim é verossímil reduzi-lo a um mesmo fenômeno primordial, contudo, essas partes ainda serão desprovidas de vida: “Essa máquina, assim formada, não difere do homem vivo a não ser pelo movimento e pelo sentimento, principais fenômenos da vida”.¹¹⁹ O corpo humano pode ser comparado a uma máquina apenas quando reduzido a um único fenômeno.

A observação refletida do detalhe circunstanciado, da justa avaliação dos fenômenos envolvidos na operação e no funcionamento das vísceras e dos nervos, cujos efeitos sofrem alterações pela ação de causas específicas, tudo isso concorre para a observação das leis e dos fenômenos da economia animal. Sob os olhos do “médico filósofo”, a formação e a vivificação da “máquina humana” é admirada, e essa admiração aumenta na mesma proporção de sua investigação. Na tentativa de compreender a maneira com que as paixões atuam e como seus efeitos agem sobre o corpo humano, constata-se que “a economia animal lança uma luz considerável sobre a física das ações morais”.¹²⁰

¹¹⁸ *Idem, Ibidem*, p. 269.

¹¹⁹ *Idem, Ibidem*, p. 271.

¹²⁰ *Idem, Ibidem*, p. 269.

A partir do momento em que o sopro vivificante da divindade anima essa máquina, desperta a sensibilidade dos diferentes órgãos, distribui movimento e sentimento por todas as partes, essas propriedades, diferentemente modificadas em cada víscera, multiplicam-se num grande número de formas e produzem vidas particulares, cujo conjunto, concurso e apoio mútuo formam a vida geral do corpo como um todo. Cada parte anuncia essa feliz alteração no exercício da função que lhe foi destinada. O coração, as artérias, as veias, por meio de uma ação singular, constante, que ainda não foi determinada, produzem o que se chama de circulação do sangue, sustentam a progressiva movimentação dos humores e os distribuem sucessivamente por todas as partes do corpo.¹²¹

Entendida como um modo de sensibilidade, o autor deste verbete, Ménuret de Chambaud, observa que a irritabilidade é uma propriedade singular que depende da união de moléculas, propriedade esta que dá origem ao movimento e ao sentimento, que estão ligados à natureza orgânica dos princípios responsáveis pela composição do corpo.¹²² Nessa perspectiva, os nervos atuam sobre os órgãos dos sentidos externos excitando as sensações, enquanto os movimentos da fibra do cérebro são considerados em consonância com as operações da alma e com todas as leis que promovem sua união com o corpo, assim determinando as sensações internas, as ideias, a imaginação, o juízo e a memória. Por sua vez, o sentimento é considerado como responsável por produzir apetites diferentes em cada uma das partes, de modo que cada uma das funções não apenas auxilia reciprocamente as outras funções, bem como estabelecem uma influência mútua entre elas. Quando a função de uma das partes é lesionada, por exemplo, as demais sofrem perturbações cuja propagação depende da

¹²¹ *Idem, Ibidem*, pp. 271-2.

¹²² Sobre a complexa questão acerca da irritabilidade das fibras, Duchesneau observa: “Dans le Tractatus de ventriculo et intestinis (1677), Glisson attribue à la fibre, structure élémentaire de l’organisme, des facultés naturelles de perception, d’appétit et de motilité qui la rendent apte à éprouver des processus d’irritation et de réactivité vitale. Ces déterminations non mécaniques s’accompliraient toutefois suivant l’économie des microparties intégrées. Ainsi s’expliquerait le fait que par paliers successifs d’intégration, l’irritabilité fibrillaire se composerait en systèmes organiques de plus en plus complexes jusqu’à produire, par combinatoire de microprocessus, les activités physiologiques de niveau supérieur, y compris celles que l’on associe aux fonctions sensitivo-motrices. À l’autre extrémité du spectre, le microstructuralisme mécaniste présume d’une ontologie strictement ‘démocritéenne’. Malpighi se fonde alors sur le modèle des petites machines juxtaposées et emboîtées pour interpréter les données d’observation microscopique par lesquelles se révèlent de façon privilégiée les processus mêmes de la nature. Malpighi conçoit alors des figurations mécaniques des ces processus qui anticipent par ‘analogisme’ sur le déploiement intégral des dispositifs dont découlerait la fonction. D’où le fil d’Ariane d’un schématisme structural indéfini à l’arrière-plan des phénomènes vitaux: c’est schématisme qui articule principalement le programme de recherche micromécaniste. Il est intéressant de noter que dans ses phases ultérieures, ce programme se concentrera sur les propriétés physiologiques émergeant des structures élémentaires: celles-ci seront de plus en plus souvent interprétées suivant le modèle de forces spéciales issues de l’organisation vitale et répondant à l’analogie d’inconnues explicatives newtoniennes”. Duchesneau, F. *Les modèles du vivant de Descartes à Leibniz*. Paris: Librairie Philosophique J.Vrin, 1998, pp. 379-380.

proporção da força de simpatia entre essas partes, não obstante a possibilidade em se constatar uma forte impressão quando ocorre o desarranjo de alguma víscera.

Em certa medida, a economia animal indica um objetivo ainda maior no momento em que estabelece um princípio único e geral com o intuito de reunir e esclarecer todos os objetos particulares, desenvolvendo um plano de pesquisa em que os conhecimentos particulares visam encontrar as devidas relações a partir do sentimento interno: “Poderia haver objeto mais próximo, mais apropriado, mais continuamente submetido a nossas observações, do que nós mesmos? Poderia haver luz mais confiável e mais fiel do que o nosso próprio sentimento, para descobrirmos a marcha, a engrenagem, o mecanismo de nossa vida?”¹²³ O autor desse plano, Louis de la Caze, propõe estudar a si mesmo aplicando o hábito da observação para descobrir nos outros os mesmos fenômenos que percebera em si mesmo:

Começou ocupando-se das doenças e dos incômodos, orientando-se pela contemplação do estado contrário à natureza. A saúde perfeita consiste numa calma profunda e contínua, num equilíbrio, numa *harmonia* em que dificilmente se percebe a atuação dos órgãos vitais, a correspondência e a sucessão das funções. Mas, a partir do momento em que esse estado é interrompido pela perturbação da doença ou pelo impacto das paixões, a doença e a dor, esses sentimentos tão distintos e tão enérgicos, manifestam-se na operação dos diversos órgãos, em suas relações, em sua influência recíproca. Procedendo assim de acordo com seu método, conduzindo-se ordenadamente a partir do desequilíbrio mais manifesto até o estado mais próximo do equilíbrio perfeito, nosso engenhoso observador formou uma imagem sensível da economia animal, tanto no estado de saúde quanto no de doença.¹²⁴

Considerando o movimento e o sentimento como pontos fundamentais para a economia animal, as diferentes modificações dadas pela reciprocidade entre causas e efeitos são inscritas sob um sistema caracterizado por uma “vicissitude constante”, que consiste em um “círculo vicioso” no qual “os primeiros agentes são por seu turno postos em atuação por potências cuja ação eles mesmos haviam determinado”.¹²⁵ Com a constatação dessa função como primeiro móbil para as demais funções, esse círculo é adotado como função primordial e operadora para se buscar, na sequência das demais funções, um caráter uniforme e universal que visa explicar as alterações provocadas pelas paixões, incômodos, doenças, etc.

¹²³ Verbete Economia Animal. *Enciclopédia*, Volume 3. São Paulo: Editora Unesp, 2015, pp. 273-4.

¹²⁴ *Idem, Ibidem*, pp. 274-5.

¹²⁵ *Idem, Ibidem*, p. 275.

Destacando-se entre as principais funções, a respiração exerce uma considerável influência sobre a máquina como um todo, tal como o “ilustre autor pinta de maneira sensível e impressionante a singular revolução experimentada por um animal que respira pela primeira vez, recorrendo ao exemplo de uma convulsão geral ou *sobressalto*”, que confere ao diafragma a condição de principal órgão e primeiro móbil da respiração, levando o autor a concluir que o diafragma é o primeiro móbil da vida. Essa primeira contração do diafragma é apresentada como sendo uma “espécie de pêndulo que oscila os demais órgãos”, ou seja, uma função moderadora que desencadeia um processo de ação e reação que desperta as demais funções e promove o comércio de outras forças, tendo como resultante as forças epigástricas ou forças gastrodiafragmais.¹²⁶

Por sua vez, a cabeça comporta um órgão imediato que, “alterado pelas afecções da alma, pelas sensações, pelas paixões”, participa do processo que contrabalança as forças antagônicas ao lado de algum “órgão geral externo”, combinando-se com o centro epigástrico para promover um comércio de ações, assim conferindo uma distribuição constante e uniforme de forças, movimentos e tónus que vivificam e põem em operação os diferentes órgãos secundários: “Interrompida essa distribuição, há uma aberração, um acúmulo de forças em algum desses órgãos, seja por resistências viciosas, seja por uma inércia contrária à natureza; e o estado de doença ou convulsão se instaura, pois doença e convulsão são uma e mesma coisa”.¹²⁷

Esse ponto de vista geral foi de início apenas uma suspeita, um pressentimento. É da essência das grandes intuições não estar submetidas às vias exatas e rigorosas da demonstração, pois essas verificações de detalhe detêm a marcha do gênio, que, em objetos dessa ordem, nunca é livre demais e abarca uma série prodigiosa. De resto, esse modo de concepção está intrinsecamente ligado à essência mesma do meio da pesquisa, cuja necessidade foi estabelecida, a saber, o sentimento interno, cujas descobertas não poderiam se submeter à tosa vulgar da arte experimental. Essa espécie de pressentimento equivale à demonstração artificial para todo observador iniciado e que proceda de boa fé.¹²⁸

A observação dos detalhes e a busca pelos fenômenos envolvidos no funcionamento dos órgãos e nas operações do corpo, ou seja, as forças que produzem determinados efeitos,

¹²⁶ *Idem, Ibidem*, p. 276.

¹²⁷ *Idem, Ibidem*, p. 277.

¹²⁸ *Idem, Ibidem*, p. 277.

que por sua vez sofrem alterações pela ação de causas específicas ao lado do sentimento interno, reúnem elementos para explicar os movimentos recíprocos e contínuos de um corpo animado a partir da observação de causas e efeitos, visando um estado ideal de equilíbrio, que é a saúde. De modo indireto, a noção de vicissitude, que se apresenta como elemento da economia animal, também pode ser comparada à perspectiva do verbete *Vida* redigido por Jaucourt, no qual o corpo é considerado como uma “máquina que destrói a si mesma por nuances”, seja pelo “espessamento dos humores” ou a partir de um processo de “ossificação dos vasos”, sendo alguns dos tristes efeitos que acometem o corpo com o decorrer da vida.¹²⁹

De modo mais específico, considerando o verbete *Semiótica*, que é redigido por autor desconhecido, é possível observar como os mesmos signos que permitem conhecer o estado saudável também são válidos em relação à patologia, ou seja, a realização de correspondências entre signos possibilita remontar os efeitos em direção às causas, obtendo-se o encadeamento de uma gradação natural: “Não há parte do corpo que não forneça signos ao observador esclarecido. Todas as ações, todos os movimentos dessa maravilhosa máquina são para os seus olhos como que tantos espelhos, nos quais vêm se refletir e se pintar as disposições interiores, sejam elas naturais ou contra a natureza”.¹³⁰ O “semiótico instruído” dirige um olhar seguro para os diversos signos, obtendo uma cadeia de eventos que mostram como ocorrem as mudanças na saúde ou nas doenças, conhecendo um primeiro elo que lhe permite conhecer a natureza do seguinte, assim reconstituindo os eventos a partir dos fenômenos presentes:

Tal é a base da divisão da Semiótica em ciência dos signos diagnósticos, prognósticos e anamnésicos. Os primeiros destinam-se a lançar luz sobre objetos escondidos, os segundos servem para pintar eventos futuros como se fossem presentes, para formar uma espécie de perspectiva em claro-escuro, enquanto os últimos recuperam a memória de mudanças passadas.¹³¹

Este verbete observa que a semiótica da saúde, porém, nem sempre condiz com o que a observação mostra, uma vez que se constata o costume de representar a saúde por signos estabelecidos e invariáveis sem se atentar para o fato de que a saúde varia sensivelmente segundo os diversos temperamentos: “os signos da saúde não são os mesmos num homem

¹²⁹ Verbetes *Vida*. *Enciclopédia*, Volume 3. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 310.

¹³⁰ Verbetes *Semiótica*. *Enciclopédia*, Volume 3. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 302.

¹³¹ *Idem*, *Ibidem*, p. 302.

melancólico e num fleumático, num sanguíneo e num bilioso; que eles são diferentes em cada indivíduo, pois cada um tem sua saúde em particular, fenômeno que as escolas exprimem com o nome de *idiosincrasia*".¹³² É possível observar o exercício de algumas funções, perceber que há funções contínuas e outras que se sucedem uma após a outra, contudo, observar o exercício contínuo de todas as funções em conjunto é algo quase impossível. Pode-se observar as qualidades de algumas funções para assegurar a presença da saúde em alguns indivíduos, sendo questionável estabelecer uma medida geral para todas as pessoas, tendo em vista os diferentes temperamentos, cabendo ao "semiólogo atento" identificar os detalhes particulares. Assim, o temperamento se apresenta como predisposição particular que caracteriza o modo com que cada indivíduo age ou reage diante de determinado estímulo, temperamento este que lhe confere uma maneira específica de agir.

Desse ponto de vista, as "máquinas humanas" podem se apresentar como sendo idênticas quando se compara capacidades, mecanismos e funções. Entretanto, no momento em que se considera a presença de certas peculiaridades em um indivíduo, percebe-se uma ausência em um outro, tal como ocorre nos casos de indivíduos "melancólicos", "fleumáticos", "sanguíneos" ou "biliosos", por exemplo, evidenciando algumas dificuldades para se encontrar critérios mais abrangentes para uma investigação da "máquina humana". Enquanto referencial que leva o indivíduo a atentar-se para os próprios sentimentos, bem como para distingui-los, o sentimento interno pode ser considerado como sendo uma conjectura que possibilita ao homem acessar as peculiaridades que caracterizam sua existência, o modo como se relaciona com o mundo e com seus convivas, conhecendo a si mesmo, as próprias percepções e comunicando-as, além de contribuir para a obtenção de uma noção mais precisa acerca das próprias ações.¹³³

Desse ponto de vista, no *Sonho de d'Alembert* de 1769, Diderot desenvolve uma perspectiva psicofisiológica mais elaborada, atravessando, de modo peculiar, a questão do sentimento interno. Nas palavras de um dos interlocutores, o médico Bordeu, encontramos a seguinte observação: "Quem conhece o homem apenas sob a forma em que ele se nos

¹³² *Idem, Ibidem*, p. 302.

¹³³ Segundo Chouillet: "Objectivité et organisation, telles sont les deux lignes d'arrêt que Diderot oppose aux facilités de l'empirisme systématique. Ce qu'il décrit sans les nommer, ce sont les conditions d'une pratique de l'art, celles précisément dont l'Encyclopédie va définir le statut. Le dénouement normal des antinomies de l'empirisme se trouve dans la Description des arts, et nulle part ailleurs". Chouillet, J. *L'esthétique des Lumières*. Paris: Puf, 1974, p. 73.

apresenta ao nascer, não tem a menor ideia dele”.¹³⁴ O homem é o resultado de “desenvolvimentos grosseiros de uma rede que se forma, cresce, se estende e lança uma multidão de fios imperceptíveis”, fios estes que estão por toda a parte, de modo que “não há um ponto à superfície de vosso corpo ao qual não cheguem”, formando uma rede complexa; é a distância entre esses “fios” e a “origem da rede” que debilita as impressões, portanto, interferindo nas sensações.¹³⁵

De acordo com o médico Bordeu, as sensações em geral constituem-se em uma espécie de “tato diversificado”. Para compreender esse tipo de tato, observa Bordeu, é preciso “deixar de lado as formas sucessivas que a rede assume”, atendo-se apenas à “rede sensível” que é a origem comum de todos os “fios”, os quais recebem as impressões em todo o seu comprimento, formando o sistema nervoso.¹³⁶ Desse ponto de vista, o cérebro se apresenta como sendo a “origem dos fios”, não possuindo nenhum sentido que lhe seja próprio: “não vê nada, não ouve nada, não sofre nada”, “emana de uma substância mole, insensível, inerte, que lhe serve de travesseiro e na qual se assenta, escuta, julga e pronuncia”.¹³⁷ Basta uma ligeira impressão para suspender a sua audiência, do mesmo modo que basta a supressão desta impressão para que a rede retome suas funções.

Para ilustrar tais afirmações, Bordeu recorre ao caso médico de um homem que recebeu um violento golpe na cabeça, sendo submetido a uma cirurgia: “Quando enfia a injeção no abscesso, o paciente fecha os olhos; seus membros ficam sem ação, sem movimento, sem o menor sinal de vida; quando suspende a injeção e alivia a origem do feixe do peso e da pressão do fluido injetado, o paciente reabre os olhos, mexe-se, fala, sente, renasce e vive”.¹³⁸ Bordeu observa que, depois dessa cirurgia, o homem “ficou curado, refletiu, pensou, raciocinou, apresentou o mesmo espírito, o mesmo bom senso, a mesma penetração, com boa porção a menos de seu cérebro”.¹³⁹ Trata-se da descrição de um procedimento físico, mas o que pode ser dito em relação aos casos em que não há intervenção direta no órgão?

¹³⁴ Diderot, D. *O Sonho de d’Alembert*. In: *Diderot: Obras I; Filosofia e Política*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 179.

¹³⁵ *Idem, Ibidem*, p. 180.

¹³⁶ *Idem, Ibidem*, p. 187.

¹³⁷ *Idem, Ibidem*, p. 188.

¹³⁸ *Idem, Ibidem*, p. 188.

¹³⁹ *Idem, Ibidem*, p. 189.

Depois de esclarecer que se ocupará de algumas relações entre “o real e o imaginário”, o médico Bordeu observa que determinados hábitos podem enganar o cérebro: “sente-se dor em um membro que não mais se possui”. Esse órgão também pode ser intencionalmente enganado: “cruzai dois de vossos dedos um sobre o outro, tocai numa pequena bola e ele declarará que são duas”. Em muitos casos, a impressão de uma sensação se mostra insuficiente, o que requer outros meios que a confirme. Isso decorre do fato de que as atividades da “rede sensível” são de ordem interior ou exterior, provocando certas mudanças que podem conceder ao indivíduo “um volume quase infinito” ou lhe possibilitar uma concentração “quase em um ponto”. Diante dessa constatação, Bordeu pergunta à Senhorita de l’Espinasse: “O que é que circunscreve vossa extensão real, a verdadeira esfera de vossa sensibilidade?” Ela lhe responde: “Nada. Eu existo como num ponto; cesso quase de ser matéria, sinto somente meu pensamento; não há mais lugar, nem movimento, nem corpo, nem espaço para mim: o universo, para mim, está aniquilado e eu sou nula para ele”. Bordeu conclui: “Eis o derradeiro termo da concentração de vossa existência; mas sua dilatação ideal pode ser ilimitada”. E prossegue: “Quando o verdadeiro limite de vossa sensibilidade é transposto, seja ao vos aproximar dele, seja ao vos condensar em vós mesma, seja ao vos estender para fora, não mais se sabe o que isso pode tornar-se”.¹⁴⁰

Da mesma maneira que em sonho é possível alongar braços e pernas ao infinito, de modo que o corpo assuma um volume proporcional, também seria possível, durante a vigília, “sentir-se tão miúdo quanto uma agulha”; tal foi a situação de uma mulher que se sentia miúda. Nesse outro caso médico, Bordeu descreve que a mulher “via, ouvia, raciocinava, julgava; tinha um terror mortal de perder-se; tremia à aproximação dos mínimos objetos; não ousava mexer-se do lugar”, algum tempo depois, “uma hora, duas, em seguida voltava sucessivamente ao seu volume natural”. Para explicar os motivos dessas “estranhas sensações”, Bordeu esclarece que em “estado natural e tranquilo, as fibras do feixe possuem certa tensão, um tom, uma energia habitual que circunscreve a extensão real ou imaginária do corpo”.¹⁴¹ Nessa relação entre o real e o imaginário, Bordeu destaca que “essa tensão, esse tom, essa energia, sendo variáveis”, não permitem que o corpo seja sempre de um mesmo volume.

Então, a Senhorita de l’Espinasse lhe pergunta: “Assim, tanto no físico quanto no moral, estamos sujeitos a nos crer maiores do que somos?” Bordeu lhe responde que “o frio

¹⁴⁰ *Idem, Ibidem*, p. 189.

¹⁴¹ *Idem, Ibidem*, p. 190.

nos encolhe, o calor nos dilata, e determinado indivíduo pode julgar-se a vida toda menor ou maior do que é realmente”. Nessa sua explicação, Bordeu esclarece que, quando a “massa do feixe” sofre um violento abalo, todos os feixes, “a multidão infinita de suas extremidades” são submetidas “para além de seus limites costumeiros, então a cabeça, os pés, os outros membros, todos os pontos da superfície do corpo serão conduzidos a uma distância imensa, e o indivíduo sentir-se-á gigantesco”. Do mesmo modo pode ocorrer um fenômeno contrário no qual “a insensibilidade, a apatia, a inércia” podem ganhar “a extremidade das fibras e encaminhar-se pouco a pouco para a origem do feixe”.¹⁴² Nesse contexto em que tanto a sensibilidade quanto a insensibilidade são consideradas como sendo um tipo de “entorpecimento”, Bordeu reconhece a insuficiência de termos para concluir se um animal pode, ou não, ser considerado como “alguma coisa a mais”, sendo que em sua origem nada mais era “senão um ponto”.¹⁴³

O médico esclarece que “as fibras do feixe” não permanecem ociosas, podendo provocar “em todo o sistema uma tensão violenta dirigida para um centro”, a qual pode perdurar ou torna-se habitual.¹⁴⁴ Entretanto, a tensão que acomete a “origem do feixe” se distingue da tensão que acomete as “fibras do feixe”: “A cabeça pode muito bem comandar os pés, mas não o pé a cabeça; a origem a uma das fibras, mas nunca a fibra à origem”. Isso se deve ao fato de que “a consciência reside apenas em um lugar”, “no centro comum de todas as sensações, lá onde está a memória, lá onde se fazem as comparações”.¹⁴⁵

Segundo Bordeu, “cada fibra é suscetível apenas de um determinado número de impressões, de sensações sucessivas, isoladas, sem memória. A origem é suscetível de todas, é seu registro, guarda sua memória ou uma sensação contínua”, constituindo-se como um referencial ao qual o indivíduo recorre “desde a primeira formação”, fixando-se “nela por inteiro, a existir aí”. Assim, a memória se apresenta como sendo “a propriedade do centro, o sentido específico da origem da rede, como a vista é a propriedade do olho: e não é mais espantoso que a memória não esteja no olho, quanto não o é que a vista não esteja na orelha”.¹⁴⁶

¹⁴² *Idem, Ibidem*, p. 190.

¹⁴³ *Idem, Ibidem*, p. 191.

¹⁴⁴ *Idem, Ibidem*, p. 199.

¹⁴⁵ *Idem, Ibidem*, p. 200.

¹⁴⁶ *Idem, Ibidem*, p. 200.

Bordeu reconhece que há dificuldades na constatação de fenômenos particulares envolvidos nas relações entre a “organização da origem” e as “fibras sensíveis”, no entanto, observa que as consequências dessas relações podem ser vislumbradas a partir de fenômenos gerais que, por sua vez, podem ser originais ou contraídos pelo hábito, como “a razão, o juízo, a imaginação, a loucura, a imbecilidade, a ferocidade, o instinto”.¹⁴⁷ Não obstante o médico apresenta o diafragma como sendo um segundo centro de atividade:

O princípio, ou o tronco, é demasiado vigoroso em relação aos ramos? Daí os poetas, os artistas, as pessoas de imaginação, os homens pusilânimes, os entusiastas, os loucos. Demasiado fraco? Daí o que chamamos os brutos, os animais ferozes. O sistema inteiro frouxo, mole, sem energia? Daí os imbecis. O sistema inteiro enérgico, bem concorde, bem ordenado? Daí os bons pensadores, os filósofos, os sábios.¹⁴⁸

Desse ponto de vista, a consciência e a organização fisiológica conferem uma unidade ao organismo, consistindo em uma unidade psicofisiológica que fornece, de modo peculiar, uma especificidade a cada indivíduo. Essa unidade possui, entretanto, um equilíbrio que não está isento de instabilidades, uma vez que é constituída por duas instâncias que podem ser acometidas por estados patológicos.¹⁴⁹ Diante dessas duas forças que podem se opor, o cérebro se apresenta como sendo o centro e origem de todas as fibras sensíveis, respondendo pelas atividades dos sentidos e pela atividade racional, enquanto o diafragma consiste no centro que controla a emoção e a sensibilidade, sendo responsável pelas forças dos múltiplos apetites. Trata-se da consideração de uma “sensibilidade visceral” a partir da qual as relações entre cérebro e diafragma são determinantes para a configuração de uma “sensibilidade moral”.

Para um ser sensível que está “abandonado à discricção do diafragma”, órgão que se caracteriza por uma “disposição natural” cuja qualidade dominante é a “extrema mobilidade de certos filetes do feixe”, basta uma palavra tocante ou a visão de um fenômeno singular para que nele se erga um “tumulto interno” agitando “todas as fibras do feixe”, espalhando o

¹⁴⁷ *Idem, Ibidem*, p. 200.

¹⁴⁸ *Idem, Ibidem*, p. 201.

¹⁴⁹ Como observa Wilson: “Diderot experimentava um tipo de investigação que foi, desde então, desenvolvido com sucesso em medicina, biologia e psicologia: o método de tentar descobrir a natureza da norma mediante o estudo do anormal; de compreender a natureza dos sãos pelo estudo dos enfermos. Sempre foi característico de Diderot estudar a patologia e teratologia de um objeto a fim de melhor entender sua normalidade. E porque essa linha de pensamento o levou a meditar sobre monstros e como suas deformidades os impossibilitam de sobreviver, ele começou a especular sobre a emergência e modificação das espécies biológicas de um modo que prenuncia claramente o darwinismo”. Wilson A. M. *Diderot*. Trad. Bruna Torlay. São Paulo: Perspectiva, 2012, pp. 125-6.

frêmito, sendo apoderado pelo horror: “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”.¹⁵⁰ Segundo Bordeu, esse tipo de sensibilidade provoca “alternadamente penas e prazeres violentos”, fazendo o homem sensível passar “a vida a rir e a chorar”, não sendo “mais do que uma criança”. Apesar de ser uma “qualidade tão apreciada, que não nos conduz a nada de grande”, tal sensibilidade “não se exerce quase nunca fortemente sem dor, ou fracamente sem aborrecimento”. Essa condição possibilita uma sensação sem medida, seja em relação a uma música ou a uma cena patética, por exemplo, de modo que “o diafragma se fecha” e o prazer passa, restando apenas uma “sufocação, que dura todo o sarau”.¹⁵¹ Para desfrutar e admirar uma música sublime ou uma cena tocante, sem sofrer, seria preciso buscar por uma espécie de “prazer puro” como resultado de um certo tipo de “censura” que deve ser “mais severa”, possibilitando um “elogio mais lisonjeiro e mais refletido”.¹⁵² Em outras palavras, os movimentos que transportam a alma do ser sensível não acometem o “ser tranquilo e frio”, o qual fortalece “a origem da rede” para não ser transportado por esses móveis, seja em uma leitura ou em um espetáculo, por exemplo.¹⁵³

Se por uma infelicidade for acometido por esta disposição natural, o “grande homem” deverá ocupar-se “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”.¹⁵⁴ É dominando-se em meio aos maiores perigos, julgando friamente, sem deixar escapar o que “pode servir a suas concepções e concorrer a seu alvo” que o “grande homem” dificilmente espantar-se-á; “terá quarenta e cinco anos; será grande rei, grande ministro, grande político, grande artista e, sobretudo, grande comediante, grande filósofo, grande poeta, grande músico, grande médico; reinará sobre si mesmo e sobre tudo o que o cerca”. Esse homem não temerá a morte, libertando-se das tiranias do mundo: “Os seres sensíveis ou os loucos se acham no palco, ele está na plateia; ele é o sábio”.¹⁵⁵

¹⁵⁰ Diderot, D. *O Sonho de d’Alembert*. In: *Diderot: Obras I; Filosofia e Política*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 202.

¹⁵¹ *Idem, Ibidem*, p. 202.

¹⁵² *Idem, Ibidem*, p. 203.

¹⁵³ *Idem, Ibidem*, p. 203.

¹⁵⁴ *Idem, Ibidem*, p. 202.

¹⁵⁵ *Idem, Ibidem*, p. 202.

Apesar de reconhecer que o fortalecimento da origem da rede “é tudo o que de melhor temos a fazer”, o médico Bordeu destaca que isso envolve um “risco de vida” em que o indivíduo pode debater-se em vão quando “caminha com um cortejo de ideias lúgubres que não o largam”, levando-o a “livrar-se de si mesmo”. “Não há pessoa que não tenha tido alguma vez desgosto. Um só acontecimento basta para dar essa sensação involuntária e habitual”, então, continua Bordeu, “apesar das distrações, da variedade dos divertimentos, dos conselhos dos amigos, de seus próprios esforços, as fibras conduzem obstinadamente abalos funestos à origem do feixe”.¹⁵⁶

No estado de sono, seja por cansaço ou hábito, por exemplo, “a rede toda se relaxa e permanece imóvel”, ao contrário da doença em que “cada filete da rede se agita, se move, transmite à origem comum uma multidão de sensações amiúde disparatadas, descosidas, perturbadas”. Por um lado, tais sensações podem se apresentar “tão ligadas, tão contínuas, tão bem ordenadas que o homem desperto não teria mais razão, nem mais eloquência, nem mais imaginação”, por outro lado, as sensações também podem se apresentar “tão violentas, tão vivas, que o homem desperto fica na incerteza quanto à realidade da coisa”.¹⁵⁷

Contudo, o sono é uma situação peculiar, um “estado do animal em que não há mais conjunto: todo concerto, toda subordinação cessa”: “O amo é abandonado à discricção dos seus vassalos e à energia desenfreada de sua própria atividade. O fio óptico agitou-se? A origem da rede vê; ouve, se é o fio auditivo que a solicita. A ação e a reação são as únicas coisas que subsistem entre eles; é uma consequência da propriedade central, da lei de continuidade e do hábito”.¹⁵⁸ Em vigília, a rede obedece às impressões do objeto exterior, mas no caso do sono “é o exercício de sua própria sensibilidade que emana tudo quanto se passa nela”.¹⁵⁹ Em tal perspectiva, o que explica a “vivacidade” do sonho é a ausência de distrações:

A origem do feixe é nele alternadamente ativa e passiva de uma infinidade de maneiras: daí sua desordem. Os conceitos encontram-se nele às vezes tão ligados, tão distintos, quanto no animal exposto ao espetáculo da natureza. Ele é apenas o quadro desse espetáculo reexcitado: daí sua verdade, daí a impossibilidade de discerni-lo do estado de vigília, não há nenhuma probabilidade de um desses estados mais do que de outro; nenhum meio de reconhecer o erro senão a experiência.¹⁶⁰

¹⁵⁶ *Idem, Ibidem*, p. 203.

¹⁵⁷ *Idem, Ibidem*, p. 203.

¹⁵⁸ *Idem, Ibidem*, p. 203.

¹⁵⁹ *Idem, Ibidem*, p. 204.

Desse ponto de vista, Bordeu observa que a experiência nem sempre é possível, tendo em vista a dificuldade em “discernir a vigília do sono”, ou melhor, em apreciar sua duração: “Tranquilo, é um intervalo asfíxiado entre o momento de deitar-se e o de levantar-se: perturbado, dura às vezes anos. No primeiro caso, pelo menos, a consciência do eu cessa inteiramente”. Então o interlocutor d’Alembert complementa dizendo que “não só temos consciência do eu, mas ainda a de sua vontade e de sua liberdade”, e pergunta: “O que é essa liberdade, o que é essa vontade do homem que sonha?”¹⁶¹ O médico Bordeu lhe responde: “É a mesma que a do homem que vela: o último impulso do desejo e da aversão, o último resultado de tudo quanto se foi desde o nascimento até o momento em que se está: e eu desafio o espírito mais sutil a perceber aí a menor diferença”.¹⁶² Se, em sonho, é possível ter satisfações, experimentar contradições, amar, odiar, censurar, etc, por outro lado, quando se está no decurso de “meditações” ou em “especulações profundas”, já com os olhos abertos, tão logo é possível encontrar-se novamente na “ideia que vos preocupara na véspera” e de várias outras tarefas rotineiras como vestir, alimentar, meditar, calcular, conversar e quaisquer outras até o momento de adormecer, “sem ter praticado o menor ato de vontade”:

Não fostes senão um ponto; agistes mas não quisestes. Será que se quer, por si? A vontade nasce sempre de algum motivo interior ou exterior, de alguma impressão presente, de alguma reminiscência do passado, de alguma paixão, de algum projeto no futuro. Depois disso, dir-vos-ei sobre a liberdade apenas uma palavra, é que a derradeira de nossas ações é o efeito necessário de uma causa una: nós, muito complicada, porém una.¹⁶³

Nessa direção, o médico Bordeu observa que cumpre transformar as ideias de virtude e vício em beneficência e maleficência: “A gente nasce afortunada ou desafortunadamente; somos irresistivelmente arrastados pela torrente geral que conduz um à glória e outro à ignomínia”.¹⁶⁴ Como assegurar que aquilo que se faz ou se diz em determinado momento também seja dito e feito em outro momento? Se se age de um determinado modo, agir de um outro modo já não se é mais o mesmo. Em tal perspectiva, os erros são apresentados entre os vícios mais temíveis, mesmo diante dos raciocínios inconsequentes, que ocupam um lugar

¹⁶⁰ *Idem, Ibidem*, p. 204.

¹⁶¹ *Idem, Ibidem*, p. 204.

¹⁶² *Idem, Ibidem*, p. 205.

¹⁶³ *Idem, Ibidem*, p. 205.

¹⁶⁴ *Idem, Ibidem*, pp. 205-6.

entre os vícios que são considerados como sendo mais desprezíveis, pois a verdade sempre prevalece: “Examinai os efeitos da mentira na cabeça do homem, e seus efeitos na conduta dele; em sua cabeça, ou a mentira ligou-se mais ou menos à verdade, e a cabeça é falsa; ou o homem está bem e conseqüentemente ligado à mentira, e a cabeça é errônea”.¹⁶⁵

A Senhorita de l’Espinasse observa que o médico Bordeu recorre a uma “série de operações puramente mecânicas” para apresentar os princípios de uma “certa massa de carne” e de uma certa “sensibilidade”, então propõe uma investigação a partir do isolamento de um dos dois fenômenos para analisar em que medida a mutilação de uma “meada primitiva de um certo número de fibras” possibilitaria a verificação de um “fenômeno inverso”. Ou seja, a proposta consiste em separar as fibras e, posteriormente, restituí-las acompanhando o desenvolvimento de cada uma dessas fibras mutiladas. A Senhorita de l’Espinasse exemplifica:

Tiro de Newton as duas fibras auditivas, e não há mais sensações de som; as fibras olfativas, e não há mais sensações de odores; as fibras ópticas, e não há mais sensações de cores; as fibras palatinas, e não há mais sensações de sabores; suprimo ou baralho as outras, e adeus a organização do cérebro, a memória, o julgamento, os desejos, as aversões, as paixões, a vontade, a consciência do eu, e eis uma certa massa informe que conservou apenas a vida e a sensibilidade.¹⁶⁶

Mas o médico Bordeu observa duas qualidades quase idênticas; “a vida é do agregado, a sensibilidade é do elemento”. Na medida em que as fibras olfativas, auditivas, óticas ou palatinas são restituídas, o restante da “meada” desenreda-se e permite que outras fibras se desenvolvam, de modo que a memória, as comparações, o juízo, a razão, os desejos, as aversões, as paixões, a aptidão natural e o talento renasçam, por exemplo, sem a mediação de um agente heterogêneo e ininteligível. Além da sensibilidade e da memória, enquanto “movimentos orgânicos”, encontram-se, também, os movimentos da imaginação e das abstrações. Segundo Bordeu:

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 ou por si mesmo, ou é remontado por alguma causa estranha. Então freme por dentro ou ressoa por fora; recorda em

¹⁶⁵ *Idem, Ibidem*, p. 206.

¹⁶⁶ *Idem, Ibidem*, p. 207.

silêncio as impressões que recebeu, ou as faz prorromper por meio de sons convencionados.¹⁶⁷

Em réplica a esta afirmação, o interlocutor d'Alembert observa que o “relato exagera, 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 as da coisa que se passou”.¹⁶⁸ O médico Bordeu lhe responde que é na justa medida da ordem dos relatos que se encontra os limites do instrumento sensível: “Pelas ideias que se despertam umas às outras, e elas se despertam porque sempre estiveram ligadas”. Desse ponto de vista, a comparação entre um animal e um cravo ocupa a mesma ordem de comparação entre um relato poético e um canto: “Há em todo canto uma gama. Esta gama possui seus intervalos; cada uma de suas cordas possui seus harmônicos, e os harmônicos têm os seus. Foi assim que se introduziram modulações de passagem na melodia, que o canto se embelezou e se estendeu. O fato é um motivo, dado que cada músico sente à sua maneira”.¹⁶⁹ Entre os interlocutores, não há dúvidas de que uma ideia desperta outras ideias.

Para representar um fato de modo rigoroso, cada indivíduo atem-se a uma determinada ideia que é extraída do próprio fato ou, quando isso não é possível, recorre-se a uma “ideia despertada” para explicar esse mesmo fato. Entretanto, em ambos os casos, o temperamento ou caráter de cada um, em relação ao que cada olho vê, faz com que cada indivíduo produza um relato diverso, relato este que sempre consiste em uma escolha.

Nessa direção, o médico Bordeu observa que os delírios da imaginação produzem “animais despedaçados” para compor um outro “que jamais se viu na natureza”. De certo modo isso também ocorre com as abstrações que não se vê na natureza, consistindo em “reticências habituais, elipses que tornam as proposições mais gerais e a linguagem mais rápida e mais cômoda”: E continua: “São os signos da linguagem que deram origem às ciências abstratas. Uma qualidade comum a várias ações engendrou as palavras vício e virtude; uma qualidade comum a vários seres engendrou as palavras feiura e beleza”. Trata-se de destacar alguns elementos que são encontrados nas relações entre abstração, signo e ideia:

¹⁶⁷ *Idem, Ibidem*, p. 207.

¹⁶⁸ *Idem, Ibidem*, p. 207.

¹⁶⁹ *Idem, Ibidem*, pp. 207-8.

Alguém disse um homem, um cavalo, dois animais; em seguida, alguém disse um, dois, três, e toda a ciência dos números nasceu. Ninguém tem ideia de uma palavra abstrata. Notaram-se em todos os corpos três dimensões, o comprimento, a largura e a profundidade; tratou-se de cada uma dessas dimensões, e daí todas as ciências matemáticas. Toda ciência não é senão uma combinação de signos. Exclui-se a ideia separando-se o signo do objeto físico, e é só ligando de novo o signo ao objeto físico que a ciência volta a ser uma ciência de ideias; daí a necessidade, tão frequente na conversação, nas obras, de chegar a exemplos. Quando, após uma longa combinação de signos, pedis um exemplo, não exigis de quem fala outra coisa exceto que dê corpo, forma, realidade, ideia ao rumor sucessivo de seus acentos, aplicando a isso sensações experimentadas.¹⁷⁰

De acordo com o médico Bordeu, “quase todas as conversações são contas feitas”, de modo que não há, a seu respeito, “nenhuma ideia presente no espírito pela simples razão de que nenhum homem se parece particularmente com um outro”: “nós nunca ouvimos precisamente, nunca somos precisamente ouvidos”.¹⁷¹ O discurso estaria sempre aquém ou além da sensação, tal como pode ser constatado em relação à diversidade de juízos, não obstante em relação a outras tantas vezes “em que não se percebe, e em que felizmente não se poderia perceber”.¹⁷²

Em certa medida, essa mesma perspectiva pode ser encontrada no texto *Continuação do Diálogo*, que considera algumas teses para mostrar como as relações entre o público e o privado são mediadas por “princípios abstratos”. Segundo Bordeu, algumas leis não manteriam em seu horizonte “a natureza das coisas e a utilidade pública”. Em um primeiro momento, o diálogo segue pela via poética, em que as palavras de Hipócrates dão lugar às considerações de Horácio, cujo mérito destacado é o de ter reunido o útil ao agradável. “Sem dúvida”, observa Bordeu, “a arte de criar seres que não existem, à imitação dos que existem, é verdadeira poesia”.¹⁷³ E prossegue: “A perfeição consiste em conciliar esses dois pontos. A ação agradável e útil deve ocupar o primeiro lugar na ordem estética; não podemos recusar o segundo ao útil; o terceiro caberá ao agradável; e relegaremos ao grau ínfimo aquele que não produz prazer nem proveito”.¹⁷⁴

¹⁷⁰ *Idem, Ibidem*, p. 208.

¹⁷¹ *Idem, Ibidem*, p. 209.

¹⁷² *Idem, Ibidem*, p. 209.

¹⁷³ Diderot, D. *Continuação do Diálogo*. In: *Diderot: Obras I; Filosofia e Política*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 212.

¹⁷⁴ *Idem, Ibidem*, p. 212.

Trata-se de uma discussão que se inscreve na ordem da necessidade natural, “e mesmo que não fôssemos a tanto solicitados pela necessidade” não deixaria de ser algo natural.¹⁷⁵ Segundo o médico Bordeu, esse tema não é um assunto qualquer, pois o que está em discussão é uma questão de saúde a partir da qual é possível entrever algumas relações entre os âmbitos público e privado. Bordeu mostra uma preocupação com a questão do desenvolvimento dos temperamentos e suas consequências, uma vez que a “cabeça se perturba, a natureza não a socorre de modo algum”. Segundo o médico Bordeu, o que atemoriza é o fato de que a “superabundância” pode converter-se em loucura, sendo mais “fácil prevenir” o que “às vezes é impossível curar”.¹⁷⁶

Por se tratar de uma questão de saúde, Bordeu sugere que a medicina siga o “bom alvitre” e a “sensatez” em assuntos que envolvam as relações entre os âmbitos público e privado. Em última instância, o médico Bordeu observa que “é ou a natureza ou a sociedade” que levanta as muralhas que encerram a própria espécie, e sugere: “Tudo o que existe não pode ser nem contra a natureza, nem fora da natureza”.¹⁷⁷ Mas para a Senhorita de l’Espinasse, essas observações não passam de “silogismos” sem “qualquer meio-termo”, alegando que “é preciso ou tudo negar ou tudo aceitar”.¹⁷⁸

Assim, um diálogo que começou por uma via poética trouxe à superfície e adentrou em uma outra discussão que aponta para algumas relações entre a instância psicofisiológica e os âmbitos da vida privada e institucional, ou convencional. Desse ponto de vista, as investigações possibilitam a busca por uma “conjugação” ou “harmonização” das relações entre a espontaneidade da natureza e as convenções da vida em sociedade, uma vez que tais relações são mediadas por uma certa “tensão dissonante”.

A questão do “modelo interior”: juízo, gosto e julgamento

No *Discurso sobre a poesia dramática* de 1758, Diderot apresenta algumas relações entre o papel do autor e do crítico a partir das reflexões do personagem Aristo, que raciocina consigo mesmo ao empreender uma busca pelas origens das ideias que fundamentam a conduta e o julgamento, atravessando as noções sobre o verdadeiro, o bom e o belo. A questão

¹⁷⁵ *Idem, Ibidem*, p. 213.

¹⁷⁶ *Idem, Ibidem*, p. 214.

¹⁷⁷ *Idem, Ibidem*, p. 215.

¹⁷⁸ *Idem, Ibidem*, p. 215.

que se coloca consiste em investigar o que tornaria possível a dois homens terem o mesmo gosto ou as mesmas noções, tendo em vista que em toda a espécie humana não se encontra dois indivíduos que tenham semelhanças aproximadas. A primeira dificuldade se apresenta em relação à “diferença da vida” e à “variedade dos acontecimentos”, que já bastariam para diferenciar os julgamentos entre os homens, mas as diferenças também se encontram em outras instâncias, como no caso da própria estrutura física dos homens:

A organização geral, os sentidos, a aparência exterior, as vísceras têm sua variedade. O espírito, a imaginação, a memória, as ideias, as verdades, os preconceitos, os alimentos, os exercícios, os conhecimentos, os estados, a educação, 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.¹⁷⁹

Tudo no homem está em “perpétua vicissitude”.¹⁸⁰ Prazer, dor, saúde e doença, por exemplo, se apresentam como signos para a consideração do ponto de vista físico ou moral, que não escapam às vicissitudes: “É apenas pela memória que somos um e mesmo indivíduo para os outros e para nós mesmos”.¹⁸¹ Todos estão sujeitos às mesmas condições postas pela perpétua vicissitude em todos os períodos da vida, que se caracterizam por “revoluções” que em cada momento faz com que se alterem os gostos, os juízos e os julgamentos, mostrando que nunca somos em um momento o que éramos em um outro:

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. Tal é a minha condição e a de todos. Como, pois, seria possível existir um só entre nós que conservasse em toda a duração da existência o mesmo gosto, emitindo os mesmos juízos sobre o verdadeiro, o bom e o belo? As revoluções, causadas pela mágoa e perversidade dos homens, bastariam para alterar seus julgamentos.¹⁸²

¹⁷⁹ Diderot, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. L.F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986, pp. 129-130.

¹⁸⁰ *Idem, Ibidem*, p. 130.

¹⁸¹ *Idem, Ibidem*, p. 130.

¹⁸² *Idem, Ibidem*, p. 130.

Para encontrar um acordo consigo mesmo e com seus semelhantes, Aristo percebe que não deve tomar a si mesmo como “modelo” e “juiz”, sendo necessário procurar por uma medida invariável, um módulo exterior para os julgamentos. Essa medida é buscada em um modelo de “homem ideal” segundo elementos constantes encontrados na natureza, para que os objetos fossem apresentados a este modelo, por conseguinte, dele aguardando um pronunciamento. Aristo constrói um modelo ideal orientando-se pelo processo de composição utilizado pelos escultores antigos, que consiste na determinação das proporções mais belas e na atribuição de todas as qualidades possíveis que podem ser encontradas em um mortal, reunindo numerosos elementos de ordem física e moral.

No entanto, Aristo percebe a dificuldade para se conceber um “modelo geral ideal” que comporte tanta “perfeição”, acabando por encontrar uma saída no modo de proceder de outros pintores e escultores, os quais modificam seu “modelo ideal do estado de natureza”, modelo este que é alterado, fortalecido, enfraquecido, desfigurado ou reduzido conforme as circunstâncias:

É o estudo das paixões, dos costumes, dos caracteres, dos usos que ensinará o pintor do homem a alterar seu modelo, reduzindo-o do estado de homem ao de homem bom ou mau, tranquilo ou colérico. É assim que, de um só simulacro, emanará uma variedade infinita de representações diferentes, que cobrirão a cena e a tela.¹⁸³

A observação da natureza se apresenta como elemento essencial para se conhecer as inúmeras diferenças entre os homens, uma vez que a natureza é sempre verdadeira: “O estudo dobra o homem de letras. O exercício fortalece o andar e levanta a cabeça do soldado. O hábito de transportar fardos abate os rins do carregador. O corcunda dispõe seus membros de outra maneira que o homem normal”.¹⁸⁴ Contudo, tal observação seria incompleta sem a consideração da virtude e dos vícios que afetam profundamente o espírito e o coração, modificando o julgamento. O que dizer daqueles que não são afetados?

Cada vício possui um modo próprio de afetar e turvar a visão, impedindo a formulação exata das coisas, tal como se encontra nos casos da hipocrisia e da superstição. O avaro, por exemplo, não se estremece com as desgraças públicas, permanecendo “continuamente curvado sobre um cofre forte” imolando todos os deveres a esta paixão, de

¹⁸³ *Idem, Ibidem*, p. 132.

¹⁸⁴ *Idem, Ibidem*, p. 132.

modo que a beneficência e a felicidade de seus semelhantes lhe são estranhos. O avaro está concentrado em si mesmo sem perceber a “celeridade do tempo e a brevidade da vida”, acreditando que suas “qualidades” não passam de “defeitos e desatinos”.¹⁸⁵

Se fordes bem-nascido, se a natureza vos tiver dado um espírito reto e um coração sensível, abandonai por um tempo a sociedade dos homens; ide estudar-vos a vós mesmos. Estando desafinado, como proporcionará o instrumento uma doce harmonia? Formulai noções exatas sobre as coisas; comparai vossa conduta e vossos deveres; tornai-vos homem de bem, e não acrediteis que este trabalho e este tempo, tão bem empregados para o homem, nada valham para o autor. Da perfeição moral que estabelecerdes em vosso caráter e vossos costumes, brotará uma nuance de grandeza que se derramará sobre tudo o que escreverdes. Se tiverdes que pintar o vício, sabei de vez como é contrário à ordem geral e à felicidade pública e particular: assim o pintareis com força.¹⁸⁶

Particularmente dedicado ao estudo da filosofia, Aristo nascera sem ambição e com alma honesta, a inveja jamais lhe acometia, mesmo assim as revoluções causadas pela perversidade dos homens alterava seus julgamentos. Após um longo solilóquio, Aristo percebe que ainda tinha muito a aprender acerca dos diferentes caracteres dos homens. Para que pudesse “pintar” o gênero humano, Aristo precisava procurar as “cores” em seu “espírito reto” e “coração sensível”, observando a natureza, o homem e a sociedade como critérios que lhe permitiriam a construção e o aperfeiçoamento de um modelo ideal, modelo este que seria obtido a partir do “convívio com os homens” e “raciocinando consigo mesmo”.¹⁸⁷

Assim, as observações dos autores e dos críticos atravessam o processo de construção de um modelo ideal que interfere nos escritos e julgamentos, inclusive nas produções de pintores cujas composições estão ligadas ao sentimento e ao temperamento, por conseguinte, refletindo no estilo de pintura. Em tal perspectiva, quanto mais vasta for uma composição, maior deverá ser o estudo da natureza, tal como se encontra nos *Ensaio sobre a pintura*.

¹⁸⁵ *Idem, Ibidem*, p. 128.

¹⁸⁶ *Idem, Ibidem*, pp. 128-9.

¹⁸⁷ “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”. Dobránszky, E.A. *No tear de Palas: Imaginação e gênio no século XVIII – uma introdução*. Campinas: Papyrus: Editora da Universidade de Campinas, 1992, p. 180.

Desse ponto de vista, Diderot envereda pelo mundo da crítica de arte participando dos momentos essenciais que contribuíram para a constituição da crítica pictural em gênero literário.¹⁸⁸ Sem manejar o pincel, o papel de crítico de arte inicia-se como espectador desinteressado e esclarecido que observa e julga a partir de um “gosto natural”, anunciando a necessidade em se desdobrar “hipoteticamente” em autor e crítico. A questão da prescrição de regras para o julgamento estético se adensa e atravessa uma crescente necessidade de se observar a “prática do ofício”, a criação e o manuseio dos “termos técnicos”.

Em 1763, a partir das observações acerca do modo como o pintor Chardin “esmaga” as cores em sua paleta, Diderot percebe como essas cores se transformam nas “substâncias mesmas dos objetos”, um tipo de conjugação entre “ar” e “luz” que se interpõe entre os objetos; a transformação de substâncias químicas em cores e de cores em ilusões das coisas. Ao encontrar uma proporção entre as “cores falsas” de sua paleta e as “cores naturais” observadas, o pintor estabelece uma relação entre “perdas” e “ganhos” proporcionais entre as cores que não mais representam a cena “real e verdadeira”. A “magia” acontece quando substâncias químicas são transformadas em cores, e essas cores em “ilusão” das coisas. Nesse momento, Diderot não apenas descreve a tela, mas se atenta para as operações a partir das quais o pintor representa, operações estas que são traduzidas em palavras. Os critérios não consistem apenas em “julgar” a tela pela “massa”, ou a partir do todo, mas buscam considerar outras partes da composição, tais como “toques” e “fragmentos” que caracterizam a pintura.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Se referindo aos Salões de 1759, 1761 e 1763, Chouillet destaca que esse período se apresenta como sendo uma etapa importante em que Diderot desenvolve as “leis da percepção visual”: “Nous avons vu jusqu'à présent la critique picturale hésiter entre deux exigences contraires, que camouflait la trop classique controverse entre les partisans et les adversaires des Anciens. Il s'agit en réalité d'un débat (vieux comme la philosophie) entre l'idée et la chose. Par une certaine tradition académique, qui ses lettres de noblesse, le choix d'une grande idée est la condition de toute peinture. Ce n'est pas à proprement parler la 'nature' qui guide la main du peintre, c'est la nature transformée en 'idée'. D'où la nécessité, maintes fois proclamée, d'aller chercher des modèles chez ceux qui, justement, nous ont appris à distinguer, dans la confusion des objets, la 'ligne de beauté', la 'ligne vraie', faite de confrontations et d'élaborations successives. Diderot est pleinement conscient de cette nécessité et ne cesse de l'opposer aux peintres qui confondent 'le technique' avec la beauté”. Chouillet, J. *L'esthétique des Lumières*. Paris: Puf, 1974, pp. 120-1.

¹⁸⁹ Segundo Chouillet, Diderot conclui que percepção é igual à organização, percepção esta que se apresenta como soma de sensações distintas, conciliando dois termos do vocabulário da pintura, “fazer” e “magia”. Assim, a representação pictural consiste na transmutação de cores da paleta em uma percepção dada pelo “simulacro” do objeto. Da coleção de substâncias químicas resulta a ilusão de uma outra substância: “Il n'y a pas de vérité sensorielle à l'état pur. Il y a l'accord d'un certain nombre de sensations qui, par leur synthèse, déterminent la perception et, par leur imitation picturale, l'illusion du réel”. *Idem, Ibidem*, pp. 122-5.

Fisionomias e gestos nos *Ensaaios sobre a pintura*

Na abertura dos *Ensaaios sobre a pintura*¹⁹⁰, Diderot faz a seguinte afirmação: “A natureza não faz nada incorreto. Toda forma, bela ou feia, tem sua causa, e, de todos os seres que existem, não há um que não seja como deve ser”.¹⁹¹ De certo modo, os indivíduos se distinguem por nuances que lhes conferem particularidades, o que impossibilita afirmar que existam indivíduos idênticos. Uma identificação possível se deve apenas ao modo como todos os seres são submetidos às mesmas regras dadas pela natureza, em sua tendência em não fazer nada de incorreto ao submeter todos os seres sob as mesmas leis naturais que operam entre as partes e o todo, observações que são imprescindíveis a um pintor.

As partes de um corpo encontram-se, por exemplo, em conformidade umas com as outras e, no caso da ausência de uma das partes, a própria natureza corpórea tende a reajustar a parte ausente, reestabelecendo a conformidade entre as partes e o todo. Diderot recorre à imagem de uma mulher que perdeu um dos olhos na juventude para ilustrar como a ausência de um único órgão pode afetar todas as partes de um rosto, provocando um movimento que é ressentido pelo corpo todo, tendo como centro de gravidade do movimento a parte lesionada:

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, segundo sua distância ou proximidade do lugar central do acidente. Mas julgais que a deformidade esteja limitada ao oval? Julgais 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: 'É o pescoço, são os ombros, é a garganta de uma mulher que perdeu os olhos em sua juventude'.¹⁹²

Nessa relação entre as partes e o todo de um corpo, que também pode ser entendida como sendo as partes e o todo de uma figura, ocorre uma relação de correspondência na qual

¹⁹⁰ Acerca da gênese dos *Ensaaios*, Vernière observa: “Or le fait que les *Essais sur la peinture* ne se retrouvent en manuscrit ni dans le fonds Vandeul ni dans le fonds Leningrad nous permet de résumer ainsi la genèse de l'ouvrage: un petite traité sur la peinture en cinq chapitres, écrit en 1766, se grossit de deux chapitres sur l'architecture et s'égaré dans l'officine de Grimm qui le commente; quelques années plus tard, probablement avant son départ de 1773 pour la Russie, Diderot dispose de son autographe en faveur de Naigeon: les notes de Grimm en étaient absentes, mais entre temps le troisième chapitre avait doublé de volume”. Diderot, D. *Œuvres esthétiques*. Ed. Paul Vernière. Paris: Garnier Frères, 1959, p. 661.

¹⁹¹ Diderot, D. *Ensaaios sobre a pintura*. Trad. Enid Abreu. 2ª Ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013, p. 27.

¹⁹² *Idem*, *Ibidem*, pp. 27-8.

o conhecimento de uma das partes possibilita alcançar o todo. Contudo, as causas e os efeitos não são tão evidentes, uma vez que exige um “tato sutil que obtemos da observação contínua dos fenômenos e que nos faria sentir uma ligação secreta, uma conexão necessária”.¹⁹³

Considerado como parte de um sistema heteróclito, todos os membros do corpo tendem a buscar por um “centro de gravidade comum” que melhor convém ao seu funcionamento dentro desse sistema, centro este que se apresenta como sendo uma tendência a um arranjo em que a natureza predispõe todos os membros, inclusive quando são acometidos por incidentes ou acidentes: Se se cobre a figura de um corcunda e mostra-se apenas os seus pés à natureza, sem hesitar, a natureza responderá que tais pés são de um corcunda.¹⁹⁴ É possível conhecer um corcunda apenas pela observação de seus pés, cuja figura já fora alterada pela natureza e está em conformidade com as demais partes do corpo. Percorrendo-se as ligações ou conexões das partes do corpo deste corcunda, entendendo-as como partes modificadas por um rearranjo da natureza, é possível concluir como serão os punhos, os cotovelos, as vértebras e o pescoço, assim completando-se a figura.

Entretanto, existem causas e efeitos na natureza que não são tão evidentes. Isso exige que o artista se mantenha atento para determinados signos, os quais podem lhe fornecer muitos detalhes acerca de uma figura, desde que realize uma observação contínua dos fenômenos da natureza, desenvolvendo um tato sutil para perceber o que deve ser mantido como sendo uma parte integrante da figura e o que deve ser excluído ou corrigido.¹⁹⁵

Permitam-me transportar o véu do meu corcunda para a Vênus de Médicis e deixar exposta apenas a extremidade de seu pé. Se, sobre a extremidade desse pé, a natureza novamente 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.¹⁹⁶

¹⁹³ *Idem, Ibidem*, p. 29.

¹⁹⁴ *Idem, Ibidem*, p. 28.

¹⁹⁵ Aparentemente, a cópia dos menores detalhes deveria ser “resultante de funções na natureza”. Ao ser inscrita na “lógica da natureza”, a cópia se apresentaria como sendo a “lógica de um processo”. Contudo, não é bem isso que ocorre: “Se a natureza não dá saltos, se é impossível reproduzi-la, então a arte não é senão ilusão”. A questão da técnica fica em segundo plano, pois a cópia se apresenta como intervenção do artista, uma consequência de sua escolha; é a decisão do artista que construiu um todo em sua mente, transpondo a “natureza observada” por um processo de “tradução”. O prazer direto e natural da sensação do objeto que está na natureza se transforma em “prazer refletido” na arte: “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”. Dobránszky, E.A. *No tear de Palas: Imaginação e gênio no século XVIII – uma introdução*. Campinas: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1992, pp. 181-2.

¹⁹⁶ Diderot, D. *Ensaio sobre a pintura*. Trad. Enid Abreu. 2ª Ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013, p. 29.

Por este exemplo, indica-se que a “verdade da arte” não é a “verdade da natureza”, uma vez que existem peculiaridades entre o figurado e a ideia que colocam em evidência o que é uma obra de arte e o que é uma produção da natureza. Embora a figura humana se apresente como sendo um sistema demasiado harmônico, um simples descuido acerca de seu princípio, mesmo que este descuido seja imperceptível, pode determinar se a figura será um “perfeito produto da arte” ou se simplesmente será lançada a uma “distância enorme da natureza”; o que aparentemente seria um simples detalhe, ou signo, pode ser justamente o que define toda a figura, e deixar de considerar tais proporções consiste, de certo modo, em sacrificar a figura. Em pintura, quanto mais a imitação corresponder às causas que são encontradas na natureza, tanto mais essa imitação será perfeita e promoverá a satisfação, tendo em vista que a relação entre as partes e o todo se ajustam por uma harmonia natural, e essa mesma harmonia deverá estar presente na imitação.

Jamais ouvi censurarem uma figura por ser mal desenhada quando mostrava adequadamente em sua conformação exterior a idade e o hábito ou a facilidade em executar suas funções cotidianas. São as funções que determinam quer o tamanho total da figura, quer a proporção real de cada membro, quer seu conjunto: é delas que vejo surgirem a criança, o adulto, o velho, o selvagem, o civilizado, o magistrado, o militar, o carregador.¹⁹⁷

As proporções da figura humana estão expostas à “tirania da natureza”, conferindo à figura uma conformação exterior relacionada com a idade, o hábito e as funções cotidianas, determinando o tamanho e a proporção de cada parte da figura ou do conjunto do corpo, tal como se encontra em cada uma das fases da vida; a natureza corpórea tende ao desenvolvimento, passando do estágio de massa informe e inflexível para a condição de massa informe e ressequida, quando o corpo se recurva com a tendência de se anular. Desse ponto vista, a sugestão é que o artista busque no intervalo das idades a precisão rigorosa para traçar a figura humana, para que encontre os contornos que estejam em conformidade com as alterações sofridas pelas formas naturais, pois até mesmo a condição social concorre de maneiras diferentes para a alteração das formas corporais. Sugere-se que as formas da figura humana não sejam alteradas segundo as regras do gosto, à “maneira do desenho”, ou seja, adotando-se como modelos apenas os “manequins anatômicos” do *atelier*: “Buscai as cenas públicas; sede observadores nas ruas, nos jardins, nos mercados, nas casas, e obtereis ideias

¹⁹⁷ *Idem, Ibidem*, p. 30.

preciosas sobre o movimento real das ações e da vida. Escutai, observai sem que se deem conta, determina a posição de seus membros”.¹⁹⁸

É no cerne das ações, na diversidade dos órgãos e na conveniência que se encontra o verdadeiro, e o “contraste” possibilita identificar as particularidades entre os indivíduos que aparentemente são idênticos. A observação atenta da parte de um objeto deve possibilitar que se veja o todo, forçando a imaginação a encontrar uma correspondência entre as partes que podem ser observadas e aquelas que não se pode ver, uma vez que são as funções cotidianas, o modo de vida, a condição social e a idade que conferem sutilezas às formas naturais da figura humana.

Aconselha-se a busca por posições e ações, tais como se apresentam na natureza, de modo que o pintor possa exagerar, enfraquecer e corrigir seu modelo sem deixar que as formas sejam alteradas apenas em conformidade com as regras de convenção, tendo em vista que os estudos que se restringem aos modelos de *atelier* enfraquecem “a verdade natural”, além de sobrecarregar a imaginação com ações, posições e figuras falsas, afetadas, ridículas e frias.¹⁹⁹ Para evitar que tais regras de convenção se sobressaíam em uma pintura, sugere-se ao pintor que frequente a sociedade para que obtenha ideias precisas acerca do “movimento real das ações e da vida”, para que desenvolva uma observação atenta das cenas públicas que possam fornecer as verdadeiras atitudes da piedade e da compunção, do recolhimento e do arrependimento, por exemplo, mostrando como as condições determinam a gesticulação no decorrer da ação:

Não é na escola que se aprende a conspiração geral dos movimentos, conspiração que se sente, que se vê, que se espalha 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, o restante da máquina igualmente obedecerá.²⁰⁰

Durante algum tempo, os desenhos podem ser orientados por gravuras e modelos de gesso, depois aconselha-se buscar, em todas as camadas da sociedade, os mais variados tipos de caracteres que possam ser encontrados, para que seja formado um conjunto composto por pessoas de todos os tipos. Esses diferentes modelos permitem observar como as formas são

¹⁹⁸ *Idem, Ibidem*, p. 33.

¹⁹⁹ *Idem, Ibidem*, p. 32.

²⁰⁰ *Idem, Ibidem*, p. 32.

alteradas por acidentes e incidentes conferidos pela idade, condição social, modo de vida e outras funções cotidianas. Não se deve, contudo, restringir-se a uma simples disposição do conjunto, mas buscar por elementos que possam acrescentar detalhes, sem destruir a “massa”:

Procurai, meus amigos, imaginar que a figura é transparente e colocai vosso olho no centro: de lá observareis todo o mecanismo exterior da máquina; vereis como certas partes se alongam, enquanto outras se encolhem, como aquelas murcham, enquanto estas incham, e, incessantemente 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, forçarei todavia minha imaginação a ver também o lado oposto, e então exclamarei que sois um desenhista admirável.²⁰¹

Por sua vez, o estudo da anatomia permite que o modelo seja corrigido, portanto, sendo um estudo necessário para que se “perceba que as partes carnosas apoiadas em ossos e as que não o são desenham-se de modos diferentes”, alterando os contornos.²⁰² A observação de tais detalhes permite que a natureza seja “imitada com fidelidade”, evitando-se a “maneira” tanto no desenho como em relação à cor: “É o desenho que dá forma aos seres; cabe à cor dar-lhes vida. Eis o sopro divino que os anima”.²⁰³ Se um simples detalhe ou signo pode dizer muito acerca de uma figura, o mesmo pode ser dito em relação à disposição das tintas em uma paleta de pintura:

Aquele que possui uma viva sensibilidade para a cor tem seus olhos na tela; sua boca está entreaberta; ele ofega; sua paleta é a imagem do caos. É nesse caos que ele mergulha seu pincel e daí extrai a obra da criação, quer os pássaros e as nuances de que se tingem sua plumagem, quer as flores e seu aveludado, quer as árvores e seus diferentes tons de verde, quer o azul do céu, quer o vapor da água que os embaça, quer os animais, quer seus longos pelos, quer as manchas variegadas de sua pele, quer o fogo com que seus olhos brilham. Ele levanta-se, afasta-se, fêta de um relance sua obra; torna a sentar-se, e vereis nascer a carne, o tecido, o veludo, o adamascado, o tafetá, a musselina, o tecido rústico, a roupa doméstica, o forro grosseiro, vereis a pera amarela e madura cair da árvore e a uva verde presa à vide.²⁰⁴

²⁰¹ *Idem, Ibidem*, p. 34.

²⁰² *Idem, Ibidem*, p. 35.

²⁰³ *Idem, Ibidem*, p. 37.

²⁰⁴ *Idem, Ibidem*, p. 38.

O verdadeiro artista é aquele que sabe representar algo que todos reconhecem como sendo belo. Há uma tendência ou inclinação do olho que conduz o artista na escolha das cores que serão introduzidas em seu quadro, o que explica a ocorrência da diversidade de coloristas. A cor na natureza é uma, no entanto, é o “olho sensível e delicado” de cada artista que contribui para selecionar os tons de sua tela, possibilitando encontrar uma harmonia tal como em uma “tapeçaria com que cobrirá as paredes de sua casa”. Não obstante, o caráter, a disposição de espírito e seus pensamentos também interferem em seu colorido. Se tal pintor é “habitualmente triste, sombrio e tenebroso, se é sempre noite em sua cabeça melancólica e em seu lúgubre *atelier*, se ele expulsa de seu quarto a luz, se ele busca a solidão e as trevas”, não se deve esperar por uma “cena vigorosa”, mas uma composição “escura, embaçada e sombria” como resultado daquilo que no momento tinha em sua imaginação, alterando os objetos da natureza.²⁰⁵ Do mesmo modo, se esse pintor tiver um único órgão ferido, a lesão repercutirá sobre os demais órgãos interpondo-se entre a natureza observada e a sua pintura.

Sem sombra de dúvida, um pintor mostra-se em sua obra tanto ou mais do que um escritor na sua. Suceder-lhe-á libertar-se alguma vez de sua índole, vencer a tendência e a inclinação de seu órgão. É como o homem taciturno e calado que por uma vez levanta a voz: terminada a explosão, cai novamente em seu estado habitual, o silêncio. O artista triste ou com um órgão sensível de nascença produzirá uma vez um quadro de cor forte, mas não tardará em voltar ao seu colorido natural.²⁰⁶

Um “artista triste” é aquele que está abandonado à discrição do diafragma, que é considerado um segundo centro de atividade que caracteriza, ao lado do cérebro, as relações entre sensibilidade e intelecto. O ser sensível fica à mercê de seu diafragma em muitas ocasiões, nela permanecendo e deixando o prazer passar, restando-lhe apenas um tipo de sufocação. Essas relações também serão consideradas no *Paradoxo sobre o comediante*, mostrando como um ator que é movido pelo diafragma pode ter um dia de atuação com grande êxito, sem que necessariamente atue com o mesmo êxito no dia seguinte; as lágrimas do bom ator descem de seu cérebro, raramente levando uma passageira perturbação às suas entranhas, ao contrário do ator sensível, em que as lágrimas sobem de seu coração, de modo que suas entranhas perturbam desmesuradamente a sua cabeça.²⁰⁷

²⁰⁵ *Idem, Ibidem*, p. 39.

²⁰⁶ *Idem, Ibidem*, p. 39.

Nos *Ensaaios sobre a pintura*, o artista segue tateando, manejando e remanejando, assim atormenta sua tinta até que se torne “um composto de diversas substâncias que reagem mais ou menos umas sobre as outras e cedo ou tarde desarmonizam-se”. A cor tomada do caos de sua paleta é modificada, enfraquecida ou realçada em busca do efeito para o conjunto todo da cena que compõe: “Em geral, portanto, a harmonia de uma composição será tanto mais durável quanto mais seguro ele estiver no efeito de seu pincel; quanto mais vigoroso, mais livre for sua pincelada. Quanto menos retocado, atormentado sua cor; quanto mais natural e mais espontânea for sua escolha”.²⁰⁸ Em certa medida, a questão da técnica se sobressai em relação à qualidade das cores, mostrando que é a harmonia que produz a “cor verdadeira”.²⁰⁹ E o que dizer da expressão?

Não menos verdadeiro e mais desesperador para um colorista é a sensibilidade para a representação da carne, do sangue, da vida. O filósofo francês destaca como a mutabilidade da carne enlouquece um grande colorista: “é que ela viceja e murcha em um piscar de olhos”.²¹⁰ Enquanto o artista mantém os olhos fixos na tela e o pincel se ocupa em representar, a todo instante seu modelo muda de fisionomia. Por um simples pensamento, esse modelo boceja de tédio, adquire um ar irônico, irradia-se de alegria e ansiedade que transparecem em seu semblante: “os pequenos reservatórios sanguíneos oscilaram e a cor imperceptível do fluido que deles vazou verteu por toda parte o encarnado e a vida”.²¹¹ É preciso estar atento ao representar um rosto humano, pois esse modelo vivo “se agita, movimenta-se, alonga-se,

²⁰⁷ Diderot, D. *Paradoxo sobre o comediante*. In: Diderot: Obras II; Estética, Poética, Contos. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 37.

²⁰⁸ Diderot, D. *Ensaaios sobre a pintura*. Trad. Enid Abreu. 2ª Ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013, p. 40.

²⁰⁹ “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 o *Philosophe* exige não a semelhança de aparência, de convenção, e sim a própria substância dos objetos, já não é mais a estética clássica de 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. A recusa da platitude, do nivelamento artificial e neutro, pede, sem dúvida, uma arte mais vigorosa – É necessário às artes de imitação alguma coisa de selvagem, de bruto, de impressionante e de enorme –, assim como o relevo da expressão e da cor”. Dobránszky, E.A. *No tear de Palas: Imaginação e gênio no século XVIII – uma introdução*. Campinas: Papyrus: Editora da Universidade de Campinas, 1992, p. 175.

²¹⁰ Diderot, D. *Ensaaios sobre a pintura*. Trad. Enid Abreu. 2ª Ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013, p. 44.

²¹¹ *Idem, Ibidem*, p. 45.

descontraí-se, colore-se, empalidece conforme a quantidade infinita das oscilações desse sopro ligeiro e móvel que se chama alma”:

Mas ia-me esquecendo de vos falar da cor da paixão; eu estava, porém, bem próximo disso. Não terá cada paixão a sua? Será ela a mesma em todos os momentos da paixão? Na cólera, a cor tem suas nuances. Se ela abrasa o rosto, os olhos ardem; se é extrema e oprime o coração ao invés de dilatá-lo, os olhos alucinam-se, a palidez irradia-se sobre a fronte e sobre as faces, os lábios tornam-se trêmulos e esbranquiçados.²¹²

Quando se considera a pintura das paixões, neste aspecto a poesia pode ter uma pequena vantagem sobre a arte da pintura: “Executo em uma linha o que o pintor mal esboça em uma semana, e sua desgraça é que sabe, vê e sente como eu, e não consegue representá-lo a contento”. E prossegue: “impelindo-o, o sentimento engana-o quanto ao que está a seu alcance e faz com que arruíne uma obra-prima: ele estava, sem suspeitar, no limite extremo da arte”.²¹³ Esse limite é a fronteira entre a natureza de um lado, e o artista de outro lado, que se depara com a insuficiência da expressão para exprimir tudo aquilo que sente e vê.²¹⁴

A partir das considerações dos *Salões de 1765*, pode-se dizer que a pintura se realiza quando há um acordo entre desenho e cor. Desse ponto de vista, a pintura possibilita a realização de um paralelo entre a tarefa do poeta dramático e a do ator. Ao “pintar” os homens, o poeta dramático faz algo como um desenho, captando-o pelo pensamento e transportando-o para sua composição. Por sua vez, o ator, ao representar, busca pelas gradações das paixões que melhor se adequam ao desenho do dramaturgo, como se estivesse atribuindo-lhe cores, de modo que a cena teatral mostre as ações tais como foram concebidas em um modelo ideal projetado pelo poeta dramático, que é, posteriormente, aperfeiçoado pelo ator.

²¹² *Idem, Ibidem*, p. 45.

²¹³ *Idem, Ibidem*, p. 45.

²¹⁴ Segundo Dobránszky, Diderot entende a “verdade da arte” como sendo a “verdade da vida”, a qual está acima da própria verdade cotidiana. Essa perspectiva se apresenta como sendo uma contradição em relação ao naturalismo no teatro, tendo em vista que a noção de “quarta parede pela qual a cena representada no palco se aproxima o mais possível da realidade não destoa da defesa da pintura que nos oferece a própria substância dos objetos”. A defesa do natural segue a direção da imitação segundo os antigos, ou seja, se opõe ao amaneirado e à polidez a partir da noção de “energia”. Assim, a noção de técnica deixa de se apresentar como trabalho mecânico no momento em que as obras de arte possibilitam obter uma ilusão mais forte do que a própria realidade comumente percebida: “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”. Dobránszky, E.A. *No tear de Palas: Imaginação e gênio no século XVIII – uma introdução*. Campinas: Papyrus: Editora da Universidade de Campinas, 1992, pp. 177-8.

Os *Ensaio sobre a pintura* destacam que a diversidade de fisionomias e de expressões, que se encontram em cada país, cidade, província, família, ou qualquer outro lugar, se apresentam como fontes inesgotáveis a partir das quais o artista pode recolhê-las para sua coleção, tendo em vista que em qualquer parte do mundo, ou em cada instante em um mesmo indivíduo, as fisionomias e as expressões são alteradas: “A expressão é geralmente a imagem de um sentimento. Um comediante que não reconhece a si mesmo em uma pintura é um comediante medíocre; um pintor que não é fisionomista é um pintor medíocre”.²¹⁵ Cólera, atenção, curiosidade, ódio, desprezo, desdém, admiração, por exemplo, se apresentam como caracteres evidentes dos movimentos da alma, ou seja, como signos que se estampam no rosto dos homens: “Os olhos iluminam-se, apagam-se, elanguescem-se, devaneiam, fixam-se; e uma imaginação fértil de pintor é uma coleção imensa de todas essas expressões”.²¹⁶ Em várias ocasiões, o semblante é considerado como uma base para o julgamento da beleza:

Imaginais que tendes o Antínoo diante de vós. Seus traços são belos e regulares. Suas faces largas e cheias revelam saúde. Amamos a saúde; é a pedra angular da felicidade. Ele está sereno; amamos a quietude. Ele mostra um semblante reflexivo e sábio; amamos a reflexão e a sabedoria.²¹⁷

O artista busca por uma fisionomia e imagem que sejam adequadas à paixão que pretende representar, observando que as paixões se distinguem em cada indivíduo e em cada idade, não obstante sendo caracterizada por um tipo de fisionomia habitual como marca de uma paixão predominante, fisionomia esta que pode ser moldada pelo tempo ou recebida da natureza: “Se a alma ou a natureza deram à face de um homem o aspecto da benevolência, da justiça e da liberdade, vós o percebereis, porque trazeis em vós mesmos imagens dessas virtudes e acolhereis aquele que vo-las revela. Esse semblante é uma carta de recomendação escrita em uma língua comum a todos os homens”.²¹⁸ Cada modo de vida, tipo de sociedade e governo possuem, por exemplo, expressões e características que lhes são peculiares, revelando uma qualidade predominante:

²¹⁵ Diderot, D. *Ensaio sobre a pintura*. Trad. Enid Abreu. 2ª Ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013, p. 63.

²¹⁶ *Idem, Ibidem*, pp. 63-4.

²¹⁷ *Idem, Ibidem*, p. 64.

²¹⁸ *Idem, Ibidem*, p. 66.

A república é um estado de igualdade. Cada indivíduo considera-se um pequeno monarca. O semblante do republicano será altivo, severo e arrogante. Na monarquia, em que se ordena e se é obedecido, o caráter, a expressão será a da afabilidade, da graciosidade, da brandura, do respeito, da cortesia. Sob o despotismo, a beleza será a do escravo. Mostrai-me semblantes dóceis, submissos, tímidos, circunspectos, suplicantes e recatados. O escravo caminha de cabeça baixa; parece sempre apresentá-la a um gládio prestes a atingi-lo.²¹⁹

Para representar a diversidade dos diferentes caracteres e fisionomias que se ligam às experiências das cenas da vida, o artista também pode imaginar as figuras descritas pela poesia, atribuindo-lhes formas pelo acréscimo ou abandono, desde que conheça as paixões moderadas ou extremas: “O Laocoonte sofre, não faz caretas; contudo, a dor cruel serpenteia da ponta dos pés ao alto da sua cabeça. Ela comove profundamente, sem inspirar horror. Fazei com que eu não possa nem fixar meus olhos nem tampouco tirá-los de cima de vossa tela”.²²⁰ É preciso que graça e expressão não sejam confundidos com trejeitos e afetações para que as paixões sejam representadas segundo o caráter que lhe é peculiar, uma vez que um único traço deslocado pode embelezar ou deformar: “As Eumênides dos antigos são belas e, contudo, não menos aterrorizantes. É quando se é ao mesmo tempo atraído e repellido violentamente que se fica mais perturbado, e esse será o efeito da Eumênides de que se terão conservado as características universais da beleza”.²²¹ A graça consiste na adequação precisa e rigorosa entre os membros e a natureza da ação, pois as figuras tornam-se afetadas e empertigadas quando se perde a “sensibilidade da diferença entre o homem que se apresenta em sociedade e o homem ambicioso que age, entre o homem que está sozinho e o homem a quem se observa”.²²²

Nesse modo específico de observar a natureza, os artistas mantêm uma influência recíproca uns em relação aos outros, tendo em vista que ora se ocupam de seres inanimados ora representam seres vivos, compartilhando entre si elementos que pertencem a um mesmo sistema de signos e significações que se encontram, por exemplo, entre ficção e realidade. Não obstante outras circunstâncias que os aproximam em relação às paixões e aos estados de espírito que, de certo modo, transparecem em suas obras: “A cor pálida e macilenta não cai

²¹⁹ *Idem, Ibidem*, p. 67.

²²⁰ *Idem, Ibidem*, p. 69.

²²¹ *Idem, Ibidem*, p. 69.

²²² *Idem, Ibidem*, p. 70.

mal aos poetas, aos músicos, aos escultores, aos pintores: esses homens são geralmente biliosos; misturais a essa macilência um tom amarelado, se desejardes”.²²³

Diderot observa que formas, semblantes, caracteres e paixões podem levar a equívocos, pois a natureza que o artista recorre para elaborar sua representação muitas vezes pode ser resultado de uma seleção culturalmente orientada.²²⁴ Também destaca que a composição que se pretende exibir a toda espécie de público precisa ser simples e clara, sem nenhuma figura inútil ou acessório redundante, devendo permanecer em um único assunto, composição esta que será inadequada se não puder ser compreendida por um “homem de mero bom senso”.

O pintor dispõe de apenas um instante e lhe é vedado abranger tanto dois momentos quanto duas ações. Existem apenas algumas circunstâncias nas quais nem atenta contra a verdade nem é inoportuno chamar à cena o instante que já passou ou anunciar o que virá. Uma catástrofe súbita surpreende um homem em meio a seus afazeres: a catástrofe cai sobre ele, e ele ainda está ocupado em trabalhar.²²⁵

De certo modo, essa passagem dos *Ensaio*s de 1765 possui elementos para se pensar a questão acerca da aproximação entre a espacialidade nas artes plásticas e a temporalidade na poesia, ou talvez em relação à música, aproximação esta que se encontra, por exemplo, no *Laocoonte* de Lessing, que é publicado em 1766. Contudo, a afirmação de Diderot estaria mais próxima das considerações de Shaftesbury, que estabelece algumas relações entre pintura e poesia concebendo-as como sendo, respectivamente, de ordem espacial e temporal. De acordo com Shaftesbury, o pintor dispõe de um único instante da história e precisa contar essa história em um só instante, ou seja, terá que se restringir a uma única ação, escolhendo

²²³ *Idem, Ibidem*, pp. 75-6.

²²⁴ Diderot atenta para alguns detalhes da composição levando em consideração o que será apresentado ao público. Nessa perspectiva, a descrição do processo de composição pictural se aproxima da relação entre escritores e leitores na medida em que começa a se delinear uma preocupação com o que será representado, para que se possa descobrir e delinear os traços mais sutis e apropriados para a compreensão e o reconhecimento da natureza humana nas representações picturais, indicando a necessidade de uma coesão do todo, uma unidade que seja compreensiva, regular e ativa como resultado da simetria, proporção e harmonia da composição: “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 escritores e leitores, a república das letras e a república dos educados”. Dobránszky, E.A. *No tear de Palas: Imaginação e gênio no século XVIII – uma introdução*. Campinas: Papyrus: Editora da Universidade de Campinas, 1992, p. 95.

²²⁵ Diderot, D. *Ensaio sobre a pintura*. Trad. Enid Abreu. 2ª Ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013, p.80.

um determinado momento que forneça todos os elementos para que se entenda toda a história.²²⁶

Segundo Diderot, a cena deve possibilitar a captura de todo o conjunto “em um piscar de olhos”, mantendo sempre o “efeito do assunto” e a “expressão”, para que estejam em uma conformidade com a duração da cena. Contudo, o semblante deve possibilitar que se encontre a declinação das paixões, de modo que as gradações possam ser captadas na passagem da dor para a alegria, por exemplo, ou em qualquer outra atitude ou expressão escolhida pelo pintor, sempre mostrando os traços remanescentes de uma ação:

Um conjunto de seres com uma certa coordenação não muda abruptamente; não o ignora quem conhece a natureza e possui a sensibilidade para o verdadeiro; mas ele sente também que essas figuras divididas, esses personagens hesitantes, concorrendo apenas parcialmente para o efeito geral, perdem em interesse o que ganham em variedade. O que empolga minha imaginação? É o concurso da multidão.²²⁷

Diderot permanece atento aos movimentos de um pintor diante da tela, sem conseguir se esquivar: “Meus olhos, meus braços, minha alma levam-me, à minha revelia, aonde vejo associados seus olhos, seus braços, sua alma”.²²⁸ O filósofo francês recua um momento da ação para verificar como o assunto ocioso pode se tornar assunto principal quando o contraste é sublime, como no caso da mistura entre seres alegóricos e reais. Diderot também destaca que os lugares ocupados pelas figuras na tela devem ser espontaneamente dispostos, tais como são encontrados na natureza. As figuras precisam concorrer para um único efeito, de modo eloquente simples e claro, cada uma ocupando a condição que lhe caracteriza, condição esta que a pintura partilha com a poesia e que diz respeito à moral. Desse ponto de vista, destaca-se que aquilo que comove o coração são os infortúnios da condição humana e o *atelier* também deve se tornar “os olhos dos desafortunados”. Trata-se da consideração de um princípio que se encontra em toda arte imitativa:

²²⁶ Em uma passagem do Julgamento de Hércules, Shaftesbury escreve: “O poeta jamais pode (enquanto sustentar com justeza esse nome) tornar-se um relator ou historiador. A ele é apenas consentido descrever uma única ação [e] não as ações de um único homem ou povo. O pintor é um historiador do mesmo nível, mas ainda mais estritamente confinado, como, de fato, parece, já que certamente se mostraria uma tentativa mais ridícula compreender duas ou três ações ou partes distintas da história em um quadro, do que abarcar dez vezes esse número em um e mesmo poema”. Shaftesbury, A. “*The judgement of Hercules*”. In: Nascimento, L.F.S. *Shaftesbury e a ideia de formação de um caráter moderno*. São Paulo, FFLCH-USP, 2006, pp. 210-1.

²²⁷ Diderot, D. *Ensaio sobre a pintura*. Trad. Enid Abreu. 2ª Ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013, p 83.

²²⁸ *Idem, Ibidem*, p. 84.

Tornar a virtude amável, o vício odioso, o ridículo conspícuo, eis o projeto de todo homem honrado que pega da pena, do pincel e do cinzel. Se houver na sociedade um perverso, que carrega na consciência alguma infâmia secreta, que aqui encontre seu castigo. Os homens de bem põem-no, sem que o saibam, no banco dos réus. Julgam-no, interpelam-no. Em vão ele se embaraça, empalidece, balbucia: é evidente que subscreva sua própria sentença. Se seus passos o conduzem ao Salão, que ele tema fixar os olhos na tela severa! A ti cabe também celebrar, eternizar as magnânimas e belas ações, glorificar a virtude desafortunada e difamada, exprobar o vício triunfante e celebrado, aterrorizar os tiranos.²²⁹

Não obstante, a pintura deve misturar os “gritos da fúria” aos “regozijos”, compensar os homens pelas injúrias, antecipar ou ao menos pintar aqueles que pronunciam os “vereditos da posteridade”, reparar a ignomínia contra os que dizem a verdade, mostrar “as cenas cruentas do fanatismo” e ensinar aos soberanos e ao povo como agem os “pregadores da mentira”. Os pintores precisam sentar-se entre os educadores do gênero humano; “os consoladores dos males da vida”. A ideia clara da composição deve ser capaz de “fazer-nos sentir uma comoção violenta, uma sensação profunda”.²³⁰

A pintura deve apresentar ao menos uma figura que, após ser vista, obsede e persiga tal como se fosse dada por um relato. Diderot reconhece que o espírito é menos comovido pelo ouvido do que pela representação fiel dos olhos, representação esta que o espectador deve perceber sem intermediários, tal como aparece nos preceitos de Horácio: “Teus personagens são mudos, se assim o desejas, mas fazem com que eu me manifeste e fale comigo mesmo”.²³¹

No processo de “composição expressiva”, a união entre duas espécies de entusiasmos visa tornar a obra sublime, ou seja, um entusiasmo de alma para evitar que a concepção seja fria e um entusiasmo “du métier”, sem o qual a execução torna-se fraca:

A expressão exige uma imaginação rigorosa, uma inspiração ardente, a arte de suscitar fantasmas, de animá-los, de aumentá-los; a ordenação, na poesia como na pintura, supõe uma certa mistura de juízo e de inspiração, de calor e de sabedoria, de embriaguez e de sangue-frio, cujos exemplos não são frequentes na natureza. Sem esse equilíbrio rigoroso, conforme predomine o entusiasmo ou a razão, o artista é extravagante ou frio. A ideia principal, concebida claramente, deve exercer sua tirania sobre todas as outras. É a força motriz da máquina, que, semelhantemente àquela que mantém os

²²⁹ *Idem, Ibidem*, pp. 86-7.

²³⁰ *Idem, Ibidem*, p. 89.

²³¹ *Idem, Ibidem*, p. 87.

corpos celestes em suas órbitas e os atrai, atua na razão inversa da distância.²³²

Trata-se de recorrer, em certa medida, ao apoio da imaginação e da inspiração para alcançar alguma ideia extraordinária e grandiosa, de modo que a composição seja tão vasta quanto maior for o estudo da natureza. Nessa direção, os limites entre talento e mediocridade residem nas representações que são executadas mecanicamente e nas que são “verdades da natureza”, as quais mostram autenticidade em todos os detalhes, como no caso da representação de uma cena pública ou de uma cena doméstica, por exemplo.

Em algumas situações, o pintor de gênero tem a vantagem de dispor da cena que está diante de seus olhos, sendo, de certo modo, um imitador, um “copista de uma natureza comum”, diferente de um pintor de história, que nem sempre pode presenciar a cena, portanto, sendo um “criador de natureza ideal e poética”. Mesmo com essas diferenças, ambos estão sujeitos a cair em banalidades, ou no exagero, se deixarem de dar a devida atenção aos detalhes que devem ser esboçados em uma composição, seja de figuras nuas, roupagens ou quaisquer outros detalhes que caracterizem uma figura.²³³ No caso de drapejamento de figuras, Diderot destaca dois momentos: sendo poesia em relação à invenção e; rigor quanto à execução.²³⁴

Em pintura, a oposição entre sombras e luzes se apresenta como espaço intermediário entre natureza e arte, sendo uma intervenção técnica na qual se opera uma rede de relações estabelecidas pelo pintor, que compõe e recria: “se é verdade que uma arte somente se mantém pelo princípio original que a criou, a medicina pelo empirismo, a pintura pelo retrato, a escultura pelo busto, o desprezo pelo retrato e pelo busto anuncia a decadência das duas artes”.²³⁵ Os pintores de história tendem a nutrir desprezo pelos pintores de gênero, em especial, acusando-lhes de rastejarem servilmente atrás da natureza, por se dedicarem a assuntos triviais, “cenas domésticas apanhadas nas esquinas, aos quais nenhum valor pode ser

²³² *Idem, Ibidem*, p. 89.

²³³ O homem natural não deve desaparecer nas roupagens, por exemplo. O modelo ideal não é o único caminho mas uma demarcação importante e organicamente coerente do ponto de vista da beleza pela qual a vida se expressa livremente, em oposição às convenções cujas regras destroem a graça natural dos “gestos”, especialmente quando se considera uma sociedade como sendo corrompida: “Era o costume dos gregos, nossos mestres em todas as belas-artes. Mas se permitimos ao artista desnudar suas figuras, não sejamos bárbaros ao ponto de sujeitá-lo a um costume ridículo e gótico. Os olhos do gosto não são os do aluno da Academia das Inscrições”. *Id., Ib.*, p. 92.

²³⁴ *Idem, Ibidem*, p. 92.

²³⁵ *Idem, Ibidem*, p. 93.

atribuído além do trabalho mecânico”. Por sua vez, os pintores de gênero acusam os pintores de história por se ocuparem de um “gênero romanesco, no qual não há nenhuma verosimilhança nem verdade, em que tudo é exagerado, que nada tem em comum com a natureza, onde revela-se a mentira”, exagerando ao pintar caracteres que nunca existiram, incidentes totalmente imaginários, detalhes, assuntos, ações, movimentos de figuras, todos distantes das ações e dos movimentos reais, que não têm nenhum modelo na natureza: “é a querela entre a prosa e a poesia, entre a história e o poema épico, entre a tragédia heroica e a tragédia burguesa, entre a tragédia burguesa e a comédia ligeira”.²³⁶

A natureza diversificou os seres em inertes imóveis, não vivos, não sensíveis, não pensantes e em seres que vivem, sentem e pensam. A linha foi traçada para todo o sempre: deviam se chamar *pintores de gênero* os que imitam a natureza bruta e morta; *pintores de história* os que imitam a natureza sensível e viva, e a discussão estaria terminada. Mas, conservando as acepções aceitas das palavras, percebo que a pintura de gênero apresenta quase todas as dificuldades da pintura histórica, que ela exige o mesmo tanto de talento, de imaginação, até mesmo de poesia, igual conhecimento do desenho, da perspectiva, da cor, das sombras, da luz, dos caracteres, das paixões, das expressões, dos drapejados, da composição; uma imitação mais fiel da natureza, uma grande atenção aos detalhes; e que, mostrando-nos as coisas mais conhecidas e mais familiares, seus juizes são mais numerosos e de superior qualidade. [...] Mas seria necessário saber dar vida às coisas mortas, e o número daqueles que sabem preservar nas coisas a vida que estas recebem é bem pequeno.²³⁷

Também existem diferenças a serem observadas acerca dos “pintores de retratos” e escultores: “Um retrato pode ter um semblante triste, sombrio, melancólico, sereno, porque esses estados de espírito são permanentes; mas um retrato que ri faltam nobreza, dignidade, muitas vezes até mesmo verdade e, conseqüentemente, é uma bobagem. O riso é passageiro. Ri-se ocasionalmente, mas não se tem um estado risonho”.²³⁸ Para os escultores isso seria uma questão de “perspectiva” que visa tornar um “aspecto” mais interessante do que outro. Desse ponto de vista, destaca-se que tristeza, melancolia e serenidade são considerados como “estados de espírito permanentes” que são revelados pelo semblante, do mesmo modo que “nobreza”, “dignidade” e “verdade”, ainda, tendo como seu oposto os “estados passageiros”, como no caso do estado risonho, que é visto como um “estado estranho” à identificação do

²³⁶ *Idem, Ibidem*, pp. 93-4.

²³⁷ *Idem, Ibidem*, pp. 96-7.

²³⁸ *Idem, Ibidem*, pp. 97-8.

semblante e à pintura de retrato. Por essa passagem, o riso é apresentado como algo passageiro, um desequilíbrio momentâneo do ânimo. E o que dizer dos demais “estados passageiros”? Qual a relação entre sensibilidade e sentimentos? Como essa relação se apresenta na proposta de Diderot para uma reforma do espetáculo teatral?

III

Teatro e Sociedade: os limites entre o imaginário e o vivido

Ele: – Se, por acaso, a virtude tivesse conduzido à fortuna, eu teria sido virtuoso ou simulado a virtude como um outro qualquer. Quiseram-me ridículo, assim, me fiz. Quanto aos vícios; a despesa ficou por conta da natureza. Quando digo vicioso, digo-o apenas para falar vossa língua, pois, se viéssemos a nos explicar, poderia ocorrer que chamásseis vício o que chamo virtude, e virtude o que chamo vício.

(Diderot, O sobrinho de Rameau - 1761)

O século XVIII apresenta um cenário que possibilita a identificação de mudanças significativas em relação aos conceitos e problemas que foram herdados da tradição, os quais deixaram de ser considerados como objetos acabados e restritos ao conteúdo de um pensamento determinado, passando a atribuir novos lugares e tarefas ao pensamento filosófico. Esboçadas por várias tentativas e procedimentos distintos, as articulações entre os detalhes sociológicos e o desenvolvimento metódico da ideia do saber culminam, por exemplo, em um estudo filosófico do homem como resultado de esforços que foram reunidos em torno de uma história crítica da filosofia.²³⁹ Nesse movimento, a crítica marca a passagem de uma concepção da história que se pautava no interesse racional e em conhecer um caráter fixo e imutável da natureza humana, perspectiva que aos poucos se desfaz, adquirindo uma certa flexibilização que abre espaço para uma nova compreensão cujos interesses também passam a ser de ordem estética. Em tal movimento, a manifestação da razão é dissimulada e sucumbida pelo peso dos preconceitos, usos e costumes, e apenas aos poucos adquire a transparência e visibilidade necessárias para a constituição de um sentido para o processo histórico, que pode ser encontrado, em certa medida, na proposta de reforma teatral diderotiana.

²³⁹ Sobre esse momento histórico, Arthur Wilson escreve: “Não sucedia simplesmente que novas concepções de verdade, originadas em hipóteses correntes sobre física e psicologia tivessem efeito irrequieto e profundo sobre ideais convencionais de moralidade, religião e mesmo política; sucedia também que as classes médias se tornavam diariamente mais qualificadas para exercer poder, ao tempo em que sua parte lhes era negada; que nascia uma nova tecnologia, seja como causa ou efeito da incipiente Revolução Industrial; que novas teorias, como sobre o que constitui a riqueza das nações, eram geradas; que novas doutrinas sobre administração da agricultura começavam a ser debatidas; e que mudanças nas condições econômicas começavam a chamar a atenção para assuntos como o estatuto legal dos camponeses e trabalhadores urbanos, a provisão de mão de obra, a incidência dos impostos e as condições de ocupação da terra”. Wilson, A. M. *Diderot*. Trad. Bruna Torlay. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 26.

Ao analisar a estrutura e a gênese do teatro moderno, Bento Prado Jr aponta para a permanência de uma problemática inalterável, uma espécie de ambiguidade necessária dos efeitos do espetáculo, algo que seria o avesso de uma *catarse* que reside no limite entre o imaginário e o vivido, de modo que a emoção representada pelo personagem estaria em uma osmose com a emoção do espectador. Em tal perspectiva, a questão sobre os reais efeitos do teatro atravessa uma discussão acerca da possibilidade do espectador buscar na cena teatral uma estima que nem sempre merece, ou mesmo para obter uma opinião sobre si mesmo. Mas isso não consiste em uma simples projeção na qual o espectador se coloca no lugar da personagem, pois se trata de verificar a possibilidade de uma identificação com as ações representadas. Assim, o problema que se coloca não reside no fato da cena suscitar as paixões do espectador, mas em um possível desvio ao dar-lhe uma certa impressão que opera nos limites entre o real e o imaginário, consistindo em um tipo de ilusão que emerge mediante a ação da ficção. Em um registro mais amplo, a cena teatral se apresenta como sendo uma oportunidade para apresentar as inclinações naturais ou convencionais, porém suscitaria uma dialética que é estabelecida em um “nível dramático da existência” que pode ser entrevista em um plano teórico mais vasto, ou mesmo diante da questão do acesso à ordem da natureza. Essa dialética mostraria uma disjunção, contudo, sem se opor ao julgamento das formas históricas do teatro.

Mas não é o gosto que fornece o fio condutor dessa análise do teatro, e a questão estética nela comparece subordinada a outras questões. Não se trata, tampouco, de uma pura e simples subordinação da estética à moral, de um sacrifício do gosto: o gosto e os costumes, a dialética que os associa, tudo isso é objeto da investigação, mas nunca se apresenta como instância de prescrição ou de normatividade. Assim, nessa análise, a experiência estética jamais se expressa em seu estado puro, mas sempre faz parte de uma abordagem teórica mais vasta, que visa, para além desta ou daquela obra, as condições históricas e formais do fenômeno teatral.²⁴⁰

Desse ponto de vista, pode-se dizer que Diderot recorre à história para liberar a consciência, apropriando-se dela apenas para marcar o movimento crítico que visa a destruição das convenções e dos preconceitos, abrindo espaço para que o possível fosse visto. Em certa medida, esse movimento crítico permite a Diderot estabelecer as condições para empreender a busca por novos gêneros ligados à literatura dramática.

²⁴⁰ Prado Junior, B., *A retórica de Rousseau e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 272.

A proposta de uma reforma teatral no *Discurso sobre a poesia dramática*

A reforma da cena teatral, tal como é proposta por Diderot, atravessa a questão da conciliação entre prazer e utilidade enquanto pressupostos que são partilhados entre seus contemporâneos, onde cada um adota, à sua maneira, um modo para se expressar.²⁴¹ Nessa medida, as considerações acerca do teatro moderno envolvem um procedimento teórico complexo que não visa a “poesia dramática como estrutura autônoma” mas se encontra na “intersecção entre uma estrutura política e uma estrutura psicológica particular”, mostrando que o estudo do teatro tem como pano de fundo as relações entre psicologia e antropologia.²⁴²

No *Discurso sobre a poesia dramática* de 1758, Diderot reúne algumas reflexões sobre as experiências obtidas como dramaturgo, apresentando-as sob a forma de um tratado em meio a uma reavaliação do teatro clássico francês, até então caracterizado por uma rígida distinção entre o cômico e o trágico, atravessando intrincadas discussões sobre a degradação do espetáculo moderno, as formas históricas do teatro e a polêmica questão acerca da perfectibilidade. Em especial, o *Discurso* coloca o teatro sob uma nova perspectiva que amplia e reorganiza a proposta de um gênero dramático intermediário, em continuidade a um projeto anteriormente desenvolvido pelo filósofo francês em suas peças teatrais, que apontam para as condições materiais do espetáculo teatral, bem como contraria os hábitos de um público restrito.

Diderot propõe uma reforma teatral tendo em vista um novo gênero dramático que ressalta o caráter doméstico da cena, reivindicando as ações mais comuns da vida e apresentando novos protagonistas na intriga dramática, ao mesmo tempo em que se ocupa de uma reforma dos cenários, dos figurinos e das convenções que restringiam a liberdade do dramaturgo, tendo como referência os grandes espetáculos da Antiguidade clássica com o intuito de restituir ao teatro francês a dimensão espetacular da cena. Nessa empreitada, o

²⁴¹ Por exemplo, William Hogarth (1697-1764), jovem gravador inglês partiu para um novo tipo de pintura para atrair seus compatriotas. Baseando-se na pergunta sobre a utilidade da pintura, Hogarth decidiu impressionar as pessoas criadas na tradição puritana, entendendo que a arte deve ter uma finalidade óbvia: “Assim, planejou um certo número de quadros que ensinassem às pessoas as recompensas e os castigos do pecado. Suas pinturas lembravam uma espécie de pantomima em que todos os personagens têm sua tarefa determinada e esclarecem o seu significado através de gestos e o uso de adereços cênicos. O próprio Hogarth comparou esse novo tipo de pintura à arte do teatrólogo e do diretor teatral. Empenhou-se em realçar o que chamava o 'caráter' de cada figura, não só através de sua fisionomia mas também do vestuário e do comportamento. Cada uma de suas sequências pictóricas pode ser lida como uma história ou, melhor dizendo, como um sermão. A esse respeito, esse tipo de arte talvez não fosse tão novo quanto Hogarth pensava. Sabemos que a arte medieval usou imagens para transmitir uma lição, e essa tradição do sermão pictórico subsistira na arte popular até a época de Hogarth”. Gombrich, E. H. *A história das artes*, trad. Álvaro Cabral; 3ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983, pp. 364-5.

²⁴² Prado Junior, B. *A retórica de Rousseau e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 284.

escopo da reforma teatral reside no modo como o poeta dramático revela a natureza humana, sobretudo possibilitando ao espectador reconciliar-se com sua espécie. Em tal processo, a arte do ator desempenha um papel decisivo por comportar os limites no qual se opera essa reconciliação. Trata-se de um momento em que todas as artes de imitação passam por uma revisão. No caso do teatro, as discussões se concentram nos obstáculos que afrontam e corrompem a natureza humana, pois o intuito da reforma teatral é promover a cena de modo que inspire nos homens o “amor da virtude” e o “horror do vício”.

Considerando esse horizonte, o *Discurso* apresenta uma reflexão sobre a arte dramática que destaca o papel edificante dos efeitos do espetáculo teatral, visando uma cena que permitisse aos homens contemplarem a bondade da natureza humana. Contudo, a análise do teatro se encontra em uma perspectiva teórica mais abrangente, que é caracterizada por intersecções que possibilitam entrever a experiência estética a partir das condições históricas e formais do fenômeno teatral. Essa perspectiva possibilita a análise de alguns momentos em que o *Discurso* reavalia o teatro clássico francês apontando para as convenções que obstam a proposta para a reforma do espetáculo teatral, bem como verificar a estrutura particular que sustenta tais convenções.

Ao desenvolver essa proposta, Diderot constata um distanciamento entre a cena e o público como consequência de uma civilização que sobrepôs o convencional ao natural, com isso impedindo o teatro de cumprir seu mais forte pendor, que é o de mostrar a natureza humana: “Em geral, quanto mais civilizado e polido um povo, menos poéticos seus costumes; ao abrandar-se, tudo se enfraquece”.²⁴³ Em tal diagnóstico, a sobreposição entre convenção e natureza se apresenta como característica de uma civilização que passou a “progredir às custas do gosto e dos costumes”, levando a sociedade a um “enfraquecimento e amaneiramentos gerais” que chegaram ao ponto de “proibir aos poetas o emprego das próprias circunstâncias que fazem parte dos seus costumes, e que possuem simplicidade, beleza e verdade”.²⁴⁴ Segundo Diderot, a função do teatro consiste em mostrar a natureza humana tal como ela é, originariamente boa, de modo que “não se deve acusá-la, mas as miseráveis convenções que a pervertem”.²⁴⁵ Assim concebida, a bondade do homem, embora possa ser ocultada ou

²⁴³ Diderot, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. L.F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 107.

²⁴⁴ *Idem, Ibidem*, p. 110.

²⁴⁵ *Idem, Ibidem*, p. 43.

desviada por convenções e preconceitos, permanece mesmo diante do estado conferido pela história.

Desse ponto de vista, a proposta para a reforma teatral evoca a proximidade entre a experiência vivida dos espectadores e as contradições postas pela vida social para denunciar as convenções que corrompem a natureza humana. “Um inconveniente muito comum, devido à ridícula veneração por certas condições”, observa Diderot, “é o de fazer destas as únicas cujos costumes são pintados”, isso mostra que “a utilidade dos espetáculos se restringe e é até possível que eles se tornem um canal mediante o qual os defeitos dos grandes se difundam e passem aos pequenos”.²⁴⁶ O filósofo francês observa que a mesma cena que agradava e comovia na pintura tornava-se motivo de vaias no teatro, e afirma: “Infeliz do homem de gênio que tentar um espetáculo conforme a natureza mas contrário aos vossos preceitos”.²⁴⁷

A proposta também sugere mudanças em relação à marcação rígida dos versos que caracterizam o teatro clássico francês. Diderot observa que em outra época talvez se produzisse “uma canção ou uma elegia”, mas naquele momento “a poesia épica e a poesia dramática reclamam outros costumes”.²⁴⁸ Impedido de expressar a natureza humana, o artista, ou melhor, o homem que possui gênio, acaba mantendo-se em torpor, de modo que “os sentimentos se acumulam no peito, causando-lhe aflição, e aqueles que possuem um instrumento, coagidos a falar, fazem uso dele e se aliviam”.²⁴⁹

Ainda, as condições materiais do espetáculo se apresentam como obstáculos para a reforma teatral, que exige mudanças em relação aos cenários e trajes, conforme as circunstâncias da cena, para torná-la verossímil. Ao lado da pobreza e da falsidade dos cenários, o luxo dos trajes são apontados como sendo os responsáveis por conferir ao teatro francês cenas pomposas e caprichosas que ofereciam um “espetáculo da riqueza que não é belo”, espetáculo este que “pode deslumbrar os olhos mas não tocar a alma”.²⁵⁰ Diderot escreve: “Nem sempre o público é capaz de sentir o verdadeiro. Quando se precipita na falsidade, pode lá permanecer durante séculos; mas é sensível às coisas naturais e, tão logo sentir sua impressão, jamais a perderá de todo”.²⁵¹

²⁴⁶ *Idem, Ibidem*, p. 107.

²⁴⁷ *Idem, Ibidem*, p. 111.

²⁴⁸ *Idem, Ibidem*, p. 109.

²⁴⁹ *Idem, Ibidem*, p. 109.

²⁵⁰ *Idem, Ibidem*, p. 113.

²⁵¹ *Idem, Ibidem*, p. 115.

A proposta para uma reforma do espetáculo teatral se insere em um momento histórico que estende as conexões entre filosofia e sociedade, momento este que se caracteriza por um reordenamento do conhecimento humano visando liberar os homens dos preconceitos, das superstições e do fanatismo que os impedem de usar livremente a razão. Em tal movimento, as artes em geral e o teatro em particular desempenham a tarefa de combater esses obstáculos despertando nos homens a benevolência. Considerando esse novo contexto, Franklin de Matos observa:

Visto que promover a virtude é incitar à sociabilidade, o lugar de atuação do filósofo se diversifica e ele já não se define como teólogo, metafísico ou sábio, mas como 'homem de bem', atualizado com os avanços da ciência, imiscuído na vida política, interessado por todas as querelas que envolvem a vida social.²⁵²

Desse ponto de vista, a virtude pode ser entendida como sociabilidade, visando o bem da sociedade, de modo que tudo o que fosse contrário a isso se caracterizaria como vícios, entre os quais se encontram a superstição, a hipocrisia e a funesta avareza. Nessa direção, a cena teatral diderotiana tem o intuito de destruir os preconceitos, os vícios e os ridículos, superando as convenções que entravam a atividade do artista impedindo-o de promover a sociabilidade. Diderot assevera:

Se os costumes que imaginar existiram outrora, não sendo longínquo este tempo; se um uso pertencer ao passado, mas dele restar uma expressão metafórica na língua; se tal expressão tiver uma marca de honestidade, se assinalar uma piedade antiga, uma saudosa simplicidade [...] que o poeta tenha a audácia de usá-las.²⁵³

A cena teatral diderotiana adota como referência os grandes espetáculos da Antiguidade clássica, contudo não deixa de observar que os espetáculos são próprios a cada sociedade. Na *Enciclopédia*, o verbete *Honestidade*, que é atribuído a Jaucourt, por exemplo, de certo modo assinala essa dimensão dos espetáculos que é resguardada na proposta de Diderot. Com um aviso ao leitor de que se conduzirá pelos escritos de Cícero, o verbete

²⁵² Matos, F. *O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 34.

²⁵³ Diderot, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. L.F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986, pp. 110-1.

define a honestidade como sendo “uma sábia conduta em que as ações, as maneiras e os discursos correspondem ao que somos e ao que devemos ser”. A honestidade é inscrita no nível das virtudes e dos deveres como “fonte de exemplos da prática de todo bem” que, embora “demande regularidade das ações exteriores”, “é fundada sobretudo nos sentimentos interiores da alma”. Na sequência, este verbete faz uma analogia entre o drapejamento na pintura e o mérito da honestidade para acentuar que a imitação do honesto não é um simples ornamento, mas deve “deixar entrever o nu, sem disfarçar as junções e as marcas”, consistindo em sempre “trazer consigo o caráter da bondade, da retidão e da sinceridade” e, principalmente, “em nada fazer mesmo que a lei natural permita ou ordene”.²⁵⁴ Nessa perspectiva, a lei natural deve ser entendida com reservas, tendo em vista que leis, costumes, usos, espírito, religião, honra e preconceitos variam, entre outros, de um século a outro, no mesmo povo e em diferentes povos e lugares.

Em relação aos espetáculos, Diderot entende que o objeto do teatro é a natureza humana e ela mesma deve fornecer os exemplos de virtude, possibilitando aos homens contemplarem a bondade: “Indo ao teatro eles se esquivarão da companhia dos perversos que os cercam; é lá que encontrarão aqueles com quem gostariam de viver; é lá que verão a espécie humana tal qual é, reconciliando-se com ela”.²⁵⁵ O teatro é o lugar que possibilita compartilhar ações, de modo que o espectador possa formar uma opinião sobre si mesmo e o mundo. A cena teatral visa despertar o interesse do espectador fornecendo-lhe impressões e não apenas palavras passageiras que tão logo se dissipam. Entretanto, a relação que é estabelecida entre a emoção representada em cena e a do espectador levanta a questão acerca dos efeitos do espetáculo, a qual reside nos limites entre o imaginário e o vivido.

Na época, muitos não viam o espetáculo teatral como um simples divertimento. De certo modo, o teatro é considerado por uma ampla perspectiva que participa da ordem e da coesão social, mantendo o agradável e o instrutivo ligados ao empreendimento teatral. Não obstante as controvérsias que tal discussão possa ensejar, a bondade da natureza humana é destacada pelo ideal pedagógico iluminista, e isso coloca em discussão as implicações dos efeitos da prática imaginária do bem, ou seja, se essa prática desobrigaria o espectador da

²⁵⁴ Verbetes Honestidade. *Enciclopédia*. Volume 5. São Paulo: Editora Unesp, 2015, pp. 71-2.

²⁵⁵ Diderot, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. L.F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 39.

prática real.²⁵⁶ Nesse apelo à bondade, o teatro tem o intuito de possibilitar ao espectador uma reconciliação consigo mesmo, assumindo a tarefa de mostrar a natureza humana.

Em tal contexto, ao se projetar no lugar da personagem, o espectador identifica-se com suas ações.²⁵⁷ Nessa identificação, a ilusão teatral emerge como ocasião de culpa ou ilusão mediante a ação da ficção, a partir da qual o limite entre o real e o imaginário possibilita ao espectador tornar-se outro e não ele mesmo, seja pela liberdade proporcionada pelo curso desimpedido das paixões ou mesmo por tornar possível um modo consciente do contentamento de si. A cena desperta o interesse e amplifica a carne no momento em que

²⁵⁶ O papel pedagógico atribuído ao teatro se deve à identificação de uma norma coletiva do bem e do justo. Contudo, a crítica promove uma dissolução dessa perspectiva e de seu possível fundamento. No *Paradoxo sobre o comediante*, a questão é recolocada, de certo modo, por uma perspectiva na qual se considera que se o teatro não pode mudar em nada os corações, então não pode tornar nem melhor nem pior, sendo destituído de todo efeito possível e sem “nocividade real”. Como observa Ménil: “C’est pourquoi la fonction mimétique de la scène, qui suppose un protocole de croyance, n’exclut pas que ce contrat représentatif s’accompagne d’une modification temporaire de celui qui se transforme en spectateur: le méchant pleure sincèrement au spectacle, et c’est cette sincérité qui demande en effet à être interrogée. ‘Le citoyen qui se présente à l’entrée de la comédie y laisse tous ses vices pour ne les reprendre qu’en sortant’ (Paradoxe). Cette sincérité a partie liée à cette duplicité qui habite l’homme – duplicité liée à une capacité de dédoublement et de division. La naïveté consiste à interpréter celle-là univoquement en mensonge et aliénation; une raison éclairée y verra une complexité supplémentaire, une relation de plus à prendre en compte. Là où Rousseau interprétera la duplicité selon le schème d’un chute et d’une courbure, Diderot tiendra le langage en apparence cynique de qui a pris son parti d’une détermination inhérente à l’être humain. En réhabilitant une approche matérialiste inspirée de Hobbes et de Spinoza, il associe l’être réel de l’homme à une nature axiologiquement neutre: toute évaluation morale n’est possible alors que du point de vue où nous nous situons, c’est-à-dire du point de vue où les notions de Bien, de Vrai e de Beau prennent sens”. Ménil, A. *Diderot et le drame: théâtre et politique*. Paris. PUF, 1995, pp.115-7. Aqui podemos interpretar o “aparente cinismo” como uma tentativa de evitar os censores, perspectiva que talvez se apresente de modo mais claro nos romances de Diderot. Por exemplo, tendo em vista a história de madame de La Pommeraye, Franklin de Matos observa dois planos de leitura, um romanesco e outro filosófico: “a substância única de Diderot não é o Deus de Espinosa (o prólogo da Interpretação da Natureza já advertia o leitor: ‘tenha sempre presente ao espírito que a natureza não é Deus’ - In; Diderot. D. *œuvres philosophiques*, Ed. Paul Vernière. Paris: Garnier Frères, 1980, p. 175. Entretanto, visto que ‘a fórmula Deus sive natura não recobria em suma senão um universo incriado e regido pelo determinismo e era considerada no século XVIII, por adversários e defensores de Espinosa, um ‘ateísmo mascarado’, frequentemente Diderot não hesita em avarizar o panteísmo espinosista. O exemplo mais notório é a famosa ‘prece’ incluída em Da Interpretação da Natureza, que para Vernière retoma a oposição entre ‘natureza naturante’ e ‘natureza naturada’: ‘eis-me tal como sou, porção necessariamente organizada de uma matéria eterna e necessária, ou talvez, ‘tua criatura ‘” [In; Pruner. F. *L’Unité secrète de Jacques le Fataliste*. Paris: Minard, 1970, p. 86]. Pouco importa que Deus aqui apareça como ‘uma ficção de linguagem’ e que a aceitação intelectual do panteísmo seja sempre um jeu d’esprit, conforme adverte Vernière. O decisivo é que muitas vezes Diderot julgou necessário travestir-se de ‘ateu mascarado’ (jogo de resto inútil, que todos julgavam desmascarado de antemão). Quando se trata de personagens de romance, dotados de caráter autônomo, a brincadeira vai mais longe, resgatando a ideia de Providência divina e ganhando um contorno deísta (embora Diderot já não o fosse desde a Carta sobre os cegos e a famosa carta a Voltaire, de 11 de junho de 1749) ou até mesmo cristão [...] Quem podia esperar que o determinismo universal, para o qual a liberdade é uma ilusão, fosse o tema de um romance, o mais livre e caprichoso dos gêneros literários? E mais: que, ao cabo das sete jornadas de uma viagem picaresca sem rumo certo e cheia de acasos, estivesse afinal provado o sistema de Espinosa?” Matos. F. *A cadeia secreta: Diderot e o romance filosófico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 154-6.

²⁵⁷ O teatro possibilita ao espectador partilhar ações por meio de uma possível identificação com as cenas teatrais: “não é suscitando a paixão que a cena corre o risco de desviar o espectador, mas dando-lhe, ao contrário, a impressão de estar quite com a virtude graças a um sacrifício ou a um esforço moral imaginário”. Prado Junior, B., *A retórica de Rousseau e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 265.

torna a alma mais sensível, de certa maneira, sendo uma oportunidade para que o espectador retome a inclinação que a natureza o convida. Nas palavras de Diderot: “O poeta, o romancista, o comediante chegam ao coração de uma forma enviesada e atingem tão mais segura e fortemente a alma, quanto ela própria se estende e se oferece ao golpe. Os males que me enternecem são imaginários, admito-o: mas me enternecem”.²⁵⁸ No *Paradoxo sobre o comediante*, Diderot escreve:

Ocorre com o espetáculo o mesmo que com uma sociedade bem ordenada, onde cada um sacrifica parte de seus direitos para o bem do conjunto todo. Quem apreciará melhor a medida desse sacrifício? Será o entusiasta? O fanático? Não, por certo. Na sociedade, será o homem justo; no teatro, o comediante que tiver a cabeça fria.²⁵⁹

As reflexões como filósofo-dramaturgo se processam por um movimento crítico que estabelece as condições para empreender a busca por novos gêneros ligados à literatura dramática, que se apresentam, de certo modo, em um “nível dramático da existência” que pode ser entrevisto em um plano teórico mais vasto, sem comprometer o acesso à ordem da natureza. Diante do diagnóstico de uma sociedade corrompida e visando a uma reforma da cena teatral, Diderot faz a seguinte pergunta no *Discurso sobre a poesia dramática*:

Que recurso terá, pois, um poeta num povo cujos costumes são fracos, pequenos e amaneirados; em que a imitação rigorosa das conversas daria apenas num emaranhado de expressões falsas, insensatas e baixas; em que já não há franqueza e bonomia [...] atos solenes, nada de verdadeiros? Ele tentará embelezá-los, escolherá aquelas e se atreverá a imaginar outras.²⁶⁰

Com o intuito de restituir ao teatro seu caráter espetacular, Diderot adota como modelo os grandes espetáculos da Antiguidade grega exigindo que o poeta dramático seja filósofo, que realize um mergulho em si mesmo para melhor compreender a natureza humana e a sociedade: a “arte do solilóquio” que formará o poeta no diálogo.²⁶¹ Não obstante, o poeta

²⁵⁸ Diderot, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. L.F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 43.

²⁵⁹ Diderot, D. *Paradoxo sobre o comediante*. In: Diderot: Obras II; Estética, Poética, Contos. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 41.

²⁶⁰ Diderot, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. L.F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.110.

²⁶¹ *Idem, Ibidem*, p. 52.

dramático é solicitado por ser considerado como sendo um detentor das qualidades requeridas para cumprir a tarefa de “pintar” os deveres dos homens, os quais se constituem em “um filão tão rico quanto seus vícios e ridículos”, filão este que se distingue daqueles empregados pelo teatro clássico francês. Diderot entende que “as peças honestas e sérias sempre alcançarão êxito, mas certamente mais entre povos corrompidos do que em outra parte”.²⁶² Para cumprir essa tarefa, a pintura serve como referência que possibilita ao poeta dramático “captar os objetos pelo pensamento, transportá-los da natureza para a tela e examiná-los a esta distância, onde não estão demasiado longe ou demasiado perto”.²⁶³ Desse modo, a peça teatral será composta pelo autor dramático, contudo, o ator é quem lhe conferirá as cores. Tal como o autor dramático, para bem representar, o ator também deve conhecer a natureza humana, contemplá-la e reconhecer a gradação das paixões que se modificam de maneiras diversas.

Algumas relações entre fisiologia e estética no *Paradoxo sobre o comediante*

A expressividade do ator diderotiano se opõe à encenação do teatro clássico francês, que se caracteriza por uma marcação rígida, consistindo em uma declamação de versos com poucos recursos de uma representação gestual. Para Diderot, a expressão das paixões humanas extrapolam os discursos e os ritmos ordenados:

E como formaria a natureza sem a arte um grande comediante, já que nada se passa exatamente no palco como na natureza, e que os poemas dramáticos são todos compostos segundo um certo sistema de princípios? E como seria um papel desempenhado da mesma maneira por dois atores diferentes, se no escritor mais claro, mais preciso, mais enérgico, as palavras não são e não podem ser senão signos aproximados de um pensamento, de um sentimento, de uma ideia; signos cujo valor o movimento, o gesto, o tom, a fisionomia, os olhos, a circunstância dada completam?²⁶⁴

No *Paradoxo sobre o comediante*, Diderot observa que compete à natureza “dar as qualidades da pessoa, a figura, a voz, o julgamento, a sutileza”, mas compete ao “estudo dos grandes modelos, ao conhecimento do coração humano, à prática do mundo, ao trabalho

²⁶² *Idem, Ibidem*, p. 39.

²⁶³ *Idem, Ibidem*, p. 42.

²⁶⁴ Diderot, D. *Paradoxo sobre o comediante*. In: Diderot: Obras II; Estética, Poética, Contos. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 31.

assíduo, à experiência e ao hábito do teatro aperfeiçoar o dom da natureza”.²⁶⁵ Para que a representação teatral transtorne a sensibilidade do espectador, é preciso aproximá-lo da cena, de modo que a pantomima do ator se constitua na ação por excelência, articulando-se ao discurso. Diderot recorre a um tipo de linguagem que valoriza as gradações, as inflexões e os gestos com o intuito de destacar, ao mesmo tempo, a pantomima do ator e a prosificação do texto dramático. Esse modo de proceder possibilita que o ator se aproprie do discurso, da figura, da voz, do movimento e do gesto adequando-os de modo que expressem ideias e sentimentos em uma unidade de tempo e espaço que a língua articulada não permite, para que o ator busque os “matizes” que convêm aos diferentes sentimentos, que serão recolhidos e posteriormente articulados tendo como referência as observações realizadas sobre o homem e a sociedade.²⁶⁶

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 alto julgamento, de tato fino, de gosto muito seguro, são os menos sensíveis dos seres. São igualmente aptos a um número demasiado de coisas; acham-se demasiado ocupados em olhar, em reconhecer e em imitar, para que sejam vivamente afetados no íntimo deles próprios. Eu os vejo incessantemente com a pasta de desenho sobre os joelhos e o lápis na mão. Nós sentimos; nós; eles observam, estudam e pintam. Posso dizê-lo? Por que não? A sensibilidade não é quase a qualidade de um grande gênio. Ele amará a justiça; mas exercerá essa virtude sem recolher sua doçura. Não é seu coração, mas sua cabeça que faz tudo. À menor circunstância imprevista, o homem sensível a perde.²⁶⁷

O propósito do ator é tocar a sensibilidade do espectador, no entanto, ele mesmo não deve dispor de tal sensibilidade em cena: “As lágrimas do comediante lhe descem de seu cérebro; as do homem sensível lhe sobem do coração: são as entranhas que perturbam desmesuradamente a cabeça do homem sensível; é a cabeça do comediante que leva às vezes passageira perturbação às suas entranhas”.²⁶⁸ Essa sensibilidade é aconselhável apenas no processo de composição da personagem, pois o ator que depende de sua sensibilidade

²⁶⁵ *Idem, Ibidem*, p. 30.

²⁶⁶ *Idem, Ibidem*, p. 39.

²⁶⁷ *Idem, Ibidem*, p. 35.

²⁶⁸ *Idem, Ibidem*, p. 37.

acaba comprometendo o desempenho em cena. Diderot nos indica as implicações e o alcance dessa sensibilidade ao defini-la como

disposição companheira da fraqueza dos órgãos, consequência da mobilidade do diafragma, da vivacidade da imaginação, da delicadeza dos nervos, que inclina alguém a compadecer-se, a fremir, a admirar, a temer, a perturbar-se, a chorar, a desmaiar, a socorrer, a fugir, a gritar, a perder a razão, a exagerar, a desprezar, a desdenhar, a não ter nenhuma ideia precisa do verdadeiro, do bom e do belo, a ser injusto, a ser louco. Multiplicai as almas sensíveis, e multiplicareis na mesma proporção as boas e as más ações de todo gênero, os elogios e as censuras exageradas.²⁶⁹

A mera sensibilidade pode ser tão boa quanto má, o que exige a busca por condições que possibilitem estabelecer um meio que controle tal ímpeto. No homem sensível, o “diafragma forte” leva-o a obedecer aos impulsos da natureza, por isso esse homem se apresenta como sendo um modelo a partir do qual um ator adiciona ou subtrai elementos para a sua composição, tendo como recursos a observação dos fenômenos e a reflexão; “fatos segundo razões”.²⁷⁰

Nessa perspectiva, um ator sensível não poderia ser um grande rei, um grande político, um grande juiz, um homem justo, tendo em vista que ele não é um “imitador da natureza” por se deixar levar pelos movimentos de seu diafragma; “a menos que possa distrair-se de si mesmo, e com a ajuda de uma imaginação forte, saiba criar, e, de uma memória tenaz, manter a atenção fixada em fantasmas que lhes servem de modelos; mas então não é mais ele quem age, é o espírito de um outro que o domina”.²⁷¹ Ao contrário de um ator sensível, um ator talentoso domina o diafragma, sendo um bom observador, um imitador cuidadoso e atencioso, um “copista de si mesmo”, ou melhor, do “modelo ideal” por ele criado e aperfeiçoado.

Ao ator aconselha-se o estudo da natureza humana, a apropriação da imaginação e da memória, uma imitação constante em conformidade a um modelo ideal concebido “da maneira mais elevada, mais grandiosa e a mais perfeita”, modelo este que pode ser tomado da história ou criado por imaginação.²⁷² Contudo, o *Paradoxo* apresenta a seguinte objeção:

²⁶⁹ *Idem, Ibidem*, p. 57.

²⁷⁰ *Idem, Ibidem*, p. 52.

²⁷¹ *Idem, Ibidem*, p. 69.

²⁷² *Idem, Ibidem*, p. 41.

O SEGUNDO — Mas esse modelo ideal não será uma quimera?

O PRIMEIRO — Não.

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

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

O SEGUNDO — E por quê?

O PRIMEIRO — Porque é impossível que o desenvolvimento de uma máquina tão complicada como um corpo animal seja regular.²⁷³

É com a “extrema sensibilidade” amortecida, quando a alma encontra-se apaziguada, que se pode apreciar melhor, no momento em que a memória se reúne à imaginação para “descrever”, ou mesmo “exagerar”, um tempo passado.

Em que idade se é grande comediante? É na idade em que se está cheio de fogo, em que o sangue ferve nas veias, em que o mais ligeiro choque leva a perturbação ao fundo das entranhas, em que o espírito se inflama à menor centelha? Parece-me que não. Aquele que é comediante marcado pela natureza prima em sua arte apenas quando a longa experiência é adquirida, quando o ímpeto das paixões decaiu, quando a cabeça está calma e quando a alma se domina.²⁷⁴

Para bem representar, um ator precisa controlar o diafragma para dominar os “delírios do entusiasmo”: “Quanto a mim, quero que [o comediante] tenha muito discernimento; acho necessário que haja nesse homem um espectador frio e tranquilo; exijo dele, por consequência, penetração e nenhuma sensibilidade, a arte de tudo imitar, ou, o que dá no mesmo, uma igual aptidão para toda espécie de caracteres e papéis”.²⁷⁵

Não obstante, o talento de um grande ator²⁷⁶ pode ser encontrado, por exemplo, na proeza de fazer passar em seu rosto “da louca alegria à alegria moderada, desta alegria à tranquilidade, da tranquilidade à surpresa, da surpresa ao espanto, do espanto à tristeza, da tristeza ao abatimento, do abatimento ao pavor, do pavor ao horror, do horror ao desespero”, e

²⁷³ *Idem, Ibidem*, pp. 54-5.

²⁷⁴ *Idem, Ibidem*, p. 42.

²⁷⁵ *Idem, Ibidem*, p. 32.

²⁷⁶ Trata-se do exemplo de David Garrick (1717-1779), ator inglês reconhecido pela interpretação de papéis shakespearianos, por colaborar com inúmeras mudanças relacionadas às criações cênicas e ao cenário. Considerado um artista genial, seu trabalho serviu de mote para várias análises sobre a arte do comediante, incluindo algumas observações de Diderot.

deste último retornar ao ponto de onde partiu: “Será que sua alma pôde experimentar todas essas sensações e executar, de acordo com o seu rosto, essa espécie de gama? Não creio absolutamente, nem vós tampouco”. Ou ainda: “Acaso a gente ri, acaso chora à discrição? O que a gente faz é uma careta mais ou menos fiel, mais ou menos enganadora”, tal como a de um ator. Desse ponto de vista, a ilusão teatral nasce da simulação de uma cena tocante, de modo que o ator representa uma gama de sensações com o ar de alguém que sente dor, vergonha, aflição, por exemplo, gama esta que se encontra na vida em sociedade antes de ser introduzida em uma obra teatral: “O que é pois um grande comediante? Um grande escarnekedor trágico ou cômico, a quem o poeta ditou o discurso”.²⁷⁷

Em tal perspectiva, um grande comediante não pode ser comparado a um cravo, violino, ou qualquer outro instrumento, pois não possui um acorde que lhe seja próprio, uma vez que pode se prestar a qualquer acorde e tom conforme a conveniência; a alma de um grande comediante é formada do “elemento sutil”, sem assumir qualquer forma determinada, sendo suscetível de todas as formas sem conservar nenhuma, porém esse grande comediante é tão raro quanto um grande poeta. E o grande cortesão? É àquele que “na sociedade se propõe agradar a todos e tem o infeliz talento de fazê-lo, não é nada, não tem nada que lhe pertença, que o distinga, que embeveça uns e fatigue outros. Fala sempre, e sempre bem; é um adulator profissional, é um grande cortesão, é um grande comediante”. O cortesão é um “títere maravilhoso” em que o cordão segue a vontade das mãos de seu senhor, enquanto o cordão do outro títere maravilhoso, o comediante, encontra-se nas mãos do poeta, que lhe mostrará a forma que deve assumir.²⁷⁸

As imagens das paixões no teatro não são, pois, as verdadeiras imagens, sendo, portanto, apenas retratos exagerados, apenas grandes caricaturas sujeitas a regras de convenção. Ora, interrogai-vos, perguntai a vós mesmos estritamente nessas regras dadas? Qual é o comediante que apreenderá melhor essa prosápia prescrita, o homem dominado por seu próprio caráter, ou o homem nascido sem caráter, ou o homem que dele se despoja a fim de revestir-se de outro, maior, mais nobre, mais violento e mais elevado? Somos nós mesmos por natureza; somos um outro por imitação; o coração que supomos ter não é o coração que temos. O que é, pois, o verdadeiro talento? O de conhecer bem os sintomas exteriores da alma de empréstimo, de dirigir-se à sensação dos que nos ouvem, dos que nos vêem, e de enganá-los pela imitação desses sintomas, mediante uma imitação que engrandece tudo em suas cabeças e que se torna a regra do julgamento deles; pois é

²⁷⁷ Diderot, D. *Paradoxo sobre o comediante*. In: Diderot: Obras II; Estética, Poética, Contos. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000, pp. 48-9.

²⁷⁸ *Idem, Ibidem*, p. 65.

impossível apreciar de outro modo o que se passa dentro de nós. E que nos importa, com efeito, que eles sintam ou não sintam, contanto que o ignoremos? Aquele, pois, que melhor conhece e traduz mais perfeitamente esses signos externos, de acordo com o modelo ideal mais bem concebido, é o maior comediante.²⁷⁹

Por outro lado, ao considerar uma base fisiológica, Diderot mostra como a constituição corpórea é dada pela articulação de suas partes, a qual confere uma especificidade a cada indivíduo: o cérebro e o diafragma. Esta teoria que aparece sob variadas formas, também caracteriza a arte do ator, conferindo-lhe uma condição da qual a espécie humana compartilha, tendo em vista os casos em que ocorre a predominância de um dos centros de atividade.²⁸⁰ Não obstante, a espécie humana também é caracterizada por movimentos e disposições que lhe conferem uma tendência em garantir a sua duração ou sobrevivência. Essa tendência se expressa, como observa Maria das Graças de Souza, em uma única paixão enquanto “fundamento de qualquer noção de dever”, que é o desejo de ser feliz:

Da organização e das relações que se estabelecem entre os órgãos e sistemas do corpo decorrem aptidões e inaptidões naturais, que a experiência e a sociedade podem desenvolver ou retardar, mas permanecem ao mesmo tempo como limites e campos de possibilidades da atividade de cada um. Assim, cada homem, ao fazer aquilo que pode naturalmente fazer melhor, fá-lo-á com muito mais prazer e menos sofrimento [...] Aliás, o consentimento à própria organização, ou constituição, será, para Diderot, a primeira condição da felicidade.²⁸¹

Desse ponto de vista, a sensibilidade pode ser entendida como sendo uma espécie de energia, a qual é gerada por uma cadeia ligada a um processo operatório que tem como correlatos a gênese, a organização, a duração e a dissolução: “é a história do mundo, desde seu nascimento, que revela a sua natureza autorreguladora; é a história do homem, desde a

²⁷⁹ *Idem, Ibidem*, p. 66.

²⁸⁰ Segundo Belaval: “Nous n'hésitons pas à conclure que la sensibilité du comédien n'est qu'un cas particulier de la théorie de la sensibilité développée dans *Le Rêve. Le Paradoxe sur le comédien* est une annexe au paradoxe sur l'homme. Le comédien participe de notre condition biologique et, dans la dualité de structure qui oppose le cerveau et le système sympathique (dans le langage de Diderot, le diaphragme), il ne peut être génial que par la pleine maîtrise de son être et par la prise de conscience de sa monstrueuse dualité”. Belaval, Y. *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris: Ed. Gallimard, 1950, p. 295.

²⁸¹ Souza, M. G. *Natureza e Ilustração: sobre o materialismo de Diderot*. São Paulo: Editora UNESP, 2002, pp. 93-4.

condição embrionária, que manifesta a sua unicidade; por fim, é a memória, entendida como preservação da história pessoal, que funda a identidade e a consciência”.²⁸²

A dificuldade que se coloca para o artista consiste em estabelecer as medidas para a construção de um modelo ideal diante de toda essa diversidade, uma vez que são muitas as variáveis que diferem os homens entre si, tais como o clima, os costumes e os governos, ainda, de um ponto de vista fisiológico, a organização geral do corpo como a forma, os músculos, os nervos, entre outros, dos quais resultam as diferenças de gosto, talento, imaginação e memória, inclusive em relação aos temperamentos melancólico, fleumático, sanguíneo ou bilioso, por exemplo. O modelo concebido pelo artista precisa ser capaz de adaptar toda essa diversidade e multiplicidade às circunstâncias, representando a natureza humana tal como ela é, o que exige um estudo aprofundado da natureza, dos usos, dos costumes, dos caracteres, das paixões etc.

Desse modo, o pensamento estético-filosófico de Diderot se apresenta sob uma encruzilhada em que a natureza humana é confrontada com a espontaneidade da natureza e com as convenções. As atividades de filósofo da ciência e de crítico de arte se entrecruzam nas observações do poeta-dramaturgo para fazer falar as paixões em uma polifonia de vozes que quase transforma a existência humana em uma peça de teatro, ou mesmo o inverso. Essa polifonia consiste, tal como observa Marilena Chauí, em levar “a poesia à mais extrema singularidade e a história à mais alta universalidade, narrando, ambas, a natureza humana”.²⁸³ Considerando os limites da ficção, Diderot escreve:

Tanto o poeta que inventa quanto o filósofo que raciocina são igualmente, e no mesmo sentido, consequentes ou inconsequentes: pois ser consequente ou ter a experiência do encadeamento necessário dos fenômenos é uma só e mesma coisa. Eis o que basta, me parece, para mostrar a analogia entre a verdade e a ficção, caracterizar o poeta e o filósofo e salientar o mérito do poeta, principalmente épico ou dramático.²⁸⁴

De modo peculiar, o novo gênero dramático proposto por Diderot promove uma analogia entre verdade e ficção, sendo, por isso, mal compreendido em sua época. No século

²⁸² *Idem, Ibidem*, p. 95.

²⁸³ Chauí, M. In: Matos, F. *A cadeia secreta: Diderot e o romance filosófico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 9.

²⁸⁴ Diderot, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. L.F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 67.

XVIII, as objeções levantadas e os juízos emitidos sobre as peças de Diderot adotam como critérios de julgamento, entre outros, as regras e o decoro vigentes no teatro clássico francês.²⁸⁵ As críticas direcionadas às peças de Diderot foram alinhadas com o que era considerado como sendo “habitual” de uma arte que, em certa medida, se restringia a um determinado público, motivando certas incompreensões e debates. No *Discurso sobre a poesia dramática*, respondendo a alguns interlocutores, Diderot escreve:

Para bem julgar uma produção, não é preciso referi-la a uma outra produção. Foi assim que se enganou um de nossos primeiros críticos [...] Pouco importa que haja ou não modelos subsistentes. Existe uma regra anterior a tudo e já havia a razão poética, quando ainda não existiam poetas. Caso contrário, como se teria julgado o primeiro poema?²⁸⁶

Na cena teatral diderotiana, a ilusão só é possível se for capaz de colocar a ação sob os olhos, tal como ocorre na pintura, sensibilizando o espectador com os quadros teatrais, de modo que o gesto se torna mais eloquente do que a própria palavra, ou seja, ocorre uma realocação dos objetos na qual a “pintura das condições” marcam os traços em relação aos “caracteres”: “É que sentimos com intensidade o que não saberíamos expressar; é que expressamos a sós, em sociedade, ao pé da lareira, lendo, representando para alguns ouvintes, e não expressamos nada que valha no teatro; é que no teatro, com o que se chama sensibilidade, alma, entranhas, expressamos bem uma ou duas tiradas e falhamos no resto”.²⁸⁷ É o patético de ficção que prevalece no espetáculo; ser sensível é uma questão de alma, enquanto sentir é uma questão de julgamento. No *Paradoxo sobre o comediante*, Diderot observa:

²⁸⁵ É o caso, por exemplo, das observações levantadas por Fréron, fundador de *O Ano Literário* em 1754, conhecido por seus panfletos contra os *philosophes*. Sobre as produções teatrais de Diderot, Fréron escreve: “Quanto ao gênero de peças que nos deu até o presente, não creio que se desvaneça por tê-lo criado. Ele existe há muito tempo; estes modelos estão em Terêncio, no falecido sr. de la Chaussée e em vários outros poetas de nossa nação. Mas este gênero de cômico choramingas ou tragédia burguesa, como queiram, estará sempre muito abaixo da boa e verdadeira comédia, da comédia de Aristófanes, Plauto e Molière, pois a impressão que produz sobre os espectadores será necessariamente fraca, mesmo que empreste toda a força, toda a energia e toda a violência do trágico de que emana. Se não estou enganado, esta diferença provém da qualidade das desgraças e dos personagens. De onde provém a força do interesse que nos despertam os heróis nas tragédias? Da superioridade de suas condições e da grandeza de seus perigos. Trata-se da perda da liberdade, da coroa, da vida etc. Estas desgraças são de uma espécie diferente das desgraças dos homens comuns. Uma pessoa qualquer não é exposta a semelhantes infortúnios”. *Idem, Ibidem*, pp. 179-193.

²⁸⁶ *Idem, Ibidem*, p. 39.

²⁸⁷ Diderot, D. *Paradoxo sobre o comediante*. In: Diderot: Obras II; Estética, Poética, Contos. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 75.

Os antigos tinham, parece-me, outra ideia que nós da tragédia, esses antigos eram os gregos, eram os atenienses, esse povo tão delicado, que nos deixou em todos os gêneros modelos que as outras nações ainda não igualaram. Ésquilo, Sófocles, Eurípedes não velavam anos inteiros apenas para produzir essas pequenas impressões passageiras que se dissipam na jovialidade de uma ceia. Pretendiam entristecer profundamente; com a sorte dos desgraçados pretendiam não só divertir seus concidadãos, mas torná-los melhores [...] Uma tragédia não é, a meu ver, senão uma bela página histórica que se partilha em certo número de pausas marcadas.²⁸⁸

Diderot promove um rearranjo da cena teatral a partir das “circunstâncias” com o intuito de mostrar a natureza humana tal como ela é, retomando uma certa naturalidade da fala, a força da linguagem, propondo mudanças no espaço teatral, além de ressaltar a simplicidade da intriga e do diálogo para mostrar novos quadros teatrais. Em outras palavras, Diderot encontra um gênero que promove uma aproximação entre a cena e o público recorrendo ao âmbito doméstico e adicionando novos protagonistas na intriga dramática, que se alinham, em certa medida, com as céleres e emergentes mudanças da sociedade. Por esse ponto de vista, a reforma teatral diderotiana promove uma conciliação entre a experiência vivida dos espectadores e as contradições postas pela vida social, captando uma estrutura particular que mostra a cena teatral em uma simbiose com as circunstâncias históricas, não obstante traçando um percurso em que a espontaneidade da natureza é confrontada com a vida em sociedade.

²⁸⁸ *Idem, Ibidem*, p. 58.

À guisa de conclusão: elementos de uma antropologia

De certo modo, o verbete *Elementos das ciências*, que é redigido por d'Alembert na *Enciclopédia*, apresenta uma das acepções que Diderot atribui ao termo “elementos”. Em geral, chama-se “elementos de um todo as partes primeiras e originárias de que esse todo supostamente é formado”.²⁸⁹ Ao considerar os elementos de uma ciência, a questão que se coloca consiste em perguntar se se deve seguir a ordem dos inventores, do rigor exato ou outra ordem.

De acordo com este verbete, para saber a ideia que se deve formar acerca dos elementos de uma ciência qualquer, por exemplo, é preciso transpor a noção de elemento supondo que tal ciência seja “considerada integralmente em uma obra”, ou seja, “que tenhamos simultaneamente, diante dos olhos, as proposições gerais e as proposições particulares que formam o seu conjunto, dispostas na ordem mais natural e mais rigorosa possível”. Em seguida, deve-se supor que tais proposições estejam em uma “sequência perfeitamente contínua”, de modo que cada uma dessas proposições dependam apenas e imediatamente das proposições precedentes, e que não se pressuponha outros princípios além dos que já estão contidos nas proposições precedentes.²⁹⁰ Em outras palavras, as proposições devem ser dispostas para formar uma cadeia ininterrupta, ligando cada um dos objetos do conhecimento conforme uma ordem em que todos os elementos estão reduzidos a um único princípio. Contudo, mesmo que se realize tal ordenação, inevitavelmente existirão lacunas.

As vantagens em adotar tal ordenação, destaca o verbete, consiste na possibilidade de formar uma “espécie de quadro” que permite distinguir com facilidade as “proposições ou verdades gerais”, as quais servirão de base para a identificação de outras que possam estar contidas implicitamente. Ao serem reunidas em corpo, “tais proposições formarão, propriamente dizendo, os elementos”, e “estes serão como um germe, cujo desenvolvimento será suficiente para que se conheça, em pormenor considerável, os objetos”. Nesse modo de proceder, os elementos são considerados em “bloco” e visam recobrir todas as partes principais do objeto.²⁹¹ Nessa perspectiva, pode-se dizer que a filosofia de Diderot comporta os mesmos procedimentos ao lidar com os objetos do conhecimento, operando-os segundo uma ordem, embora não recorra a nomenclaturas que poderiam, em certa medida, limitar suas investigações.

²⁸⁹ Verbetes Elementos das Ciências. *Enciclopédia*, Volume 2. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 141.

²⁹⁰ *Idem, Ibidem*, p. 142.

²⁹¹ *Idem, Ibidem*, p. 143.

Dito isso, o presente trabalho considera as relações entre fisiologia e estética em algumas obras de Diderot pressupondo um quadro formado por elementos de uma antropologia. Trata-se de um quadro composto por elementos constitutivos que se encontram em vários textos do filósofo francês, que busca compreender a natureza humana de um ponto de vista no qual as relações entre as ciências e as artes se apresentam como noções norteadoras para as relações que os homens estabelecem consigo mesmo, com seus convivas e com o mundo. Considerando o homem como objeto de conhecimento, Diderot desenvolve uma reflexão filosófica a partir da intersecção de alguns elementos presentes nas relações que são estabelecidas entre as instâncias sensível, intelectual e moral, atravessando algumas discussões acerca das recentes descobertas realizadas pelas ciências naturais, em especial, relacionadas aos avanços obtidos no campo das ciências médicas, não obstante encontrando outros elementos oriundos do debate que reconhece a estética como sendo uma disciplina filosófica. Desse ponto de vista, o filósofo francês estabelece algumas relações a partir de um conjunto de elementos que são encontrados no entrecruzamento entre fisiologia e estética, se deparando com algumas dificuldades interpostas diante da questão da existência. No decorrer das investigações, os elementos que compõem essas relações adquirem uma certa unidade que possibilita entrever a elaboração de uma “ciência do homem”, configurando um tipo de antropologia.²⁹²

No texto *Da Interpretação da Natureza* de 1753, Diderot destaca que a formação dos animais ou, de modo genérico, a formação de todos os corpos organizados, se apresenta como sendo o “mistério mais incompreensível da natureza”, cujos princípios são buscados na coleção universal dos fenômenos e na existência de Deus. Nessa perspectiva, o conhecimento de uma natureza abundantemente variada se processa por uma ciência que busca se manter nos limites do observável, da verificação empírica, visando compreender, preencher ou descrever as lacunas que se interpõe na “cadeia geral dos seres”, tendo como recurso a observação, a reflexão e a experiência. Desse ponto de vista, caberá às percepções sensíveis conhecer ou descobrir as relações que operam os objetos do conhecimento, tendo em vista a realização de um estudo refletido dos fenômenos, comparando-os entre si ou, na medida do possível, reduzindo-os a um único princípio. Mas a ordenação do conhecimento diante de uma

²⁹² Também é possível encontrar certos elementos na filosofia diderotiana que caracterizam uma etnologia. Esses elementos podem ser encontrados em vários textos de Diderot, incluindo alguns verbetes da Enciclopédia, em especial, os que versam sobre política. Entre esses textos, podemos citar o *Suplemento à viagem de Bougainville*, concebido em torno de 1772 e publicado em 1796, abordando a questão do estado de natureza em sociedades distintas, e o *Ensaio sobre o reinado de Claudio e Nero* de 1782, que trata de algumas questões diretamente relacionadas à civilização.

natureza múltipla e variada interpõe algumas dificuldades que, contudo, não possui centro nem medida. Sendo assim, o homem se apresenta como termo único que subordina toda a investigação, que é orientada pelas dimensões fisiológica, psíquica e moral.

De um ponto de vista fisiológico, Diderot observa que certos modelos empregados na busca pela compreensão da “máquina humana” se conduziam por alguns processos de racionalização e abstração em que os cálculos das forças mecânicas seriam insuficientes para explicar os elementos relacionados aos fenômenos vitais, motivo que o leva a direcionar o olhar para os elementos e procedimentos presentes nas ciências médicas. O filósofo francês encontra, em outros elementos da economia animal, as bases para a construção de um conhecimento empírico das partes do corpo humano, consistindo em um modelo no qual as leis da ação e da reação concorrem para o equilíbrio da “máquina inteira”. Nessa direção, as investigações acerca da organização e da função das partes do corpo são inscritas em um âmbito da “economia animal” que possibilita verificar como alguns processos de funcionamento dos órgãos conferem características que são peculiares a cada indivíduo, ou seja, ocorre a identificação de uma determinada conformação dos órgãos que gera uma tendência ou predisposição que faz com que cada indivíduo seja único. Prosseguindo com uma reflexão acerca das percepções sensíveis, Diderot encontra novos elementos de ordem psicofisiológica que se caracterizam por complexos fenômenos relacionados às atividades do cérebro, do sistema nervoso e dos demais órgãos, possibilitando a formulação de novas hipóteses sobre as relações entre mente e corpo.

De modo peculiar, essa instância psicofisiológica se apresenta nas investigações realizadas no campo da estética e pode ser identificada no momento em que Diderot articula alguns elementos relacionados ao processo de formação do juízo, do gosto e do julgamento. Na metáfora musical, por exemplo, os homens são comparados a instrumentos, portanto, indicando a possibilidade de se realizar uma busca por “tons” e “acordes” visando um processo de “afinação”, não obstante revelando um tipo de “economia das afecções” que melhor se adequa à condição humana. Em certa medida, esse processo de “afinação” também pode ser encontrado nas atividades de autores e críticos, ou mesmo em elementos que são mobilizados no âmbito das atividades de pintores e escultores. As fisionomias que se modulam na face dos homens permitem, por exemplo, levar o olhar para além da superfície, ou seja, as expressões faciais possibilitam a identificação de elementos relacionados aos sentimentos que são partilhados entre os homens, constituindo, ao lado dos gestos, um vasto

repertório que é composto por elementos visuais, pré-verbais e extra-verbais, a partir do qual Diderot desenvolve algumas reflexões acerca da arte do ator e elabora a proposta para uma reforma do espetáculo teatral.

Os desdobramentos das relações entre fisiologia e estética também possibilitam a identificação de uma tensão que problematiza as relações entre “verdade da natureza” e “verdade da convenção”. No *Discurso sobre a poesia dramática*, Diderot escreve: “Nem sempre o público é capaz de sentir o verdadeiro. Quando se precipita na falsidade, pode lá permanecer durante séculos; mas é sensível às coisas naturais e, tão logo sentir sua impressão, jamais a perderá de todo”.²⁹³ De certo modo, a intersecção entre sociedade e teatro permite entrever uma “desafinação” entre espontaneidade da natureza e vida em sociedade. Nessa perspectiva, Diderot observa que o teatro clássico francês apresenta um “espetáculo da riqueza que não é belo”, espetáculo este que pode “deslumbrar os olhos mas não tocar a alma”.²⁹⁴ Em sua proposta para a reforma do espetáculo teatral, Diderot visa um tipo de cena em que o arranjo seja composto por “nobreza e simplicidade”, de modo que possibilite uma experiência da consciência e do corpo ao despertar um sentimento capaz de arrastar consigo outros sentimentos, promovendo um tipo de empatia nos espectadores. Por excelência, o objeto do teatro é a natureza humana e a cena deve narrá-la tal como ela é, reunindo elementos que possibilitem compartilhar ações que promovam uma reconciliação da espécie humana.

Desse ponto de vista, o filósofo-dramaturgo francês realiza uma aproximação entre a experiência vivida dos espectadores e as contradições postas pela vida em sociedade estabelecendo um movimento crítico que está inserido em um momento histórico caracterizado pelo reordenamento do conhecimento humano, que visa liberar os homens de preconceitos, superstições e fanatismos que obstam a vida social. Nessa perspectiva, o teatro diderotiano atravessa as noções de benevolência, honestidade e sociabilidade, por exemplo, para acentuar as virtudes e os deveres que possam exortar os vícios que corrompem a sociedade. Em outras palavras, as relações entre fisiologia e estética, tal como se apresentam no pensamento estético-filosófico diderotiano, reúnem elementos que compõem um quadro que se caracteriza em uma antropologia, assim permitindo entrever os movimentos que se operam entre uma certa estrutura psicofisiológica e uma determinada estrutura política.

²⁹³ Diderot, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 115.

²⁹⁴ *Idem, Ibidem*, p. 113.

Bibliografia

Obras de Denis Diderot

DIDEROT, D. *Da Interpretação da Natureza e outros escritos*. Trad. Magnólia Costa Santos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. L.F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Ensaio sobre a pintura*. Trad. Enid Abreu. 2ª Edição. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

_____. *Obras I; Filosofia e Política*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Obras II; Estética, Poética, Contos*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Œuvres esthétiques*. Edit. Paul Vernière. Paris: Garnier Frères, 1959.

_____. *Œuvres philosophiques*. Edit. Paul Vernière. Paris: Garnier Frères, 1964.

_____. *Œuvres romanesques*. Edit. Henri Bénac. Paris: Garnier Frères, 1962.

DIDEROT, D.; D'ALEMBERT, J. *Enciclopédia ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Volume 1: Discurso preliminar e outros textos. Fúlvia Moretto e Maria das Graças de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

_____. *Enciclopédia ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Volume 2: O sistema dos conhecimentos. Trad. Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza e Luís Fernandes do Nascimento. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

_____. *Enciclopédia ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Volume 3: Ciências da natureza. Trad. Pedro Paulo Pimenta e Maria das Graças de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

_____. *Enciclopédia ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Volume 5: Sociedade e artes. Trad. Maria das Graças de Souza, Pedro Paulo Pimenta, Fábio Yasoshima, Luís Fernandes do Nascimento e Thomaz Kawauche. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

Bibliografia secundária

- BAERTSCHI, B. Les rapports de l'âme et du corps: Descartes, Diderot et Maine de Biran. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1992.
- BELAVAL, Y. L'esthétique sans paradoxe de Diderot. Paris: Éditions Gallimard, 1950.
- BRUNSCHVICG, L. Le progrès de la conscience dans la philosophie occidentale, Tome I, 2e édition. Paris: Les Presses Universitaires de France, 1953.
- CASSIRER, E. A filosofia do iluminismo. Trad. Álvaro Cabral. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- CHOUILLET, J. La formation des idées esthétiques de Diderot 1745-1763. Paris: Librairie Armand Colin, 1973.
- _____. L'esthétique des Lumières. Paris: PUF, 1974.
- _____. Diderot: poète de l'énergie. Paris: PUF, 1984.
- DIDIER, B. Diderot: dramaturgie du vivant. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.
- DIECKMANN, H. Cinq leçons sur Diderot. Geneva: Droz, 1959.
- DOBRÁNSZKY, E.A. No tear de Palas: Imaginação e gênio no século XVIII – uma introdução. Campinas: Papyrus: Editora da Universidade de Campinas, 1992.
- DUCHESNEAU, F. Les modèles du vivant de Descartes à Leibniz. Paris: Librairie Philosophique J.Vrin, 1998.
- ECKERMANN, J.P. Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832. Trad. Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- ELIAS, N. A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- FONTENAY, E. Diderot o el materialismo encantado. Trad. Angelina M. Del Campo. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- FOUCAULT, M. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 8ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FRAGELLI, I. C. “A fisiologia e seu discurso”. Discurso: Revista do Departamento de Filosofia da USP, São Paulo, v. 47, n. 2, pp. 59-73, 2017.
- FRANÇA, M. I. Psicanálise, estética e ética do desejo. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- GAY, P. The enlightenment: an interpretation, Volume II: The science of freedom. New York: Alfred A. Knopf, 1969.

- GOMBRICH, E. H., A história das artes. Trad. Álvaro Cabral; 3ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- GUINSBURG, J. Denis Diderot: o espírito das “luzes”. São Paulo: Atêlie Editorial, 2001.
- GUYOT, C. Diderot: par lui-même. Paris: Seuil, 1967.
- HAZARD, P. Crise da consciência europeia. Trad. Oscar de Freitas Lopes. Lisboa: Edições Cosmos, 1948.
- HOBSON, M. L’art et son objet: Diderot, la théorie de l’illusion et les arts en France au XVIIIe siècle. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2007.
- HUISMAN, D. L’esthétique. Paris: PUF, 1983.
- IBRAHIM, A., Diderot et la question de la forme. Paris: PUF, 1999.
- JACOB, F. A lógica da vida: uma história da hereditariedade. Trad. Ângela Loureiro de Souza. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- JOUVET, L. Le comédien désincarné. Paris: Flammarion, 1954.
- KOYRÉ, A. Do mundo fechado ao universo infinito. Trad. Donaldson M. Garschagen. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- _____. Estudos de história do pensamento filosófico. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1991.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia. Trad. João Camillo Penna [et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LEPAPE, P. Voltaire: nascimento dos intelectuais no século das luzes. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- LOVEJOY, A. O. A grande cadeia do ser. Trad. Aldo Fernando Barbieri. São Paulo: Editora Palíndromo, 2005.
- MATOS, F. A cadeia secreta: Diderot e o romance filosófico. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- MÉNIL, A. Diderot et le drame: théâtre et politique. Paris. PUF, 1995.
- MONZANI, L.R. Desejo e prazer na idade moderna. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- NASCIMENTO, L.F.S. Shaftesbury e a ideia de formação de um caráter moderno. São Paulo, FFLCH-USP, 2006. Tese (Doutorado em Filosofia). Márcio Suzuki (Orient.).

_____, “O autor enciclopédico – Diderot e o verbete Composição”. Discurso: Revista do Departamento de Filosofia da USP, São Paulo, v. 45, n. 1, pp. 79-93, 2015.

PRADO Jr, B. A retórica de Rousseau e outros ensaios: Bento Prado Jr. São Paulo: CosacNaify, 2008.

ROMANO, R. Silêncio e ruído: a sátira em Denis Diderot. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

ROSSI, P. Os filósofos e as máquinas. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

RUSSO, M.; CAPONI, S. Estudos de filosofia e história das ciências biomédicas. Trad. Maria das Graças de Souza. São Paulo: Discurso Editorial, 2006.

SALINAS FORTES, L. R. O iluminismo e os reis filósofos. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SOUZA, M. G. Ilustração e história: o pensamento sobre a história do Iluminismo francês. São Paulo: Discurso Editorial, 2001.

_____. Natureza e Ilustração: sobre o materialismo de Diderot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

SHAFTESBURY, A. Essai sur le mérite et la vertu; Principes de la philosophie morale. Trad. Denis Diderot. Pref. Jean-Pierre Jackson. Paris: Editions Alive, 1998.

STAROBINSKI, J. A invenção da liberdade. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora Unesp, 1994.

_____. Ação e reação: vida e aventuras de um casal. Trad. Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

TORRES FILHO, R.R. Ensaio de filosofia ilustrada. Pref. Marilena Chaui. São Paulo: Brasiliense, 1987.

WILSON, A. M. Diderot. Trad. Bruna Torlay. São Paulo: Perspectiva, 2012.