Filosofia e crítica = Iluminismo?

Maria Elizabeth Chaves de Mello

> Le XVIIIème. siècle qui aime tant se proclamer lui-même Siècle de la Philosophie ne tient pas moins au titre de Siècle de la Critique. En vérité, ces deux formules ne sont-elles pas l'expression différente d'une seule et même réalité?
>
> *Ernst Cassirer*

No Renascimento, surge, entre os intelectuais, a idéia de uma República das Letras, que reuniria intelectuais da Europa inteira, independentemente dos Estados constituídos ou por constituírem, das crenças religiosas e dos particularismos locais. Evidentemente, essa comunidade representa um modelo mítico e um programa ideal, solidamente instalados na memória dos intelectuais até o final do *Ancien Régime*. Ela nos permite, inicialmente, compreender as relações que os homens de letras desejam estabelecer com seus pares, durante um período que vai do Renascimento ao Iluminismo. Mas ela contribui também para fazer evoluir a noção de autor, em um campo de forças harmoniosas ou conflituais, pois a República das Letras é um poderoso vetor do imaginário. E, nesse sentido, mobiliza energias, ajuda os intelectuais a tomarem consciência do seu papel e de seu relativo poder. Quando as monarquias modernas ganham em força e autoridade e a razão de Estado triunfa, a República das Letras torna-se um sustentáculo moral para os filósofos exilados ou perseguidos. Assim, a palavra "república" corresponde a um sonho de igualdade em um mundo bastante hierarquizado, dividido pelas desigualdades de riquezas, dominado por um sistema pirami-

dal, em que há sempre uma relação de obediência entre o sujeito e uma autoridade superior. Ao entrar na República das Letras, o intelectual abandona sua imagem social, esquece todas as servidões às quais era submisso na sociedade civil, para passar a ser definido pelo seu saber e pela busca da verdade.

Ora, no século XVIII os espaços de encontro e de comunicação entre esses intelectuais evoluem muito. Alguns são novos (como os cafés), outros sofrem modificações sensíveis (os salões) e outros ganham uma evidência sem precedentes (os círculos e as academias). O escritor acredita em sua missão, passando uma imagem gloriosa dela, de sua função, de sua responsabilidade em relação à sociedade. Nunca essas questões haviam sido tão debatidas e com tanta segurança.

Três grandes tipos de intelectuais se distinguem claramente nesse momento: o cientista, o escritor e o filósofo. O primeiro, como o seu nome o indica, especializa-se em uma disciplina científica, distinguindo-se pelo tipo de carreira que abraça, pela prática da escrita adotada e pela natureza do público ao qual se dirige. O filósofo representa uma segunda categoria, que pertence, propriamente, ao século XVIII. Seu papel caracteriza-se pela aquisição e manejo de um saber, a convicção de ter uma missão a cumprir e a vontade de exercer uma pressão sobre a opinião pública, para fazer com que triunfe esse ideal de conhecimento, sem o qual o homem, segundo as luzes, permanece um ser mutilado ou alienado. Seja ele matemático, físico ou economista, o filósofo tem a sensação de participar dessa conquista exaltadora da ciência, recusando a fechar-se em um campo único do saber ou a construir um sistema, pois essas duas atitudes são sempre vistas como um sintoma de pobreza do espírito humano. Uma ambição sem medidas transforma a missão do filósofo em um sacerdócio leigo, pois ela exige inúmeros sacrifícios e uma verdadeira ética da escrita. Trata-se de uma cruzada em prol da emancipação do gênero humano. A terceira categoria, o escritor, relaciona-se à figura daquele que pratica as *belles lettres*, herdeiro de uma cultura e dirigindo-se a uma elite letrada. Quer ele se dedique a uma obra de vulgarização científica, quer trabalhe com a arte da epopéia ou da tragédia, quer vise prioritariamente a seduzir o público ou a obter o reconhecimento das instituições literárias, o escritor se caracteriza sempre pelo exercício soberano de uma retórica. As *belles lettres* permanecem uma referência exemplar, que determina uma prática do discurso baseada em uma concepção valorizada da criação *literária*. Entretanto, essa definição vai aos poucos tornando-se restritiva, à medida que cresce o papel do jornalista, que mistura o culto das *belles lettres* a uma concepção mais pragmática e *aberta* de sua função.

É nessa terceira categoria, oscilante e ambígua, dependente da retórica, que vai se estabelecer o que Koselleck chama de *o reino da crítica*. Mas, o que seria a *crítica*? Segundo Koselleck,

> A crítica é uma arte do julgamento, sua atividade consiste em interrogar um fato dado para conhecer a sua verdade, a sua justeza ou a sua beleza, para, a partir do conhecimento, fazer um julgamento que possa estender-se também às pessoas (1979:89).

Assim, caberia ao processo crítico a distinção entre o autêntico e o inautêntico, o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto. Ou seja, a crítica, arte de julgar e, portanto, de distinguir, estaria em relação estreita com uma concepção dualista do mundo. Essas indagações poderiam levar-nos mais longe, à própria origem do termo *crítica*. A palavra surge na Inglaterra e na França por volta do início do século XVII. Compreendia-se, por ela, a arte da apreciação competente, que se relacionava particularmente com os textos antigos, mas também com a literatura, com os povos e com os homens. Inicialmente usada pelos humanistas, a palavra referia-se, ora ao julgamento, ora à erudição, e, quando eram realizados estudos filológicos das Santas Escrituras, eles eram considerados também como *crítica*. Quando, em 1678, Richard Simon publicou sua *História Crítica do Velho Testamento*, ele usou deliberadamente o termo *crítica* para caracterizar o método pelo qual estava analisando a Bíblia.

A partir de Pierre Bayle, é a crítica que vai funcionar como a atividade separadora entre a religião e a razão. Com o seu método crítico, Bayle interessava-se por todos os domínios do saber humano e da História, implicando-os em um processo permanente de relativização. A razão pesava constantemente o *a favor* e *o contra*, enfrentando contradições que produziam sempre novas contradições, dissolvendo-se em um trabalho permanente de crítica. Ou seja, o conceito de crítica vai, aos poucos, tornando-se inseparável do de razão.

Com Bayle, o crítico passará a ter uma só obrigação: a de buscar a verdade. A crítica é a sua própria garantia no empenho com a verdade a ser descoberta. Não há mais nada que possa contentar a razão. O progresso passa a ser o *modus vivendi* da crítica, mesmo quando ele não é considerado um movimento ascendente, e sim destruição, ou decadência. Na verdade, desde o Renascimento, sempre houve relações estreitas entre os problemas fundamentais da filosofia especulativa; mas é a partir do século das luzes que deverá reinar a reciprocidade entre os dois domínios. Assim, não se trata mais de acreditar que a filosofia e a crítica se encontram e combinam em seus resulta-

dos indiretos, mas de buscar a unidade de natureza entre as duas disciplinas. Daí surge a *estética teórica*, ciência para a qual converge todo o esforço do século XVIII por uma visão clara do individual, da coerência racional e da unificação formal. Deste modo, tanto a poética, quanto a retórica e a teoria das artes plásticas, etc. devem ser consideradas numa perspectiva sintética.

> Mas parece, então, que a verdadeira e essencial tarefa da crítica é precisamente de transpor esses limites, de penetrar com os seus raios o claro-escuro da sensação e do gosto que ela deve, sem atentar contra a sua natureza, levar à luz do conhecimento (Cassirer, 1966: 276).

Essa unidade, evidentemente, produziu um efeito muito grande entre os homens de letras. Anteriormente, criticar o rei era mostrar-lhe o seu direito. A partir do século XVIII, julgar é nivelar tudo, é reduzir até mesmo o rei à condição de cidadão. Para o filósofo das luzes, o poder é sempre abuso de poder. Assim, um bom monarca é pior do que um mau, porque impede a criatura humilhada de perceber a estupidez do princípio absolutista.

Deste modo, a soberania dos críticos parece aumentar cada vez mais. Levar os seus julgamentos ao extremo, era tornar-se mestre dos mestres, verdadeiro soberano. Ironicamente, em 1758, Diderot descreve esse processo que já se anuncia em Bayle: O autor diz: "Senhores, escutem-me; pois eu sou o seu mestre. E o crítico: Sou eu, senhores, que devo ser ouvido; pois eu sou mestre dos seus mestres" (Diderot, 1965:387).

Seguir o caminho indicado pela sua própria razão passa a ser um ato ao mesmo tempo ético e político. Este caminho vai se caracterizar pela busca de determinar fatos simples e reconhecidos, que não supõem outros e que, portanto, não podem ser explicados, nem contestados. Para D'Alembert, o *philosophe* vai necessitar conquistar sua certeza, abominando as noções abstratas:

> A filosofia não está destinada a se perder nas propriedades gerais do ser e da substância, em questões inúteis sobre noções abstratas, em divisões arbitrárias e em nomenclaturas eternas; ela é a ciência dos fatos ou a das quimeras...
> A ciência não só abandona à ignorante sutileza dos séculos bárbaros estes objetos imaginários de especulações e de disputas (no caso, as religiões), que ainda ressoam nas escolas, quanto se abstém até de tratar questões cujo objeto possa ser mais real, porém cuja solução não é mais útil ao progresso de nossos conhecimentos (D'Alembert, 1964:131).

Ou seja, já que não podemos resolver as questões metafísicas, deixemo-las de lado e pensemos naquilo que nos diz respeito mais de perto e para o qual possamos encontrar respostas. Na verdade, as reflexões que nos interessam ao estudar esse momento são justamente as que retomam algumas das reflexões de Platão sobre os efeitos negativos da *mímesis*. Para tanto, seria conveniente enumerar aqui alguns argumentos de Rousseau na *Lettre à d'Alembert*, pois eles apresentam o interesse subsidiário de anunciar a crítica ao efeito de sugestão produzido pelos meios de comunicação, tão atual nos dias de hoje: "o fato do prazer do cômico basear-se em um vício do coração humano, terá, como conseqüência, que, quanto mais a comédia for agradável e perfeita, mais o seu efeito será funesto aos costumes".

Em relação a Molière, ele acrescenta:

> Sua maior preocupação é de ridicularizar a bondade e a simplicidade, colocando o fingimento e a mentira do lado que interessa ao autor: as pessoas honestas apenas falam; as viciosas são pessoas que agem, tendo a seu favor, freqüentemente, os maiores sucessos (Rousseau, 1969:765).

Ou seja, segundo Rousseau, o teatro reflete, pura e simplesmente, os costumes estabelecidos e deve, portanto, ser condenado pela razão prática, por conduzir inevitavelmente seu público a aprovar o estado presente da sociedade, que é mau. Às alegrias que o sujeito encontra na satisfação de suas verdadeiras necessidades, o teatro substitui um prazer sem utilidade. O prazer do espetáculo seduz o espectador, afasta-o, e essa mesma distância o faz esquecer, na contemplação de um destino imaginário, seus deveres imediatos. Em outros termos, o teatro faz com que o sujeito se identifique com os personagens, com suas paixões, colocando em ação forças subconscientes que minam a sensibilidade moral do receptor. O horror ao mal, que personagens como Fedra e Medéia inspiram, vai, aos poucos, sendo reduzido e se transformando em simpatia. Do mesmo modo, o espectador da comédia é levado a rir do que há de ridículo na virtude de um misantropo respeitável, por exemplo. Assim, a comédia presta homenagem ao vício secreto que se dissimula atrás do prazer extraído do cômico.

Como disséramos, há, em Rousseau, uma retomada da questão da *mímesis*, na recusa à imitação dos costumes da sociedade, necessariamente corrompida, segundo o nosso autor. Contrapondo natureza à cultura, o filósofo genebrino sugere que se consulte a natureza, ou o *eu interior*, passando a pregar a *imitatio naturae*, base da sua proposta ficcional. O conceito de arte estaria, então, de volta a Platão, na sua conceituação de *mímesis*?

Procurando aprofundar um pouco mais o assunto, buscamos fundamentar-nos no pensamento do filósofo inglês Shaftesbury, que exige mais do que um acordo total entre *beleza* e *verdade* da arte e da natureza, parecendo querer levar essa unidade às últimas conseqüências, até apagar todas as distinções. Trata-se de determinar a *essência* da natureza e da arte, que, segundo ele, estão intimamente unidas. Mas isso não significa que o artista deva se contentar em copiar. É na criação, e não na imitação, que se atinge a *verdade* da natureza, pois a própria natureza, no seu sentido mais profundo, não é a totalidade das criaturas, mas a força criadora da qual emergem a forma e a ordem do universo. O gênio, segundo Shaftesbury, não recebe essa lei do exterior, mas, ao contrário, ele a tira de sua própria espontaneidade. Essa lei, embora não proveniente da natureza, não deixa de estar em perfeita harmonia com ela. A criação do artista não é o simples produto de sua imaginação, mas exprime um ser verdadeiro, ou seja, uma necessidade, uma lei realmente interior. Assim, o gênio não tem que *procurar* a natureza e a verdade, já que ele as carrega consigo. Na verdade, ele tem certeza que, se permanecer fiel a si mesmo, jamais se afastará delas. Deste modo, o princípio da *subjetividade* permanece válido, embora essa subjetividade signifique agora outra coisa, diferente das teorias empiristas. O *eu* é, para Shaftesbury, uma totalidade originária e uma unidade indissolúvel. Nesta unidade, percebe-se a estrutura fundamental e o sentido do cosmos, em que se capta, por intuição e simpatia, o *gênio do Tudo*. É dessa natureza interior ao sujeito que ele faz a norma da beleza. Quando Kant, na *Crítica do Julgamento*, definirá o gênio como o dom natural que regula a arte, ele seguirá uma via própria, mas o próprio conteúdo dessa definição continuará os princípios e hipóteses da *estética intuitiva* de Shaftesbury.

Por volta da metade do século XVIII, uma nova etapa é vencida no sentido de uma concepção nova da *subjetividade estética*. Seria interessante observar como Diderot se comporta diante dessa tradição, pois parece-me que ele aprofunda ainda mais a questão. No seu comentário ao *Essai sur le beau* do Pe. André, ele subordina o fenômeno da beleza ao plano da experiência, tornando-a dependente das situações particularizadas, no caminho traçado por Locke. Ao mesmo tempo, nesse ensaio, ele marcará, também, a sua divergência quanto ao sentimento como critério de julgamento:

> Ouso afirmar que toda vez que um princípio nos for conhecido desde a mais tenra infância e que dele fizermos uma aplicação fácil e súbita aos objetos dispostos fora de nós, acreditaremos julgá-los pelo sentimento;

> mas seremos forçados a confessar nosso erro todas as vezes em que a complicação das relações e a novidade do objeto suspenderem a aplicação por princípio: então, para que se faça sentir o prazer, esperar-se-á que o entendimento tenha pronunciado que o objeto é belo (Diderot, 1965: 137).

Em outras palavras, a questão do belo não poderia ser explicada nem pela razão, nem pelo sentimento. Ela se baseia, em primeiro lugar, no plano da experiência, ou seja, os princípios que a pressupõem não são inatos nem gerais. Essa dupla discordância de Diderot tanto nos mostra o seu fascínio pelo próprio ato de pensar, sua vontade de ir ao fundo da questão, quanto a importância que a reflexão estética adquire nesse momento. Constatamos, então, que, ao mesmo tempo em que as mudanças econômicas e políticas estão acontecendo no século XVIII, observa-se também a modificação do critério de julgamento da arte. Segundo Luiz Costa Lima,

> Assim como as reflexões político-econômicas partiam do pressuposto de que se haveria de procurar formular e combater por uma organização política mais justa e uma organização econômica mais eficaz, a reflexão estética intentava um modo de apreciação mais adequado de arte; justiça, eficácia e adequação sendo então conjugadas com o princípio anterior e abrangente de liberdade (Costa Lima, 1988:144).

Diderot preconizava uma abordagem estética que reconhecesse criticamente o exercício da liberdade pelo artista. O caminho proposto por ele pressupõe o entusiasmo pela natureza, não a chamada bela natureza, ou a natureza enquanto modelo, fundamento da estética clássica, mas aquela que seria capaz de despertar relações no receptor.

> A percepção das relações é o único fundamento de nossa admiração e de nossos prazeres; e é daí que é preciso partir para explicar os fenômenos mais delicados que são oferecidos pelas ciências e pelas artes. As coisas que nos pareciam mais arbitrárias foram sugeridas pelas relações; e este princípio deve servir de base a um ensaio filosófico sobre o gosto, se em algum tempo encontrar-se alguém bastante instruído para dele fazer uma aplicação geral a tudo o que engloba (Diderot, 1976:104).

Assim, as relações despertadas pela beleza não são nem a pura criação do nosso entendimento, nem irradiam apenas a coisa que as despertam. Essa constatação não exclui a existência de dois tipos de beleza, hierarquicamente dispostas. Diderot assim os distingue: "Chamo, portanto, belo fora de mim, tudo o que contém em si aquilo que possa despertar em meu entendimento a idéia de relações; e belo quanto a mim, tudo o que desperta esta idéia."*(idem)*

Poderíamos concluir que o belo real ou essencial é aquele cuja presença se impõe a nós, enquanto que o belo percebido seria aquele que se motiva dentro de nós, para que então se projete e reconheça no objeto. Mas haveria ainda uma terceira espécie de beleza, que seria a da construção do receptor. Segundo Diderot:

> Sou levado a crer que tudo que vemos, conhecemos, percebemos, escutamos; desde as árvores de uma extensa floresta, que digo?... desde a multidão das vozes humanas, dos gritos animais e dos ruídos físicos até a melodia e a harmonia de todas as árias, de todas as peças de música, de todos os concertos que escutamos; estou convencido de que tudo isso existe em nós sem que o saibamos (Diderot, 1976:366-7).

O que se depreende dessas citações é que, seja sob um argumento imanentista, seja sob o biológico-funcionalista, Diderot sempre afirma o primado da natureza para a compreensão do belo, adotando como sua definição aquilo que Rousseau chamara de *eu interior.* Assim, o que existe dentro de nós mesmos seria o que pertence à natureza. Desse modo, embora não mais siga os padrões clássico-racionalistas, Diderot não abolia todo contato com eles. Entretanto, acaba contrapondo o princípio da imitação ao produto fictício ou imaginário, quando afirma: "Por mais bem feito que possa ser, o melhor quadro, o mais harmonioso, não passa de um tecido de falsidades que se escondem entre elas."

Assim, o fascínio que a arte exerce sobre o nosso pensador não o impede de declará-la marcada por um estigma: por mais bem feita que seja, uma pintura não deixa de ser um *tissu de faussetés.* Ao filósofo não caberia apenas reconhecê-lo: ele deveria indagar a brecha que separa inevitavelmente a arte da verdade, consciente de que se trata de descobrir a sua articulação. À semelhança de Dom Quixote, Diderot não repudia o que julgara antes ser a verdade: suas apreciações sobre os salões de pintura tornam seus juízos mais sofisticados, mas não mudam o seu pensamento sobre as relações entre a arte e a verdade. Deste modo, apesar do avanço que a sua teoria trouxe à reflexão sobre a arte, ele não conseguiu fugir ao princípio clássico da sua correspondência com a natureza.

O que fica de positivo, o que permanece insofismável é que, com Diderot, o conceito de imitação assumiu um novo sentido. Ou, como afirma Dieckmann: "Diderot não somente modificou o conceito de imitação, como também elevou o domínio do realismo e do naturalismo (como depois se dirá) ao nível dos gêneros nobres e sérios"(1958:118).

Em outras palavras, embora o século XVIII tenha contribuído para o controle pragmático e burguês da arte, não deixou, entretanto, através das suas oscilações, paradoxos e contradições, de trazer elementos importantes para a reflexão teórica sobre a estética, anunciando o questionamento da *mímesis*, que Baudelaire, Proust, Valéry e tantos outros escritores críticos realizam na modernidade e retomarão com ainda mais vigor nos nossos tempos.

Maria Elizabeth Chaves de Mello é Professora da
Universidade Federal Fluminense
beth.mello@terra.com.br

Referências bibliográficas

CASSIRER, Ernst. *La philosophie des Lumières.* Paris: Fayard, 1966.

COSTA LIMA, Luiz: *O fingidor e o censor.* Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

D'ALEMBERT, J.-le-Rond. Discours préliminaire de l'Encyclopédie. *In: Oeuvres complètes,* vol. I. Paris, 1964.

DIDEROT, Denis. Éléments de physiologie. *In: Oeuvres complètes.* Paris: Hermann, 1976.

_____. Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau. *In: Oeuvres esthétiques.* Paris: Garnier, 1965.

_____. *Oeuvres,* VII. Paris: Garnier, 1976.

_____. Principes généraux d'accoustique. *In: Mémoires sur différents sujets de mathématiques. In: Oeuvres complètes,* IX. Paris: Garnier, 1976.

_____. *Salons,* III. Oxford: Clarendon Press, 1960.

DIECKMANN, Herbert. *Cinq leçons sur Diderot.* Genève: Droz, 1958.

KOSELLECK, Reinhart. *Le règne de la critique.* Paris: Les Editions de Minuit, 1979.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Oeuvres complètes.* Paris: Pléiade, 1969.

Resumo

No século XVIII, com o surgimento da chamada Filosofia das Luzes, dando importância capital à reflexão, começam a se desenvolver as atividades críticas até então muito limitadas pela obediência aos preceitos da Antigüidade. No contexto francês, destacam-se as figuras dos filósofos Diderot e Rousseau que, além de escreverem obras de ficção, também pensam sobre a atividade artística em termos de sua conceituação e da função a ela atribuída pela sociedade.

Palavras-chave

Crítica, reflexão, Iluminismo.

Résumé

Au XVIIIème. siècle, avec l'avènement de ce que l'on a nommé *Philosophie des Lumières*, accordant importance capitale à la réflexion, on developpe les activités critiques jusqu'alors limitées par l'obéissance aux préceptes de l'Anquité. Dans le cadre français, les noms des *philosophes* Diderot et Rousseau se distinguent, car ils ont aussi bien écrit des oeuvres de fiction que pensé à l'activité artistique en tant que conceptualisation et en termes de la fonction y accordée par la société.

Mots-clés

Critique, réflexion, lumières.