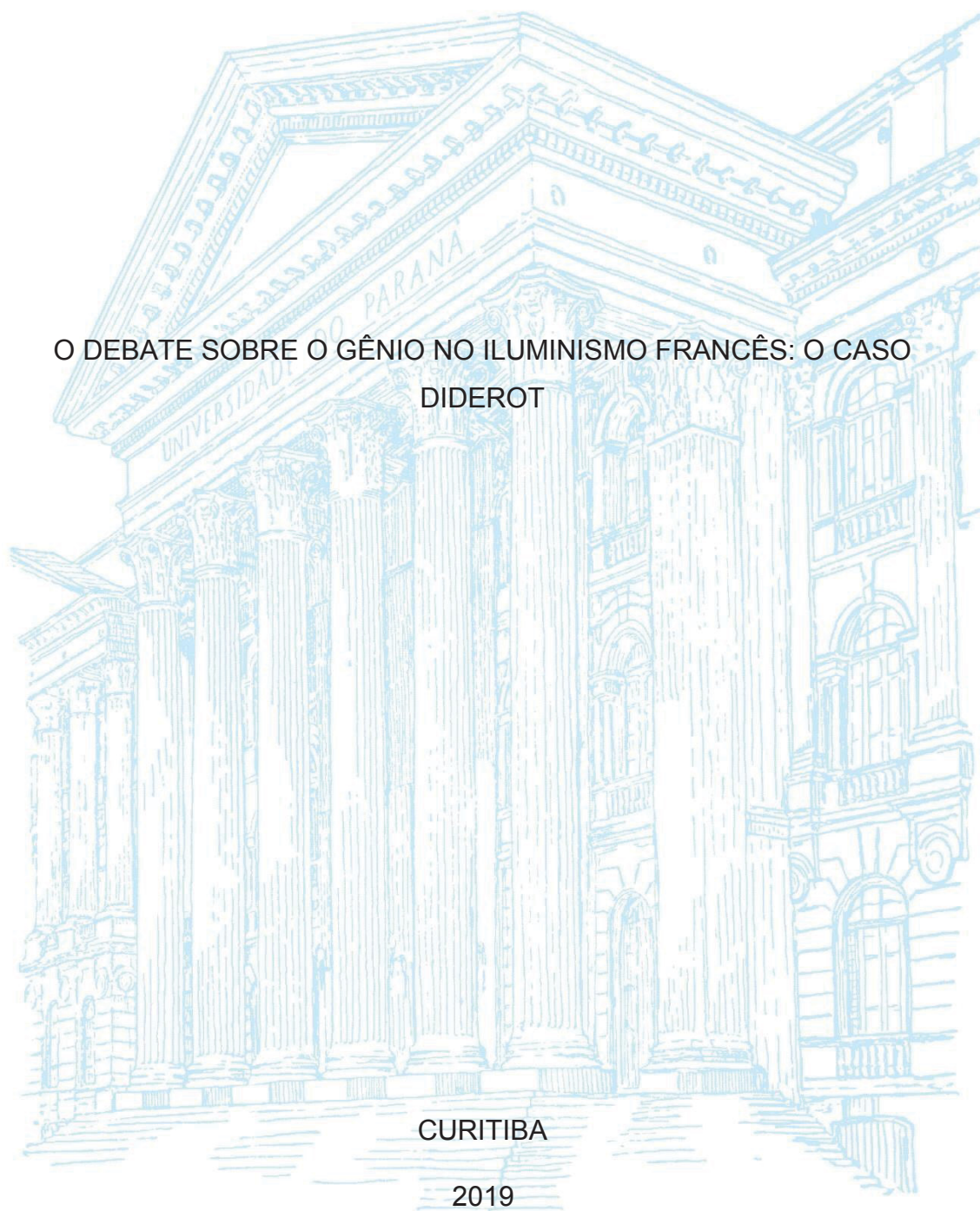


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

KAMILA CRISTINA BABIUKI

O DEBATE SOBRE O GÊNIO NO ILUMINISMO FRANCÊS: O CASO
DIDEROT



CURITIBA

2019

KAMILA CRISTINA BABIUKI

O DEBATE SOBRE O GÊNIO NO ILUMINISMO FRANCÊS: O CASO
DIDEROT

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Brandão.

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Babiuki, Kamila Cristina

O debate sobre o gênio no iluminismo francês : o caso Diderot. / Kamila
Cristina Babiuki. – Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Rodrigo Brandão

1. Diderot, Denis, 1713 – 1784 – Crítica e interpretação. 2. Filosofia
francesa – Séc. XVIII. 3. Gênio (Filosofia). I. Brandão, Rodrigo, 1976.
II. Título.

CDD – 194



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO FILOSOFIA -
40001016039P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **KAMILA CRISTINA BABIUKI**, intitulada: **O DEBATE SOBRE O GÊNIO NO ILUMINISMO FRANCÊS: O CASO DIDEROT**, sob orientação do Prof. Dr. RODRIGO BRANDÃO, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 23 de Agosto de 2019.



RODRIGO BRANDÃO

Presidente da Banca Examinadora



CLARA CARNICERO DE CASTRO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO
PARANÁ)



LUÍS FERNANDES DOS SANTOS NASCIMENTO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO
CARLOS)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO FILOSOFIA -
40001016039P7

ATA Nº 261

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM FILOSOFIA.

No dia vinte e três de agosto de dois mil e dezanove às 14:00 horas, na sala 603, Ed. D. Pedro II do Setor de CIÊNCIAS HUMANAS da Universidade Federal do Paraná, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa da dissertação da mestranda **KAMILA CRISTINA BABIUKI**, intitulada : **O DEBATE SOBRE O GÊNIO NO ILUMINISMO FRANCÊS: O CASO DIDEROT**, sob orientação do Prof. Dr. RODRIGO BRANDÃO. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná em FILOSOFIA foi constituída pelos seguintes Membros: RODRIGO BRANDÃO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), LUÍS FERNANDES DOS SANTOS NASCIMENTO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS), CLARA CARNICERO DE CASTRO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga do título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada à sessão, da qual eu, RODRIGO BRANDÃO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

Observações: A Banca destaca a qualidade e originalidade do trabalho, sugerindo pelo fato de a dissertação apresentar uma tese. Tendo isso em vista a banca sugere a publicação após a revisão dos pontos indicados durante a arguição.

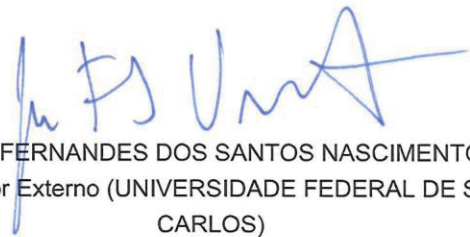
Curitiba, 23 de Agosto de 2019.


RODRIGO BRANDÃO

Presidente da Banca Examinadora


CLARA CARNICERO DE CASTRO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)


LUÍS FERNANDES DOS SANTOS NASCIMENTO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS)

Agradecimentos

Ao Professor Rodrigo Brandão, pelo incentivo e acompanhamento.

À Professora Clara Castro e ao Professor Ronei Mocelin, pela leitura cuidadosa e valiosas contribuições com meu trabalho.

Aos membros do Grupo de Estudos das Luzes, pelos amplos debates e discussões.

À coordenação do mestrado tripartite.

À *Université* de Sherbrooke.

À *Université* de Rennes 1, especialmente ao Professor François Calori, cuja ajuda foi imprescindível para minha chegada e adaptação na França.

Ao Rafael de Araújo e Viana Leite, pelo apoio incondicional, pelo companheirismo e pelas incansáveis e solícitas leituras dos meus textos, sempre críticas e relevantes.

Aos meus pais, Ilda de Fátima Babiuki e Antonio Carlos Babiuki que, apesar de todas as dificuldades e diferenças, nunca mediram esforços para me ajudar.

À minha irmã, Julia, por me lembrar que a vida pode ser leve.

Aos meus amigos André Oliveira, Anne Caroline Noffke, Cesar Santos, Elize Dubiela, Felix Krik, Michelli Bara, Nayara Galvão, Rangel Becher e Renan Sedorko, pela amizade desde tempos imemoriais.

À CAPES, pelo apoio financeiro sem o qual minha dedicação a esta pesquisa seria impossibilitada.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo delimitar o fio condutor por trás do conceito de gênio tal qual elaborado por Denis Diderot. A partir da análise de seus textos, representados especialmente pelo *Diálogo sobre o Filho natural* (1757), *O Sobrinho de Rameau* (1762-1776), o *Paradoxo sobre o comediante* (1770) e o fragmento *Sobre o gênio* (1770), é estabelecido um quadro comparativo entre os diferentes tipos de gênio apresentados ao longo de diferentes obras, com o objetivo de mostrar quais são os principais atributos em comum dessa figura emblemática. Mais do que a mera catalogação de características, a análise mostra o desenvolvimento de uma noção que se transforma em conceito no interior da obra do autor, assim como a concatenação e coerência interna de seus textos, concedendo especial destaque à unidade no que diz respeito à noção de gênio.

ABSTRACT

This research intends to establish the thread of Diderot's conception of genius. Proceeding with the analysis of selected works, such as *Entretiens sur le Fils naturel* (1757), *Le Neveu de Rameau* (1762-1776), *Paradoxe sur le comédien* (1770) and the fragment *Sur le génie* (1770), we suggest a comparison among the different geniuses that are considered through Diderot's *oeuvre* and presented little by little as the years go by. The aim of this research is to show which are the main common attributes of this emblematic figure. More than sheer listing of characteristics, my research demonstrates the development of a notion that becomes a concept inside the author's work, as well as the concatenation and internal dependence of the texts, giving special highlight to the unity concerning the concept of genius.

SUMÁRIO

Agradecimentos	2
RESUMO	3
ABSTRACT	4
Introdução: O gênio no século XVIII	6
<i>O cientificismo da genialidade</i>	17
<i>A sociologia do gênio</i>	30
<i>O gênio e os superlativos</i>	33
<i>O gênio inventor</i>	40
1. O gênio e a sensibilidade	48
1.1 <i>A poética das montanhas</i>	48
1.1.1 <i>O que é, afinal, o entusiasmo?</i>	52
1.1.2 <i>Um détour estético</i>	56
1.2 <i>Os limites do entusiasmo</i>	69
2. O gênio méchant	75
2.1 <i>Le Sublime dans le mal ou o gênio-árvore</i>	79
3. O gênio e a razão	94
3.1 <i>Observação e imaginação no fazer artístico do gênio</i>	95
3.2 <i>O paradoxo do entusiasmo</i>	106
3.2.1 <i>O “Paradoxo” em diálogo</i>	128
Conclusão: Diderot e o gênio	132
Referências	144
<i>Obras de Diderot</i>	144
<i>Referências gerais</i>	145

Introdução: O gênio no século XVIII

« *La nature seule fait les poètes.* »
(BEAUMONT, *La force du génie naturel*, 1775, p. 261)

« *C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur
Pense de l'art des vers atteindre la hauteur :
S'il ne sent point du ciel l'influence secrète,
Si son astre en naissant ne l'a formé poète,
Dans son génie étroit il est toujours captif :
Pour lui Phébus est sourd, et Pégase est rétif.* »
(BOILEAU, *L'art poétique*, canto I, versos 1-6, 1985, p. 227)

Na passagem do século XVII para o seguinte há uma alteração interessante no significado do termo 'gênio', que deixa de se referir a um ser sobrenatural para designar o poder de um indivíduo, uma energia criativa.¹ Na virada do século, falava-se em *ter* gênio. Ao fim do século XVIII, por outro lado, queria-se *ser* gênio. Uma diferença como essa, que à primeira vista pode parecer insignificante, motivou grande movimentação filosófica na busca pelo significado de uma palavra que, até então, era pouco discutida. O Século das Luzes representou uma época de gênios, “era da reivindicação genial contra a estreiteza das regras estéticas e éticas.” (DELON, 1988, p. 492).² Esse foi um período no qual pensadores se detiveram na definição de um conceito cujas origens eram bastante obscuras.³

Na antiguidade, o termo tinha uma acepção específica, associado, de um modo geral, à divindades e contextos espirituais, à religiosidade tal qual era caracterizada pelos gregos antigos. O século XVIII foi responsável por uma virada na forma como a figura do gênio era tratada. Há um esforço de delimitação e de desvelamento das causas do seu aparecimento.

Jean-Alexandre Perras, no artigo *Genius as commonplace in early modern France* (2015), chama a atenção do leitor para mudanças substanciais nos verbetes de dicionários da língua francesa no que concerne o termo 'gênio'.

¹ Cf. DELON, 1988, p. 492.

² Todas as citações feitas a partir do idioma original foram traduzidas por mim. Mantenho, porém, o texto original em nota: « âge de la revendication géniale contre les étroitesse des règles esthétiques et éthiques. » Herbert Dieckmann também chama a atenção do leitor para a diferença entre *ser gênio* e *ter gênio* (1941, p. 152).

³ Cf. CHOUILLET, 1973, p. 403-404.

Conforme ressalta, sua compreensão é resultado de um processo gradual marcado pelo uso da palavra. Uma definição do termo de 1606, presente no *Thrésor de la langue française tant ancienne que moderne* define o gênio apenas como “a disposição ou tendência de um indivíduo” (PERRAS, 2015, p. 21).⁴ O autor do artigo ressalta ainda que essa definição não inclui nenhuma ideia de excelência associada ao gênio, algo que aparecerá nas definições apenas mais tarde. Trata-se, por enquanto, de conceitos fracos e vagamente associados à ideia do fogo divino dos Antigos, agora chamado por vezes de *maravilhoso saber, furor santo* ou *sábia magia* (CHOUILLET, 1973, p. 404). No artigo *Le mot ‘génie’ et son inflation moderne* (COIRAULT, 1946), o autor destaca que na revisão do dicionário de Trévoux de 1752, aparece pela primeira vez a utilização da palavra ‘gênio’ se referindo não somente à característica de uma pessoa, mas à pessoa em si (1946, p. 25).

Ao buscar definições da palavra em dicionários da época constata-se que o mesmo termo é empregado em ambos os casos. No Dicionário da Academia Francesa (1694, 1762, 1798) e no Dicionário crítico da Língua francesa (1787), por exemplo, encontramos as seguintes acepções: ‘gênio’ é uma palavra que pode ser tanto aplicada ao talento superior ou disposição, aptidão de uma pessoa para empreender algo grandioso, ou à pessoa ela mesma que realiza tal empreendimento.⁵

Não apenas em dicionários linguísticos são encontradas definições da palavra ‘gênio’. Também em dicionários de filosofia, como na *Encyclopédia, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, de Diderot e d’Alembert, cujo verbete “Gênio” (Tomo VII, 1757) é de autoria de Saint-Lambert, no *Dictionnaire philosophique* (1764), de Voltaire, e no *Dictionnaire de musique* (1768), de Rousseau, o conceito é abordado. Ademais, autores como Jean-Baptiste Dubos, com as suas *Réflexions critiques sur la Poésie e sur la Peinture* (1719, 1740), e a dupla Joseph Addison e Richard Steele, no periódico *The Spectator* (1711-1714), se detiveram nesse assunto. Serão esses textos o objeto da análise feita a título de introdução dos pontos-chaves do debate tema desta pesquisa. Tais

⁴ “The disposition or tendency of an individual.”

⁵ Os resultados encontram-se disponíveis neste link:

<https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/publicdicos/query?report=bibliography&head=g%C3%A9nie> (último acesso em 27 de julho de 2019).

exemplos mostram a amplitude da discussão ao longo do século, marcando também sua importância. Se o debate interessou pensadores de diversos espectros filosóficos, também ocorreu em vários países. Na Inglaterra, assim como na França, as discussões sobre o gênio foram intensas e acaloradas. Interessa sublinhar, portanto, que este trabalho de pesquisa se detém no recorte histórico e geográfico das Luzes francesas.

Diderot é um caso emblemático para se compreender a complexidade do tema. Ao tomar parte no debate, ele ecoa aspectos discutidos por outros pensadores de sua época e os acrescenta à sua filosofia, assimilando alguns preceitos, desenvolvendo outros e, ainda assim, guardando suas particularidades.

É pensando na apresentação do quadro de debate sobre o gênio no século XVIII que essa pesquisa será conduzida. A escolha dos autores foi feita a partir do mapeamento bibliográfico sobre o tema e a percepção da relevância de pensadores como Dubos, Addison, Voltaire e Saint-Lambert. Esses filósofos não serão abordados de um ponto de vista exegético, mas servem como apresentação de uma mudança na abordagem do tema que tem Diderot como figura emblemática. Ele sempre estará no horizonte de investigação. Partindo dessa contextualização, chegarei em uma análise mais aprofundada de sua posição sobre o gênio.

A obra de Diderot é muito vasta, assim como são vastos seus escritos sobre o gênio. Quando lidas separadamente, não é difícil perceber divergências entre elas. No artigo *Diderot's conception of genius* (1949), Herbert Dieckmann defende que, uma vez comparadas essas chamadas *diferentes concepções do gênio*, seria possível notar que uma é diferente da outra em diversos aspectos. “Anteriormente [nos anos 1750], a essência do gênio consistia em um estado de espírito apaixonado e transtornado. Agora [na década de 1770], o gênio é um observador calmo e frio do aprimorado estado emocional dos demais.” (DIECKMANN, 1941, p. 170).⁶

Outra posição, ainda que não completamente distinta, é aquela defendida por Franklin de Matos em *A cadeia e a guirlanda* (2001). “Diderot abandona o elogio da sensibilidade”, de acordo com Matos, “e passa a insistir no ‘fazer’ do

⁶ “Formerly the essence of the genius consisted in the passionate and overwhelmed state of mind; now the genius is a cool and calm observer of the enhanced emotional state of others.”

artista: a atividade deste será antes ‘sangue frio’ que ‘entusiasmo’ e a grande qualidade do homem de gênio já não será a ‘sensibilidade natural’, mas a *observação*.” (MATOS, 2001, p. 120, grifos do autor). Ele propõe também a existência de “duas concepções opostas sobre a atividade do Gênio e a criação artística” (MATOS, 2001, p. 115) na filosofia de Diderot. Essas concepções apareceriam, de modo geral, uma nos textos da década de 1750 e outra, na década de 1770. De um período para outro, as principais alterações dizem respeito às *ênfases* colocadas pelo filósofo em determinadas características.

Defenderei nesta pesquisa que não se pode estabelecer uma comparação entre o gênio pensado *anteriormente* e *agora* porque não há uma mudança em sua essência, como defende Dieckmann. As ideias do autor me parecem muito justas em suas análises de Diderot, salvo nesse ponto. A contraposição à qual ele se refere perde de vista a evolução conceitual interna à obra do filósofo, o movimento de precisão e significação dos termos empregados e a pluralidade de gênios aos quais ele se refere. Pode-se dizer ainda, avançando a ideia de Franklin de Matos exposta no parágrafo acima, que se os termos empregados talvez difiram no intervalo de mais de duas décadas que separa a redação dos textos analisados, as ideias fundamentais por trás das palavras permanecem, tornando-se cada vez mais precisas. Se a sensibilidade não é mais elogiada diretamente, ela não deixa de ocupar seu lugar na definição do gênio. Meu objetivo central, portanto, é encontrar e destacar o fio condutor entre os diferentes gênios apresentados por Diderot ao longo dos anos e o ponto de partida são algumas interpretações sobre esse tema.

Buscarei aqui dar desenvolvimento para uma afirmação que não é completamente esgotada nas premissas e consequências dos comentadores porque, efetivamente, não estão em seu centro da investigação. Nesse sentido, minha hipótese é a de que o gênio de acordo com Denis Diderot é constituído por um par conceitual aparentemente contraditório, mas que se mostra complementar quando aplicado ao gênio. Visto que o autor escreve durante mais de duas décadas, diferentes tipos de gênio são forjados nesse ínterim, como adiantou Franklin de Matos. Apesar de diferenças específicas que aparecem conforme o período de redação ou o público de destino de uma obra, mostrarei que esse par esteve sempre presente, mais ou menos delimitado, quando Diderot escreveu sobre o gênio. Ademais, veremos de que maneira, com o

passar dos anos, Diderot especificou seus termos e definiu melhor determinados conceitos, marcando assim uma evolução em suas ideias sobre o gênio.

A primeira seção do texto seguirá, então, um movimento introdutório, apresentando o problema de pesquisa e o contexto no qual Diderot se insere. Sublinho que o recurso a outros autores busca, sobretudo, explicitar a atmosfera na qual Diderot estava inserido para, em seguida, chegar no caso específico do filósofo. Depois dessa introdução, passarei para a análise direta dos textos de Denis Diderot. Seguindo uma ordem cronológica, primeiro analisarei textos da década de 1750 e anteriores, como os *Diálogos sobre o Filho natural* e os *Pensamentos filosóficos*. No capítulo 2, o texto a ser considerado de maneira especial será *O Sobrinho de Rameau*. Com sua ajuda, será possível ver uma faceta diferente do gênio que vai além da caracterização geral.

Finalmente, no capítulo 3, o alvo da investigação serão os textos escritos no fim da década de 1760 e durante os anos 1770, especialmente o fragmento *Sobre o gênio* e o *Paradoxo sobre o comediante*. A escolha desses textos foi feita conforme indicação da nota 81 de Franklin de Matos ao *Discurso sobre a poesia dramática* (DIDEROT, 2005, p. 99), na qual ele, em alguma medida, retoma o tema do ensaio *A cadeia e a guirlanda*. Lá, o comentador aponta para o fato de “a questão do gênio no pensamento de Diderot [ter] alimentado controvérsias entre seus estudiosos, perplexos diante da disparidade de duas posições defendidas por ele.” (DIDEROT, 2005, p. 98).

Para Colas Duflo, apesar do número de comentadores que buscam uma incoerência no pensamento diderotiano, esse tipo de interpretação enriquece pouco as leituras da obra do filósofo. Isso acontece porque, nesses casos, é preciso dar sentido a todo movimento encontrado no conjunto de textos do autor, resultando em uma interpretação dos signos que depende inteiramente do leitor, produzindo, nos termos de Duflo, uma cumplicidade lúdica do leitor-intérprete dessas ditas incoerências. Por outro lado, quando se toma o partido de uma interpretação que pretende encontrar uma coerência interna às obras do filósofo, essa busca “permite descobrir as ligações com outros textos que manifestam uma coerência externa com o conjunto das obras, e inversamente. É preciso

compreender as abordagens [*démarches*], ligar as problemáticas, situar os elementos [...]” (DUFLO, 2013, p. 14).⁷

Esse movimento permite encontrar e delimitar não somente um Diderot que esboça rascunhos, mas algo que se poderia chamar propriamente de uma obra diderotiana, mesmo que os contornos sejam, por vezes, difíceis de determinar (*Ibid.*, p. 15). Vale notar ainda que coerência tal qual é aqui entendida por Duflo não quer dizer sistema (não ao menos conforme se compreendia a palavra ‘sistema’ no século XVIII, isto é, um conjunto articulado deduzido de teses fundadas sobre verdades primeiras, tal qual explicado pelo comentador). Diderot faz um esforço para não transformar suas afirmações ou ideias em verdades primeiras (DUFLO, 2013, p. 16-17).

No que diz respeito à metodologia de pesquisa, procederei com a análise de textos, especialmente daqueles escritos por Denis Diderot. Sua obra, no entanto, apresenta uma dificuldade ao pesquisador que pretende realizar uma análise estrutural devido à pouca linearidade e diferença de audiências para as quais cada texto foi destinado.⁸ No entanto, sempre no esforço de não sistematizar uma obra que não comporta um sistema, procuro evidenciar o fio condutor das considerações sobre o gênio. Esse movimento autoriza uma leitura, se não estrutural, conforme os termos canônicos, estruturante da obra do filósofo. Por isso, me valho também, em momentos estratégicos, da leitura e análise de trechos de sua correspondência. Como afirmou Yvon Belaval, ela é um acompanhamento necessário da leitura das obras de Diderot, pois vemos aí como suas ideias são formuladas e retomadas (1950, p. 8, nota 1). Vejamos, pois, mais detidamente o que significou o esforço de definição do gênio no século XVIII francês.

⁷ « [...] permet de découvrir des liens à d’autres textes qui manifestent une cohérence externe avec l’ensemble de l’œuvre, et inversement. Il faut comprendre les démarches, lier les problématiques, situer les éléments [...] »

⁸ De acordo com Franklin de Matos, os textos de Diderot são destinados a três diferentes audiências. O “grande público”, no qual estão incluídos os primeiros livros de filosofia, os verbetes da *Enciclopédia* e algumas considerações sobre o teatro, por exemplo; um segundo grupo, mais restrito, contendo especialmente escritos publicados no periódico *Correspondência literária, filosófica e crítica*, como *A religiosa*, *Jacques*, *o fatalista* e *Suplemento à viagem de Bougainville*; e textos legados à posteridade, como *O Sobrinho de Rameau* e o fragmento *Sobre o gênio*. Vale ressaltar ainda que “estes últimos textos só apareceram postumamente não porque Diderot os julgasse inacabados para a publicação, mas porque estavam, por assim dizer prontos demais para o público contemporâneo e deviam, portanto, ficar reservados ao leitor futuro.” (MATOS, 2004, p. 69).

O debate em torno do gênio não apenas é algo notável como também toca em diferentes aspectos da construção de um conceito. Para Voltaire, a pessoa de gênio é, antes de tudo, inventora. O gênio para Dubos, por sua vez, é cientificista, sendo definido a partir de conceitos da física, química e biologia, aplicados a um contexto estético. Na pena de Rousseau, por outro lado, o gênio é um presente da natureza. Conforme Saint-Lambert, trata-se de um ser representado por um conjunto de superlativos: força, intensidade, amplitude.

Kineret Jaffe lembra que para os gregos antigos o termo ‘gênio’ (*daimon*) não representava algo superior como passou a ser usado no século XVIII, permanecendo, em alguma medida, na esfera do misticismo. Na antiguidade, todas as pessoas nasciam com gênio, bom ou mau. Compreendia-se, pois, que cada indivíduo tinha um gênio próprio. Desse modo, não se tratava de nada grandioso, mas apenas a marca das capacidades específicas de cada pessoa (1980, p. 581).

No diálogo platônico *Íon* sobre a inspiração poética, Platão, por meio de Sócrates, fala sobre a diferença entre arte e inspiração. Íon, interlocutor de Sócrates no diálogo e um dos rapsodos mais conhecidos da Grécia antiga, sobretudo por suas declamações de Homero, considera o que faz uma arte, mas Sócrates o nega. “Isso que há em você”, afirma Sócrates, “não é arte [...] mas uma capacidade divina que o move.” (PLATÃO, 2007b, p. 32). Essa capacidade divina, conforme Sócrates nos explica na sequência, é proveniente das musas e faz com que o rapsodo, o dançarino, ou o artista de qualquer outro gênero, seja capaz de realizar suas ações de forma bela e tocante. O rapsodo, quando declama Homero, estaria “tomado e enlouquecido” (*Ibid.*, p. 39), sendo essa justamente a razão pela qual ele pode realizar a declamação da forma grandiosa tal qual a faz. De maneira semelhante, na *Apologia de Sócrates*, lê-se que a ação dos poetas é proveniente de uma *inspiração divina* (2007a, p. 25). Temos, então, dois modos de entender a ausência de mestres: tanto porque se trata de uma inspiração divina, nesse caso, se houve um mestre, é o próprio deus, quanto porque falamos de algo tão forte que desponta independentemente de onde a pessoa nasceu ou de quem foram seus professores. Assim, o gênio era aproximado de um *fogo divino* (CHOUILLET, 1973, p. 404).

Boileau, em *L'art poétique*, se refere ao mundo antigo de maneira bastante clara e direta quando fala do gênio. Os termos empregados são 'Parnaso', a morada dos deuses, 'Febo', ou Apolo, 'Pégaso', o cavalo alado. O autor se reporta aos céus e emprega o vocabulário místico do mundo antigo. Ademais, o gênio de Boileau não depende de nenhum mérito pessoal, se coloca em uma condição passiva de observação de algo que é obscuro: ele sente a influência secreta do Parnaso (1985, p. 227). Não se sabe a causa do gênio, ele é uma dádiva divina, está fora do espectro das escolhas. Conforme veremos, porém, apesar desse esforço de elucidação do conceito, nem sempre é possível retirá-lo da esfera do misticismo ou do obscurantismo. Interessa notar, independentemente disso, como alguns autores proeminentes compreenderam a ideia de gênio para saber de que maneira essa noção foi sedimentando um conceito.

O interesse pelo tema antigo é retomado em vários aspectos no século XVIII francês, apesar deste se relacionar com a investigação de forma bastante diferente. Determinados costumes dos antigos no que concerne o gênio também se repetem no Século das Luzes. Jean-Alexandre Perras (2015) relembra o leitor que na Roma antiga, tinha-se o hábito de gravar os gênios das cidades, isto é, suas entidades protetoras, nas moedas. O mesmo passou a ser feito durante o século XVIII, especialmente na França revolucionária: passaram a ser gravados nas moedas os gênios das nações que agora, porém, não eram mais divindades protetoras, mas ilustres artistas (2015, p. 22).

O esforço de compreensão da ideia de gênio pode ser visto, por exemplo, na *Enciclopédia*, de Diderot e d'Alembert. O campo semântico da palavra é de tal forma abrangente que no empreendimento enciclopédico há mais de 1800 ocorrências da palavra⁹, aparecendo diversas vezes no *Discurso preliminar*, e nos mais variados verbetes, como em '*Aplicação da álgebra*'; '*Carpinteiro*'; '*Versificação*'; '*Escultores modernos*'; e '*Quadrilha*'.

Na leitura dos textos dos primeiros anos do século XVIII percebe-se um esforço para definir o termo de maneira mais detida e precisa, período este no

⁹ De acordo com o mecanismo de busca disponível no site da Universidade de Chicago, disponível no link: <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedia1117/query?report=concordance&method=proxy&attribution=&objecttype=&q=g%C3%A9nie&start=0&end=0> (último acesso em 15 de outubro de 2018).

qual a ideia de genialidade começou a interessar os filósofos mais de perto: agora, “interroga-se sobre as ‘causas’ e a ‘natureza’ do gênio.” (CHOUILLET, 1973, p. 404).¹⁰ Logo no início do século, em 1711 com o periódico inglês organizado por Joseph Addison e Richard Steele, temos outro exemplo da importância e abrangência do tema. Apenas no primeiro volume da compilação do periódico, a qual abrange textos de primeiro de março de 1711 a 22 de outubro do mesmo ano, são encontradas 118 menções ao termo ‘gênio’ [*genius*]. O número 160, publicado no dia 3 de setembro de 1711, interessa aqui especialmente, pois destaca as diferenças entre França e Inglaterra no que concerne o gênio e as artes.

Procedendo com a comparação das manifestações artísticas na Inglaterra e na França, esse número do periódico inglês leva em consideração o gênio francês e aborda de maneira específica o gênio nas Belas Artes, apresentando algumas características desse indivíduo. Addison afirma:

Entre os grandes gênios poucos atraem a admiração de todo o mundo sobre eles e se encontram entre os prodígios da humanidade, os quais, pela mera força de partes naturais, e sem nenhuma assistência das artes ou de aprendizado, produziram obras de arte que foram o deleite de seu próprio tempo e as maravilhas da posteridade. Há algo nobremente extravagante nesses gênios naturais que é infinitamente mais bonito do que todos os volteios e a polidez do que os franceses chamam de *bel esprit*, pelo qual eles expressariam um gênio refinado pela conversação, reflexão e leitura dos autores mais polidos. O mais grandioso gênio que corre pelas artes e pelas ciências toma uma espécie de tintura delas, e cai inevitavelmente na imitação. (ADDISON, 1891, online)¹¹

É interessante notar o modo como o gênio é contrastado aqui ao gosto, apesar dessa última palavra não aparecer diretamente no trecho citado. Primeiramente, a pessoa de gênio é apresentada como aquela que aprende independentemente de seus mestres, estudando e se desenvolvendo sem assistência e produzindo obras superiores a todas as anteriores. A primeira característica do gênio é, então, a autonomia, visto que ninguém o ensina a ser

¹⁰ « on s’interroge sur les ‘causes’ et sur la ‘nature’ du génie. »

¹¹ “Among great Genius's those few draw the Admiration of all the World upon them, and stand up as the Prodigies of Mankind, who by the meer Strength of natural Parts, and without any Assistance of Arts or Learning, have produced Works that were the Delight of their own Times, and the Wonder of Posterity. There appears something nobly wild and extravagant in these great natural Genius's, that is infinitely more beautiful than all the Turn and Polishing of what the French call a Bel Esprit, by which they would express a Genius refined by Conversation, Reflection, and the Reading of the most polite Authors. The greatest Genius which runs through the Arts and Sciences, takes a kind of Tincture from them, and falls unavoidably into Imitation.”

gênio, somente a natureza; a segunda é a inventividade, pois o gênio não pode imitar seus predecessores, mas deve ter uma capacidade criativa que o afaste da imitação. Addison continua afirmando que a característica central desse indivíduo é a quebra das regras e a falta de disciplina, apontando Shakespeare, em passagens subsequentes, como exemplo de um grande gênio.

Na continuação da citação feita acima, Addison menciona os franceses com o objetivo de sublinhar seu modo de produção artística. Segundo ele, as obras dessa nação são marcadas pela polidez e pelo refinamento. Note-se que o gênio é diferenciado do gosto assim como a falta de decoro é oposta à polidez.¹² Se Shakespeare quebra regras do teatro clássico ao compor suas peças, Voltaire as segue o mais próximo que pode, compondo peças teatrais em versos alexandrinos, por exemplo.¹³

O que essa passagem de Addison ilustra é uma discussão que se inicia no começo do Século das Luzes, mobiliza pensadores de diferentes localidades e não tem um ponto final até o romantismo alemão.¹⁴ A referida edição de *The Spectator*, apesar de curta, ajuda a constatar a importância e influência tanto da literatura inglesa quanto da literatura francesa do século XVII nas reflexões sobre o gênio e o gosto ao longo dos anos seguintes. Encontra-se aqui uma divisão entre o gênio, que é natural, nobre e extravagante, e o gosto, por sua vez refinado pela literatura e pela conversação, talvez até de maneira excessiva, tido por Addison como tipicamente francês, enquanto o primeiro marcaria o caráter dos ingleses.¹⁵

¹² Quando consideradas as peças de Shakespeare, mais do que falta de decoro (tendo em mente as regras do teatro francês), poderiam ser opostas a polidez francesa à expressão violenta e direta dos sentimentos de Otelo (BRANDÃO, 2014, p. 168). Sobre essa comparação, ver *Études de style*, de Léo Spitzer (1970), especialmente o capítulo intitulado *Quelques interprétations de Voltaire* (pp. 336-366).

¹³ Impossível não lembrar aqui da anedota segundo a qual Voltaire, no castelo de Ferney, conversa com um visitante a respeito do teatro de Shakespeare, que nesse período começava a se tornar conhecido fora da Inglaterra. Franklin de Matos narra essa historietta da seguinte maneira: “Embora os tipos do dramaturgo inglês sejam buscados no meio do povo, dizia, deve-se reconhecer que eles não deixam de pertencer à natureza. Voltaire interrompeu seu interlocutor: ‘Com sua permissão, senhor, meu traseiro também faz parte da natureza e, no entanto, eu uso calças.’” (MATOS, 2009, p. 10).

¹⁴ Jacques Chouillet, por exemplo, afirma que o verbete “*Téoshopes*”, da *Encyclopédia*, escrito por Diderot, “contém uma descrição profética na qual não é difícil de ver um prefácio vagamente aterrorizado das exuberâncias do *Sturm un Drang*. [il contient une description du prophétisme dans laquelle il n’est pas difficile de voir une préface vaguement terrifiée aux exuberances du *Sturm und Drang*.]” (CHOUILLET, 1973, p. 414).

¹⁵ Sobre a discussão a respeito da temática do gênio no século XVIII britânico, conferir a apresentação da dissertação de mestrado de Alexandre Amaral Rodrigues, intitulada *Tradução de ‘An Essay on genius’ (1774), de Alexander Gerard, precedida por uma Introdução à obra* (2006).

No *Dicionário de música* (1768), Rousseau escreve que ninguém se torna gênio, aproximando, assim, seu posicionamento de Addison. Em outras palavras, não seria possível aprender a sê-lo, pois se trata de algo inato ou congênito. Os termos do início do século se repetem: o gênio deve ser *natural*, não se *aprende* a ter genialidade. Mais do que isso, se o jovem artista precisa procurar saber o que é o gênio, essa busca será inútil: “Você o tem: você o sente em si mesmo. Você não o tem: você não o conhecerá jamais.” (ROUSSEAU, 1768, p. 230).¹⁶ Quando Jacques, o fatalista, conversa com seu amo, ele apresenta uma ideia bastante semelhante a essa: “A verdade tem seus aspectos picantes, que se compreende apenas quando se tem gênio. Mas e quando ele nos falta? – Quando ele nos falta, não é preciso escrever.” (DIDEROT, 1997, p. 73-74).¹⁷

Faz-se frente, nesse ponto, à ideia de nascer com gênio. Seria então o gênio uma característica separada da pessoa que o *tem* ou pode-se dizer que alguém é gênio? De acordo com o verbete de Voltaire, publicado nas *Questões sobre a Enciclopédia* e também no *Dicionário Filosófico*, o gênio é equivalente a um talento, porém sendo este de nível superior e criativo (VOLTAIRE, 2011, p. 60). Assim, é possível utilizar a expressão *ter gênio*, do mesmo modo como se fala em ter talento.

Edgar Zilsel, no livro *Le génie, histoire d'une notion de l'antiquité à la renaissance* (1993), retoma essa ideia ainda que indiretamente. Ele explica como o gênio é compreendido de um modo geral pelo Século das Luzes e afirma que “[a] noção de gênio pressupõe, com efeito, uma subjetivação que valoriza menos as realizações concretas e as influências exteriores do que as aptidões individuais e o talento inato. [...] Em resumo, o gênio se distingue por tudo o que não se pode aprender de maneira racional.” (ZILSEL, 1993, p. 27-8).¹⁸ Vale mencionar ainda que o comentador emprega a palavra ‘gênio’ como designando apenas um conceito ou talvez uma faculdade, mas não uma pessoa, como é o caso para alguns pensadores, Diderot entre eles.

¹⁶ « En as-tu: tu le sens en toi-même. N'en as-tu pas : tu le ne connoîtras jamais. »

¹⁷ « La vérité a ses côtés piquants, qu'on saisit quand on a du génie ; mais quand on en manque ? – Quand on en manque, il ne faut pas écrire. »

¹⁸ « La notion de génie présuppose en effet une subjectivation qui valorise moins les réalisations concrètes et les influences extérieures que les aptitudes individuelles et le talent inné. Bref, le génie se distingue par tout ce qui ne peut pas s'apprendre de manière rationnelle. »

No texto de Dubos temos uma das primeiras tentativas no cenário francês de saída do mundo lírico para oferecer uma descrição positiva do gênio (CHOUILLET, 1973, p. 404). Nas *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, obra anterior aos dicionários de Rousseau e Voltaire, e composta por três partes, cada uma com mais de 500 páginas, publicadas inicialmente em 1719 e depois em 1740, a segunda é dedicada em grande medida ao gênio. Dividida em 39 sessões, dez delas trazem o termo 'gênio' logo no título, resultando em um assunto que será desenvolvido de forma sistemática. Nas primeiras sessões, o autor discorrerá sobre o gênio em geral, passando depois para características específicas, as quais são, certas vezes, exploradas por meio de exemplos. Descobrimos, ao longo do texto, quais seriam os climas adequados ao gênio de acordo com o autor, passando pelas obras que lhe convêm, suas limitações e seus atributos.

Vê-se, assim, as primeiras etapas da delimitação de uma noção ampla e aplicável a diferentes áreas do conhecimento, cada qual com objetivos distintos. Com esse processo de delimitação, a noção ganha novos contornos, se transformando em um conceito amplamente discutido. Esses três exemplos ajudam a compreender as proporções da discussão. Munidos dessas informações, passemos à análise mais detida de textos representativos do período no que concerne a delimitação do conceito de gênio.

O cientificismo da genialidade

Na seção II da segunda parte das *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, intitulada *Sobre o gênio que faz os pintores e os poetas*¹⁹, Dubos nos fornece uma definição do gênio artístico na qual se apropria de um vocabulário da biologia. Nessa definição físico-químico-biológica, o jargão utilizado para estudar o gênio será o da ciência. Apesar de empregar palavras como 'natureza' e 'invenção', o aspecto mais substancial do gênio segundo Dubos é o científico. Conforme o autor, o gênio das artes, sobretudo da pintura e da poesia, "consiste em um feliz arranjo do cérebro, na boa conformação de cada um desses órgãos, como na qualidade do sangue, a qual o dispõe para a fermentação durante o trabalho, de modo que ele forneça espíritos em

¹⁹ *Du génie qui fait les peintres et les poètes.*

abundância aos recursos que servem às funções da imaginação.” (DUBOS, 1740, p. 13-14)²⁰.

O autor ainda desenvolve por algumas linhas essa ideia, e afirma que caso os órgãos não estejam bem dispostos não será produzido nada além de quimeras. Uma pessoa nessas condições faz cópias verossímeis da natureza, mas a partir de um espelho que não é fiel, resultando em produções regulares, que por isso já não poderiam ser chamadas de obras de gênio, afinal ele deve produzir algo de excepcional e, além de regulares, essas produções são também frias (*Ibid.*, p. 15). A formação dos órgãos e a fermentação do sangue ajudam a compreender de que modo o autor afasta qualquer ideia de influência do meio no aparecimento do gênio, o qual encontra sempre uma maneira de se manifestar, independentemente das condições externas. Na seção III da segunda parte, Dubos oferece uma lista de pintores ilustres que não foram filhos de pintores, e que, por conseguinte, não tiveram uma forte influência de seu contexto social para se desenvolverem de maneira tão superior. “A maior parte dos grandes pintores”, afirma o autor, “não nasceu nos ateliês.” (*Ibid.*, p. 25).²¹ De acordo com Dubos, exemplos como esses mostram que a natureza faz o gênio, e não a educação, a cultura ou o meio.

A perspectiva de Dubos, todavia, parece desconsiderar aspectos importantes. Ele mesmo afirma em seu texto que determinados climas ou outras questões geográficas favorecem ou criam obstáculos ao desenvolvimento de gênios.²² Coincidentemente, regiões que no século XVIII eram mais pobres são aquelas que apresentariam maiores empecilhos. Adiante, veremos o exemplo do conto da Madame de Beaumont que parece mais plausível no que diz respeito ao papel do meio no surgimento do gênio. De todo modo, como afirma Herbert Dieckmann, Dubos questiona quais são as causas do desenvolvimento do gênio, e seu mérito estaria mais em levantar a questão do que em respondê-la propriamente (1941, p. 161).

²⁰ « consiste dans un arrangent heureux du cerveau, dans la bonne conformation de chacun de ces organes, comme dans la qualité du sang, laquelle le dispose à fermenter durant le travail, de manière qu’il fournisse en abondance des esprits aux ressorts qui servent aux fonctions de l’imagination. »

²¹ « La plupart des grands Peintres ne sont pas nez dans les ateliers. »

²² Sobre essa questão, ver especialmente as seções X, *Du temps où les hommes de génie parviennent au mérite dont ils sont capables* (pp. 110-121) e XIX, *Qu’il faut attribuer aux variations de l’air dans le même pays, la différence qui s’y remarque entre le génie de ses habitants et des siècles différents* (pp. 304-312).

Associado à imagem da fermentação do sangue, tem-se também a ideia de entusiasmo, entendido como um elemento fundamental na iminência da criação: do entusiasmo se segue a epifania. A explicação é fisiológica, descrita em termos como o aquecimento literal do sangue, pois pintores e poetas não inventariam de sangue frio.

“Supus”, afirma Dubos, “que o sangue daquele que compõe se aquece, pois os pintores e os poetas não podem inventar de sangue frio. Sabe-se bem que eles entram em uma espécie de *entusiasmo* quando produzem suas ideias.” (*Ibid.*, p. 14, grifo meu).²³ É feita nessa passagem uma oposição entre sangue frio e entusiasmo, o calor do sangue, resultado da aceleração do movimento cardíaco e da respiração. Alguém que tente criar sem ser tomado pelo entusiasmo ou que não tenha a composição dos órgãos necessária terá produções que serão somente regulares. Todavia, se a discussão é trazida para o campo da ciência, a causa do gênio é tão obscura quanto era para os antigos. A posição do autor é frágil, fundada em uma suposição sua.

Essa não é a única passagem em que a palavra ‘entusiasmo’ aparece na obra de Dubos. De maneira mais enfática, logo na primeira seção, o leitor se depara com a relação do entusiasmo e a capacidade criativa do gênio:

Se esse *entusiasmo* divino, que torna os pintores poetas e os poetas pintores, falta a nossos artesãos, se eles não o tem [...], uns e outros permanecem, durante toda a sua vida, vis obreiros e manufatureiros, a quem é preciso pagar o dia, mas que não merecem a consideração e a recompensa que as nações polidas devem aos artesãos ilustres. (DUBOS, 1740, p. 6, grifo meu)²⁴

A citação, que começa fazendo referência à epígrafe latina do texto de Dubos, *ut pictura poesis* (assim como a pintura é também a poesia), isto é, a ideia segundo a qual os pintores devem se tornar poetas e os poetas, pintores, permite constatar também que, sem o entusiasmo não há o movimento necessário para a composição de obras grandiosas e geniais. Por maior que seja o esforço do indivíduo, se ele não nasceu com essa predisposição para os

²³ « J’ai supposé que le sang de celui qui compose, s’échauffat ; car les Peintres et les Poètes ne peuvent inventer de sang froid : on sait bien qu’ils entrent en une espèce d’enthousiasme, lorsqu’ils produisent leurs idées. »

²⁴ « Si cet enthousiasme divin, qui rend les Peintre poètes, et les Poètes Peintres, manque à nos artisans, s’ils n[en]’ont pas [...] les uns et les autres restent toute leur vie de vils ouvriers et des manœuvres, dont il faut paier les journées, mais qui ne méritent pas la consideration et les récompenses que les Nations polies doivent aux artisans illustres. »

grandes empreendimentos, por sua vez movidos pelo entusiasmo, não passará de um vil artesão. Em alguma medida, nesse ponto as considerações de Dubos se retiram da atmosfera cientificista que ele busca e retornam para um campo obscuro ou sobrenatural: o *entusiasmo*, necessário ao gênio, se aproxima do *divino*.

Essa passagem fica ainda mais clara quando comparada com outra, extraída também da seção II: “É o entusiasmo que toma os poetas quando eles veem graças dançar sobre uma pradaria, onde os homens comuns não percebem nada além de rebanhos.” (*Ibid.*, p. 17-18).²⁵ A frase é exemplar para marcar as atividades relacionadas à força do entusiasmo e do aquecimento do sangue do gênio. Considerando-se a vida no campo, a imagem de rebanhos pastando não é incomum. Sua imaginação, porém, faz com que uma imagem corriqueira se transforme em algo excepcional e surpreendente, dando assim origem às mais fabulosas criações artísticas. Não se pode perder de vista que essas criações são originadas pelos mesmos estímulos que as pessoas comuns receberam. Elas, porém, não têm a capacidade criativa dos gênios, mesmo que muito se esforcem.

Mais do que isso, essa passagem mostra a gênese conceitual para a qual chamei atenção, ou ainda, a importância dada pelo século XVIII para esse conceito. Ao mesmo tempo em que o gênio é considerado uma faculdade, uma aptidão presenteada pela natureza, mostrando assim um caráter, em alguma medida, espiritual, Dubos se esforça também para encontrar a justificativa científica desse acontecimento. Ele não se contenta com a afirmação segundo a qual o gênio é tão somente uma inspiração proveniente dos deuses. É preciso conhecer a fundo a causa desse fenômeno: agora não são mais as musas que ditam os empreendimentos do gênio, é o sangue que se aquece. Não se trata mais de uma inspiração, mas sim de um bom arranjo do cérebro e dos órgãos. Dubos tenta descrever o contexto fisiológico da produção do gênio, se afastando, portanto, da tradição antiga de tomá-lo como algo dado, cuja origem não se investiga. A despeito dessa tentativa, veremos que a causa do gênio permanece tão obscura quanto na antiguidade.

²⁵ « C’est l’enthousiasme qui possède les Poètes, quand ils voient les Graces danser sur une prairie, où le comun des hommes n’apperçoit que des troupeaux. »

Em um caso no qual ao gênio fosse impedido o exercício de suas grandes habilidades – isto é, se o meio fosse inóspito para o aparecimento e desenvolvimento de seu gênio –, ele mesmo criaria as condições para desenvolver suas faculdades, não dependendo de seu contexto. A seguinte passagem serve como exemplo disso:

Quando a malignidade das conjunturas submeter o homem de gênio a uma profissão abjeta antes que ele tenha aprendido a ler, eis o que se pode supor de mais odioso contra a fortuna, seu gênio não deixará de se manifestar. Ele aprenderá a ler aos vinte anos para aproveitar, independentemente de qualquer pessoa, o prazer sensível que os versos causam em todos os homens nascidos poetas. Em pouco tempo, ele mesmo fará versos. (DUBOS, 1740, p. 40)²⁶

Infere-se da citação que a natureza da pessoa de gênio é mais forte do que qualquer circunstância e permite encontrar os meios de se sobressair entre os demais. É preciso notar, contudo, que apesar da preponderância do gênio frente ao meio, Dubos destaca alguns aspectos geográficos, tais quais o clima ou a terra, como favorecedores do surgimento de gênios. Os climas do Norte são menos favoráveis do que os climas do Sul, para citarmos apenas um exemplo. Essa ideia parece ser uma tentativa do autor de lidar com o problema da ausência de gênios em determinadas regiões. De maneira geral, somos levados a pensar na ausência de empreendimentos geniais em determinados grupos sociais ou localidades geográficas devido a fatores mais palpáveis, como dificuldade em acesso a educação. No entanto, o autor de *Réflexions critiques* não aceita qualquer interferência do meio na genialidade: caso uma pessoa nasça com gênio, ele se desenvolverá a despeito do clima, como constata-se com o trecho acima. Devido a isso, afirmo que, apesar do esforço de se desvencilhar do misticismo antigo, Dubos não o faz completamente, pois não consegue justificar de maneira satisfatória o fenômeno do gênio.

A passagem de Dubos citada acima pode ser exemplificada por um conto de Madame de Beaumont, intitulado *La force du génie naturel*. No conto, Molly, a protagonista, uma camponesa nascida com gênio, é submetida a condições

²⁶ « Quand la malignité des conjonctures auroit asservi l'homme de génie à une profession abjecte, avant qu'il eut appris à lire, voilà ce qu'on peut supposer de plus odieux contre la fortune, son génie ne laisseroit pas de se manifester. Il apprendra à lire à vingt ans, pour jouir, indépendamment de personne, du plaisir sensible que font les vers à tout homme qui est né poète. Bien-tôt il fera lui-même des vers. »

pouco propícias para o desenvolvimento de suas habilidades artísticas. Mesmo assim, com o passar do tempo, ela se vê transformada em poeta. Michel Delon chama a atenção do leitor para o modo como são lá empregadas as expressões *ter gênio* e *ser gênio*. No caso de Molly, “a pequena camponesa *tem gênio*, ela não é *um gênio* que bastaria a si mesma.” (DELON, 1988, p. 493, grifos meus).²⁷ Isso significa que, apesar de ser dotada da característica que a transformam em uma pessoa de gênio, ela mesma não reconhece isso em si, fazendo com que haja a separação entre ter uma faculdade e vivenciá-la de maneira mais direta.

Vale ressaltar ainda que, no caso de Molly, a cultura tem um papel importante: devido a sua pouca instrução e pouca leitura, seus poemas são apresentados como tendo uma linguagem simples, pois ela se valia dos recursos que tinha ao alcance das mãos. Madame de Beaumont parece, portanto, lidar de maneira mais completa com as questões de influência do meio no desenvolvimento do gênio: ele surge, mas não de maneira tão sublime quanto no caso de pessoas que tenham melhores influências. Malgrado isso, “em meio a essas imperfeições, se é forçado a reconhecer um gênio superior, ao qual não faltou nada senão cultura.” (BEAUMONT, 1775, p. 272).²⁸ Uma das razões para isso acontecer é o fato de que o gênio não precisa de mestres: “O jovem pintor que tem gênio começa desde cedo a se afastar de seu mestre [...]. O mestre se torna mesmo o discípulo.” (DUBOS, 1740, p. 56).²⁹ A relação mestre-discípulo se inverte, pois quem tem gênio é de tal modo superior aos outros que passa a estabelecer ele mesmo os critérios a serem reproduzidos e ensinados.

Essa questão continua a ser desenvolvida no desenrolar das *Réflexions critiques*, sobretudo no início do segundo tomo. A superioridade do gênio diante de seus mestres é notada não apenas no fato de que ele os supera ou encontra meios para a manifestação de seu talento, caso eles lhe tenham sido impedidos pelas circunstâncias, mas também é capaz de desenvolver sua aptidão caso não tenha bons mestres: “Um aluno que tem gênio aprende a fazer bem ao ver seu mestre fazer mal. A força do gênio transforma em bons alimentos os preceitos

²⁷ « La petite paysanne a du génie, elle n'est pas un génie qui se suffirait à lui-même. »

²⁸ « En un mot, au milieu des imperfections de cet ouvrage, on est forcé de reconnoître un génie supérieur, auquel il n'a manqué que de la culture. »

²⁹ « Le jeune peintre qui a du génie, commence bien-tôt à s'écarter de son maître [...]. Le maître devient même le disciple. »

mal digeridos. O que um homem nascido com gênio faz de melhor é o que ninguém o mostrou como fazer.” (*Ibid.*, p. 21-22).³⁰ Nesse sentido, tanto o gênio apresentado por Dubos quanto aquele ilustrado por Madame de Beaumont em *La force du génie naturel* são caracterizados enquanto uma faculdade concedida pela natureza a pessoas escolhidas aleatoriamente, apesar de existirem algumas diferenças importantes conforme a concepção de cada autor.

Na seção V das *Réflexions*, intitulada *Dos estudos e do progresso dos pintores e dos poetas*³¹, o filósofo explica como o auto aprendizado do gênio é possível:

[...] um homem nascido com gênio é logo capaz de estudar sozinho e é o estudo feito por sua escolha e determinado por seu gosto que mais contribui para formá-lo. Esse estudo consiste em uma atenção contínua sobre a natureza. Ele consiste em uma reflexão séria sobre as obras dos grandes mestres, seguida de observações sobre o que convém imitar e sobre o que seria necessário ultrapassar. (*Ibid.*, p. 44-45)³².

Mais de uma aproximação interessante pode ser feita entre essa passagem de Dubos e a obra de Diderot. A primeira é com o fragmento *Sobre o gênio*, no qual Diderot se deterá de maneira especial na capacidade de observação do gênio diante não somente da natureza, mas de tudo o que lhe aparece. Será exatamente a esse tipo de reflexão séria (e não a *pequena espionagem*, para empregarmos o termo do autor) que ele se refere (1875b, p. 26). Voltaremos a isso. A segunda aproximação que pode ser feita é com os *Diálogos sobre o Filho natural*, que serão analisados no próximo capítulo. Vale adiantar que nessa obra de 1757 constata-se a presença e importância da capacidade de observação do gênio, algo que ficará mais claro com a análise dos textos posteriores. Dorval atesta a necessidade de observação e, munido dos produtos dela, ele pode bem combinar os objetos e estabelecer entre eles novas relações, cujos produtos serão as obras de gênio.

³⁰ « Un élève qui a du génie, apprend à bien faire, en voyant son Maître faire mal. La force du génie change en bonne nourriture les préceptes les plus mal digerez. Ce qu'un homme né avec du génie, fait de mieux, est ce que personne ne lui a montré à faire. »

³¹ *Des études et des progrès des Peintres et des Poètes*.

³² « [...] un homme né avec du génie, est bien-tôt capable d'étudier tout seul, et c'est l'étude qu'il fait par son choix, et déterminé par son goût, qui contribue le plus à le former. Cette étude consiste dans une attention continuelle sur la nature. Elle consiste dans une réflexion sérieuse sur les ouvrages des grands maîtres, suivie d'observations sur ce qu'il convient d'imiter, et sur ce qu'il faudroit tâcher de surpasser. »

Com as últimas passagens das *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* aqui citadas, conclui-se que, para o autor, ambiente e condições não influenciarão de maneira decisiva a grandeza e o desenvolvimento do gênio, diferente do que ocorreu no caso citado por Madame de Beaumont. Para Dubos, haveria, no máximo, um retardamento no desenvolvimento do gênio, mas não um impedimento completo. Encontramos aqui a mesma tese mais tarde defendida por Diderot e Rousseau, que afirmam não ser possível aprender a ser gênio: “não são as letras ensinadas a um homem que o tornam poeta, é o gênio poético *dado a ele pela natureza em seu nascimento* que faz com que ele aprenda forçando-o a procurar os meios de adquirir conhecimentos próprios para aperfeiçoar seu talento.” (*Ibid.*, p. 41, grifos meus)³³. Essa frase, sobretudo a parte destacada, é exemplar no que diz respeito ao modo como a natureza presenteia a pessoa de gênio em seu nascimento: a origem do gênio é a natureza ela mesma. Uma vez concedida ao indivíduo, essa faculdade não pode ser dele retirada. Aqui, como em outras passagens que analisei anteriormente, é possível perceber que o *je ne sais quoi* do gênio segundo os antigos não desaparece completamente. Das musas, passa-se para a natureza, mas não se esclarece a causa secreta desse fenômeno, que permanece obscura.

Também na seção III da segunda parte da obra, intitulada *Que a impulsão do gênio determina a ser pintor ou poeta aqueles que trouxeram essa impulsão ao nascer*³⁴ (*Ibid.*, pp. 24-34), vemos que a educação e o meio não modificam o gênio e ele sempre se manifestará de alguma forma (*Ibid.*, p. 24). Mais uma vez, a genialidade é descrita como uma impulsão natural. Dubos dirá na sequência do texto que

a educação, que não saberia conceder um certo gênio nem certas inclinações às crianças que não as possuem, não saberia também privar esse gênio, nem mesmo retirar essas inclinações das crianças que as trouxeram em seu nascimento. (*Ibid.*, p. 34)³⁵.

³³ « [...] ne sont pas les Lettres qu'on enseigne à un homme qui le rendent Poète : c'est le génie poétique, que la nature lui donna en naissant, qui les lui fait apprendre, en le forçant de chercher des moïens d'acquérir les connoissances propres à perfectionner son talent. »

³⁴ *Que l'impulsion du génie détermine à être Peintre ou Poète, ceux qui l'ont apporté en naissant.*

³⁵ « L'éducation, qui ne sauroit donner un certain génie, ni de certaines inclinations aux enfants qui ne les ont point, ne sauroit aussi priver de ce génie, ni dépouiller de ces inclinations les enfants qui les ont apportées en naissant. »

O gênio é pensado como uma característica concedida a alguns e negada a outros e, como se pode constatar com a passagem citada acima, apenas certas pessoas têm essa determinação. Aqueles que não a trazem ao nascer também não a desenvolverão ao longo dos anos. Nesse sentido, insisto no fato de não ser possível aprender a ser gênio. O nascimento e as inclinações são contrapostos à educação, aspecto que ficou claro, segundo me parece, com o exemplo do conto de Madame de Beaumont.

Durante boa parte do segundo tomo das *Réflexions*, deparamo-nos com ideias que atestam o caráter inato da genialidade em uma tentativa de caracterização dos indivíduos que a possuem. Depois de um começo no qual escreve sobre o gênio de um modo geral, o autor passa para casos mais específicos, pintando um quadro que se aplica, a partir desses exemplos, àqueles de diversos campos da ação e do pensamento. Serão as considerações sobre o gênio de um modo mais abrangente que nos interessarão de maneira especial. Logo no início da Segunda Parte, na primeira seção, intitulada *Do gênio em geral*³⁶, o autor nos apresenta uma definição do termo:

Chama-se gênio a aptidão que um homem recebeu da natureza para fazer bem e facilmente certas coisas que os outros não saberiam fazer senão muito mal apesar de muito custo. Aprendemos a fazer as coisas para as quais temos gênio com tanta facilidade quanto temos para falar nossa língua materna. (*Ibid.*, p. 7)³⁷.

Vejamos detalhadamente as implicações dessa passagem. Quando Dubos define o gênio, em nenhum momento ele se refere à pessoa, mas sempre ao conceito, uma aptidão, aplicada a determinado indivíduo, caso que nos interessa aqui particularmente, ou nação. Quando o autor se refere à pessoa que possui essa característica, ele sempre emprega a expressão ‘homem de gênio’.

Na passagem supracitada, encontramos três termos centrais na definição do termo. O primeiro é ‘natureza’, seu emprego nessa passagem reforça a ideia segundo a qual não se aprende a ser gênio. O segundo é a ideia de ‘fazer bem’ algo, ou seja, a ideia de ‘talento’, que vem acompanhada pelo terceiro termo, o advérbio ‘facilmente’. O que o gênio faz, ele faz bem e ninguém o ensinou, pois

³⁶ *Du génie en général*

³⁷ « On appelle génie, l’aptitude qu’un homme a reçu de la nature, pour faire bien et facilement certaines choses, que les autres ne sçauroient faire que très-mal, même en prenant beaucoup de peine. Nous apprenons à faire les choses pour lesquelles nous avons du génie, avec autant de facilité que nous en avons à parler notre langue naturelle. »

veio com ele em sua natureza. Não se trata do mérito de alguém esforçado e nem de saber escolher os seus professores: o gênio prescinde qualquer uma dessas coisas. Ele se faz por si mesmo, no sentido de que independe de mestres. Todavia, nenhuma pessoa tem a liberdade de escolher ser ou não gênio, visto que estamos falando de uma faculdade presenteada pela natureza, e nem mesmo ela poderia retirar da pessoa depois de seu nascimento.

Importa notar ainda que, segundo essa passagem, todos parecem ter determinado gênio, que faz com que cada pessoa tenha certas aptidões ou talentos, não sendo exclusivo a alguns indivíduos, da mesma forma como na antiguidade. A especificidade consiste no tipo de gênio, mas não no fato dele estar presente em todos os seres humanos. Isso talvez se justifique pelo fato de o gênio ser identificado a uma aptidão: cada pessoa tem as suas próprias. Todavia, na primeira seção do segundo tomo, Dubos restringe a genialidade a apenas determinadas pessoas. Como veremos na sequência, o gênio é por vezes assimilado ao talento, porém não a um talento qualquer, mas sim àquele que é grandiloquente, gerador de resultados extraordinários. É o caso do pensamento de Voltaire. Para ele, o gênio é associado a um talento superior aos demais, assim identificado devido a uma criação grandiosa (2011, p. 60-61).

De acordo com as *Réflexions critiques*, essa aptidão superior é recebida da natureza³⁸. Todavia, diferente dos preceitos da antiguidade a esse respeito, não se trata de uma inspiração, de algo que toma conta da pessoa no momento da criação, como as musas, mas sim de algo que nasce com a pessoa de gênio. Consta-se, assim, que estamos falando de algo inato ao homem, e nem mesmo a natureza teria o poder de privar um indivíduo dessa aptidão superior. Dubos na sequência da primeira seção, corroborando a argumentação que vemos ser estabelecida até aqui, afirma: “Ora, é preciso nascer com gênio para poder inventar, e não se alcança uma grande invenção nem mesmo com a ajuda de longo estudo.” (DUBOS, 1740, p. 5)³⁹. Esse estudo independe, por exemplo, da qualidade dos mestres. Caso não se tenha nascido gênio, não se pode

³⁸ A respeito da associação entre o emprego da palavra ‘aptidão’ utilizada por Dubos e a ideia de talento, conferir o artigo *The concept of genius: its changing role in Eighteenth-century French Aesthetics* (JAFFE, 1980, p. 583).

³⁹ « Or il faut être né avec du génie pour inventer, et l’on ne parvient même qu’à l’aide d’une longue étude à bien inventer. »

adquiri-lo, não importa a quantidade ou a qualidade dos esforços empregados nessa direção.

No verbete “Gênio” da *Enciclopédia*, Saint-Lambert propõe uma ideia semelhante, assim como no verbete “Gênio” do *Dicionário de música* de Rousseau, apesar de cada autor se valer de estratégias interpretativas distintas. Tudo aquilo que é obra do estudo e do tempo diz respeito ao gosto⁴⁰. O gênio, por sua vez, empreende uma obra de momento, quebrando as regras até então estabelecidas para fundar novas⁴¹ e, nesse caso, ele não aprende a ser o que é, assim como também não o escolhe.

A partir das *Réflexions critiques*, pode-se constatar que o talento inspirado pela natureza permite que o gênio leve a cabo empreendimentos que seus pares, desprovidos de uma aptidão semelhante, jamais seriam capazes de imaginar. Insisto no uso dos termos: *o gênio realiza o que os outros sequer imaginam*. As análises efetuadas anteriormente nos permitem compreender o que está em jogo em uma afirmação como essa. Como as faculdades da pessoa de gênio se desenvolvem mais para aquilo que têm grande habilidade, os resultados disso são primorosos. Aqueles que têm aptidões diferentes, ainda que estudassem muito ou muito se esforçassem, não conseguiriam alcançar resultados semelhantes aos do gênio: sua imaginação não chega tão longe.

A pessoa de gênio apresenta grande facilidade no momento de aprender a fazer *as coisas para as quais tem gênio*, para desenvolver suas aptidões ou talentos, algo comparado à facilidade que temos, de um modo geral, para aprender nossa língua materna. Isso quer dizer que a pessoa detentora de gênio para a pintura saberá pintar maravilhosamente e diferentes técnicas podem ser facilmente aprendidas, chegando a superar seus mestres. Pode ser, porém, que

⁴⁰ A possibilidade criar sem seguir regras faz pensar, outra vez, na diferença entre gênio e gosto. De modo panorâmico, pode-se dizer que o gênio é aquele que quebra regras, criando novos gêneros artísticos, por exemplo (como o faz Shakespeare), ao passo que o gosto as aperfeiçoará com o passar do tempo. Se o gênio extrai um pedaço de madeira bruta e esboça uma roda a partir dela, o gosto a tornará redonda e sem defeitos, para que seja usada por todos. Aquele que segue as regras, aperfeiçoa, transforma, com o passar dos anos, em novas regras aquilo que fora criado, representa o gosto, e não o gênio. Sobre os conceitos de gênio e gosto no século XVIII, ver o artigo *Voltaire sobre Shakespeare e Newton ou o gênio e o gosto nas artes e nas ciências* (2014), de Rodrigo Brandão.

⁴¹ “Forçado a sentir, determinado por seus gostos e por suas aversões, distraído por mil objetos, adivinhando muito, prevendo pouco, levando seus desejos, suas esperanças, ao excesso, acrescentando ou subtraindo sem parar à realidade dos seres, os homens de gênio me parecem mais próprios para derrubar ou fundar os Estados do que para mantê-los, mais adequados para reestabelecer a ordem do que para segui-la.” (SAINT-LAMBERT, 2015, p. 328).

a pessoa em questão jamais tenha excelência na poesia ou na prática de um instrumento, pois seu gênio é o da pintura, e não aquele da poesia ou da música. Ele ou ela não é capaz de fazer não importa qual atividade, mas apenas de desenvolver o campo de ação de seu gênio⁴². Não se pode perder de vista o fato de o gênio ser, desde o início, associado à aptidão, ao talento. Diante disso, pode-se dizer que o talento, a capacidade, a habilidade, ou ainda, o *entusiasmo* para fazer algo, termo caro a Diderot e também utilizado por Dubos, diferencia o gênio das demais pessoas.

Dubos considera a faculdade da invenção como a essência do gênio e reconhece a possibilidade de criar sem seguir regras. Nesse sentido, o gênio é uma capacidade inata presente em certas pessoas, porém inexistente na maioria, marcando, assim, uma semelhança dos escritos de Diderot com Dubos, conforme veremos. Para Diderot, as pessoas nascem apenas com seus sentidos e, com o passar do tempo, os desenvolvem e combinam de diferentes maneiras, dependendo de suas capacidades⁴³. O que acontece no gênio, segundo me parece, é que, conforme seus sentidos são naturalmente mais bem desenvolvidos, também as combinações oriundas deles serão diferentes daquelas provenientes dos sentidos das pessoas comuns: seus sentidos são mais aguçados e, por isso, os resultados das percepções são diferentes⁴⁴.

Kineret Jaffe, ao comentar o pensamento sobre o gênio na passagem do século XVII para o XVIII, afirma que, de um modo geral, “o artista que tinha gênio talvez tivesse menos necessidade de regras, mas isso não era porque seu gênio o fez intrinsecamente diferente de todos os outros homens, isso apenas o fez um melhor imitador da natureza.” (JAFFE, 1980, p. 582)⁴⁵. A capacidade de

⁴² Isso implica em um importante problema moral: o gênio nem sempre é um homem bom. Ele desenvolve suas habilidades artísticas, por exemplo, em detrimento de suas habilidades morais. Isso significa que, de um modo geral, será um *méchant homme*. Teremos a oportunidade de explorar alguns detalhes desse paralelo no quarto capítulo deste trabalho, quando analisarmos *O Sobrinho de Rameau*, de Diderot.

⁴³ “Não há nada no homem que lhe seja inato e que ele possa utilizar sem o hábito. O homem nasce e tem sentidos. O resto ele adquire.” (DIDEROT, 2015b, p. 189). Parece-me, porém, que as faculdades do gênio são mais fortes do que a determinação do meio, ponto partilhado entre Diderot, Dubos e Madame de Beaumont. Não importa o esforço, se uma pessoa não tem os sentimentos mais básicos suficientemente fortes e extensos para se combinarem de modo a formar obras de gênio, ela não poderá adquiri-los.

⁴⁴ Jean Ehrard, em *L'idée de Nature en France à l'aube des Lumières* (1970), chama nossa atenção para essa questão. Segundo ele, acredita-se que determinadas ideias são inatas, sobretudo impressões sobre o belo, porque elas são formadas progressivamente em cada pessoa, desde a primeira infância. Todavia, segundo o comentador, a única capacidade inata nos seres humanos é a faculdade de pensar, ou ainda, de examinar as percepções, uni-las e combiná-las (EHRARD, 1970, p. 190).

⁴⁵ “The artist who had genius might have less need for rules, but this was not because his genius made him intrinsically different from all other men, it only made him a better perceiver and imitator of nature.”

imitar a natureza não pode ser limitada pelas convenções ou hábitos estabelecidos, mas devem, ao contrário, se dobrar às necessidades criativas do gênio.

Insisto no aspecto da produção do gênio e na adjetivação empregada nas considerações sobre ela. O indivíduo que possui gênio não apenas produz algo, mas o que ele produz são obras grandiosas, novas, inventivas. No caso de Dubos, isso se explicita, por exemplo, com a seguinte passagem:

« Não se encontra nada de novo nas composições dos pintores sem gênio, não se vê nada de singular em suas expressões. Eles são tão estéreis que depois de terem por muito tempo copiado os outros, eles começam então a copiar a si mesmos. E quando se conhece o quadro que eles prometeram, adivinha-se a maior parte das figuras da obra. (*Ibid.*, p. 63)⁴⁶. »

Aqui o gosto é caracterizado de modo desfavorável, ao menos no sentido de que a ênfase de Dubos não está nele. O gênio representa algo novo, singular, termos que indicam, igualmente, os resultados de suas obras. Aqueles que repetem o que fora feito anteriormente não manifestam em suas obras o gênio para aquela arte.

Na seção seguinte do texto, a de número IV, intitulada *Objeção contra a proposição precedente, e resposta à objeção*⁴⁷, o autor contrasta a ideia segundo a qual o gênio sempre encontrará a ocasião de se manifestar com uma possível objeção. “Dir-me-ão”, começa Dubos, “que não tenho uma ideia justa do que se passa na sociedade quando suponho que todos os gênios realizem sua vocação. [...] Ora, a miséria dessas condições deve abafar um grande número de gênios, que serão distintos, se eles tivessem nascido em condições mais elevadas.” (DUBOS, 1740, p. 35)⁴⁸.

A resposta do autor a essa objeção caminha na seguinte direção: os arranjos das condições que formam as sociedades são como um mar: “Os gênios medíocres são submersos, mas os gênios poderosos encontram o meio de

⁴⁶ « On ne trouve rien de nouveau dans les compositions des peintres sans génie, on ne voit rien de singulier dans leurs expressions. Ils sont si stériles, qu’après avoir longtemps copié les autres, ils en viennent enfin à se copier eux-mêmes ; et quand on sait le tableau qu’ils ont promis, on devine la plus grande partie des figures de l’ouvrage. »

⁴⁷ *Objection contre la proposition précédente, et réponse à l’objection.*

⁴⁸ « On me dira que je n’ai pas une idée juste de ce qui se passe dans la société, quand se suppose que tous les génies remplissent leur vocation. [...] Or la misère de ces conditions doit étouffer un grand nombre de génies, qui se seroient distinguez, s’ils fussent nez dans des conditions plus relevées. »

chegar às margens do rio.” (*Ibid.*, p. 37)⁴⁹. Dubos nota ainda que independentemente de situações tão adversas a ponto de colocarem o gênio em um trabalho abjeto antes mesmo que ele tenha aprendido a ler, seu gênio sempre se manifestará. Ele aprenderá, por conta própria, a ler aos 20 anos independentemente de qualquer pessoa, se seu gênio assim o determinar (*Ibid.*, p. 40)⁵⁰.

As considerações de Dubos são intimamente relacionadas e concatenadas, estabelecendo entre si uma relação de complementariedade. Na seção V, *Sobre os estudos e os progressos dos pintores e poetas*⁵¹, leremos que o indivíduo nascido com gênio será rapidamente capaz de estudar sozinho e aprenderá ainda mais rapidamente se sua escolha for determinada por seu gosto, reforçando a ideia apresentada pelo autor anteriormente. Esse estudo consiste na atenção contínua sobre a natureza e na reflexão séria sobre as obras dos grandes mestres, seguida pela observação daquilo que convém imitar e daquilo que deveria ser superado (*Ibid.*, p. 44-45).

A sociologia do gênio

A sociologia contemporânea, diferentemente de Dubos, busca elementos mais empíricos, ainda que contingentes, para explicar o gênio. Nesse sentido, o meio ganha destaque na tentativa de mostrar sua causa. O sociólogo alemão Norbert Elias defende, por exemplo, a impossibilidade do gênio inato. Ele parece não se contentar com uma explicação *Deus ex machina* segundo a qual o gênio é uma dádiva da natureza. Em seu livro *Mozart, sociologia de um gênio* (1995), obra do século XX, mas interessante também por abordar um gênio contemporâneo a Diderot, o autor mostra o caráter genial de Mozart e de suas criações. Elias aponta para o fato de uma característica inata ser aquela que é geneticamente determinada, como a cor dos olhos ou dos cabelos. De acordo com Elias,

Ao falar de Mozart logo nos pegamos usando expressões como ‘gênio inato’, ou ‘capacidade congênita de compor’; mas tais expressões são

⁴⁹ « Les génies médiocres sont submergés ; mais les génies puissants trouvent enfin le moyen d’aborder au rivage. »

⁵⁰ Ou, como no caso de Rousseau, aprendem a ler por conta própria em torno dos 5 anos de idade segundo seu relato no Livro I das *Confissões* e, conforme ele dirá mais tarde a Bernardin de Saint-Pierre, ele já lia com a idade de dois anos e meio (cf. ROUSSEAU, 1959b, p. 8, p. 1237, nota 3).

⁵¹ *Des Études et des progrès des Peintres et de Poètes*

ditas sem pensar.[...] [É] simplesmente impossível para uma pessoa ter uma propensão natural, geneticamente enraizada, de fazer algo tão artificial como a música de Mozart. (ELIAS, 1995, p. 58)

Para justificar sua posição, o autor se detém nas referências musicais e nos intensos estudos e exercícios do compositor alemão, deixando seu ponto mais claro. Ele enfatiza, por exemplo, o aspecto de Mozart ter um pai músico e, desde tenra idade, viajar ao redor da Europa para tocar nas mais diversas cortes, culminando na composição de sua primeira *opera buffa* aos doze anos (*La finta semplice*). Dois anos mais tarde, em 1770, Mozart comporia sua primeira *opera seria*, *Mitridate, Rè di Ponto* (*Ibid.*, p. 69-70).

Essa influência do meio, segundo Elias, fez nascer no jovem Mozart a grande habilidade com instrumentos, resultando na composição de músicas nos mais diversos estilos, como sonatas, serenatas, missas e sinfonias. O comentador conclui que “se examinarmos mais cuidadosamente estes anos, veremos evaporar ante nossos olhos a ideia de que o ‘gênio’ estivesse presente desde o início, independentemente das experiências da juventude de Mozart [...]” (*Ibid.*, p. 70). Filho e irmão de músicos, ouviu, desde os primeiros dias de vida, ensaios de instrumentos e correção de erros, tanto de membros quanto de amigos da família, resultando em um desenvolvimento surpreendente de suas capacidades auditivas e de consciência musical, habilidade que “por muitos anos tornou-lhe insuportável a impureza sonora do clarim.” (*Ibid.*, p. 82).

Para Diderot, como veremos, não é possível aprender a ser gênio. Mesmo propondo uma definição talvez mais completa, ele aceita a prerrogativa da natureza, como Dubos, Madame de Beaumont e Rousseau. Estamos falando aqui de uma inspiração da natureza que acomete pessoas específicas independentemente de onde ou como nasceram, fazendo com que aquelas duas faculdades sejam mais bem desenvolvidas e proporcionando força da imaginação, maior atividade da alma e amplidão do espírito, para empregarmos os termos do verbete da *Enciclopédia*. Isso fica claro, por exemplo, em sua discussão com Helvétius a esse respeito. Algo a ser criticado por Diderot na filosofia do autor de *De l'Esprit* é a capacidade de se aprender ou adquirir a genialidade conforme o meio em que se está inserido. Em alguma medida, portanto, as preocupações de Elias já estavam presentes no debate entre Diderot e Helvétius, ou seja, a influência do meio no aparecimento do gênio.

De maneira panorâmica, pode-se dizer que a crítica de Diderot a Helvétius sobre a ideia de gênio que perpassa boa parte da obra diz respeito justamente ao fato de que o autor de *De l'Homme* defende uma forte influência do meio na formação do gênio. Diderot, por outro lado, parece discordar completamente dessa ideia. Tomemos como exemplo os seguintes trechos. Na *Réfutation de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l'Homme* (1774), Diderot, visando contrapor a afirmação de Helvétius segundo a qual o gênio é produzido por acaso e que ele pode ser produto de uma grande atenção, faz a seguinte afirmação: “Eu roeria meus dedos até o sangue e o gênio não viria.” (DIDEROT, 1875a, p. 284)⁵².

Um pouco mais adiante, nosso autor cita uma passagem de Helvétius segundo a qual devemos diversos gênios a acidentes. Diderot dá início à sua contestação dessa passagem afirmando que “os homens de gênio são [...] bem contados, e os acidentes estéreis são inumeráveis.” (*Ibid.*, p. 291)⁵³. O que o acaso faz não é criar o gênio, mas colocar determinada pessoa em circunstâncias propícias para o surgimento dele (*Ibid.*, p. 357). Além da *Refutação*, no *Salão* de 1767 Diderot também menciona a ideia segundo a qual a origem do gênio não diz respeito à sua condição social: “Nossos maiores artistas saíram das mais baixas condições.” (DIDEROT, 2008a, p. 240)⁵⁴.

Se o meio tem importância decisiva sobre a formação do gênio, como explicar o não surgimento dessa aptidão naqueles que nasceram em meio a pessoas com determinada habilidade e, na mesma medida, o desenvolvimento do gênio naqueles que nunca tiveram contato com quem partilhasse desse talento? Seguindo o raciocínio de Norbert Elias, todos aqueles que nasceram em uma família de músicos ou em uma família de pintores deveriam se tornar ótimos músicos ou ótimos pintores, mas sabemos que esse não é o caso. Do mesmo modo, ninguém, tendo nascido em um contexto pouco propício para o desenvolvimento de determinada aptidão, teria se tornado grandioso naquilo que

⁵² « Je me rongerais les doigts jusqu'au sang que le génie ne me viendrait pas. »

⁵³ « Les hommes de génies sont, ce me semble, bientôt comptés, et les accidents stériles sont innombrables. » Para maiores detalhes sobre a crítica de Diderot a Helvétius a respeito do gênio, conferir *Diderot's conception of genius* (DIECKMANN, 1941, pp. 157-159). Além disso, Jacques Chouillet também menciona os escritos de Diderot a esse respeito, afirmando que talvez a publicação de *De l'Esprit* tenha levado Diderot a precisar sua filosofia sobre o gênio (CHOUILLET, 1973, p. 414).

⁵⁴ « Nos plus grands artistes sont sortis de plus basses conditions. »

faz⁵⁵. Segundo Dubos, este último é o caso da maior parte das pessoas que são, ainda hoje, chamadas de gênios: a maioria dos grandes pintores não nasceu nos ateliês. Para o autor das *Réflexions critiques*, Mozart seria, me parece, uma exceção a essa regra, e não a regra em si.

No conto de Madame de Beaumont vemos, de acordo com minha interpretação, a mistura entre duas perspectivas, aquela segundo a qual o gênio é natural e outra, em que ele dependeria das circunstâncias. No caso de Molly, suas habilidades criativas não puderam se manifestar de maneira plena devido à sua falta de cultura. Ora, o gênio aparece sem professores ou mestres, mas, ao mesmo tempo, a cultura é um fator determinante que permite aperfeiçoamentos ou níveis de intensidade diferenciados. Mesmo Dubos, ao fim e ao cabo, apesar de enfatizar o caráter autodidata do gênio, se dobra à influência da cultura e do meio: “O gênio é uma planta que cresce por si mesma, mas tanto a qualidade quanto a quantidade de seus frutos depende muito da cultura que ela recebe.” (DUBOS, 1740, p. 43)⁵⁶. A palavra ‘cultura’ aqui empregada diz respeito à ideia de cultivo, referindo-se especificamente à planta, portanto, e não no sentido amplo que é atualmente utilizada. De todo modo, pode-se constatar com essa passagem que, se na concepção de Dubos o gênio não precisa de mestres, eles podem ter impacto positivo em seu desenvolvimento.

O gênio e os superlativos

Não se pode compreender o que estava em jogo no debate sobre o gênio no Século das Luzes sem a leitura do verbete “Gênio” da *Encyclopédia ou dictionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*, publicado originalmente no tomo VII, em 1757, e escrito por Saint-Lambert. Começando de maneira direta, característica típica de um dicionário, ele propõe uma definição logo em sua primeira linha: “A amplidão do espírito, a força da imaginação e a atividade

⁵⁵ Elias é, na verdade, bastante enfático sobre esse aspecto. Na segunda parte da obra em questão, ele afirmará que “A ideia de que o ‘gênio artístico’ pode se manifestar em um vácuo social, sem levar em conta a vida do ‘gênio’ enquanto ser humano na convivência com outros, pode parecer convincente se a discussão permanecer num plano muito genérico. Mas, se examinamos casos exemplares, considerando os detalhes relevantes, a noção de um artista se desenvolvendo autonomamente no interior de um ser humano perde muito de sua plausibilidade.” (ELIAS, 1995, p. 125-6).

⁵⁶ « Le génie est donc une plante, qui, pour ainsi dire, pousse d’elle-même ; mais la qualité, comme la quantité de ses fruits, dépendent beaucoup de la culture qu’elle reçoit. »

da alma, eis aí o gênio.” (SAINT-LAMBERT, 2015, p. 323). Dessas três características apresentadas de início, a força da imaginação será a mais desenvolvida e a esta será acrescentado um elemento importante: o entusiasmo. Depois da apresentação dos três primeiros aspectos, o gênio é comparado aos demais homens. É interessante notar que em mais de um caso, a explicação do conceito é feita por meio da oposição dele com outros. Nesse caso, vê-se a comparação entre gênio e homem comum, paralelo que perpassa o verbete. Além de aparecer aqui, essa é uma aproximação recorrente⁵⁷. Segundo Saint-Lambert, as pessoas são tocadas por impressões das coisas que estão ao seu redor. Essas impressões são mais ou menos vívidas dependendo de cada caso e de cada indivíduo, ou se tratam de coisas que serão percebidas por um instante para serem, logo em seguida, para sempre esquecidas. O gênio, por outro lado, é afetado de modo muito diverso por tudo ao seu redor. Como sua alma é mais grandiosa, para empregarmos a expressão do autor, as impressões despertam nela novos sentimentos, “tudo a alma e tudo nela se conserva.” (*Ibid.*, p. 323).

O fato de tudo se conservar na alma do gênio faz com que ele seja tocado de maneira mais profunda pela lembrança daquilo que viu ou viveu, característica enfatizada quando o autor discorre sobre o entusiasmo (*Ibid.* p. 326). O resultado disso é a ação continuada de suas lembranças na imaginação, gerando, na memória, imagens tão vívidas que se assemelhariam, em alguma medida, às experiências sensíveis dos demais homens. Isso significa que ao mesmo tempo em que a produção mental da pessoa de gênio é forte e parece tão verdadeira quanto as experiências sensoriais, nas pessoas comuns a memória é fraca e produz imagens muito diversas daquelas trazidas pelos sentidos. O gênio, então, parece viver mais intensamente do que o homem comum. Sua capacidade de assimilação das coisas ao redor é de tal maneira forte que apenas com a visão ou a observação de uma cena ele é capaz de

⁵⁷ Em *O Sobrinho de Rameau*, por exemplo, veremos o desenvolvimento dessa oposição logo no começo da obra quando o Filósofo e o Sobrinho falam sobre o Tio Rameau, ideia que aparece também em suas considerações sobre Racine (*cf.* DIDEROT, 2006a, p. 46; 49-51). No *Paradoxo sobre o comediante* essa oposição também aparece e, mais uma vez, o exemplo de gênio citado será Racine – além de Voltaire, Shakespeare e Corneille – e a menção aos nomes é seguida da oposição entre gênio e homem bom (*cf.* DIDEROT, 2000b, p. 35, 37 e 38).

experimentar uma sensação mais forte e intensamente do que a pessoa que, de fato, fora afetada por determinado acontecimento.

Temos, então, o primeiro aspecto importante da pessoa de gênio: ela é, antes de tudo, aquela cuja memória e imaginação têm força semelhante à experiência sensível, resultando em imagens nítidas e claras. Ademais, devido à nitidez dessas memórias, ele é capaz de realizar um maior número de relações, fazendo, para usar os termos de Saint-Lambert, surgir sentimentos, ou ainda, realizando criações tão belas que serão, mais tarde, chamadas de obras de gênio. Voltaire, Rousseau, Corneille, Racine: esses nomes serão lembrados pela posteridade e a admiração por eles nunca se arrefece. São eles os gênios.

Essa análise nos ajuda a compreender de que forma uma noção ampla e, de certa forma, vaga da palavra 'gênio' se transforma em um conceito cujo esforço de elucidação é claro. Até agora, deparamo-nos com o estabelecimento das características e a explicação das atividades do gênio com um tom cientificista e investigativo, apresentadas de maneira detalhada e coerente. Poderíamos dizer, ainda, uma definição mais complexa do que a simples afirmação de que a obra de gênio é originária da inspiração das musas ou dos deuses. No século XVIII não se encontra mais esse caráter genérico e demasiadamente abrangente da palavra.

As faculdades da pessoa de gênio atuam em conjunto na assimilação dos fenômenos ao seu redor e em sua organização para a criação de produtos. O verbete "Imaginação" da *Enciclopédia*, escrito por Voltaire, nos ajuda a compreender o paralelo entre imaginação e memória. "Imaginação", escreve Voltaire, "é o poder que todo ser sensível experimenta em si de representar em seu espírito coisas sensíveis. Essa faculdade depende da memória." (VOLTAIRE, 2015, p. 337). Para o autor, as molas invisíveis da memória, isto é, sua capacidade de reunir as percepções de uma ou outra maneira, não dependem de cada indivíduo, mas sim do Ser supremo criador dos seres.

Ainda no mesmo verbete, Voltaire proporá uma diferença entre imaginação passiva e imaginação ativa, algo que marca uma diferença importante – um desenvolvimento, diga-se de passagem – em relação às considerações de Addison e de Dubos. A primeira, a imaginação passiva, é partilhada entre homens e animais e sua função é compor objetos, mas o entendimento não age aí. A imaginação ativa é exclusiva dos homens, e é

responsável por unir à memória a reflexão e a combinação (*Ibid.*, p. 339-340). O autor concorda com a força da imaginação imanente ao gênio. Segundo ele, a imaginação – seja a ativa ou a passiva – não depende da pessoa que a tem e também não pode ser adquirida com o passar do tempo. Aquela do gênio é de tipo ativo e lhe confere entusiasmo. Uma prova disso é que

se propuserdes a cem pessoas igualmente ignorantes que imaginem certa máquina nova, 99 não imaginarão nada, apesar de seus esforços. Se a centésima pessoa imagina algo, não é evidente que se trata de um dom particular que recebeu? É esse dom que chamamos gênio [...]. (*Ibid.*, p. 340).

À força da imaginação do gênio, algo substancial, de acordo com Saint-Lambert, para se compreender quem é essa figura, soma-se outra igualmente importante: o tipo de estudo realizado pela pessoa em questão. Assim como o gênio tem suas peculiaridades, também são diversos seus modos de estudo. Estamos falando de uma pessoa que estuda sem perceber (2015, p. 326). Isso é possível porque conforme ele é tocado de forma mais vívida por tudo à sua volta, aprende e se relaciona com as coisas também de modo mais vívido e quase espontâneo, sem precisar se deter durante o mesmo tempo e com a mesma dedicação que as demais para aprender um conceito. Suas habilidades permanecem, assim, mais livres para estabelecerem novas relações, pois aprendem de modo mais rápido e imediato, aumentando o arsenal de memórias que serão combinadas pela imaginação.

Imediatamente antes da afirmação segundo a qual o gênio estuda sem perceber, lemos, no texto Saint-Lambert, que esse enigmático personagem “é tocado por tudo [...] desde que não esteja entregue aos seus pensamentos ou subjugado pelo entusiasmo [...]” (*Ibid.*, p. 326). Apesar da forte associação do gênio ao entusiasmo, a citação mostra a necessidade inerente a ele de não ser dominado pela qualidade que deve ser nele proeminente. Algo que parece, à primeira vista, paradoxal é explicado da seguinte maneira: essa qualidade deve estar presente no momento da criação, mas não pode ser o único aspecto a movê-lo, pois a pessoa que detém um entusiasmo tão forte e vigoroso deve, por meio da razão, controlá-lo. É preciso haver domínio e autocontrole. Dessa forma, ele é capaz de *estudar*, apesar de *não se dar conta disso*.

Importa notar que Diderot se vale de ideias semelhantes sobre o modo como o gênio estuda e aprende. Encontraremos afirmações parecidas com essas de Saint-Lambert em *O Sobrinho de Rameau* e no fragmento *Sobre o gênio*. No primeiro desses textos, Diderot escreve que “Os gênios leem pouco, praticam muito, e fazem-se a si mesmos.” (DIDEROT, 2006a, p. 91). De acordo com Françoise Levillant, essa afirmação é uma resposta direta de Diderot ao texto do verbete “Gênio”, da *Encyclopédia* (DUCHET & LAUNAY [org.], 1967, p. 215). O gênio estuda de um modo distinto ao das outras pessoas, de uma maneira que independe de mestres. No fragmento *Sobre o gênio*, encontramos a seguinte frase: “O espírito observador de que falo se exercita sem esforço, sem contensão.” (DIDEROT, 1875b, p. 27)⁵⁸. Lembro ainda da passagem do número 160 do *The Spectator*, de Joseph Addison, na qual se lê que o gênio aprende sem a necessidade de mestres, se desenvolvendo a ponto de superar todas as obras anteriormente criadas. A congruência entre essas afirmações as agrupa em uma mesma atmosfera, apesar da distância temporal.

A partir da leitura do verbete de Saint-Lambert pode-se constatar como a definição do gênio é elaborada de modo a fornecer não sua essência, de maneira objetiva, mas sim um conjunto de três fatores que o compõem: a força da imaginação, a atividade da alma, e a amplidão do espírito, conjunto ao qual é preciso acrescentar o entusiasmo. De fato, a definição não é muito objetiva. Se perguntássemos o que é o ouro, a resposta pode apontar para sua essência: trata-se de um elemento químico. A isso, acrescentam-se características particulares. No caso do gênio, não se oferece uma definição, mas atributos. Como se, do ouro, dissessem “brilha intensamente”, “troca-se por mercadorias”, “é imperecível”. Como qualificar essa definição senão concentrando-se no que existe de especificidade: sabemos se tratar de uma atividade cognitiva, própria da alma, mas que de alguma maneira está associada ao corpo. Ademais, temos uma adjetivação específica para o substantivo ‘espírito’ (algo próximo, talvez, do termo ‘mente’), uma força que intensifica a imaginação e, em alguma medida, a memória. Convém, agora, vermos com mais calma como cada uma dessas características aparece no texto do verbete.

⁵⁸ “L’esprit observateur dont je parle s’exerce sans effort, sans contention.”

A atividade da alma em conjunto com a força da imaginação do gênio faz com que ele não somente se lembre do que vivenciou, mas sempre veja essas imagens como se ainda estivessem a seu redor, como pudemos constatar não somente com a leitura do verbete “Gênio”, mas também com o verbete “Imaginação”. Lemos no verbete “Gênio” da *Encyclopédia*: “o gênio não recorda: ele vê.”⁵⁹ (SAINT-LAMBERT, 2015, p. 324). Mas não apenas isso, ele é também comovido com aquilo que vê, “congelado pelo sopro dos ventos, abrasado pelo sol, aterrorizado pelas tempestades.” (*Ibid.*, p. 324). O vocabulário utilizado nos remete sempre a superlativos. O gênio não sente frio, ele fica congelado. Não sente medo, é aterrorizado. Tudo nele é enfatizado, aumentado, sublinhado. Se as pessoas comuns têm sentimentos fracos e passageiros devido à fraqueza e pequenez de suas faculdades, o gênio é o exato oposto disso. Diretamente proporcional à força e intensidade de suas faculdades de sentir e imaginar, por exemplo, é a excelência de seus produtos.

Esse aspecto que denota sensibilidade também está presente no verbete de Rousseau. O filósofo convida aquele que deseja saber o que é o gênio a ir a Nápoles e assistir um concerto de Leo, Durante, Jomelli ou Pergolèse. “Se teus olhos se encham de lágrimas, se sentes teu coração palpitar, se tremores [*tressaillements*] te agitam, se a opressão te sufoca em teus transportes” (ROUSSEAU, 1768, p. 230)⁶⁰, você saberá o que é o gênio, por tê-lo. Caso a pessoa não seja tocada por esses efeitos corpóreos, de nada adianta continuar procurando, pois, para Rousseau, apenas aqueles que o têm podem conhecê-lo.

Vale notar também que a força da imaginação é desenvolvida por Condillac no *Tratado das Sensações*. Nesse texto, mais especificamente no capítulo XI, intitulado *Sobre a memória, a imaginação e os sonhos em um homem limitado ao sentido do tato*⁶¹, a imaginação é definida da seguinte forma:

⁵⁹ No original, “*il ne se souvient pas, il voit.*” Há, nesse ponto, uma construção verbal próxima de outra, presente no fragmento *Sobre o gênio*. Quando lemos a definição dada ao termo ‘gênio’ no fragmento, Diderot afirma, ao falar do espírito observador do gênio: “*ele não olha, ele vê [il ne regarde point, il voit.]*” (DIDEROT, 1875b, p. 27). Apesar de ser apenas uma coincidência linguística, em ambos os textos temos considerações a respeito da capacidade de observação presente no gênio, e nesses dois escritos, apesar da diferença temporal, a observação é enfatizada, salientando como essa capacidade é avantajada no gênio.

⁶⁰ « Si tes yeux s’emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si des tressaillemens t’agitent, si l’oppression te suffoque dans tes transports [...] »

⁶¹ *De la mémoire, de l’imagination et des songes dans un homme borné au sens du toucher.*

As ideias podem ser retraçadas com mais ou menos vivacidade. Quando elas se despertam fracamente, a estátua se lembra somente de ter tocado tal ou tal objeto. Mas quando elas se despertam com força, ela [a estátua] se lembra dos objetos como se ainda os tocasse. Ora, chamei de imaginação essa memória viva, que faz aparecer presentemente o que está ausente. (CONDILLAC, 2010, p. 123)⁶²

Ao longo do *Tratado*, Condillac procede sua investigação imaginando uma estátua à qual é dado um sentido por vez, com o objetivo de distinguir os resultados de cada um, isto é, as impressões que a estátua sentiria devido a cada um deles e como elas se manifestam (2010, p. 9-11). De acordo com Stéphane Pujol, Diderot segue o mesmo procedimento utilizado por Condillac quando considera a percepção (2011, p. 11). Ao passo que a imaginação é definida como a faculdade que retraça imagens guardadas pela memória, podendo ser fraca ou forte dependendo do modo como consegue se valer das referidas imagens, a memória é a responsável por conservar as sensações que chegam ao espírito por meio do tato, e estabelece diferentes relações entre essas sensações (CONDILLAC, 2010, p. 122). Deste modo, há uma diferença entre memória e imaginação, apesar de suas atividades estarem intimamente concatenadas, como se pode constatar a partir da passagem acima citada⁶³.

É por meio da reflexão, cuja ação é conjunta à da imaginação, que se pode combinar ideias. Somente a reflexão é capaz de colocar em um objeto determinada característica que foi observada em um corpo distinto: “Suponhamos que ela [a estátua] deseje aproveitar ao mesmo tempo diferentes qualidades que ela não encontrou juntas em nenhuma parte. Ela as imaginará reunidas, e sua imaginação procurará um gozo que ela não poderia encontrar por meio do tato.” (*Ibid.*, p. 123)⁶⁴. Em suma, a imaginação consiste em uma faculdade capaz de, conjuntamente ao trabalho da reflexão, combinar as

⁶² « Les idées peuvent se retracer avec plus ou moins de vivacité. Lorsqu'elles se réveillent faiblement, la statue se souvient seulement d'avoir touché tel ou tel objet : mais lorsqu'elles se réveillent avec force, elle se souvient des objets, comme si elle les touchait encore. Or, j'ai appelé imagination cette mémoire vive, qui fait paraître présent ce qui est absent.»

⁶³ Thomas Hobbes, no capítulo III do *Tratado da Natureza Humana*, define a imaginação de maneira não muito distante dessa que estamos vendo aqui. Lá, o filósofo escreve que quando um objeto é desviado do órgão do sentido sobre o qual opera, ele permanece na imaginação e ela, por sua vez, não deixa de operar sobre ele (*cf.* HOBBS, 2003, p. 27-28).

⁶⁴ «Supposons qu'elle désire de jouir tout-à-la-fois de plusieurs qualités, qu'elle n'a point encore rencontrées ensemble ; elle les imaginera réunis, et son imagination lui procurera une jouissance qu'elle ne pourrait pas obtenir par le tact.»

qualidades dos objetos a fim de realizar produções que não são encontradas na natureza (2010, p. 123-124)⁶⁵. Na teoria sensualista de Condillac, força e energia são conceitos centrais, colocados na origem de nossos conhecimentos e da linguagem. Para ele, porém, trata-se apenas de um princípio explicativo, que se transformará em palavra de ordem para Diderot, assim como para Rousseau. Conforme se constata com a leitura de *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, de Michel Delon, as considerações de Condillac sobre a percepção influenciaram de modo especial as ideias diderotianas sobre a formação da linguagem (1988, p. 78).

O gênio inventor

Voltaire, ao longo de sua obra, não se furta a dissertar sobre as características do gênio. O verbete “*Génie*” (1771) aparece tanto nas *Questões sobre a Enciclopédia* quanto no *Dicionário filosófico* e foi originalmente pensado para ser publicado na *Enciclopédia*. Em sua segunda seção há até mesmo uma menção ao *grande dicionário – a Enciclopédia* de Diderot e d’Alembert –, menção cujo conteúdo, mais cortês do que verdadeiro, se presta a dizer que não seria possível discorrer muito mais sobre o tema depois do verbete predecessor (2011, p. 60).

Com toda a sua erudição, o autor começa o texto elencando diversas acepções do tema. Ele menciona logo de início, ainda que rapidamente, a concepção persa do termo *daimon*, se detendo mais na acepção grega da palavra, termo sobre o qual já discorrera no verbete “Anjo” (2011, p. 55). O modo como o verbete tem início mostra a perspectiva místico-espiritual do gênio para os antigos. Esse *daimon*, ao mesmo tempo em que inspira os trabalhos de Hércules, em Hesíodo, é também responsável pelas revelações e presságios.

A inspiração tem um caráter fundamental na compreensão do gênio nessa etapa do verbete. Quando Voltaire passa a falar especificamente sobre o termo ‘gênio’ no Século das Luzes, toma emprestadas algumas características dos antigos, apesar das mudanças significativas em seu sentido. O aspecto fundamental que aparecerá nesse verbete é a importância da inspiração: o gênio

⁶⁵ A respeito da relação entre a teoria sensualista de Condillac e a filosofia diderotiana, conferir o artigo *La 'Lettre sur les aveugles' et l'éducation des sens* (2000), de Sophie Audidière, sobretudo pp. 69-76.

é aquele que parece inspirado por algo externo a ele e, a partir desse sopro em alguma medida divino, consegue criar. Somada à inspiração, a inventividade é outro aspecto central do gênio para Voltaire.

Voltaire, então, após falar sobre o gênio dos antigos, define a palavra: “O termo ‘gênio’ parece dever designar não indistintamente grandes talentos, mas aqueles entre os quais há invenção. É sobretudo esse caráter inventivo que parecia um dom dos deuses, esse *ingenium quasi ingenitum*, uma espécie de inspiração divina.” (VOLTAIRE, 2011, p. 58)⁶⁶. O termo ‘gênio’ parece dever designar não indistintamente grandes talentos. O gênio possui talento, isso é indiscutível. No entanto, não importa para Voltaire quão grandiosa seja a obra de um artista, nem mesmo o grau de perfeição atingido: a genialidade está sempre associada à originalidade, à invenção. Caso contrário, “ele parecerá ter sido inspirado apenas pelos artistas seus predecessores, ainda que ele o supere.” (*Ibid.*, p. 58)⁶⁷.

Rodrigo Brandão explica que “o duplo sentido do termo ‘gênio’ não é [...] fortuito: o gênio como o inspirado, como o detentor de um dom divino, traz consigo o mesmo apelo ao sobrenatural e ao incompreensível presente em seu sentido primeiro, quando se refere ao demônio pessoal.” (BRANDÃO, 2014, p. 171). Isso significa que o dom divino concedido ao gênio o torna superior aos outros de seu gênero, uma vez que apenas ele é dotado de originalidade. “O gênio marca, assim, uma ruptura com seus predecessores – ele é *criador*.” (*Ibid.*, p. 171, grifo meu). Estamos vendo, portanto, de que maneira o processo criativo é central para Voltaire quando se fala em gênio.

Quando Voltaire se questiona se o gênio seria outra coisa que não o talento (2011, p. 60), não tarda a delimitar o significado deste último termo: estamos falando aqui de uma habilidade superiora, marcada pela invenção, e que, devido à sua grandiosidade, se difere de todas as demais. Seria cair no ridículo, afirma o filósofo, chamar de gênio uma pessoa por ter algum talento para determinada arte. Somente quem é detentor de um talento superior pode ser designado pessoa de gênio. Voltaire não é o único pensador do período a

⁶⁶ « Ce terme de génie semble devoir désigner non pas indistinctement les grands talents, mais ceux dans lesquels il entre de l’invention. C’est surtout cette invention qui paraissait un don des dieux, cet *ingenium quasi ingenitum*, une espèce d’inspiration divine. »

⁶⁷ « il ne passera pour avoir été inspiré que par les artistes ses prédécesseurs; quand même il les surpasserait. »

associar gênio e talento ou aptidão. Na *Refutação de Helvétius*, Diderot faz uma afirmação que vai ao encontro dessa. Para Diderot, não basta ser grande. É preciso ser o maior. Segundo ele, “um escultor hábil está bem longe de ser um escultor excelente, um grande poeta está bem longe de Homero, Virgílio e Racine.” (DIDEROT, 1875a, p. 346).⁶⁸

Para exemplificar o que está em questão no que diz respeito ao caráter inventivo do gênio, o filósofo apresenta no verbete o conhecido exemplo do jogador de xadrez. “É possível”, escreve Voltaire, “que inúmeras pessoas joguem xadrez melhor do que o inventor desse jogo [...]. Mas esse inventor era um gênio e aqueles que ganharam dele podem não o ser.” (VOLTAIRE, 2011, p. 59)⁶⁹. A passagem citada nos mostra duas concepções de talento: aquele do inventor e o talento técnico, que pode, por vezes, fazer com que a pessoa ultrapasse o próprio inventor de algo, mas não o transforma em gênio.

O gosto e o gênio, conforme o texto de Voltaire, apesar de serem duas coisas distintas, não são características auto excludentes. Se uma mesma pessoa puder assimilar em si a capacidade de criar e, ao mesmo tempo, aquela de aperfeiçoar, ele jamais cometerá faltas grosseiras. Caso contrário, ele as cometerá sem nem perceber (2011, p. 61). Nesse sentido, a mesma pessoa poderia criar e aperfeiçoar, prevenindo falhas: um gênio com gosto.

No verbete “Gosto” (1771), das *Questões sobre a Enciclopédia*, Voltaire nos explica com mais detalhes o sentido de afirmar que o gosto é o resultado do tempo e do desenvolvimento oriundo dele.

Há belezas de todos os tempos e de todos os países, mas há também belezas locais. A eloquência deve ser persuasiva por toda parte, a dor, tocante, a cólera, impetuosa, a sabedoria, tranquila. Mas os detalhes que poderão aprazer a um cidadão de Londres poderão não gerar qualquer efeito sobre um habitante de Paris. Os ingleses tirarão mais felizmente suas comparações e suas metáforas da marinha, algo que não farão os parisienses que veem barcos apenas raramente. (VOLTAIRE, 2011, p. 101)⁷⁰.

⁶⁸ « Un habile sculpteur est bien loin d’un sculpteur excellent ; un grand poète est bien loin d’Homère, de Virgile et de Racine. »

⁶⁹ « Il se peut que plusieurs personnes jouent mieux aux échecs que l’inventeur de ce jeu [...]. Mais cet inventeur était un génie ; et ceux qui le gagnerait peuvent ne pas l’être. »

⁷⁰ « Il est des beautés de tous les temps et de tous les pays, mais il est aussi de beautés locales. L’éloquence doit être partout persuasive, la douleur touchante, la colère impétueuse, la sagesse tranquille ; mais les détails qui pourront plaire à un citoyen de Londres, pourront ne faire aucun effet sur un habitant de Paris ; les Anglais tireront plus heureusement leurs comparaisons, leurs métaphores de la marine, que ne feront des Parisiens qui voient rarement des vaisseaux. »

Essa passagem mostra como o gosto e o gênio se distinguem no modo de se relacionarem com seus povos e nações, algo que já nos foi adiantado pelas considerações de Addison, em 1711. Voltaire agora explica que o gosto precisa da regularidade dos costumes para criar raízes. Dessa maneira, um parisiense que não vê barcos senão raramente não empregará, em seu cotidiano, metáforas ou imagens relacionadas a atividades marítimas. Por outro lado, um inglês, rodeado pelo oceano, estaria muito mais acostumado com esse vocabulário, associando-o também a outras atividades diárias. O gênio, por sua vez, não precisa dessa regularidade necessária ao gosto. Uma vez que quebra as regras estabelecidas, ele tem total liberdade para se distanciar das convenções das quais o gosto não apenas está associado, mas é dependente, apesar de estar, em alguma medida, limitado às possibilidades de seu país. Da mesma maneira que atividades quotidianas como a prática da navegação, o clima, segundo Voltaire, também influencia o desenvolvimento do gosto.

O autor continua citando exemplos das diferenças dos costumes, do clima e da geografia de uma nação no desenvolvimento de seu gosto. Em um país rico é natural que o gosto pela arquitetura se desenvolva. Uma nação esclarecida, mas pouco sociável, não teria em seu território o mesmo gênero de teatro que outras com características diferentes. A poesia deve ser diferente em um país que aprisiona suas mulheres em comparação com aquele que dá a elas liberdade sem fronteiras (2011, p. 101-102).

Há uma insistência na associação do gênio ao talento, identificando-o à disposição para ser bem-sucedido em uma arte (2011, p. 60). Sem talento não é possível criar, e os dois elementos centrais para se compreender o gênio segundo Voltaire são inspiração e capacidade criativa. Evidentemente, não se trata de qualquer talento, mas de um de nível diferente, mais elevado. Em suma, o gênio é o talento superior que inventa, cria, esse talento é de tal modo dependente da criação que, sem ela, não há gênio. É nesse sentido que se pode afirmar que o gênio de Voltaire é um gênio inventor. No verbete “Imaginação” da *Enciclopédia*, Voltaire faz uma afirmação que corrobora esse ponto. Ao aproximar a capacidade imaginativa de uma pessoa com sua habilidade no momento da invenção, é preciso haver superioridade. Assim como o talento, “quando são apenas engenhosas, as imaginações [...] honram mais o espírito do artista do que contribuem para as belezas da arte [...]” (VOLTAIRE, 2015, p.

343). Ressalto que as belezas das artes estão submetidas ao gosto, e não ao gênio. Ademais, no gênio, as hipérboles se mostram como adjetivação necessária⁷¹.

Para Voltaire, o conceito de gênio, cujo movimento de transformação estamos vendo, diz respeito a um talento superior pautado na invenção. O desenvolvimento daquilo que foi inventado, por sua vez, não cabe necessariamente ao gênio, sendo uma função do gosto. Voltaire pergunta: “O que vale mais: possuir o gênio de sua arte sem ter tido um mestre ou atingir a perfeição imitando e superando seus mestres?” (VOLTAIRE, 2011, p. 59)⁷². Note-se que no primeiro desses dois casos estamos falando de um gênio, aquele que inventou sem ter um mestre, que aprendeu por si mesmo e quebrou paradigmas, se pudermos empregar esse termo, guardado seu anacronismo. No segundo caso, trata-se daquele aperfeiçoamento, da pessoa que desenvolveu o jogo de xadrez, e não daquele que o gestou.

O que está por trás dessa pergunta é a disjunção que separa gênio e gosto: qual dos dois vale mais a pena possuir? Não há resposta certa para esse questionamento. De acordo com o filósofo, caso artistas sejam questionados a esse respeito, eles ficarão divididos. Contudo, em se tratando de pessoas comuns e de vida prática, a resposta será unânime: mais vale aquilo que foi aperfeiçoado. A justificativa disso se pauta em matéria de utilidade e conforto, saindo do território da glória literária. Uma técnica que é produto do tempo se mostra mais útil, confortável e eficiente para as pessoas em geral do que algo novo, recém-criado.

Para citar um exemplo presente no verbete “Gênio”, mais vale o lençol sobre o qual me deito todas as noites do que o primeiro lençol feito após a invenção da lançadeira. O inventor dessa máquina, porém, foi gênio (2011, p. 59-60). A genialidade não se aplica, portanto, apenas às belas artes, mas a qualquer coisa que interfira na vida das pessoas, que quebre regras até então

⁷¹ Como afirma Márcio Suzuki, “as composições de gosto se comportam como verdadeiras *ladies*, que não fogem para a escuridão, que não temem a luz, pois são mulheres de comportamento recatado e discreto. Elas conquistam o leitor pela modéstia e recato, não pela afetação e exibicionismo, que joga com a insinuação de algo que está além do que se vê. As obras de gosto não escondem nada, elas não têm nenhum atrativo [...]” (SUZUKI, 2014, p. 60-61).

⁷² « Lequel vaut le mieux de posséder sans maître le génie de son art, ou d’atteindre à la perfection en imitant et en surpassant ses maîtres ? »

estabelecidas, desde que pautada essencialmente em uma invenção. Como a genialidade é marcada pela criação na ausência dos mestres, os gênios costumam ser os criadores de um gênero: “a originalidade e inventividade do gênio são *indispensáveis no início das artes*, mas é precisamente a originalidade a todo custo que pode pôr em risco aquilo que a *tradição e o cultivo* concedem ao artista: o gosto.” (BRANDÃO, 2014, p. 172, grifos meus)⁷³.

A análise desses textos evidencia quais são as principais características do gênio quando falamos sobre os pensadores que escreveram ao longo do século XVIII. Enquanto o gênio da antiguidade era, em alguma medida, espiritual ou místico, quando se chega ao Século das Luzes é possível notar algumas mudanças importantes. De maneira mais geral, ainda que a presença das faculdades da pessoa de gênio se justifique por meio de mais de uma teoria, todas elas se pautam em princípios laicos, que fogem das divindades antigas. Esse ponto em comum, todavia, não impede que cada pensador guarde suas nuances e particularidades.

Dubos, com sua explicação em tom cientificista, se aproxima de Addison e de Madame de Beaumont no sentido de que o gênio é concedido somente pela natureza. Desse modo, apesar desse tom e de um esforço investigativo para se compreender o que é o gênio e sua causa, o autor não se distancia completamente do obscurantismo sobre as razões de ser do gênio que pairava sobre a antiguidade. Dos deuses ou das musas, agora passa-se para a natureza, mas ainda não sabemos a causa do gênio. Vemos a tentativa conjunta de esmiuçar um objeto sem iluminar nele o mistério, sem resolvê-lo, apesar do esforço de uma investigação sistemática. Em alguma medida, defender a ideia segundo a qual não se ensina a ser gênio funciona como uma estratégia retórica com a qual se preserva o mistério, porém sem resolvê-lo.

⁷³ Como afirmou Charles Perrault, “a obra daquele que é menos sábio, mas que tem mais gênio é melhor do que a obra daquele que conhece melhor as regras de sua arte e cujo gênio tem menos força. [L’ouvrage de celui qui est le moins savant mais qui a le plus de génie est meilleur que l’ouvrage de celui qui sait mieux les règles de son art et dont le génie a moins de force.]” (PERRAULT, 1692, p. 164).

O autor das *Réflexions critiques*, no entanto, nega que haja um papel importante da sociedade no aparecimento da genialidade, como defendeu Madame de Beaumont, ilustrando isso com o caso de Molly. Para Voltaire, por sua vez, o gênio é necessariamente associado à capacidade de invenção: para ser nomeado gênio, é preciso criar, capacidade esta que é, também segundo ele, ofertada pela natureza. Saint-Lambert, por outro lado, nos oferece uma definição mais direta, e se vale de três faculdades, igualmente ofertadas pela natureza. Quando associadas, permitem o aparecimento do gênio. Para Diderot, como veremos a seguir, a natureza também tem papel importante quando se trata desse tema, mas aparece sob a égide do entusiasmo.

A invenção tem para Dubos um papel central na compreensão do termo. Contudo, a imaginação e a inspiração não são protagonistas, como é o caso para o verbete da *Encyclopédia*. O aspecto fundamental da definição oferecida por Dubos é a constituição físico-química do indivíduo, ideia que aparecerá também na pena de Diderot, no fragmento *Sobre o gênio*, tendo sido talvez inspirada por Dubos devido à proximidade conceitual.

Outro ponto central na figura do gênio é o modo como ele se relaciona com as regras e normas. Um ponto comum entre Voltaire, Dubos e Saint-Lambert é, parece-me, o modo como essa figura é pensada enquanto aquela que quebra as regras. Isso fica claro com a leitura do verbete de Voltaire, segundo quem a pessoa de gênio difere, de um modo geral, da pessoa de gosto, ainda que gênio e gosto possam estar presentes em um mesmo indivíduo, característica enunciada também por Addison quando de sua comparação da França com a Inglaterra. Ao passo que o gênio quebra regras e inventa novos modos e possibilidades de pensar determinadas coisas, o gosto é aquele que aperfeiçoa, aprimora o que foi inventado pelo gênio, transformando essas convenções em criações e, sobretudo, deixando-as mais palatáveis às pessoas comuns.

Concluo, pois, esta etapa deste trabalho de pesquisa ressaltando a ideia segundo a qual é preciso nascer gênio: “os poetas são feitos apenas pela natureza” (BEAUMONT, 1775, p. 261)⁷⁴. Mesmo depois de longo estudo e

⁷⁴ « La nature seule fait les poètes. »

trabalho, “se ele não sente nenhuma influência secreta do céu, se seu astro, ao nascer, não o formou poeta, de seu gênio estreito ele será sempre prisioneiro” (BOILEAU, 1985, p. 227)⁷⁵. O que Boileau faz nessa passagem é pegar a beleza da poesia dos antigos para ilustrar de que modo o poeta – ou o gênio – surge. Ser gênio é um presente concedido apenas a alguns, seja ele dado pela natureza, pelos astros, pelo céu, o nome não importa. Não se adquire o gênio. Como veremos a partir de agora, Diderot parece ter lugar entre esses pensadores além de partilhar alguns de seus princípios.

⁷⁵ « S’il ne sent point du ciel l’influence secrète, / Si son astre en naissant ne l’a formé poète, / Dans son génie étroit il est toujours captif. »

1. O gênio e a sensibilidade

« Sur un mont éclairé des rayons de l'aurore,
J'aperçus le Génie... il méditait encore. »
(MERCIER, *Poème sur le génie*, 1801, p. 122)

Nos anos 1750, uma das facetas do gênio diderotiano é personificada por Dorval, um *alter ego* de Diderot. Marcado sobretudo pela ação do entusiasmo, ele se retira para o campo a fim de observar a natureza e buscar inspiração. Vejamos agora como é a ação desse entusiasmo, porque ele é necessário para se compreender esse aspecto do gênio representado por Dorval e, além disso, quais são seus limites.

1.1 A poética das montanhas

O *Filho natural*, peça de teatro escrita em 1756 e publicada por Denis Diderot no ano seguinte, é composta por cinco atos e exemplifica o novo gênero teatral sugerido por Diderot, o drama burguês⁷⁶. Dorval, o protagonista da peça, é também apresentado como autor do texto, representando assim um *alter ego* de Diderot. Trata-se de uma personagem fictícia criada por nosso autor com o objetivo de dar vazão a algumas de suas ideias tanto por meio da pseudo autoria da peça quanto de um procedimento dialógico, que tem lugar em uma espécie de anexo ao texto, os *Diálogos sobre o Filho natural*⁷⁷. Este se constrói como uma poética na qual o filósofo apresenta ideias teóricas especialmente sobre o teatro, e é formado por três conversas entre Diderot e Dorval, as quais teriam seguido o dia em que Diderot assistiu à representação da peça.

É a segunda dessas três conversas que nos interessará aqui particularmente por ser aquela a abordar a temática do gênio, ainda que esse

⁷⁶ O *Filho natural* conta a história de Dorval, a quem é dada a função de convencer Rosalie a se casar com seu amigo, Clairville. Dorval, porém, enamorado de Rosalie, decide se ausentar da propriedade no meio da madrugada, mas é impedido por eventos contingenciais. Quando o pai de Rosalie, Lysimond, chega para realizar as celebrações do matrimônio, reconhece Dorval, seu filho ilegítimo, atestando assim o fato de que Rosalie e Dorval são irmãos. Sobre o drama burguês, gênero teatral proposto por Diderot, ver o segundo capítulo de *Teoria do drama burguês* (2004), de Peter Szondi, intitulado *Denis Diderot: teoria e práxis dramática* (SZONDI, 2004, pp. 91-142).

⁷⁷ O título original é *Entretiens sur le Fils naturel*, sendo por vezes traduzido para o português como “Conversas sobre o Filho natural”, além de ser também chamado de *Dorval e eu*.

tema apareça anteriormente, de maneira mais breve, ao fim da primeira conversa (DIDEROT, 2008b, p. 110). Logo de início, quando Diderot encontra Dorval no horário e local combinados para dar continuidade à conversa do dia anterior, Dorval “estava entregue ao espetáculo da natureza.” (*Ibid.*, p. 115). Esse espetáculo é retomado em mais de uma ocasião. Na terceira conversa, por exemplo, ele é descrito da seguinte forma:

No dia seguinte, o céu se toldou. Uma nuvem, que trazia a tempestade e arrastava o trovão, parou sobre a colina e cobriu-a de trevas. À distância em que eu estava, os raios pareciam alumiar-se e extinguir-se nessas trevas. O cimo dos carvalhos estava agitado. O rumor dos ventos se misturava ao murmúrio das águas; o trovão, rimbombando, passeava entre as árvores [...]. (*Ibid.*, p. 149).

Fazer menções ao clima é uma estratégia utilizada por Diderot ao longo de sua obra, não restringindo seu uso apenas aos *Diálogos sobre o Filho natural*. Aqui, a conversa é determinada por fatores climáticos e o segundo de seus encontros é marcado por um céu que se transformará logo em chuva, estado que faz nossos personagens mudarem o cenário previsto para a conversa do dia seguinte. De acordo com Michel Delon (2013), Diderot projeta em seus escritos uma característica típica de sua origem em Langres, um lugar no qual, de acordo com o comentador, o contraste entre o verão e o inverno ou entre a noite e o dia é imenso. Segundo Delon, a paisagem *langroise* se desenha em torno das muralhas da cidade e dos caprichos meteorológicos de seus habitantes (2013, p. 34).

A passagem acima citada, por sua vez, marcará tanto o modo como a conversa se desenvolve quanto o tema abordado, pois “Dorval experimentava naquele instante o estado que estava descrevendo.” (DIDEROT, 2008b, p. 117). Além disso, Delon afirma também em *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, que desde tempo imemoriais as paixões são assimiladas às tempestades, e a vida, a uma travessia marítima: “o sábio observa a tormenta das paixões.” (DELON, 1988, p. 362)⁷⁸.

Interessa notar também que, no dia seguinte, quando tem início a terceira conversa, já passado o momento do entusiasmo, a tempestade também passou. O cenário agora é o interior do escritório de Dorval, e o que resta do lado de fora,

⁷⁸ «[...] le sage regarde la tourmente des passions.»

nesse momento, é apenas a grama e o solo demasiadamente úmidos (DIDEROT, 2008b, p. 149). Se a tormenta passou, seus efeitos ficam e não queremos encará-los.

Não tarda para que, depois dessa descrição inicial, o filósofo passe – sutilmente – para nosso tema central: o gênio. Aqui, sua estratégia consiste em descrever um gênio em atividade, gênio este que é também seu interlocutor:

Dorval foi o primeiro a chegar. Aproximei-me dele sem que ele percebesse. Ele estava entregue ao espetáculo da natureza. Seu peito se elevava, ele respirava forte. Seus olhos atentos passeavam sobre todos os objetos. Eu seguia em seu rosto as diversas impressões que ele experimentava; e começava a partilhar seu arrebatamento quando gritei, quase involuntariamente: 'Ele está sob o encantamento'. Ele me ouviu e respondeu com uma voz alterada: 'É verdade. É aqui que se vê a natureza. Esta é a morada sagrada do entusiasmo. Um homem é dotado de gênio? Ele deixa a cidade e seus habitantes. Segundo o pendor de seu coração, agrada-lhe misturar suas lágrimas ao cristal de uma fonte; levar flores a uma sepultura; caminhar suavemente na relva macia do Prado; atravessar, a passo lento, os férteis campos; contemplar os trabalhos dos homens; fugir para o fundo dos bosques'. (DIDEROT, 2008b, p. 115-116).

Diante de uma passagem como essa, não é difícil dizer que Diderot forjara nos anos 1750 um “retrato romântico” do gênio, expressão escolhida por Franklin de Matos (DIDEROT, 2005, p. 99, nota 81), ou que o gênio diderotiano nesse período era “apaixonado e transtornado”⁷⁹, para usar os termos de Herbert Dieckmann (1949, p. 170). No entanto, essa citação deve ser esmiuçada, lida nas entrelinhas e colocada em paralelo com outras passagens da obra para se compreender o conceito cujo nascimento está aqui representado. O estado descrito é o de um gênio, nesse caso, escritor, quando se encontra com a natureza e percebe as possibilidades quase infinitas apresentadas por ela (*seus olhos atentos passeavam sobre todos os objetos*).

Diderot diz ao leitor que Dorval não apenas descreve o gênio, mas o conhece porque para tanto bastaria olhar para si mesmo⁸⁰. Logo na primeira frase da passagem supracitada começa-se a compreender o motivo pelo qual Diderot afirma que Dorval experimentava o estado que descrevia. A alteração em sua voz mostra, por um processo semelhante àquele que descreve Dubos,

⁷⁹ “passionate and overwhelmed”

⁸⁰ Comentário muito semelhante ao que fez Saint-Lambert no final do verbete *Gênio* ao se referir a Voltaire (cf. SAINT-LAMBERT, 2015, p. 329).

o arrebatamento característico do gênio⁸¹. Dorval está agitado. Isso significa que sua experiência (*o peito elevado, a respiração forte, as diversas expressões em seu rosto*) representa também a atividade do gênio de modo mais abrangente, a partir de uma alteração de ordem fisiológica, que envolve a respiração, o estado quase catatônico no qual ele se encontrava, e não apenas uma experiência particular. Temos já aqui, portanto, uma distinção entre dois tipos de caracterização do gênio. Uma delas é o gênio específico do escritor, representado pela figura de Dorval. Outro, mais abrangente, é o gênio em geral que, se aqui é representado também pelo gênio-escritor, não se resume a ele. Os casos específicos do gênio, seus tipos, cabem todos no escopo desse gênio em geral, sendo, assim, englobados pelos aspectos gerais.

Quando se pensa no caso específico do escritor, suas paixões são intensas e férteis como o espetáculo da natureza, e a tempestade que se aproxima é, igualmente, uma metáfora para a tempestade de paixões experimentada por ele. Como sua imaginação e memória têm força excepcional, algo que lhe causa prazer, o gênio possui um gosto pela imaginação e observa tudo ao seu redor rapidamente, característica que se Dorval personifica, fora enunciada por Saint-Lambert no verbete “Gênio”, da *Enciclopédia*⁸². É como se a consciência cedesse diante do êxtase, diante dessas infinitas imagens. Para enxergá-lo, é preciso olhar para dentro.

No prólogo da peça, Dorval é descrito por Diderot como alguém sóbrio e melancólico. No entanto, logo de partida nos deparamos também com um prenúncio do poder do entusiasmo na figura da personagem:

Ele era triste na conversa, triste na postura, a não ser quando falava da virtude ou experimentava os transportes que ela provocava naqueles que têm por ela a mais elevada estima. Nessas ocasiões, seria possível dizer que ele se transfigurava. A serenidade se estampava em seu rosto. Os olhos se tornavam brilhantes e serenos. Sua voz tinha um encanto inexprimível. Seu discurso se tornava patético: era um encadeamento de ideias austeras e imagens tocantes que prendiam a atenção e contentavam a alma. Mas como se vê à noite, no outono, quando o

⁸¹ Vale dizer aqui que o termo empregado na tradução brasileira equivalente a “*transport*” é ‘transporte’, e não ‘arrebatamento’, como utilizo acima. A palavra francesa diz respeito a “uma manifestação violenta de uma paixão que afeta intensamente a sensibilidade” (DIDEROT, 2008, p. 28, nota 3), e que poderia ser igualmente traduzido como ‘arrebatamento’ ou ‘arroubo’, dando a entender, talvez, de forma mais precisa, o que se passa no caso do gênio.

⁸² “Sobre a natureza [o gênio] lança olhares gerais e atravessa seus abismos. Em seu seio, colhe as sementes que aí adentram imperceptivelmente e que, no tempo certo, produzem efeitos tão surpreendentes que ele mesmo é levado a crer-se inspirado. Ele possui o gosto pela observação, mas observa com rapidez uma grande extensão, uma multidão de seres.” (SAINT-LAMBERT, 2015, p. 326).

tempo está nublado e encoberto, a luz traspasar uma nuvem, brilhar um instante e se perder no céu escuro, logo sua alegria se eclipsava e, de repente, ele mergulhava outra vez no silêncio e na melancolia. (DIDEROT, 2008, p. 27-28).

O que aparece nessa passagem é uma amostra do transporte do gênio, por sua vez esmiuçado na segunda conversa. É estratégico para o momento compreender a causa dessa agitação, exemplificada também na passagem acima por uma metáfora meteorológica. A descrição feita por Diderot do estado de Dorval exemplifica a agitação do gênio, que será retomada e destacada novamente mais à frente: “Começou muito sério; inflamou-se pouco a pouco; suas ideias se aceleraram; e ele se dirigia para a conclusão com tal rapidez que eu mal conseguia segui-lo.” (*Ibid.*, p. 129-130).

Constatamos primeiramente a ação do entusiasmo sobre o indivíduo: ele começa sério, se agita gradualmente, percebe-se o movimento dessa energia propulsora, a qual se espalha pelo corpo “por um frêmito que parte de seu peito e se propaga, de um modo delicioso e rápido, até as extremidades de seu corpo.” (*Ibid.*, p. 116). Na mesma medida, as ideias se aceleram, chegando a uma velocidade tal que o interlocutor, desprovido de gênio, é incapaz de acompanhar. Quando Diderot interrompe os pensamentos de Dorval, ele o traz de volta para o lugar e cena onde ambos se encontram, em um movimento de descontinuidade da atividade mental do gênio, resultando na voz ainda alterada devido àquele transporte.

1.1.1 O que é, afinal, o entusiasmo?

Antes de continuarmos com a análise da obra, é necessário definir com maior precisão o que Diderot compreende por *entusiasmo*. Segundo Jacques Chouillet, a elaboração de uma poética do entusiasmo seria um passo lógico da filosofia diderotiana, visto que, para ele, não há gênio sem entusiasmo (1973, p. 412). Diderot a elabora, no entanto, por etapas e não sem hesitação. Ademais, como ele mesmo afirma no verbete “Enciclopédia”, as obras de grandes gênios, dos mais elevados e mais intrépidos, muitas vezes sofrem o defeito de serem vagas: “frequentemente não se sabe o que um homem pensou sobre as matérias mais importantes. Ele se esconde por trás de uma nuvem de afetação; seus contemporâneos ignoram seus sentimentos [...]” (DIDEROT, 2015a, p. 235).

A despeito disso, podemos seguir as pistas dadas por Chouillet para nos aproximarmos da definição diderotiana da palavra. É no verbete “*Théosophes*” que se encontra o ápice dessa poética do entusiasmo, pois lá o autor discorre sobre a oposição entre ele e a frieza da razão, seu valor heurístico e o parentesco da genialidade com a loucura. É assim que nosso autor o define no verbete:

O entusiasmo é o germe de todas as grandes coisas, boas ou más. Quem praticará a virtude em meio às travessas que o esperam, sem entusiasmo? Quem se consagrará aos contínuos trabalhos do estudo sem entusiasmo? Quem se arruinará, quem morrerá por seu amigo, por seus filhos, por seu país, sem entusiasmo? (DIDEROT, 1765, p. 255)⁸³.

O que mais se aproxima de uma definição positiva do entusiasmo é a primeira frase da citação: ele é o germe de todas as grandes coisas, sejam elas boas ou más. Temos uma força propulsora, algo cuja característica básica é energizar o autor de grandes feitos. Não se tem entusiasmo por ele mesmo, sem que essa força se conecte a um sentimento para lhe dar uma direção. Com exceção disso, o modo como o autor se refere a ele é sempre por meio de exemplos ou pela oposição entre a razão e o entusiasmo, isto é, o sangue frio e o calor da imaginação ou dos transportes do gênio. De todo modo, trata-se de uma característica que é sempre associada a produções excelentes.

Conforme a interpretação de Jacques Chouillet, o gênio conduzido pelo entusiasmo é superior aos próprios princípios e regras (1973, p. 431). Para ele, do mesmo modo como o entusiasmo é definido a partir de formulações negativas, se faz igualmente necessário o paralelo entre entusiasmo e razão para se compreender a filosofia do gênio de acordo com Diderot. “Para que um homem de ciência, do mesmo modo que o filósofo ou o artista, possa supor sua existência”, diz Chouillet, “é preciso que ele utilize outra faculdade que não a de análise.” (CHOUILLET, 1973, p. 409)⁸⁴. Essa faculdade é chamada por vezes de imaginação, outras de entusiasmo, e outras, ainda, de meditação (*Ibid.*, p. 409). É essa capacidade – a qual Diderot nem sempre parece saber como nomear – que permite ao gênio perceber relações escondidas na natureza e realizar suas

⁸³ « L’enthousiasme est le germe de toutes les grandes choses, bonnes ou mauvaises. Qui est-ce qui pratiquera la vertu au milieu des traverses qui l’attendent, sans enthousiasme ? Qui est-ce qui se consacra aux travaux continuels de l’étude, sans enthousiasme ? Qui est-ce qui se ruinera, qui est-ce qui mourra pour son ami, pour ses enfants, pour son pays, sans enthousiasme ? »

⁸⁴ « Pour que l’homme de science, au même titre que le philosophe ou l’artiste, puisse en supposer l’existence, il faut qu’il utilise une autre faculté que la faculté d’analyse. »

obras. Nesse sentido, em última instância, o entusiasmo parece ser a característica específica do gênio, ou ainda, para empregarmos a expressão de Chouillet, a essência do gênio (*Ibid.*, p. 431). Sem ele, não se acende a chama da criação que, por sua vez, carrega a pessoa para a excelência, para o sublime. Outro verbete da *Encyclopédia*, também escrito por Diderot, pode ser elencado a fim de mostrar a importância do entusiasmo para o processo de criação ao mesmo tempo em que ajuda o leitor a compreender o significado desse termo. Refiro-me ao verbete “Ecletismo” (1755). De acordo com o filósofo,

O entusiasmo é um movimento violento da alma pelo qual somos *transportados* ao meio dos objetos que devemos representar. Então, vemos uma cena inteira se passar em nossa imaginação, como se ela estivesse fora de nós: ela está aí, com efeito, pois tanto quanto dura essa ilusão, todos os seres presentes são aniquilados, e nossas ideias são tornadas reais em seu lugar, nossos ouvidos escutam vozes. Se esse estado não é um estado de loucura, é vizinho dela. Eis a razão pela qual é preciso um grande sentido para equilibrar o entusiasmo. O entusiasmo não conduz [*entraîne*] senão quando os espíritos foram preparados e submetidos pela força da razão. Trata-se de um princípio que os poetas não devem jamais perder de vista em suas ficções e que os homens eloquentes sempre observaram em seus movimentos oratórios. Se o entusiasmo predomina em uma obra, ele espalha por todas as suas partes não sei quê de *gigantesco*, de *inacreditável* e de *enorme* (DIDEROT, 1755, p. 276, grifos meus)⁸⁵.

Essa passagem acrescenta elementos à definição de entusiasmo proposta anteriormente. O transporte ao qual se refere Diderot parece estar muito próximo daquele causado pela força da imaginação do gênio, aproximando entusiasmo e imaginação. Ambos são igualmente fortes e tomam conta do indivíduo, aniquilando tudo e todos ao seu redor para tornar reais as imagens criadas pela própria imaginação.

⁸⁵ « L’enthousiasme est un mouvement violent de l’âme, par lequel nous sommes transportés au milieu des objets que nous avons à représenter ; alors nous voyons une scène entière se passer dans notre imagination, comme si elle étoit hors de nous : elle y est en effet, car tant que dure cette illusion, tous les êtres présents sont anéantis, et nos idées sont réalisées à leur place : ce ne sont que nos idées que nous appercevons, cependant nos mains touchent des corps, nos yeux voyent des êtres animés, nos oreilles entendent des voix. Si cet état n’est pas de la folie, il en est bien voisin. Voilà la raison pour laquelle il faut un très-grand sens pour balancer l’enthousiasme. L’enthousiasme n’entraîne que quand les esprits ont été préparés et soumis par la force de la raison ; c’est un principe que les Poètes ne doivent jamais perdre de vûe dans leurs fictions, et que les hommes éloquens ont toujourns observé dans leurs mouvemens oratoires. Si l’enthousiasme prédomine dans un ouvrage, il répand dans toutes ses parties je ne sai quoi de gigantesque, d’incroyable et d’énorme. »

As ideias apresentadas por Diderot vão ao encontro do que Cahusac escreve no verbete “Entusiasmo”, da *Enciclopédia*. Na definição apresentada por ele, vemos que

comumente entende-se por entusiasmo uma espécie de furor que toma o espírito e o domina, que inflama a imaginação, a eleva e a torna fértil. É um transporte, diga-se, que faz dizer ou fazer coisas extraordinárias e surpreendentes [...]. (CAHUSAC, 1755, p. 719)⁸⁶.

A ideia segundo a qual o entusiasmo é capaz de gerar ações ou coisas grandiosas – extraordinárias, segundo os termos de Cahusac – é recorrente. O entusiasmo, além disso, toma conta do espírito e aquece a imaginação⁸⁷ que, por sua vez, não é a fonte principal do entusiasmo, mas apenas uma de suas causas segundas (*Ibid.*, p. 720).

A força e o poder do entusiasmo são grandes. Enquanto Cahusac o aproxima a um furor, Diderot o compara com um estado de loucura no verbete “Ecletismo” (1755, p. 276)⁸⁸. Uma diferença importante entre os dois enciclopedistas, todavia, é o papel da razão frente ao entusiasmo. Para Diderot, deve haver uma faculdade igualmente grande e potente com o objetivo de equilibrá-lo. Afinal, como afirmou Diderot no verbete “Ecletismo”, o entusiasmo só pode gerar seus transportes em espíritos que *foram preparados e submetidos pela força da razão*. Sem ele, porém, não se cria nada de *gigantesco, inacreditável e enorme*. De acordo com Cahusac, por outro lado, a razão e o entusiasmo são incompatíveis, mas ela está na origem dele, é a razão que faz nascer o entusiasmo:

Ele [o entusiasmo] é um fogo puro que ela [a razão] acende nos momentos de sua maior superioridade. De todas as suas operações, ele foi sempre a mais pronta, a mais animada. Ele supõe uma multidão infinita de combinações precedentes que não se pôde fazer a não ser

⁸⁶ « Communément on entend par enthousiasme, une espèce de fureur qui s’empare de l’esprit et qui le maîtrise, qui enflamme l’imagination, l’élève, et la rend féconde. C’est un transport, dit-on, qui fait dire ou faire des choses extraordinaires et surprenantes [...]. »

⁸⁷ Como se lê na mesma página: “Creio, sobretudo, que esse movimento que eleva o espírito e *aquece a imaginação* não é nada menos do que um furor. [Je crois d’abord que ce mouvement qui élève l’esprit et qui échauffe l’imagination, n’est rien moins qu’une fureur]”. (CAHUSAC, 1755, p. 719, grifos meus).

⁸⁸ Também Shaftesbury, de quem Diderot foi leitor e tradutor, aproxima o entusiasmo e a loucura. Ele chega a chamar as pessoas acometidas pelo entusiasmo de ‘homens loucos’ [*madmen*] (*cf.* SHAFTESBURY, 1708, p. 70). Sobre a aproximação entre entusiasmo e um estado patológico de loucura, ver também o já citado artigo de Herbert Dieckmann (DIECKMANN, 1941, p. 165-166).

com ela e por ela. Ele é, se ousarmos dizê-lo, a obra prima da razão. (CAHUSAC, 1755, p. 719-720)⁸⁹

Nota-se, assim, que é estabelecida uma relação importante entre entusiasmo e razão, mesmo sendo diferente daquela proposta por Diderot. O entusiasmo, de acordo com Cahusac, é filho da razão, operação que ele qualificará de “pronta e sublime” (CAHUSAC, 1755, p. 720). Nesse sentido, palavras como ‘imaginação’, ‘gênio’, ‘espírito’ e ‘talento’ são termos empregados para designar diferentes operações da razão (1755, p. 721).

Se, então, a razão ocupa um lugar diferente nas definições de Diderot e Cahusac, parece-me que a definição de entusiasmo proposta por ambos se assemelha. Ele é a causa das obras grandes e sublimes, e o motivo pelo qual elas existem. Desse modo, começa-se a notar a relação entre entusiasmo e razão quando se fala em gênio, diferente das interpretações apresentadas anteriormente, já nas considerações do autor feitas ao longo dos anos 1750. Essa associação esboçada já aqui nos ajudará a montar o quadro de evolução conceitual interna à obra diderotiana no quesito gênio.

1.1.2 Um *détour* estético

A adjetivação empregada por Diderot nos verbetes acima citados (‘gigante’, ‘inacreditável’, ‘enorme’) é semelhante àquela usada nos *Ensaio sobre a pintura*, texto posterior ao verbete, publicado anexo ao *Salão* de 1765. Lá, especialmente na parte intitulada *Parágrafo sobre a composição onde espero falar dela*, o filósofo empreende sua famosa crítica ao pintor Watteau, em oposição ao elogio feito a Greuze. De modo panorâmico, nessa etapa do texto Diderot afirma que, mesmo Watteau sendo um grande colorista e ter uma técnica impecável, falta a ele a grandiosidade presente, por exemplo, nas telas de Greuze. Recorrendo a Voltaire para compreender a crítica, poderíamos dizer que Watteau tem um talento, de imitação, mas não tem outro, o de invenção, que influenciaria nas suas narrativas expostas no quadro. Diderot dirá que Watteau é um exemplo de artista que pinta os “pequenos hábitos dos povos civilizados”

⁸⁹ « il est un feu pur qu'elle allume dans les momens de sa plus grande supériorité. Il fut toujours de toutes ses opérations la plus prompte, la plus animée. Il suppose une multitude infinie de combinaisons précédentes, qui n'ont pû se faire qu'avec elle et par elle. Il est, si on ose le dire, le chef-d'œuvre de la raison. »

(DIDEROT, 2000a, p. 194). Em seguida, o filósofo afirmará que a partir de seus quadros, é “impossível receber uma sacudida violenta, uma sensação profunda.” (*Ibid.*, p. 199). Em oposição a isso, Diderot quer grandeza e intensidade para as obras pictóricas: “É necessário às artes de imitação alguma coisa de selvagem, de bruto, de surpreendente e de enorme.” (*Ibid.*, p. 194)⁹⁰.

Como veremos, ‘selvagem’ também é um adjetivo empregado para se falar do gênio. Opostas ao ‘selvagem’, estão justamente a ‘doçura’ e a ‘graça’, ou ainda, a polidez. Se o selvagem, o bruto e o surpreendente são grandes, a graça e a doçura são pequenas, ideia que é muito próxima daquela apresentada pelos *Pensamentos filosóficos*, como veremos em seguida: as paixões fracas fazem coisas comuns, as paixões fortes, coisas grandes. Diderot comparará, então, ‘doçura’ e ‘graça’ com o que é chamado de efeminamento dos costumes.

Vale salientar que o termo, quando empregado para se referir a textos desse período, diz respeito às diferenças entre os homens do século XVIII que começaram a se comportar de modo mais gracioso se os comparamos com a rusticidade medieval e cavalheiresca. Contudo, o significado desse termo vai para além disso. As mulheres ocupavam lugar central na sociedade de corte francesa e sua influência aparece também nas artes. As pinturas do estilo de Watteau eram colocadas, por exemplo, dentro dos *boudoirs*, fazendo com que suas dimensões físicas fossem reduzidas. Eram as mulheres que ocupavam majoritariamente esses cômodos. Essa ideia está presente também em outros autores do período. Kant, em suas *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, comenta que na França é a mulher quem dá o tom da sociedade e

⁹⁰ Nos *Fragmens politiques échappés du portefeuille d'un philosophe* (1772), Diderot utiliza a expressão "secousses violentes" [sacudida violenta] mais uma vez. Trata-se agora de um texto de política: “À medida em que as *sacudidas violentas* de uma nação se apaziguam e se distanciam, as almas se acalmam, as imagens de perigo se apagam e as letras se calam. Os grandes gênios são incubados nos tempos difíceis, eles eclodem nos tempos vizinhos aos tempos difíceis e seguem o declínio das nações, eles se estendem com elas. Mas como é raro que uma nação desapareça sem um longo encadeamento de desastres, então o entusiasmo renasce em algumas almas privilegiadas, e as produções do gênio são uma bizarra mistura de bom e mau gosto. Nota-se aí a riqueza do momento passado e a miséria do momento presente. Esses gênios são como as últimas pulsações do pulso de um moribundo.” (DIDEROT, 1819, p. 363, grifos meus). [« À mesure que les secousses violentes d'une nation s'apaisent et s'éloignent, les âmes se calment, les images des dangers s'effacent, et les lettres se taisent. Les grands génies se couvent dans les temps difficiles, ils éclosent dans le temps voisins des temps difficiles, ils suivent le déclin des nations, ils s'éteignent avec elle : mais comme il est rare qu'une nation disparaisse sans un long enchaînement de désastres, alors l'enthousiasme renaît dans quelques âmes privilégiées, et les productions du génie sont un mélange bizarre de bon et de mauvais goût ; on y remarque la richesse du moment passé et la misère du moment présent. Ces génies sont comme les dernières pulsations du pouls d'un moribond. »].

que as relações sociais giram em torno de “Madame”⁹¹. A adjetivação relacionada à grandiosidade é amplamente aplicada às obras dos gênios e tida como fruto do entusiasmo.

Quando as habilidades e capacidades da pessoa de gênio são comparadas àquelas das pessoas comuns, elas parecem apresentar uma diferença de grau, e não de essência. No gênio, elas são muito mais bem desenvolvidas. Caso as faculdades do gênio se contraponham à de um cidadão comum, o resultado é o mesmo daquele enfrentado por Diderot quando do encontro com Dorval: ele não consegue acompanhar o raciocínio do outro. Uma possibilidade de explicação para esse fenômeno é a ideia de relação presente no *Tratado sobre o belo*, texto de Diderot, publicado originalmente como verbete “Belo” da *Enciclopédia*, em 1751.

Após longa reflexão a respeito de tudo o que até então foi discorrido sobre esse tema, Diderot afirma que o belo é determinado pela relação. Isso significa que quanto mais relações uma pessoa é capaz de estabelecer a partir de um objeto, seja com outros objetos ao seu redor, seja com aqueles que já viu e consegue se lembrar, seja com fatos ou acontecimentos, mais bela a coisa será para ela.

Essa definição mostra uma certa relatividade do conceito: algo que é belo para mim pode não ser para outra pessoa, pois me relaciono de maneira diferente com aquele objeto determinado. Isso implica em coisas que não são – e nem poderiam ser, nesse sentido – belas em si mesmas, pois sempre dependem da relação feita por um indivíduo entre esse objeto e outros⁹². Segundo me parece, o gênio pode ser aqui compreendido como aquele que, antes de criar algo, consegue estabelecer relações e cálculos sobre possíveis relações de uma tal maneira que prevê a beleza e a grandiosidade de algo ainda inexistente.

⁹¹ Sobre esse assunto, ver o artigo de Vinícius de Figueiredo intitulado *Diderot e as mulheres: um debate do século XVIII* (2015, pp. 103-108) e também o subcapítulo *A Mulher e o Galanteio*, em *A forma e o sentimento do mundo*, de Márcio Suzuki (2014, pp. 32-39).

⁹² Diderot dá o exemplo da fachada do Louvre para explicar a relatividade do belo: “Quer eu pense, quer não pense em absoluto na fachada do Louvre, todas as partes que a compõem nem por isso têm menos tal ou tal forma, e tal ou tal arranjo entre si: quer tenham existido homens, ou quer não tenham existido de modo algum, ela não seria menos *bela*, mas somente para seres possíveis, constituídos de corpos e espírito como nós; pois, para outros, ela poderia não ser nem *bela* nem *feia*, ou mesmo ser *feia*.” (DIDEROT, 2000c, p. 250, grifos do autor).

Assimilando a definição de gênio às ideias do *Tratado sobre o belo*, parece-me razoável afirmar que a pessoa que tem gênio é capaz de estabelecer um maior número de relações entre as coisas por ela percebidas, resultando em diferentes combinações e, conseqüentemente, em criações geniais. Estou de acordo com Yvon Belaval quando ele afirma que a sensibilidade da pessoa que tem gênio consiste na percepção de relações, algo intrinsecamente ligado à sua capacidade de observação (1950, p. 149). Ou ainda, como afirma Jacques Chouillet, cabe ao gênio tal qual pensado por Diderot menos inventar novas relações do que descobrir aquelas que foram até então ignoradas. “Em consequência, o artista tem o direito de perceber, mas não de inventar.” (CHOUILLET, 1973, p. 408)⁹³. Quando Dorval observa a natureza e procura nela novas relações, vemos a descrição de uma situação descrita por Dubos, e que já analisei acima: “É o entusiasmo que toma os poetas quando eles veem graças dançar sobre uma pradaria, onde os homens comuns não percebem nada além de rebanhos.” (DUBOS, 1740, p. 17-18)⁹⁴.

Ainda segundo Chouillet, uma das dificuldades em acessar o pensamento de Diderot vem de uma confusão entre “relações ignoradas” e “relações reais ou dadas”. Algumas relações, apesar de serem reais, não são dadas, ficando, assim, pouco acessíveis. A fim de se tomar consciência de sua existência, é preciso fazer uso do que o comentador chama de uma “faculdade de análise”, que se soma ao entusiasmo, exercendo um papel igualmente importante. A essa faculdade cabe garantir às pessoas a percepção de relações que ninguém jamais viu ou supôs: “é por ela e somente por ela que o espírito científico, como o espírito poético, poderá operar ‘combinações’, realizar ‘nas ciências certas relações, nas substâncias naturais, qualidades análogas, nas artes, manobras semelhantes’.” (CHOUILLET, 1973, p. 409)⁹⁵. Aliás, é o próprio Diderot que o afirma, no verbete “Enciclopédia”: a característica que distingue a pessoa de gênio das demais é sua capacidade de realizar combinações e sínteses. Os resultados dessas combinações

⁹³ « En conséquence, l’artiste a le droit d’apercevoir, mais non d’inventer. » Diderot tem ideias particulares a respeito da invenção e da imitação. Voltaremos a isso.

⁹⁴ « C’est l’enthousiasme qui possède les Poètes, quand ils voient les Graces danser sur une prairie, où le commun des hommes n’aperçoit que des troupeaux. »

⁹⁵ « c’est par elle et par elle seulement que l’esprit scientifique, comme l’esprit poétique, pourra opérer des ‘combinaisons’, rapprocher ‘dans les sciences certains rapports, dans les substances naturelles des qualités analogues, dans les arts des manœuvres semblables’. »

conduzirão a novas verdades especulativas, ou à perfeição das artes conhecidas, ou à invenção de novas artes, ou ainda à restituição de antigas artes perdidas. [...] Feliz do que está em condições de percebê-las! Ele [o gênio] tem esse espírito de combinação, esse instinto [...]. Melhor arriscar conjecturas quiméricas do que deixar que se percam as úteis. (DIDEROT, 2015a, p. 203).

Feliz daquele que está em condição de percebê-las. Essas relações, que por vezes têm quimeras como resultado, nem sempre são percebidas por todos. As pessoas desprovidas das faculdades do gênio nem sempre são capazes de ver a beleza naquilo por ele criado ou elucubrado. Nesse sentido, poderíamos dizer que o indivíduo comum é aquele que deveria ver o resultado da criação do gênio, e não seu processo, pois não conseguiria estabelecer as mesmas relações que ocorrem na mente e no espírito daquele que as descobre. Desse modo, seria mais fácil para ele se relacionar com o objeto acabado, o produto final, do que com as partes isoladas de algo ainda em processo de construção, fator exemplificado na última etapa dos *Diálogos sobre o Filho natura* aqui analisada, apesar de haver, mesmo assim, a possibilidade da pessoa comum se relacionar com a obra de gênio de maneira negativa.

Interessa notar como o espetáculo admirado por Dorval, o da natureza, é entendido como a *morada sagrada do entusiasmo*⁹⁶. Trata-se da fonte a partir da qual as realizações geniais surgirão. Dorval nos apresenta uma importante característica das ideias diderotianas sobre a inspiração do gênio. Se tomarmos como verdadeiro que essa figura é caracterizada primordialmente pelo entusiasmo – ao menos nesse conjunto de textos dos anos 1750 –, e a morada sagrada do entusiasmo é a natureza, eis também a fonte do gênio. Essa ideia será corroborada pela sequência da citação. Dorval questiona se um homem é dotado de gênio e, caso a resposta seja afirmativa, o veremos deixar a cidade ou o meio urbano. Isso ocorre porque é a natureza a morada do entusiasmo e o campo, cenário dos *Diálogos*, é um dos lugares onde ela pode ser observada.

O diálogo entre Dorval e Diderot nos ajuda a compreender o que está em questão. Na sequência do texto, Dorval dirá:

⁹⁶ “É aqui que se vê a natureza. Esta é a morada sagrada do entusiasmo.” (DIDEROT, 2008b, p. 115). Também na *Réfutation d’Helvétius*, Diderot corrobora essa afirmação: “A natureza incita o gênio [...]. [La nature pousse le génie (...).]” (DIDEROT, 1875a, p. 411).

Ele [o gênio] ama seu horror secreto. Ele perambula. Busca um antro que o inspire. Quem é que mistura sua voz à torrente que despenca da montanha? Quem é que sente o que há de sublime num lugar ermo? Quem é que escuta a si mesmo no silêncio da solidão? Ele. (DIDEROT, 2008b, p. 116).

Temos mais um indicativo de que a inspiração do gênio vem da natureza e, adiante, Dorval dirá de modo explícito e direto que é ela, de fato, a origem do entusiasmo. Nas palavras de Dorval, “Ó Natureza, tudo o que há de bom está encerrado em teu seio! Tu és a fonte fecunda de todas as verdades! [...] O entusiasmo nasce de um objeto da natureza.” (*Ibid.*, p. 116, grifos meus). Conforme a concatenação dos fatos que venho explicitando, a última frase da citação poderia ser enunciada de outro modo: o gênio, conforme a filosofia de Diderot, nasce da natureza.

Estamos falando de uma pessoa que se encerra no bosque com seus horrores secretos, diante de uma situação em que pode ver uma fonte cristalina, caminhar pela relva ou apreciar a paisagem montanhosa. Todas as imagens oferecidas por Dorval para se referir à sua inspiração são bucólicas e é nessa atmosfera que ele encontra a fonte das relações que estabelecerá. Ao mesmo tempo em que encontramos elementos que claramente justificam a existência do entusiasmo, deparamo-nos também com certos aspectos que mostram a necessidade de reflexão. Ele se afasta da cidade e das pessoas para buscar sua inspiração – ação do entusiasmo –, atividade que ganha protagonismo paralelamente aos momentos de tranquilidade e reflexão.

Para alcançar o momento da inspiração não basta retirar-se da cidade. Se o homem é dotado de gênio, ele deixa a cidade e seus habitantes. Chamo especial atenção aqui para o papel desempenhado pela solidão no processo criativo do gênio representado por Dorval: o gênio escritor. É em meio a essa solidão que o entusiasmo tomará conta do indivíduo e proporcionará obras geniais. Diderot disse que ao encontrar Dorval, este estava sob o estado que descrevia e, ao ser interrompido, demonstra certo abalo e agitação que não são normais para ele. Essa descrição nos permite inferir um dos principais motivos pelos quais a solidão se faz necessária para a atividade do gênio conforme essa faceta aqui apresentada: quanto menos for interrompido, mais poderá se concentrar e melhor será o resultado de seus transportes.

Desse modo, o gênio dorvaliano toma distância do mundo – em geral, se dirige às alturas – “mas é para melhor participar dos grandes combates da humanidade.” (DELON, 1988, p. 494)⁹⁷. Esse aspecto pode ser ilustrado pelo trecho do poema *Le génie*, de Écouchard-Lebrun:

*Sur la cime des Monts que les Sapins couronnent,
L'Âme prend la hauteur des Cieux qui l'environnent,
Par un Commerce heureux s'y mêle au pur Éther,
Et semble y respirer l'âme de Jupiter.
C'est de là que nos yeux sans voile, sans obstacle,
De la nature entière embrassent le Spectacle.* (ÉCOUCHARD-LEBRUN, 1811, p. 314)⁹⁸.

Também Dorval se encontra em cenário montanhoso e observa, sem obstáculos, o espetáculo da natureza. A primeira conversa termina quando a colina sobre a qual caminhavam chega ao fim (DIDEROT, 2008b, p. 113). A segunda conversa, por sua vez, começa com a descrição de uma paisagem plana, porém circundada por uma cadeia de montanhas, que era então contemplada por Dorval quando Diderot se aproxima (DIDEROT, 2008b, p. 115). Ainda de acordo com Michel Delon, uma época inteira se reconhece nessa paisagem montanhosa, decorada com cumes e tempestades⁹⁹.

A artificialidade da qual a cidade está repleta na forma de convenções (ou camadas que se sobrepõem, como sociais, religiosas e políticas) pode afastar da natureza o gênio do autor, dificultando o processo criativo, diferentemente do que acontece com o comediante, para quem a artificialidade (ou o manejo dela) é essencial, conforme veremos adiante. É importante lembrar que a memória do gênio é tão vívida quanto algo percebido sensivelmente, assim, quanto mais estímulos ele tem, trazidos, por exemplo, pelo contato com outras pessoas, mais

⁹⁷ « mais c'est pour mieux participer aux grands combats de l'humanité. »

⁹⁸ Quebro aqui o padrão estabelecido para citar a passagem em sua língua original a fim de manter a beleza da poesia. Traduzo livremente: “Do alto de montes por pinheiros coroados / a alma alça voos nos céus estrelados, / mistura-se ao puro éter por um comércio poderoso / até parece respirar da alma de Zeus portentoso. / É de lá que nossos olhos sem véu nem obstáculo / da natureza inteira abraça o espetáculo.” Daniel Mornet também chama nossa atenção para esse aspecto. Segundo ele, “sem dúvida o gênio não vive em um buraco, mas sobre algum monte, pendendo em direção a precipícios ‘cuja altura e inclinação assustam.’” (MORNET, 1941, p. 117) [« Le génie ne vit sans doute pas dans un trou, mas sur quelque mont pendant en précipices ‘dont la hauteur et l’escarpement effraient’. »]

⁹⁹ Alguns dos exemplos citados por Delon de autores do período que se serviram desses ornamentos foram d’Alembert, Saint-Preux, Masson de Pezay, Coxe, Saussure, Écouchard-Lebrun, Mercier e Lamartine (Cf. DELON, 1988, p. 494-499).

informações são adicionadas à sua imaginação. Consequentemente, quando se afasta dos outros, passa a lidar apenas com as coisas que traz – vivamente – em sua memória tenaz, para empregarmos uma expressão de Diderot¹⁰⁰, criando a oportunidade de as organizar quantas vezes forem necessárias, combinando-as como preferir. É necessário que o gênio tenha possibilidades de imitar a natureza sem limites ou constringões. Os obstáculos, no caso do gênio-escritor, são as convenções ou hábitos estabelecidos que, ao contrário, deveriam estar a serviço das necessidades do gênio. Eis a razão pela qual Dorval foge da cidade.

O deslocamento geográfico permite a busca pelo arquétipo presente por trás dos múltiplos modelos observados nas cidades. A chance de *organizar* seus pensamentos e memórias é a atividade que, em textos posteriores aos *Diálogos*, será chamada de sangue-frio. Passado o momento da agitação (momento do entusiasmo), a razão age, controlando ou colocando ordem naquela atividade quase patológica de criação. Ambos, razão e entusiasmo, participam conjuntamente desse processo.

A solidão da qual fala Dorval é marcada por atividades específicas exemplificadas por ele. Todas essas ações, separadamente ou em conjunto, denotam um caráter do gênio que associa em um mesmo indivíduo características contrastantes como a razão e o entusiasmo. Se essa pessoa excepcional fosse tomada somente pelo calor do entusiasmo como poderia realizar atividades que exigem calma e tranquilidade? Essas ações mostram a necessidade de fuga, como aponta o fim da passagem, mas não uma fuga semelhante àquelas do transporte da imaginação do gênio. Falo agora de uma fuga literal dos estímulos da vida na cidade, uma fuga do indivíduo que busca refúgio no fundo dos bosques e na tranquilidade das paisagens bucólicas descritas nos *Diálogos*.

Lembremos por um instante do verbete “Gênio” da *Enciclopédia*. O gênio é tocado em demasia por todo e qualquer objeto ao seu redor, visto que sua memória age de modo diferente daquela das demais pessoas. Sua alma é “tocada pelas sensações de todos os seres, interessada por tudo o que está na natureza, não recebe uma ideia que não desperte um sentimento, tudo a alma

¹⁰⁰ Enunciada por Diderot no *Paradoxo sobre o comediante* (Cf. DIDEROT, 2000b, p. 69).

e tudo nela se conserva.” (SAINT-LAMBERT, 2015, p. 323). Desse modo, se ele permanece sempre em meio à multidão e ao estímulo constante, talvez não consiga sequer processar tudo o que percebe. Quando ele não mais está em contato com as coisas vistas ou percebidas, sua memória é de tal maneira forte que é como se tudo ainda estivesse presente, levando-o ao estado de entusiasmo. Conforme caminha a passos lentos, o gênio, no silêncio exigido por essas atividades, combina suas memórias de um modo tal que qualquer outra pessoa desprovida de tais habilidades precisaria de um longo esforço, o qual talvez durasse anos segundo Dorval ele mesmo.

Seria, então, justo afirmar que apenas o entusiasmo toma conta do gênio? Ele parece refletir sobre suas ações de maneira precisa e complexa quando se retira das multidões, procurando seu refúgio no fundo dos bosques, com o objetivo de contemplar os trabalhos dos homens. Importa sublinhar que, apesar do entusiasmo do gênio dorvaliano ser proeminente, a leitura atenta do texto permite perceber também a presença de atividade racional em seu processo criativo, buscando harmonia no resultado, uma justa medida entre as faculdades. Quem detém gênio possui, no mínimo, a sensibilidade capaz de calcular seus passos, dando assim a si mesmo a oportunidade de ser transportado para os recônditos de sua imaginação e memória, processo que resulta na combinação das experiências, levando-o à criação. Minha tese, portanto, é a de que o gênio segundo Diderot não pode ser resumido ao entusiasmo, pois o próprio texto do autor não nos autoriza a conclusão de que o gênio consistiria tão somente nessa característica. Assim, não se pode falar em momentos do gênio segundo Diderot, mas sim de diferentes facetas de um mesmo objeto.

Nos *Pensamentos filosóficos*, obra escrita às margens do *Ensaio sobre o mérito e a virtude*, de Shaftesbury, e publicada pela primeira vez em 1746, Diderot aproxima também entusiasmo e razão¹⁰¹. De acordo com Michel Delon em *Diderot – cul par dessus tête* (2013), esse texto, escrito em aforismos e que inicia com a epígrafe latina *Piscis hic non omnium* (esse peixe não é para todos), oferece um dispositivo de raciocínio que é um novo exercício do pensamento, o

¹⁰¹ Laurent Versini em introdução aos *Pensamentos sobre a interpretação da natureza* afirma: “como se nota com frequência, é a leitura de uma obra que coloca o espírito de Diderot em movimento. [Ainsi qu’on le remarque souvent, c’est la lecture d’un ouvrage qui met l’esprit de Diderot en mouvement.]” (DIDEROT, 1994, p. 555). Isso justificaria a redação de textos às margens da obra que Diderot traduzia.

qual prova a impossibilidade de estabelecer uma certeza dogmática ou de perseguir aquele que pensa diferente, isto é, que não compartilha de suas opiniões (DELON, 2013, p. 181-182). Entre os 62 pensamentos que compõem o livro, não analisados por Dieckmann ou Matos em suas respectivas considerações sobre a divisão do gênio para Diderot, três deles são particularmente importantes para esta investigação. Logo no pensamento de número I, lemos: “as grandes paixões [são as] que podem elevar a alma às grandes coisas. Sem elas, nada de sublime, seja nos costumes, seja nas obras. As belas-artes retornam à infância e a virtude se torna minuciosa.” (DIDEROT, 1998, p. 9-10)¹⁰².

Essa passagem marca a associação entre as grandes paixões e as obras sublimes. O entusiasmo é uma energia que move as grandes paixões e, como estamos vendo, está associado também à produção de resultados grandiosos. No pensamento de número II, Diderot se refere às pessoas que permaneceram na média: “As paixões sóbrias fazem os homens comuns.” (*Ibid.*, p. 10)¹⁰³. Deparamo-nos com dois polos contrastantes, o grande e o pequeno, tanto no que concerne os homens quanto suas paixões. Devido à data de redação e de publicação do texto, talvez essa seja a primeira ocorrência da oposição entre homem comum e grandiosidade na pena de Diderot.

O quarto pensamento da obra é o próximo a nos interessar aqui de modo especial: “Seria então uma felicidade, dir-me-iam, ter paixões fortes. Sim, sem dúvida, se todas estivessem em uníssono. Estabeleça entre elas uma justa harmonia e não tema nenhuma desordem.” (*Ibid.*, p. 11)¹⁰⁴. Uma passagem como essa é emblemática. É necessário estabelecer entre as paixões um equilíbrio, pois, caso elas tomem conta de um determinado indivíduo de forma desarmônica, ele pode empreender grandes coisas, afinal, como diz o autor no fragmento de número I, são elas as responsáveis por esse tipo de indústria, mas seus feitos serão incompletos.

¹⁰² « les grandes passions, qui puissent élever l'âme aux grandes choses. Sans elles, plus de sublime, soit dans les mœurs, soit dans les ouvrages ; les beaux-arts retournent en enfance, et la vertu devient minucieuse. »

¹⁰³ « Les passions sobres font les hommes communs. »

¹⁰⁴ « Ce serait donc un bonheur, me dira-t-on, d'avoir les passions fortes. Oui, sans doute, si toutes sont à l'unisson. Etablissez entre elles une juste harmonie, et n'en appréhendez point de désordres. »

Ora, não estaria esse equilíbrio necessário já associado à calma, à paciência, à capacidade de observação sutilmente proposta nesse momento da obra de Diderot? O entusiasmo e as paixões devem ser temperados por uma faculdade cuja força seja superior à de ambos a fim de que o gênio alcance o melhor de si. Eis a complementariedade entre razão e entusiasmo aventada já nos anos 1740.

Segundo Michel Delon em *L'idée d'énergie au tournant des lumières* (1988), nos *Pensamentos Filosóficos* as grandes paixões não são suficientes, apesar de serem necessárias: “elas constituem ‘a energia da natureza’, isto é a impulsão primeira de tudo o que o homem pode fazer de grandioso.” (DELON, 1988, p. 349)¹⁰⁵. Ao contrário, a fim de criar algo é preciso se dobrar ao poder dele e equilibrá-lo com outros sentidos ou faculdades. Ainda precisamos investigar, é verdade, qual é o lugar ocupado pelo entusiasmo e pela razão no aspecto do gênio estudado nos anos 1770. Já sabemos, porém, que se o entusiasmo ocupa um papel central no gênio representado por Dorval, ele não limita o papel de outras faculdades¹⁰⁶.

Os *Diálogos* continuam e constatamos a mistura do entusiasmo com o sangue-frio nas falas de Dorval, que diz: “Nosso poeta vive às margens de um lago. Passeia a vista sobre as águas e seu gênio se espraia. É ali que ele é tomado por esse espírito ora sereno, ora violento, que agita sua alma ou que a tranquiliza a seu bel-prazer...” (DIDEROT, 2008b, p. 116). O gênio dorvaliano, no cenário descrito anteriormente, é por vezes controlado pelo entusiasmo, assim o sendo quando é violento, quando se agita, mas também é por vezes controlado por um sentimento de serenidade, que o tranquiliza.

Outra informação importante é que cada um desses sentimentos toma conta do indivíduo de gênio *a seu bel-prazer*. Isso quer dizer que ele controla ou

¹⁰⁵ «Elles constituent ‘l’énergie de la nature’, c’est-à-dire l’impulsion première de tout ce que l’homme peut faire de grand.»

¹⁰⁶ Gabriel Bonnot de Mably, o abade de Mably, filósofo, historiador e escritor francês, que publica em 1784 seus *Principes de morale*, parece concordar com a ideia proposta por Diderot nos *Pensamentos*. Mably afirma: “nossas paixões, feitas para contribuir com nossa felicidade quando obedecem à razão, são todas inimigas umas das outras quando não conhecem freios. Elas se combatem, se ferem [*heurtent*], se chocam mutuamente e, na anarquia que as tormenta, imploram pelo seguro das leis e da razão. [nos passions, faites pour contribuer à notre bonheur quand elles obéissent à la raison, sont toutes ennemies les unes des autres quand elles ne connoissent plus de frein. Elles se combattent, se heurtent, se choquent mutuellement ; et, dans l’anarchie qui les tourmente, elles implorent le secours des loix et de la raison.]” (MABLY, 1784, p. 365-366).

define quando estará agitado ou calmo. Apesar de não ser aqui nomeada como sangue frio ou razão, uma faculdade além do entusiasmo está presente no aspecto do gênio descrito e representado por Dorval. O gênio, nessa passagem chamado de poeta¹⁰⁷, parece procurar a justa harmonia postulada no fragmento de número IV dos *Pensamentos filosóficos*.

O que senão a frieza ou a razão poderia ajudar no estabelecimento da harmonia? Conforme Dorval, o gênio busca o equilíbrio entre as paixões, sem excluir o entusiasmo de suas considerações. As passagens de um texto como os *Pensamentos filosófico* são essenciais. Com elas, temos um indício que pode nos ajudar a propor uma interpretação diferente sobre o gênio. A partir delas, vê-se como já se fala em equilíbrio, em justa harmonia, ponto negligenciado por alguns comentares que trataram da temática do gênio. Não só isso, mostra-se, com a análise desse texto, como acontece uma evolução do vocabulário e da compreensão do tema.

Diderot, através de Dorval, descreve a ação do entusiasmo. Além de agitar e causar transportes no gênio, ele aquece a imaginação, exalta as paixões, faz com que o indivíduo passe “do espanto ao enternecimento, à indignação, à zanga.” (DIDEROT, 2008b, p. 116)¹⁰⁸. O entusiasmo é importante porque é com ele que a ideia verdadeira se apresenta e, caso ela seja encontrada sem ele, não seria possível segui-la.

Não se pode esquecer da seguinte passagem: “O poeta sente o momento do entusiasmo. É depois que ele medita.” (*Ibid.*, p. 116)¹⁰⁹. O gênio aqui é

¹⁰⁷ No verbete “Imitação”, Diderot apresenta uma definição do termo ‘poeta’. Gênio e poeta são equivalentes no verbete, como o são nessa passagem dos *Diálogos*. Ademais, há também uma aproximação no que diz respeito aos termos utilizados em ambos os textos. O poeta dispõe da natureza “a seu bel-prazer” (2015c, p. 345), assim como o gênio agita sua alma ou a tranquiliza a seu bel-prazer (2008b, p. 116).

¹⁰⁸ Com essa descrição, não podemos deixar de pensar no modo como se comporta o Sobrinho de Rameau, e também na anedota sobre Garrick e suas representações das fisionomias, narrada no *Paradoxo sobre o comediante*.

¹⁰⁹ O termo ‘meditar’ aparece em uma construção semelhante a essa no *Paradoxo sobre o comediante*: “Quantos incidentes importantes é possível tirar do mais simples tema, quando se tem paciência de *meditar* a seu respeito!” (DIDEROT, 2000b, p. 59, grifo meu). Alexandre Amaral Rodrigues, em sua dissertação de mestrado, apresenta uma ideia bastante semelhante a essa quando discorre sobre o gênio segundo os ingleses do século XVIII: “Sem o auxílio do juízo, a fantasia torna-se extravagante. Assim como a fantasia tem uma dependência indireta do sentido e da memória, assim também seu exercício na forma do gênio possui uma conexão imediata com o juízo, o qual constantemente acompanha a fantasia e corrige e regula as suas sugestões. [...] A imaginação produz o gênio; as outras faculdades intelectuais prestam assistência no sentido de levar os frutos da imaginação à sua maturidade. [...] *Sem juízo, a imaginação seria extravagante; mas sem imaginação o juízo não poderia fazer nada.*” (RODRIGUES, 2006, p. 13, grifos meus).

tomado por esse calor do corpo e da alma que é o entusiasmo. Passado esse momento, ele ainda tem a concentração necessária para meditar e se concentrar na sua criação, em certa medida canalizando toda a energia gerada por aquela força que é o entusiasmo, culminando no processo criativo. Apesar da expressão ‘sangue frio’ não aparecer nessa obra, salvo uma única vez, e não na passagem em que estamos analisando, parece-me possível afirmar que a ideia do conceito já está aqui presente¹¹⁰.

O segundo diálogo chega ao fim algumas páginas adiante com uma última consideração sobre o gênio criador de Dorval. Uma vez que esse gênio agia nele, Diderot não conseguia entender completamente todas as suas considerações, e afirma ser uma pena não conseguir transmitir tudo o que Dorval o disse, tanto no que se refere ao conteúdo quanto à forma. O gosto de Diderot pelo formato dialógico favorece, nesse caso de maneira especial, a construção conceitual, mas o obscurantismo das musas parece não desaparecer completamente, pois Dorval estava tomado por algo externo a ele.

Stéphane Pujol em *Le dialogue d'idées au dix-huitième siècle* (2005), sustenta que, como o diálogo não tem normas bem definidas, se transforma em ferramenta pedagógica no Século das Luzes, além de ser ferramenta empregada na luta filosófica (2005, p. viii). Em um tema difícil como esse que, conforme estou tentando defender, foi sendo construído aos poucos, passando de uma noção para um conceito, o diálogo é um terreno fértil. Estamos falando de uma forma menos propositiva, mais espontânea, que pode terminar em uma espécie de aporia, isso sem contar o fato de que Diderot se desresponsabiliza, visto que não é ele quem pronuncia as teses, apenas a pessoa que pergunta e, ao fim, diante das respostas oferecidas por Dorval, se lamenta porque não pôde compreendê-las completamente por ser desprovido de gênio¹¹¹.

¹¹⁰ Refiro-me à seguinte passagem: “Mas, acrescentou Dorval, com um *sangue frio* que me surpreendeu, o que estou propondo não é mais possível?” (*Ibid.*, p. 133, grifo meu).

¹¹¹ Sobre a possibilidade de desenvolvimento das ideias por meio do diálogo ver *Denis Diderot ou le vrai Prométhée*, de Raymond Trousson (2005, p. 356-8) e também *Diderot*, obra de Arthur Wilson (1972, p. 418).

1.2 Os limites do entusiasmo

Se a noção de entusiasmo é necessária para compreender o gênio tal qual desenvolvido por Diderot, não se pode perder de vista que a pessoa provida de gênio deve ser capaz de dosá-lo, submetê-lo à razão. Caso isso não ocorra, não há garantia de se alcançar grandes obras. Poderíamos ilustrar essa ideia com o relato da epifania de Rousseau, momento no qual, segundo ele, se formou em seu espírito o *Discurso sobre as ciências e as artes*.

O episódio é conhecido. Rousseau conta que no caminho para Vincennes, indo visitar Diderot que estava então preso devido à publicação da *Carta sobre os cegos para uso dos que veem*, ele lia o *Mercure de France*, quando se deparou com a questão da Academia de Dijon, a partir da qual teria origem o *Discurso sobre as ciências e as artes*. Nesse momento, “[sentiu seu] espírito iluminado por mil luzes; uma multidão de ideias vívidas apresentou-se ao mesmo tempo com uma força e uma confusão que [o] lançou em inexprimível desordem; [sentiu] a cabeça tomada por um atordoamento semelhante à embriaguez.” (ROUSSEAU, 2005, p. 24). Esse sentimento fez com que Rousseau não pudesse mais respirar ou andar e, por isso, deitou-se sob uma árvore, onde permaneceu meia hora “em tal agitação que, ao levantar-[se], [percebeu] toda a parte da frente de [seu] casaco molhada pelas lágrimas que tinha derramado sem perceber.” (*Ibid.*, p. 24). Note-se que todas as características listadas por Rousseau (espírito tomado por mil luzes; multidão de ideias; força, confusão e desordem; atordoamento) se aproximam, por exemplo, das reações observadas por Diderot na face de Dorval quando ambos se encontraram para a segunda conversa.

A imagem trazida por Rousseau, seja ela verdadeira ou falsa, representa bem a ação do entusiasmo: a ideia vem com tal força e ímpeto que causa desordem, atordoamento, gera lágrimas. Todavia, se coube a ele esse aspecto caro aos gênios, faltou a segunda etapa do processo, aquela em que o entusiasmo é dosado pela razão, pelo sangue-frio. O resultado disso? Rousseau nos conta ele se mesmo: “[...] se algum dia pudesse escrever a quarta parte do que vi e senti sob essa árvore, com que clareza teria mostrado todas as contradições do sistema social, com que força teria exposto todos os abusos de nossas instituições [...]” (*Ibid.*, p. 24). Nem mesmo um quarto da iluminação pode

ser retida, sobrando apenas o que deu origem à prosopopeia de Fabrício (*Ibid.*, p. 25)¹¹².

O modo como o gênio vê as coisas ao seu redor resulta em grande comoção, que é, por sua vez, acompanhada de um transporte imaginativo, pois ele parece ter sido levado para a cena que rememorava. O elemento capaz de proporcionar esse transporte, capaz de fazer o gênio ver além e ser tocado de modo extraordinário pela simples memória, resultando em criações que marcam o seu caráter é o entusiasmo, aliado à imaginação. Todavia, quando o gênio não tem a capacidade de, por meio da razão, controlar o calor gerado dentro dele, ele também não consegue reter em seu espírito todas as ideias que aí surgiram.

O gênio tem a mesma capacidade para pintar uma cena de modo apaixonado ou trágico, debochado ou melancólico, a depender da personagem, mas isso é apenas possível devido ao transporte ocasionado durante o calor do entusiasmo. Nesse lugar imaginado, ele vê a cena reproduzida como se ela fizesse parte do mundo sensível. Sua memória é afetada de modo diferente em relação às demais pessoas, e essa diferença, associada à imaginação, faz com que veja além do que está ao seu redor, como Rousseau, que viu a resposta, por exemplo, para todas as contradições sociais em sua epifania.

Não somente nos *Pensamentos Filosóficos*, mas também no verbete “Ecletismo”, analisado parcialmente quando propus uma definição do termo ‘entusiasmo’, ao mesmo tempo em que Diderot sugere um significado do termo, ele nos mostra, igualmente, uma ressalva quanto ao protagonismo do entusiasmo na ação do gênio. Refiro-me a uma premissa que pode ser compreendida como um anúncio do que será desenvolvido mais tarde: como o entusiasmo é vizinho da loucura, é preciso *um grande sentido* para controlá-lo e submetê-lo à *força da razão*.

Herbert Dieckmann também comenta esse trecho. Estrategicamente, diga-se de passagem, ele desconsidera essa ressalva que garante a importância da razão junto ao entusiasmo, detendo-se apenas no poder do poeta no que diz respeito a “cancelar as fronteiras entre imaginação e realidade, libertar a si mesmo do seu próprio ego e colocar-se no mundo de sua criação como se ele

¹¹² Sobre a iluminação de Vincennes, ver também o Livro VIII das *Confissões* (ROUSSEAU, 2008a, pp. 321-365).

fosse real, ou seja, o dom essencial que nos faz chamar uma obra de arte de verdadeira poesia é fundado no entusiasmo” (DIECKMANN, 1941, p. 165)¹¹³.

Interessa notar também o distanciamento entre o gênio e as regras, segundo a noção apresentada por Diderot. Em carta não datada à Madame de Riccoboni¹¹⁴, por exemplo, o filósofo defende essa ideia com certa ênfase. Trata-se de uma resposta à interlocutora que questiona alguns princípios e mecanismos utilizados por Diderot quando da redação de suas peças teatrais. Em determinado momento, nosso filósofo afirma: “Ah! [...] Mas esqueça suas regras, deixe de lado o técnico. É a morte do gênio!” (DIDEROT, 2005, p. 163).

Essa ideia é corroborada ainda por outros escritos. No verbete “Enciclopédia”, Diderot afirma: “[o] gênio não conhece regras; entretanto, nunca se afasta delas quando tem êxito.” (DIDEROT, 2015a, p. 168). Essa passagem faz lembrar igualmente o verbete “Gênio” de Voltaire, segundo o qual é necessário que o gênio e o bom gosto estejam associados para que a pessoa de gênio não cometa grandes faltas juntamente com seus grandes empreendimentos.

Também no verbete “Gênio”, da *Enciclopédia*, é enunciada a dificuldade do gênio em seguir regras. Quando das considerações a respeito da possibilidade de um gênio tornar-se um governante, Saint-Lambert afirma que essas pessoas não têm o que é necessário para conduzir ou governar um povo ou nação. Elas poderiam, sim, fundá-las ou destruí-las, mas não seriam capazes de mantê-las (2015, p. 328). Ademais, no verbete “Jesus Cristo”, Diderot afirma algo semelhante: “Não é preciso senão um homem e menos de um século para arruinar uma nação. É preciso uma multidão de homens e o trabalho de vários séculos para reanimá-la.” (DIDEROT, 1766, p. 520)¹¹⁵. Isso ocorre porque sua força da imaginação e entusiasmo são de tal maneira fortes que o resultado dessa combinação é uma falta de constância e até mesmo abandono das leis,

¹¹³ “to cancel the boundaries between imagination and reality, to free himself of his own ego and to place himself in the world of his creation as if it were real, i.e., the essential gift which makes us call a work of art true poetry, is founded in enthusiasm.”

¹¹⁴ Essa carta é inteiramente dialogada com uma outra, previamente enviada pela Madame de Riccoboni a Diderot, e em seu texto nosso autor menciona diretamente os trechos aos quais pretende responder. Contamos com tradução brasileira de ambas publicadas como anexo ao *Discurso sobre a poesia dramática* (2005, pp. 149-165).

¹¹⁵ « Il ne faut qu'un homme et moins d'un siècle pour hébéter une nation ; il faut une multitude d'hommes et le travail de plusieurs siècles pour la ranimer. »

algo incompatível com o bom governante. As leis e regras necessárias ao governante constrangeriam as atividades do gênio-artista.

O gênio de um modo geral, portanto, deve usar a razão para temperar o entusiasmo, mas no exemplo do governante, caso específico no qual há um excesso de regras a serem seguidas, a imaginação é podada, fazendo com que a proporção entre entusiasmo e razão, para o governante, seja muito diferente daquela do escritor. Ainda assim, parece-me ser necessária uma certa dose de entusiasmo para colocá-lo em movimento, antes da atividade da razão.

A imaginação sozinha não é necessariamente benéfica para aquele que a possui de forma mais intensa. Conforme lemos no quarto aforismo dos *Pensamentos filosóficos*, por exemplo, sem a justa harmonia, as grandes paixões – aqui, a imaginação – não significam felicidade. Ao mesmo tempo em que é responsável por fazer o gênio relacionar ideias aparentemente separadas, conferindo existência às abstrações, ela, por vezes, o domina. “Ele constrói edifícios audaciosos nos quais a razão não ousaria habitar e que mais agradam por suas proporções do que por sua solidez. [...] O verdadeiro e o falso nas produções filosóficas não são os caracteres distintivos do gênio.” (SAINT-LAMBERT, 2015, p. 327). O sangue-frio é necessário também para conferir razão a essa exacerbada atividade imaginativa e espiritual.

Começamos a análise dos *Diálogos sobre o Filho natural* com a afirmação de Diderot segundo a qual Dorval experimentava o estado que estava descrevendo. Depois do entusiasmo, temos a calma: *O poeta sente o momento do entusiasmo. É depois que ele medita*. Essa característica será aos poucos construída e retomada, mas o calor do entusiasmo ainda é forte o suficiente para fazer com que a próxima fala de Dorval seja mais rápida do que o esperado, e ele quase atropela suas palavras. Quando voltou a si completamente, foi como se despertasse de um sono profundo (DIDEROT, 2008b, p. 117). Isso acontece porque o transporte do gênio durante sua atividade faz com que ele saia de si, sendo transportado para a cena – ou as mil cenas simultâneas – que revive por meio de sua memória, o equivalente a cair em sono profundo.

O despertar desse sono, porém, não é tão simples quanto pode parecer. Dorval ainda demorou alguns instantes para controlar a agitação que persistia em sua alma. Para tanto, parou, colocou-se em uma posição de controle de seu entusiasmo ou, se pudermos empregar esses termos, fez uso de um sangue frio que, por meio da razão, procura a justa harmonia entre suas paixões e faculdades. E para manter-se calmo e tranquilo, deu continuidade à conversa com uma passagem menos grave do que a anterior, mesmo que o retorno a si tenha demorado alguns instantes: uma mostra do procedimento de equilíbrio ou de retomada racional.

A análise dos *Diálogos sobre O Filho natural* foi de fundamental importância. Sem desconsiderar o papel do entusiasmo presente, a minha proposta foi a de ressaltar a presença negligenciada de uma complementariedade entre entusiasmo e razão. Michel Delon parece certo em uma formulação que vai ao encontro de minha hipótese quando afirma: “o entusiasmo é aceitável com a dupla condição de se religar à tradição antiga da inspiração poética e de ser equilibrado pela razão.” (DELON, 1988, p. 367)¹¹⁶. Os setecentistas não se desconectam completamente dos antigos, mas mudam o vocabulário, ensaiam abordagens mais racionais, porém não se desfazem desse aspecto misterioso que envolve musas, natureza, inspiração. Diderot é o filósofo que faz a síntese dessas tradições e nos ajuda a montar o quebra-cabeça que é o gênio pensado por ele.

As passagens dos *Diálogos* que foram aqui exploradas sintetizam o caráter concomitante de ideias aparentemente contrárias ou ao menos divergentes. Temos de um lado o entusiasmo, marcado pela mistura da voz do gênio à torrente que despenca; a inspiração oriunda da natureza, simbolizada por um lugar ermo que passa a ser também sublime; e, ainda, à metáfora da tempestade que se aproxima, do céu que se toldou. Por outro lado, apesar de ainda de aparecer nesses termos, encontramos a atividade racional do gênio: a fim de que o entusiasmo culmine em criação, ele deve se submeter aos freios da razão.

Parece possível afirmar agora que, mesmo sendo necessário procurar a justa medida entre o entusiasmo e a razão, o primeiro faz parte da natureza do

¹¹⁶ « L’enthousiasme est acceptable à la double condition de se rattacher à la tradition antique de l’inspiration poétique et d’être équilibré par la raison. »

gênio, o que o torna muito forte e intenso. No entanto, é preciso encontrar o equilíbrio pois, sem ele, o gênio pode ser subjugado pelo entusiasmo, perdendo, assim, o produto de sua forte imaginação. Sem harmonia, o resultado seria semelhante ao que aconteceu com Rousseau na epifania de Vincennes: as ideias excelentes estariam para sempre perdidas.

2. O gênio méchant

« S'il faut opter entre Racine méchant époux, méchant père, ami faux et poète sublime, et Racine bon père, bon époux, bon ami et plat honnête homme, je m'en tiens au premier. De Racine méchant que reste-t-il ? Rien. De Racine homme de génie ? L'ouvrage est éternel... »

(DIDEROT, *Carta a Sophie Volland de 31 de julho de 1762*, 1841, p. 283)

Após analisarmos, com a ajuda dos *Diálogos sobre o Filho natural*, de que modo o gênio cria e de onde vem sua inspiração, qual a ação do entusiasmo e da razão nesse processo, passaremos agora a uma nova faceta do gênio. Depois da criação, o que resta a ele? Como é sua vida em sociedade e de que maneira ele se relaciona às pessoas de seu convívio? Possíveis respostas para perguntas como essas podem ser encontradas com a leitura de *O Sobrinho de Rameau*.

Conforme estamos vendo, a construção do conceito de gênio para nosso autor é um processo que se desenrola sem pressa. Aos poucos, a cada obra em que a temática é abordada, Diderot acrescenta novas características à noção que vai, de pouco a pouco, se transformando em conceito. O resultado disso é uma multiplicidade de facetas do mesmo gênio: um poliedro, e não um círculo. Neste capítulo, pouco ou quase nada se falará sobre criação, entusiasmo ou inspiração. O que teremos aqui será a análise das impressões que um determinado tipo de gênio causa em sociedade e, para isso, me valerei da leitura de *O Sobrinho de Rameau*. Passado o momento do entusiasmo e da criação, vejamos qual é o próximo passo do gênio.

Assim como nos *Diálogos sobre o Filho natural*, chega-se ao tema do gênio em *O Sobrinho de Rameau* de maneira sutil e indireta. Agora, porém, o gênio não está entre os interlocutores do diálogo, formato mais uma vez escolhido para conduzir a obra, e é aqui representado inicialmente por Jean-Philippe Rameau, tio de nosso protagonista que, por seu turno, é apresentado como sobrinho desse músico. A conversa acontece entre dois personagens que

não são diretamente nomeados, e os conhecemos apenas como o Filósofo (Eu) e o Sobrinho (Ele). Segundo Franklin de Matos, essa conversa nada mais é do que um bate-papo de boteco (2004, p. 48), autorizando, assim, o aparecimento dos temas discutidos com a mesma rapidez com a qual se evanescem e permitindo a discussão de diversos assuntos. Sobre o estilo do texto, Raymond Trousson pergunta: “Um romance? Sim, se o quisermos. Um diálogo? Certamente, e dos mais brilhantes. Uma sátira? Isso também, e tudo isso junto. *O Sobrinho de Rameau* escapa a todas as categorias romanescas tradicionais.” (TROUSSON, 2006, p. 351)¹¹⁷.

É preciso ressaltar que devido à fluidez do diálogo, nota-se o surgimento de variados temas, desde assuntos contemporâneos à sua redação, como a encenação da peça *Les philosophes*, de Palissot, até complexos assuntos de estética e moral. A discussão sobre o gênio é apenas um assunto entre vários em um diálogo que, a depender da edição, conta com menos de 100 páginas.

Para os fins desta pesquisa, todavia, analisarei apenas as passagens que se relacionam com a questão do gênio e sua interpretação a partir dessa obra, apesar dos atrativos de cada uma das temáticas¹¹⁸. Essa abordagem é interessante porque aumenta o leque de possibilidades de compreender o gênio.

O texto que apenas por essa dificuldade de classificação já seria bastante enigmático passa a ser ainda mais quando sabemos que se trata de um escrito póstumo. Para Raymond Trousson, Diderot teria dedicado esse texto à posteridade devido às diversas críticas que receberia caso fosse publicado durante a vida do autor, tanto devido ao seu estilo quanto aos temas que aborda (2006, p. 351-352).

Aliás, a história dessa obra não pode ser desconsiderada. Escrita ao longo de diversos anos, tendo sido iniciada possivelmente no começo dos anos 1760 para ser concluída apenas no fim da década seguinte (DIDEROT, 2006a, p. 39, nota 1), ela não foi jamais mencionada por Diderot¹¹⁹. Depois de seu falecimento,

¹¹⁷ « Un roman ? Oui, si l'on veut. Un dialogue ? assurément, et des plus brillants. Un pamphlet, une satire ? Oui encore, et tout cela ensemble. Le Neveu de Rameau échappe à toutes les catégories romanesques traditionnelles. »

¹¹⁸ Para uma análise mais global da obra, ver, por exemplo, o livro *Entretiens sur le Neveu de Rameau* (DUCHET ET LAUNAY [org.], 1967).

¹¹⁹ Salvo se for a ela que Diderot se refere na carta de 20 de outubro de 1765 endereçada a Sophie Volland, na qual afirma: “A obra avança, ela é séria, ela é divertida. Há conhecidos, brincadeiras, maldades, verdade. Ela me diverte a mim mesmo. [L'ouvrage avance; il est sérieux, il est gai. Il y a des connaissances, des

o manuscrito autógrafo foi perdido, passando por uma verdadeira peripécia até chegar, por meio de Schiller, às mãos de Goethe, seu primeiro tradutor, que já havia traduzido dois capítulos dos *Ensaio sobre a pintura* (STENGER, 2013, p. 556, nota 4). Foi, então, em alemão que a primeira versão da obra foi conhecida, em 1805. Goethe, porém, seja por desconhecimento da língua francesa, seja por desatenção, seja por pressupor que o público alemão do início do século XIX não estava completamente preparado para uma obra como essa, comete alguns erros de tradução e, por vezes, omite anedotas picantes¹²⁰.

Em 1821, é feita uma retradução dessa obra do alemão para o francês, o que Gerhardt Stenger adjetiva de “monstro literário” (*Ibid.*, p. 556). Dois anos mais tarde, graças ao editor Brière, a versão original do texto torna-se conhecida na França, a partir de uma cópia cedida pela filha de Diderot, Madame de Vandeuil. É apenas em 1890, contudo, mais de um século depois da redação do texto, que o então bibliotecário da *Comédie-française*, George Monval, descobriu por acaso o manuscrito autógrafo à venda pelos *Bouquinistes des quais de la Seine*, em meio a uma coleção de romances. O título *O Sobrinho de Rameau* coube aos editores, visto que nesse manuscrito constava apenas a indicação *Sátira Segunda*, e foi identificada por Monval devido à epígrafe latina, de Horácio, *Vertumnis quotquot sunt natus iniquis*, “nascido sob a malícia de todos os Vertumnos reunidos” (*Ibid.*, p. 556-557)¹²¹.

Feita essa introdução, voltemos ao texto. Escrito em formato dialógico, já no primeiro parágrafo do texto, o Filósofo nos anuncia a estratégia de discussão por meio de uma figura de linguagem, uma metáfora. Não são poucas as imagens empregadas ao longo da obra, e a primeira delas é a metáfora das rameiras. Logo nas primeiras linhas do texto, antes mesmo do diálogo ter início propriamente, enquanto o Filósofo nos ambienta naquele que será o cenário da conversa, deparamo-nos com a estratégia de construção de ideias no interior da obra:

plaisanteries, des méchancetés, de la vérité. Il m’amuse moi-même].” (DIDEROT citado por TROUSSON, 2005, p. 651).

¹²⁰ Sobre os erros de tradução, Stenger ressalta os seguintes: “*canne*”, que quer dizer bengala, passa por “*cane*”, pata, a ave; “*se meut*”, se move, se transforma em “*se meurt*”, morre; “*l’imprudence*”, imprudência, vira “*impudence*”, impudência (STENGER, 2013, p. 556, nota 5).

¹²¹ A respeito da descoberta do manuscrito autógrafo, conferir também a introdução de Nicholas Cronk para a versão inglesa de *O Sobrinho de Rameau* (DIDEROT, 2006b, pp.vii-xxv), e a parte intitulada *Problèmes de genèse et de source*, da introdução de Jean Fabre a *O Sobrinho de Rameau* (DIDEROT, 1977, p. xxvii-xliv).

Faça bom ou faça mau tempo, é de meu hábito ir às cinco da tarde passear no *Palais Royal*. É a mim que se vê, sempre sozinho, sonhando no banco de Argenson. Entretenho-me comigo mesmo sobre política, amor, gostos ou filosofia. Abandono meu espírito a toda sua libertinagem. Deixo-o senhor da possibilidade de seguir a primeira ideia sábia ou louca que se lhe apresenta, tal como se vê na alameda de Foy nossos jovens dissolutos andejar na cola de uma cortesã de ar estouvado, de rosto risonho, olhar vivo, nariz arrebitado, deixando esta por outra, abordando todas e não se prendendo a nenhuma, meus pensamentos são minhas raparigas. (DIDEROT, 2006a, p. 39-40).

O banco de Argenson, por vezes cenário dos encontros de Diderot e Sophie Volland, é um lugar frequentado comumente pelo Filósofo e, por isso, é também onde ele está antes de se deparar com o Sobrinho. Ele costuma frequentar esse lugar, deixando seu espírito livre para todo tipo de reflexões sobre os mais diversos assuntos, *política, amor, gostos ou filosofia*, temas discutidos mais tarde com *Ele*, o Sobrinho. O que nos interessa aqui de maneira particular é o modo como o Filósofo se permite passar de um assunto para outro. Ele o faz como fazem os jovens buscando companhia das cortesãs – das rameiras, ou raparigas – na alameda de Foy: não se prende a nenhuma e se deixa levar pela próxima que aparecer, com a condição de ser mais interessante do que a primeira.

Efetivamente, esse é um modo pertinente para classificar o andamento da obra. O único motivo para se mudar de assunto, trocando uma ideia por outra, são seus atrativos aparentes, o que permite que o Filósofo ou o Sobrinho *abordem todas sem se prender a nenhuma*¹²². Muda-se facilmente de assunto, pois não se tem nenhum comprometimento com qualquer ideia que seja, permitindo que o texto se configure de forma energética. Esse formato corrobora a ideia de que não se trata de um diálogo clássico. Conforme uma ideia é apresentada, ambas as partes a discutem, por vezes causando mesmo um desequilíbrio entre elas. Segundo Stenger, “o Sobrinho preenche a função de

¹²² Curiosamente, também Rousseau, em *Os devaneios do caminhante solitário*, se vale de uma estratégia semelhante: “Tendo concebido, portanto, o projeto de descrever o estado habitual de minha alma na mais estranha condição em que jamais possa se encontrar um mortal, não vi maneira mais simples e mais segura de realizar essa empresa do que manter um registro fiel de minhas caminhadas solitárias e dos devaneios que as preenchem quando deixo *minha mente livre por inteira e minhas ideias seguirem suas inclinações, sem resistência e sem dificuldade*.” (ROUSSEAU, 2008b, p. 16, grifos meus); e também: “na situação em que me encontro, não tenho outra regra de conduta que não a de seguir minhas inclinações em tudo, sem constrangimento.” (*Ibid.*, p. 86). Sobre aproximações entre as obras de Diderot e Rousseau, conferir *Diderot hanté par Rousseau, Rousseau hanté par Diderot* (Franck Salaün, 2006) e também *Diderot the satirist* (O’GORMAN, 1971, pp.92-135).

revelador: sua presença força aqueles que são por ele abordados a deixar romper o natural, dissimulado, reprimido pela vida em sociedade.” (STENGER, 2013, p. 573)¹²³. Ademais, no decorrer do diálogo ninguém toma partido claramente ou se prende às ideias apresentadas, mudando livremente quando aquele assunto não mais é atraente: a aplicação da estratégia anunciada com a metáfora das rameiras. Isso mostra como o estilo clássico de diálogos no qual se identifica um vencedor e um vencido (STENGER, 2013, p. 573) não é empregado aqui, e é interessante, sobretudo, porque esse formato não permite assinalar de maneira enfática quem seria o porta-voz do autor. É seguindo essa estratégia que nossos interlocutores adentram a temática do gênio por meio de um exemplo: Jean-Philippe Rameau.

2.1 *Le Sublime dans le mal ou o gênio-árvore*

No dia do fatídico encontro, o Filósofo está refugiado no *Café de la Régence* devido ao mal tempo quando avista o Sobrinho. O Filósofo relata que, caso o tempo não esteja propício para sentar-se no banco de Argenson¹²⁴, ele se refugia no café para observar as partidas de xadrez que ali acontecem, pois “Paris é o lugar do mundo, e o café de *la Régence* é o lugar de Paris onde melhor se joga esse jogo.” (DIDEROT, 2006a, p. 40). Vale lembrar, ainda, das inúmeras referências feitas por Diderot ao clima, recurso que, mais uma vez, é utilizado aqui. Como afirma Michel Delon, “os saltos do tempo dão o ritmo das obras que

¹²³ « le Neveu remplit la fonction de révélateur : sa présence force ceux qu’il aborde à laisser éclater leur naturel, dissimulé, réprimé par la vie en société. »

¹²⁴ Dados como esse deram a pensar que talvez os personagens de *O Sobrinho de Rameau* fossem figuras históricas: o próprio Diderot e Jean-François Rameau, verdadeiro sobrinho de Jean-Philippe Rameau. M. Seiden, por exemplo, em *Jean-François Rameau and Diderot’s ‘Neveu’* (1949) faz um inventário dessas interpretações. Para Schiller, por exemplo, um dos primeiros leitores de *O Sobrinho*, o personagem que dá título à obra é pura invenção de Diderot (SEIDEN, 1949, p. 144). John Morley e Rudolf Schlösser partilham da opinião de que o Sobrinho representaria o personagem histórico (cf. JAL, 1867, p. 1037; SEIDEN, 1949, p. 150). De acordo com Daniel Mornet, o Sobrinho seria a representação do lado materialista de Diderot (SEIDEN, 1949, p. 148-9). J. Falvey, por outro lado, em *Diderot: le neveu de Rameau* (1985) acrescenta a hipótese de haver uma terceira voz no interior do texto, a qual refletiria as opiniões de Diderot, dando margem para reflexões pessoais ao longo da obra (cf. FALVEY, 1985, p. 9-12). Na interpretação de Donal O’Gorman, diferentemente, o Sobrinho seria uma caricatura de Rousseau (cf. O’GORMAN, 1971, pp.92-135). Michel Delon, em *Diderot – cul par-dessus tête* (2013), chama a atenção do leitor para uma certa semelhança entre o Sobrinho e Diderot ele mesmo no que diz respeito ao seu comportamento de juventude que, por sua vez, refletia suas condições e meios (cf. DELON, 2013, p. 127). Conforme Colas Duflo, Diderot se vale de figuras reais para dar consistência a seus personagens, o que não impede que eles sejam reinventados (cf. DUFLO, 2013, p. 19, nota 15).

ele [Diderot] não quer lineares, mas que seguem a desordem da conversação.” (DELON, 2013, p. 34)¹²⁵. Assim como o mal tempo ditou o ritmo da conversação entre Diderot e Dorval, é ele também o motivo pelo qual o Filósofo encontra com o Sobrinho e, dessa forma, tem início sua conversa.

Sem demora, o tio Rameau é mencionado e a primeira imagem passada pelo Sobrinho sobre seu tio mostra indiferença: “EU – A propósito desse tio, vós o vedes algumas vezes? ELE – Sim, passando na rua.” (DIDEROT, 2006a, p. 46). Conforme o diálogo se desenvolve, descobrimos que, apesar do imenso sucesso alcançado pelo grande Rameau, trata-se de uma pessoa desprezível, de acordo com o Sobrinho que, diga-se de passagem, não parece ser a pessoa mais confiável.

Segundo o relato do Sobrinho, esse tio, ainda que tenha boas condições oriundas de seu expressivo sucesso na música, “se ajuda alguém, é sem o suspeitar.” (*Ibid.*, p. 46). Do mesmo modo como o grande Rameau é apresentado como indiferente para com seu sobrinho, sua esposa e filha não ficam em posição privilegiada. Elas podem morrer desde que os sinos da igreja que soarão por elas toquem a duodécima e a décima sétima badaladas, referência ao sistema de harmonia de Jean-Philippe Rameau, um dos empreendimentos que o tornaram célebre, além de representar também a invenção que o honrou com o título de gênio. Fica clara a preferência dele pela sua arte em detrimento das pessoas com quem ele convive.

O próprio Sobrinho admite fazer uso da invenção do tio durante suas aulas de música, a saber, as técnicas apresentadas com seu tratado de harmonia. Quando conta de que modo procede em suas lições de cravo, o Filósofo o questiona se ele é capaz de dá-las bem, ao que o Sobrinho responde: “Sim, não muito mal, passavelmente. O baixo fundamental do tio querido de fato simplificou tudo isso. Antigamente eu roubava o dinheiro de meu aluno; sim, eu o roubava; isto é certo. Hoje, eu o ganho, ao menos como os outros.” (DIDEROT, 2006a, 76).

O que nosso protagonista diz prezar particularmente nos gênios é que “[s]ão bons apenas para uma coisa. Fora isso, nada. Não sabem o que é ser cidadão, pai, mãe, irmão, parente, amigo.” (*Ibid.*, p. 46). Assim como na

¹²⁵ « Les sautes du temps rythment des œuvres qu’il ne veut pas linéaires, mais qui suivent le désordre de la conversation. »

concepção de Dubos, o gênio apresentado agora por Diderot não é capaz de desenvolver suas habilidades em diferentes áreas, mas apenas em uma. Encontra-se aqui uma amostra daquele aspecto que anunciei na introdução do capítulo. As considerações sobre o gênio feitas aqui não dizem respeito ao modo como ele cria, quais faculdades são trazidas à baila ou quais resultados se deve esperar de sua imaginação e memória. A descrição do gênio é feita do ponto de vista social: ele não preza pelas pessoas de seu convívio, nem mesmo pela sua filha ou sua mãe.

Isso se constata a partir de um exemplo em particular. Jean-Philippe Rameau é identificado como gênio no diálogo, mas também como um ser humano desprezível, uma definição depreciativa saída dos lábios de seu sobrinho. No ponto de vista do Sobrinho, é mais importante para o tio a comprovação de sua descoberta – o tratado de harmonia – do que qualquer relação social, independentemente do quanto forem importantes diante das convenções ou dos costumes. Dito de outro modo, mais vale que os sinos batam de maneira a comprovar sua teoria musical do que o motivo fúnebre dos badalos. Esse aspecto denota a separação entre genialidade e moralidade no gênio tal qual descrito nessa obra e exemplificado pelo tio Rameau ou por Racine. Se concordarmos com essa hipótese, apesar de ser agraciado pela natureza, que o torna grande nas artes, ele pode ser mau pai ou mau cidadão.

A fertilidade das ideias de Diderot a respeito do gênio é suficientemente grande para que sejam acrescentadas novas características a ela sempre que o tema é abordado. Rameau não é como Dorval. Apesar de existir um pano de fundo comum, as características principais de cada um são bastante diversas que, porém, não são autoexcludentes. A fim de chegar em um conceito de gênio, Diderot explora suas mais diversas possibilidades e facetas.

Chamo atenção para a caracterização do tio, pois com ela nos é apresentado também o primeiro aspecto do gênio presente em *O Sobrinho de Rameau*: eles são bons apenas para uma coisa. A partir disso, seguem-se dois outros exemplos, colocados ao lado de Rameau: Racine e Voltaire. Segundo o Filósofo, Racine é um exemplo de gênio que não foi avaro, mau pai, mau esposo e mau tio, como era o caso de Jean-Philippe Rameau. Eis um ponto de discordância entre ambos: na opinião do Sobrinho, Racine “só foi bom para os

desconhecidos, e para o tempo em que já não vivia.” (*Ibid.*, p. 50). Para os que não o conheceram, sua obra é eterna.

Nesse momento, é enunciada a segunda metáfora da obra, mais uma vez por meio de uma fala do Filósofo, imagem que nos interessa aqui de modo especial. Refiro-me à metáfora da árvore. Recorrendo à comparação das pessoas com árvores, obtemos um quadro geral dos gênios. De acordo com o Filósofo,

[o gênio] é uma árvore que fez secar algumas outras árvores plantadas em sua vizinhança; que sufocou as plantas que cresciam aos seus pés; mas que elevou sua copa até as nuvens; seus ramos estenderam-se até longe; emprestou sua sombra aos que vieram, que vêm e virão repousar em redor de seu tronco majestoso; produziu frutos de um raro sabor e que se renovam sem cessar.” (*Ibid.*, p. 51).

Com efeito, não nos lembramos dos rivais de Molière ou de Miguel de Cervantes. Sufocados, engolidos pela grandeza das obras de autores como esses, cujos frutos podem ser saboreados mesmo hoje, tantos anos depois, os escritores menores foram sufocados, isto é, foram suprimidos dos anais da história, tirados de cena. O destaque do gênio entre os demais foi tão grande que ninguém conseguiu rivalizar com ele, se sobressair e, assim como as plantas secam quando não conseguem concorrer por alimento, também a história esquece dos que tentaram se igualar a pessoas como Leonardo da Vinci ou Beethoven. Essas árvores menores representam tanto artistas não consagrados quanto os demais indivíduos de seu convívio, e a luz do sol responsável pelo crescimento daquela única árvore é o elogio e a reverência oferecida pela posteridade.

A metáfora tem continuidade com a conjunção adversativa ‘mas’. Apesar de ‘sufocar’ ou ‘secar’ os outros sem preocupação ou remorso, ou ainda, desenvolvendo-se artisticamente sem levar em consideração o desenvolvimento dos outros à sua volta – talvez até mesmo sem o notar –, elevou-se. O que importa para o tio Rameau não é o bem-estar de sua família, mas a precisão de seu tratado. Os frutos desse comportamento são imensos, e alimentam o presente e o futuro.

O ato de estender sua sombra, à primeira vista algo que parece revelar bondade e generosidade, significa ofuscamento no caso do gênio. Estamos falando de uma ação cuja consequência é estabelecer um padrão que, por sua

vez, será repetido e aprimorado pelos que vierem depois. Nenhum teatrólogo que seguiu os passos de Molière, por exemplo, inovou como ele, apesar de poder ter aproveitado de suas inovações, assim como o Sobrinho frente ao tratado de harmonia do tio. Isso implica no fato de que, apesar de várias pessoas se valerem de técnicas criadas pelos gênios (de repousarem à sombra estendida por eles), apenas aquele que inventou tal técnica será lembrado pela posteridade. Esse repouso, portanto, não significa necessariamente algo bom, visto que pode ser um eufemismo para o trabalho árduo, porém sem sucesso, daqueles que não têm gênio. Não importa o quanto tentem se sobressair em relação à altura daquela árvore. A eles cabe apenas se deitar aos seus pés.

Ninguém se iguala ao gênio. Pode-se notar ainda nessa passagem uma adjetivação particular. Os frutos oriundos da árvore-homem têm um raro sabor e é justamente a raridade que os torna algo especial, que fornece a excelência do gênio. Como afirma o próprio Filósofo, “se tudo aqui embaixo fosse excelente, não haveria aí nada de excelente.” (*Ibid.*, p. 52).

Lembremo-nos por um momento do número 160 do periódico *The Spectator*, edição escrita por Joseph Addison, a comparação da atividade do gênio com a esfera da botânica também aparece. Lá, o gênio é comparado a um rico solo que dá origem a plantas nobres: ele “é como um solo fértil em um clima feliz, que produz toda uma selva de plantas nobres, as quais crescem em milhares de belas paisagens, sem qualquer ordem ou regularidade.” (ADDISON, 1891, online)¹²⁶. Se a metáfora é a mesma, para Addison ela tem um caráter muito mais positivo do que para Diderot. Enquanto em *O Sobrinho de Rameau* o gênio representa a árvore que cresceu a ponto de secar as outras ao seu redor, competindo por alimento, no caso apresentado por Addison, essa planta significa fertilidade e germinação.

Jean-Baptiste Dubos, igualmente, em dois momentos se vale desse mesmo campo semântico para caracterizar o gênio. Na seção V das *Réflexions critiques*, ele aproxima o gênio de uma planta “que, por assim dizer, cresce por si mesma.” (DUBOS, 1740, p. 44)¹²⁷. Mais tarde, na seção X, a comparação com

¹²⁶ “it is like a rich Soil in a happy Climate, that produces a whole Wilderness of noble Plants rising in a thousand beautiful Landships, without any certain Order or Regularity.”

¹²⁷ « Le génie est donc une plante, qui, pour ainsi dire, pousse d'elle-même. »

a árvore é mais direta: “os grandes gênios têm mais coisas a realizar do que os outros. Estes são como essas árvores que carregam frutos excelentes e que na primavera fazem nascer à grandes penas algumas folhas, enquanto as outras árvores já estão cobertas de folhagens.” (*Ibid.*, p. 113)¹²⁸. Passagens como essas corroboram o que aventei anteriormente sobre Diderot ser um caso emblemático quando se trata de discutir o gênio no Século das Luzes, pois ele assimila às suas próprias considerações aspectos importantes levantados por outros filósofos.

Imediatamente antes da passagem que apresenta a metáfora da árvore, o Filósofo pondera que daqui a mil anos, Racine ainda fará verter lágrimas e será admirado por toda a Terra: eis o fruto do gênio-árvore. Levando isso em conta, não importa mais se “ele fez sofrer alguns seres que não vivem mais” (*Ibid.*, p. 50), como seu sobrinho ou sua filha, pois, a despeito desse comportamento, ele favorece a nação, proporcionando a ela grandes lembranças: “nós não temos nada a temer nem de seus vícios nem de seus defeitos” (*Ibid.*, p. 50). Não tememos nenhum deles pois não conhecemos nenhum, mas apenas sua grandeza.

Em um corte cronológico-temporal, a produção artística acaba levando vantagem em relação à ação moral, cujo caráter pernicioso expira. A produção artística é mais notória. Ela faz com que se reduza em importância aquele comportamento moralmente questionável: com os vícios do gênio, depois de morto, ninguém será prejudicado, mas de suas obras, dessas ainda aproveitaremos. O Filósofo conclui ainda: “Teria sido melhor, sem dúvida, que tivesse recebido as virtudes de um homem de bem, com os talentos de um grande homem.” (*Ibid.*, p. 50). Esse, todavia, seria o cenário ideal. Caso não se possa contar com ambos, virtude e grandiosidade estética, que seja escolhida a segunda.

Outra metáfora trazida à baila a fim de se compreender o papel do gênio é apresentada já quase no fim do diálogo: a da Estátua de Mêmnon. Narra a mitologia grega que essa estátua, representando o filho de Titono e Aurora, erigida na cidade de Tebas após o homenageado ser morto por Aquiles no cerco

¹²⁸ « Les grands génies ont plus de chose à faire que les autres, ils sont comme ces arbres qui portent des fruits excellents, et qui dans les printemps poussent à peine quelques feuilles, lorsque les autres arbres sont déjà tous couverts de leur feuillage. »

de Tróia, ressoava ao receber os primeiros raios de sol da manhã, como se o filho saudasse a mãe (*Ibid.*, p. 136, nota 196).

O Sobrinho atesta ser um tolo por não conseguir criar nada que lhe conceda o título de gênio e, nesse sentido, se compara com a estátua de Mêmnon. Antes de focarmos nessa imagem, detenhamo-nos por um momento na questão da invenção do Sobrinho. Ele diz:

Eis que a coisa vem; eis o que é encontrar um parteiro que sabe irritar, precipitar as dores do parto e fazer sair a criança; a sós, pego da pena, quero escrever. Roo as unhas, gasto a cabeça. Seu criado; boa noite; o deus está ausente; eu me havia persuadido de que tinha gênio; ao fim da linha, leio que sou um tolo, um tolo, um tolo.” (*Ibid.*, p. 134).

Apesar da aparência de convicção dessa passagem para afirmar que não é capaz de fazer nascer nada de sua pena, ao ser questionado pelo Filósofo se, efetivamente, não criou nada, o Sobrinho responde que sim, criou uma “atitude admirativa do dorso” (DIDEROT, 2006a, p. 90). Com efeito, musicalmente ele não foi fértil, apesar de seu imenso esforço e trabalho (como já se sabe, o gênio é um talento que não se aprende). Se compararmos a passagem acima com a descrição do gênio representado por Dorval, o Sobrinho claramente não teve inspiração (*o deus está ausente*). Ao contrário de Dorval que vê ou percebe muitas coisas ao mesmo tempo, ou de Rousseau, que foi tocado por mil luzes, o Sobrinho vê apenas uma coisa, o reconhecimento de si como um tolo.

A criação do Sobrinho parece, pois, de outro estilo. A *atitude admirativa do dorso* talvez sirva como metáfora para seu estilo de vida pouco convencional e nada submisso às regras de aparência e convenções, mas que, empregado à maneira do Sobrinho, permite retirar máscaras sociais das pessoas que, diferente dele, não conseguem fazer nada sem a ajuda dos costumes. O Sobrinho de Rameau é aquele que estilhaça as regras da moral e dos bons costumes. Se ele tem alguma genialidade, ela deve estar nesse domínio.

Não convencido de que essa invenção seria genial, o Sobrinho se compara com uma das demais estátuas ao redor da estátua de Mêmnon, isto é, apenas mais um em meio à multidão, sem alcançar papel de destaque, apesar de seu esforço. Independentemente do quanto tente, ele continua às margens e “[e]m volta [dela] havia uma infinidade de outras igualmente batidas pelos raios do sol; mas a dele era a única que ressoava.” (*Ibid.*, p. 136).

Como aponta James Mall no artigo *Le Neveu de Rameau and the idea of genius* (1977), o Sobrinho descreve o gênio como um ser único, além de representar forças fundamentais que estão além das pessoas ordinárias.

Ele e Eu logo concordam que há dois diferentes tipos de espécies humanas: a medíocre, que está perdida em meio à multidão, e os *hommes sublimes*, que se destacam como diferentes dos primeiros. Como a estátua de Mêmnon, o *homme sublime* acumula um poder que o permite dominar a mediocridade que o cerca. (MALL, 1977, p. 27)¹²⁹.

Não é difícil notar a complementariedade entre as duas metáforas. O gênio comparado a uma grande árvore, aquela que cresce e inevitavelmente recebe mais luz e nutrientes em relação às demais, menores, situadas a sua volta, é o mesmo que ressoa ao ser tocado pela luz do sol. A ideia é a diferença ou do predomínio sobre os outros. O homem sublime, o gênio, é a figura de destaque, ao passo que as outras ao seu redor, sejam elas representadas por estátuas ou plantas, significam a mediocridade, dominada pela figura central e grandiosa do gênio, como lemos na passagem acima.

Em determinado momento da discussão, o Sobrinho apresenta a ideia de idiotismos do ofício e idiotismos morais. Assim como em uma gramática geral há exceções, os chamados idiotismos da língua, também em relação às profissões e aos costumes essas exceções existem e devem ser consideradas, pois são elas que garantem a especificidade de cada figura da sociedade. Como afirma nosso protagonista,

o soberano, o ministro, o financista, o magistrado, o militar, o homem de letras, o advogado, o procurador, o comerciante, o banqueiro, o artesão, o professor de canto, o professor de dança são pessoas muito honestas, conquanto sua conduta se afaste em muitos pontos da consciência geral, e esteja repleta de idiotismos morais. (DIDEROT, 2006a, p. 75).

Esse trecho mostra como, mesmo existindo regras universais de conduta dentro de um grupo social, algumas profissões têm suas especificidades que, se soam como vilezas morais são, na verdade, seus idiotismos. O Sobrinho ilustra essa ideia com as lições de música que dava sem ter pleno conhecimento do que ensinava: sua encenação no momento da aula era convincente para ele e

¹²⁹ “Lui and Moi agree early that there are two different species of men: the mediocre, who are lost in the multitude, and the ‘hommes sublimes’, who are singled out as different from the former. Like the statue of Memnon, the ‘homme sublime’ accumulates a power which permits him to dominate surrounding mediocrity.”

para seus clientes. Com o passar do tempo, não foram suas habilidades como professor ou como músico que se desenvolveram, mas suas habilidades de encenação de uma boa aula (ou ao menos de uma aula que convencesse seus clientes de que era boa)¹³⁰.

Uma passagem como essa fica mais clara quando lida às luzes da *Sátira primeira, sobre os caracteres e as palavras de caráter, de profissão, etc.*, também de Diderot. Nesse texto, escrito em formato de carta para seu amigo e editor Naigeon, Diderot pinta um quadro caricato dos diversos tipos humanos da Paris setecentista expondo, por assim dizer, os idiotismos de cada um. De início, ele faz comparações dos humanos com animais, pois “não há nenhuma fera inocente ou maléfica no ar, no fundo das florestas ou nas águas que não pudésseis reconhecer sob a forma bípede do homem.” (DIDEROT, 1983, p. 163)¹³¹. Diderot apresenta exemplos de casos específicos, como do naturalista que, ao ouvir o canto de um *castrato* era capaz apenas de notar seu aspecto efeminado, e não a beleza de seu canto (*Ibid.*, p. 167-168), ou do médico que, após dissecar sua amiga recém falecida, não sofreu pela sua morte mas, ao contrário, comemorou o fato de ter descoberto a causa de seu falecimento (*Ibid.*, p. 166).

Apesar do filósofo não empregar a palavra ‘idiotismo’ na *Sátira primeira*, parece-me possível interpretar que cada profissão carrega consigo os seus próprios: suas especificidades, traços que fogem às regras e convenções e que devem ser considerados sempre dentro do contexto no qual se insere tal profissão. Nesse sentido, aparecem juntamente com os idiotismos de profissão, os idiotismos morais: cada profissão acaba, em alguma medida, sendo exercida conforme regras morais particulares que, no entanto, estão submetidas a um conjunto superior de normas e regras, assim como os idiotismos gramaticais fazem parte do escopo da gramática geral.

Nesse sentido, o idiotismo do gênio apresentado por *O Sobrinho de Rameau* diz respeito à sua incapacidade de ser bom cidadão ou bom amigo, ao mesmo tempo em que realiza uma obra grandiosa no que concerne as artes. Nesse caso, a referência é a uma figura cuja relação com a excelência artística

¹³⁰ Sobre as aulas de música ministradas pelo Sobrinho, conferir DIDEROT, 2006a, pp. 71-76.

¹³¹ « sous la forme bipède de l’homme, il n’y a aucune bête innocente ou malfaisante, dans l’air, au fond des forêts, dans les eaux, que vous ne puissiez reconnaître. »

é inversamente proporcional às suas habilidades sociais, algo que fica claro com os exemplos dados, tais quais Racine e Rameau.

Outra característica igualmente importante do gênio artístico apresentado em *O Sobrinho de Rameau* é o fato dele fazer pouco caso dos métodos e dos preceitos estabelecidos. Importa sublinhar que essa é, na verdade, uma característica necessária para que o gênio seja assim nomeado, afinal ele quebra regras e normas estabelecidas e funda novas, não necessariamente consciente disso.

A imagem do gênio ilustrada tanto pela metáfora da árvore quanto pela analogia com a estátua de Mêmnon pode ser resumida com a seguinte passagem, enunciada pelo Sobrinho: “Se importa ser sublime em algum gênero, é sobretudo no mal. Cospe-se num pequeno gatuno; mas não se pode recusar uma espécie de consideração a um grande criminoso. Sua coragem vos espanta. Sua atrocidade vos faz fremir. Prezamos em tudo a unidade de caráter.” (*Ibid.*, p.109). Esse é o enunciado do gênio de *O Sobrinho de Rameau*: ele representa o sublime no mal. Por meio de atividades e comportamentos que poderiam ser facilmente desqualificados moralmente é que a pessoa de gênio tal qual apresentada pelo Sobrinho, e acordada pelo Filósofo, se molda. A pessoa de gênio é a árvore que faz secar todas as outras ao seu redor, é a única estátua que ressoa.

Apesar de não concordar com a interpretação de Herbert Dieckmann segundo a qual há uma divisão interna ao gênio diderotiano, é preciso convir com a explicação proposta por ele para o fenômeno do gênio. Estamos falando de uma anormalidade cujo resultado é fazer com que o homem seja um monstro no sentido utilizado pelo Século das Luzes, o indivíduo que traz desde o nascimento alguma alteração física ou, nesse caso, moral. O gênio desenvolve de modo predominante apenas um órgão, fazendo com que o equilíbrio entre as partes – as faculdades do raciocínio e dos sentidos – fique comprometido, sendo então destruído, restando pouco ou nenhum equilíbrio, tão grande é o desenvolvimento de um único órgão. A comparação que pode ser feita nesse ponto é a do gênio com um animal. Ele desenvolve um único sentido de forma preponderante deixando, assim, de ser um homem (1941, p. 167-8). Ou, se pudermos lapidar essa expressão, diria que ele não deixa de ser humano, mas adquire certo caráter encontrado também no mundo animal. É assim que

encontramos o homem-macaco; homem-cobra; homem carneiro; e todos os demais apresentados por Diderot na *Sátira primeira* (1983, p. 163).

Como sublinha Michel Delon em *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, em carta do dia 15 de outubro de 1760 a Sophie Volland, Diderot escreve: “Mas quê! O crime seria capaz de um entusiasmo que a virtude não poderia conceber!” (DIDEROT, citado por DELON, 1988, p. 383)¹³². Adiante na mesma carta, talvez questionando a afirmação que acabara de fazer, ele se pergunta se haveria outra coisa sob o céu que pudesse inspirar um entusiasmo durável e verdadeiro como o crime. Ideias como essas são arrematadas por uma nova definição de virtude, agora, para empregarmos os termos de Delon, com fundamentos pagãos ou cívicos: “Com o nome ‘virtude’ compreendo, como imaginais bem, a glória, o amor, o patriotismo, em uma palavra, todos os motivos das almas grandes e generosas.” (*Ibid.*, p. 383)¹³³. Todavia, com escreve Gehrardt Stenger, em *Diderot, le combattant de la liberté*, Diderot não duvidada relatividade da virtude e da universalidade da justiça (2013, p. 568). Nesse sentido, pode-se afirmar que a virtude do gênio não corresponde à das pessoas em geral, pois a ele cabem especificidades de caráter e de profissão.

Apesar dessa definição de virtude, em 1762, primeiro ano da redação de *O Sobrinho de Rameau*, Diderot, em carta a Sophie Volland datada de 31 de julho daquele ano, volta a fazer apologia das paixões fortes, como ele mesmo afirma, retomando algumas ideias já presentes quando comentou os *Pensamentos filosóficos*.

Que elas [as paixões fortes] me inspirem admiração ou medo, sinto fortemente. As artes de gênio nascem e desaparecem com elas. São elas que fazem o celerado, e o entusiasta que o pinta com suas cores verdadeiras. Se as ações atrozes que desonram nossa natureza são cometidas por elas, é também por elas que somos levados às tentativas maravilhosas que a elevam. O homem medíocre vive e morre grosseiramente [*comme la brute*]. Ele não fez nada que o distinguisse enquanto vivia. Não resta dele nada sobre o qual se fale quando ele deixa de existir. Seu nome não é mais pronunciado, o lugar de sua sepultura é ignorado, perdido em meio à vegetação. (DIDEROT, 1841, p. 283)¹³⁴.

¹³² « Quoi donc ! le crime serait capable d'un enthousiasme que la vertu ne pourrait concevoir ! »

¹³³ « Sous le nom de vertu, je comprends, comme vous imaginez bien, la gloire, l'amour, le patriotisme, en un mot tous les motifs des âmes grandes et généreuses. »

¹³⁴ « Qu'elles m'inspirent de l'admiration ou de l'effroi, je sens fortement. Les arts de génie naissent et s'éteignent avec elles [les passions fortes]. Ces sont elles qui font le scélérat et l'enthousiaste qui le peint de ses vrais couleurs. Si les actions atroces qui déshonorent notre nature sont commises par elles, c'est par

Diderot, nessa passagem, mais uma vez mostra seu interesse pelas paixões fortes, pelo entusiasmo que garante o início do processo criativo. Além disso, esse trecho nos aponta novamente para a apreciação do sublime no mal: é por meio de tentativas por vezes atrozés que se chega às grandes criações. Em contraposição, temos a figura do homem comum, aquele que nada fez enquanto estivesse vivo que o distinguisse dos demais, aquela árvore que se manteve às margens da única que cresceu em demasia. Como avantei anteriormente, não nos lembramos dos rivais de Molière ou de Miguel de Cervantes. Diderot corrobora essa ideia com a passagem da carta segundo a qual não resta deles nada que valha a pena ser lembrado e até mesmo o lugar de sua sepultura foi esquecido.

A definição de virtude apresentada anteriormente, porém, coloca um problema: como lidar com figuras como as de Racine, exemplo recorrente em sua pena e que aparece também nas cartas à Sophie Volland como exemplo de gênio, que são excelentes em suas artes, porém péssimos exemplos para a vida em sociedade? “A dimensão estética ou histórica”, responde Michel Delon, “introduz um ponto de vista que ultrapassa o indivíduo, aquele da posteridade, e permite encontrar uma unidade em formas de energia aparentemente contraditórias.” (DELON, 1988, p. 384)¹³⁵.

Poderíamos, então, avançar essa interpretação com a ideia de que se o gênio é a árvore que fez secar todas as demais ao seu redor, ele não apenas será lembrado pelos séculos futuros, como também fará com que a sua nação seja recordada, dando talvez assim um novo significado para as palavras ‘patriotismo’, ‘amor’ e ‘glória’, reclamadas na definição de virtude citada anteriormente. Como continua Delon, “[o] tempo produz uma decantação. Se o monstro é, para a história natural, um híbrido incapaz de se reproduzir, o crime em moral é uma energia incapaz de se integrar a uma continuidade.” (*Ibid.*, p. 384)¹³⁶.

elles aussi qu'on est porté aux tentatives merveilleuses qui la relèvent. L'homme médiocre vit et meurt comme la brute. Il n'a rien fait qui le distinguât pendant qu'il vivait ; il ne reste plus prononcé, le lieu de sa sépulture est ignoré, perdu parmi les herbes. »

¹³⁵ « La dimension esthétique ou historique introduit un point de vue qui dépasse l'individu, celui de la postérité, et permet de trouver une unité aux formes apparemment contradictoires de l'énergie. »

¹³⁶ « Le temps produit une décantation. Si le monstre en histoire naturelle est un hybride incapable de se reproduire, le crime en morale est une énergie incapable de s'intégrer à une continuité. »

É nesses termos que se usa, segundo me parece, a expressão 'sublime no mal'. A energia excessiva do gênio no momento da criação tal qual representado por Racine e Rameau, e que desaparece para quaisquer outras atividades, é comparada aos impulsos criminosos. Como afirma Delon, "é preciso ceder-lhe que há belos crimes ou crimes historicamente úteis." (*Ibid.*, p. 384)¹³⁷. É a partir deles, por exemplo, que são feitas as belas tragédias e os belos quadros:

Não detesto os grandes crimes: primeiramente porque faz-se deles belos quadros e belas tragédias. E depois, é que as ações grandes e sublimes e os grandes crimes têm o mesmo caráter de energia. Se um homem não fosse capaz de incendiar uma cidade, um outro homem não seria capaz de se lançar em um abismo para salvá-la. Se a alma de Cesar não tivesse sido possível, também não teria sido aquela de Catão. (DIDEROT, citado por DELON, 1988, p. 385-386)¹³⁸.

Ademais, como afirmou Jacques Chouillet, "a energia do crime convoca a virtude como caminho de volta, uma tornando a outra necessária e possível, uma fazendo justiça à outra." (CHOUILLET, 1973, p. 13)¹³⁹. Crime e virtude representam forças que vêm de uma mesma fonte. Apesar de seu caráter moralmente baixo, no entanto, o gênio artístico tal qual pensado nessa obra continua sendo sublime, assim como o fora Dorval, por exemplo. Suas criações são adoradas pela posteridade, apenas o gênio ressoa ao toque da aurora, enquanto os demais ao seu redor conseguem apenas desejar estar onde ele se encontra.

Gerhardt Stenger também chama a atenção do leitor para o fato de que Diderot, mesmo admirando os gênios que honram a espécie humana, percebe algo de sublime naqueles que realizaram grandes crimes.

O grande homem pode ser afável ou malévolos. Como dizia o Sobrinho de Rameau, o que conta é a unidade de caráter, o homem ou a mulher conduzidos por um ideal ou uma paixão única, sublime ou criminal: "um todo é belo quando é uno. Nesse sentido, Cromwell é belo, e Cipião

¹³⁷ « Il lui faut avouer qu'il y a de beaux crimes ou des crimes historiquement utiles. »

¹³⁸ « ... je ne hais pas les grands crimes : premièrement, parce qu'on en fait de beaux tableaux et de belles tragédies ; et puis, c'est que les grandes et sublimes actions et les grands crimes portent le même caractère d'énergie. Si un homme n'était pas capable d'incendier une ville, un autre homme ne serait pas capable de se précipiter dans un gouffre pour la sauver. Si l'âme de César n'eût pas été possible, celle de Caton ne l'aurait pas été d'avantage. »

¹³⁹ « L'énergie du crime appelle par voie de retour celle de la vertu, l'une rendant l'autre nécessaire et possible, l'une rendant justice à l'autre. »

também, e Medeia, e Ária, e César e Brutos.” (STENGER, 2013, p. 560)¹⁴⁰.

Segundo o comentador, porém, a admiração de Diderot pelos grandes crimes repousa em uma apreciação puramente estética de suas ações, como pudemos, nós também, constatar com a citação anterior. Trata-se de um grande estímulo para o surgimento de novas belezas, aqui ligadas diretamente à unidade.

A caracterização do gênio nessa obra, como tentei mostrar, configura uma outra faceta do gênio que não aquela construída pela imagem do gênio criador. Por meio de metáforas e exemplos, ou seja, da maneira indireta como o diálogo diderotiano exige, somam-se à definição do conceito de gênio características de sua vida em sociedade.

O conto de Diderot intitulado *Entretien d'un père avec ses enfants, ou du danger de se mettre au-dessus des lois* (1771) nos ajuda a montar melhor um quadro de elementos a propósito dessa caracterização do gênio agora exposta. Depois de uma discussão entre Diderot pai e Diderot filho a respeito da necessidade de se cumprir as leis em todas as circunstâncias, Diderot filho, o filósofo, afirma que “a rigor, não há leis para o sábio. [...] Todos estando sujeitos a exceções, é a ele [ao sábio] que cabe julgar os casos nos quais se deve submeter a ela [à lei] ou dela se eximir.” (DIDEROT, 1984a, p. 201)¹⁴¹. O pai, cuidando para que ninguém ouvisse as considerações do filho a esse respeito, responde: “Eu não ficaria muito aborrecido se houvesse na cidade um ou dois cidadãos como você. Mas eu não a habitaria se todos eles pensassem assim.” (Ibid., p. 201)¹⁴².

¹⁴⁰ « Le grand homme peut être bien ou maléfaisant ; comme le disait le Neveu, ce qui compte, c'est l'unité de caractère, l'homme ou la femme conduits par un idéal ou une passion unique, sublime ou criminelle : 'Un tout est beau lorsqu'il est un. En ce sens, Cromwell est beau, et Scipion aussi, et Médée, et Aria, et César, et Brutus.' »

¹⁴¹ « c'est qu'à la rigueur il n'y a point de lois pour le sage. [...] Toutes étant sujettes à des exceptions, c'est à lui qu'il appartient de juger des cas où il faut s'y soumettre ou s'en affranchir. »

¹⁴² « Je ne serais pas trop fâché, me répondi-t-il, qu'il y eût dans la ville un ou deux citoyens comme toi ; mais je n'y habiterais pas s'ils pensait tous de même. »

O sábio, ou o gênio, é imprescindível para criar novas belezas, novas artes, novas leis. Ele, porém, sendo bom para apenas uma coisa, como afirmou o Sobrinho, falha miseravelmente em segui-las. A pessoa que se dedica inteiramente a seu ofício, se tem gênio, torna-se um prodígio. Se não o tem, uma aplicação insistente o eleva acima da mediocridade. Feliz a sociedade em que cada um se dedicaria àquilo em que é bom, e somente àquilo em que é bom. Isso não sendo possível, o gênio, mesmo não tendo habilidades sociais, parece fadado a viver em sociedade, trazendo infelicidade aos outros.

Pode-se concluir, então, a partir da leitura de *O Sobrinho de Rameau* às luzes das obras de comentadores, que a figura do gênio lá apresentada corresponde àquela que faz coisas sublimes mesmo sendo moralmente perversa, em alguma medida dissociando moralidade e genialidade. Importa destacar que a reflexão desenvolvida nessa obra não toca no modo de criação do gênio, como o fez aquela de Dorval e Diderot nos *Diálogos sobre o Filho natural*. Em *O Sobrinho de Rameau*, nosso autor se atém mais à personalidade do gênio e suas implicações, sejam elas sociais ou morais. Não se trata, portanto, de uma poética do gênio, apesar de ocupar boa parte da conversa entre o Filósofo e o Sobrinho, mas de uma reflexão marcadamente livre a respeito dessa figura multifacetada.

3. O gênio e a razão

« Il ne regarde point, il voit ; il s'instruit, il s'étend sans étudier ; il n'a aucun phénomène présent, mais ils l'ont tous affecté, et ce qui lui en reste c'est une espèce de sens que les autres n'ont pas [...]. »
(DIDEROT, *Sur le génie*, 1875b, p. 27)

Uma vasta obra como a de Denis Diderot, capaz de contemplar vários temas e empregar muitas formas textuais, teve composições que foram sendo redigidas e modificadas por muitos anos. Diderot, todavia, fez afirmações que, mais tarde, seriam por ele desacreditadas, como quiseram alguns comentadores. O que se tem, e essa é a perspectiva defendida por mim, é um exercício essencialmente filosófico conforme o qual um tema é submetido a análises que se valem de pontos de vista distintos. Assim acontece com a reflexão sobre o gênio. A questão é analisada e desmembrada a partir de mais de um eixo reflexivo, o que pode sinalizar mudanças de postura, mas, ao se aproximar dos textos e tentarmos evidenciar um fio condutor, percebe-se um movimento coeso, porém multifacetado em que é possível encontrar menos avanços e recuos do que um processo tipicamente filosófico, a partir do qual o mesmo objeto é abordado por diferentes facetas.

O que Diderot faz, utilizando o termo de Roberto Monzani (1995, p. 32), é uma cartografia do gênio. Se, logo de partida, um mapa não contém todas as montanhas e rios de uma cidade, mas apenas os limites de suas fronteiras, isso não significa que eles não existem ou que não possam ser acrescentados ao conjunto futuramente. Quando essas informações são adicionadas, elas não invalidam os dados anteriores, mas apenas acrescentam novos detalhes.

Assim acontece com a temática do gênio na filosofia de Diderot. Se nos textos dos anos 1750 o gênio era associado, em alguma medida, a um estado patológico próximo da loucura ou do êxtase – o entusiasmo –, nos escritos dos anos 1770 o vocabulário empregado para se referir aos autores de obras sublimes é outro. Com a análise do *Paradoxo sobre o comediante*, do fragmento *Sobre o gênio* e de outros textos da década de 1770, poderemos ver uma nova faceta do gênio de acordo com Diderot.

3.1 Observação e imaginação no fazer artístico do gênio

Começamos esta etapa da investigação analisando um curto texto que, como diversos outros escritos por Diderot, foi publicado postumamente: o fragmento *Sobre o gênio*. Em um texto bastante curto, um parágrafo cuja extensão não ultrapassa duas páginas, podemos ver a verve diderotiana. Escrito provavelmente em meados dos anos 1770, o fragmento tem uma densidade digna das obras de Diderot. Apesar de discorrer de maneira sucinta, várias são as características do gênio elencadas, na maioria das vezes por meio de formulações negativas, o que aponta para uma definição em constante construção e reconstrução, quase como em um processo de digestão do conceito.

O texto tem um começo enigmático: “há nos homens de gênio, poetas, filósofos, pintores, oradores, músicos não sei qual qualidade da alma que é particular, secreta, indefinível, sem a qual não se executa nada de muito grande e de belo.” (DIDEROT, 1875b, p. 26)¹⁴³. A dificuldade em definir o tema não poderia ser mais bem explicitada. Se existe nos gênios algo de grandioso, eis que somos lançados no escuro, essa marca é indefinível, particular, secreta. Todavia, sem esse *je ne sais quoi*, pintores, oradores, poetas ou músicos não criarão nada de excelente, permanecendo no nível médio, afastados do título de gênio.

Cada tipo de gênio, seja do poeta, do pintor, do músico ou do orador, é determinado por características específicas que, apesar de diferentes, estão apoiadas no mesmo pano de fundo. É necessário haver a justa medida entre entusiasmo e razão para todos eles, porém essa medida pode ser diferente, dependendo das necessidades de seu ofício. Segundo me parece, é nesse ponto que a interpretação de Herbert Dieckmann, por exemplo, apresenta problemas. Para ele, houve uma mudança substancial de postura, de definição global do gênio, quando o que mudou foi o tipo de gênio a que o autor se referia. Dos *Diálogos para o Paradoxo*, passa-se do gênio do autor para o do ator.

¹⁴³ « Il y a dans les hommes de génie, poètes, philosophes, peintres, orateurs, musiciens, je ne sais quelle qualité d'âme particulière, secrète, indéfinissable, sans laquelle on n'exécute rien de très-grand et de beau. »

O tratamento dado pelo fragmento já mostra como o tema é obscuro. Primeiro, estipula-se que há algo, todavia indefinível. Depois, apresentada a dificuldade, passa-se para uma tentativa de elucidação cuja estratégia é negativa. Tudo isso é feito por meio de formulações em formato de pergunta e resposta que se assemelham, em alguma medida, a um diálogo, estilo de redação privilegiado por nosso autor. Sem criar personagens ou travar uma conversa direta com seu leitor, ele propõe uma pergunta, seguida por respostas negativas e sem muita justificativa, como se o autor estivesse, em alguma medida, conversando consigo mesmo. Esse formato mostra uma ideia em processo de construção, passível de alterações ao longo de sua elaboração¹⁴⁴. Logo de início, como resposta à primeira dessas questões em busca da principal característica do gênio, lê-se que ela não é a imaginação.

Diderot justifica o fato de o gênio não ser caracterizado pela imaginação dizendo ter visto imaginações vastas, fortes e, ao mesmo tempo, incapazes de criarem grandes coisas (1875b, p. 26). Nesse sentido, pode-se dizer que a imaginação é uma causa necessária do gênio, porém não suficiente. Podemos inferir disso outro de seus componentes: a necessidade de criação¹⁴⁵. Na abertura do texto, lê-se que sem esse elemento secreto que é o gênio não se executa nada de grande ou belo. Yvon Belaval, em *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, afirma que nessa etapa da construção do pensamento diderotiano a imaginação não se ausenta da reflexão, mas ela por si só não basta (1950, p. 151).

Do mesmo modo que o atributo principal do gênio não pode ser a imaginação, também não é o julgamento ou o espírito [*esprit*]. “Nada mais comum”, continua Diderot, “que homens de um grande julgamento cujas produções são frouxas, lânguidas e frias.” (DIDEROT, 1875b, p. 26)¹⁴⁶. O espírito, por sua vez, diz belas coisas, porém pequenas. Deparamo-nos aqui com a oposição dos adjetivos ‘grande’ e ‘pequeno’, o primeiro associado ao gênio, e o segundo ao gosto. Assim como esses atributos não bastam, tampouco são

¹⁴⁴ Marc Buffat, no verbete “Paradoxo sobre o comediante”, do *Dicionário de Diderot*, faz um comentário semelhante a esse em relação ao formato dialógico do *Paradoxo* (MORTIER [org.], 1999, p. 377).

¹⁴⁵ Ponto que aproxima Diderot e Voltaire, em alguma medida.

¹⁴⁶ « Rien de plus ordinaire que des hommes d'un grand jugement dont les productions sont lâches, molles et froides. »

suficientes o calor, a vivacidade ou a sensibilidade. No que diz respeito à sensibilidade, nosso autor coloca mais ênfase:

vi pessoas cuja alma se afetava pronta e profundamente, que não podiam ouvir um relato elevado sem saírem de si mesmos, transportados, bêbados, loucos, ou um traço poético sem derrubarem lágrimas, e que balbuciavam como crianças, fosse quando falavam, fosse quando escreviam. (*Ibid.*, p. 26)¹⁴⁷

Sublinho nesse ponto que segundo a letra do texto a vivacidade da sensibilidade ou o calor das sensações não é dissociado do gênio, mas é apresentada como uma característica que, sozinha, *não basta*, como a imaginação. A prova disso é que inúmeras pessoas com uma sensibilidade muito aguçada, isto é, que derramariam rios de lágrimas diante de uma bela cena, não são capazes de criar, por si mesmas, uma cena igualmente bela: sabem apenas balbuciar, e não dar vazão a grandes discursos, de maneira complexa e elaborada como se espera do gênio.

Nosso autor, no entanto, não desenvolve muito cada negação. Visto que se trata de um texto de aproximadamente duas páginas, Diderot continua com o mesmo estilo de estruturas e diz, na sequência, que o gosto se opõe ao gênio. Com essa afirmação, segue ideias de seus antecessores e mesmo de alguns de seus contemporâneos. Ele parece acompanhar o que era consensual em sua época quando afirma que o gosto mais apaga os defeitos do que produz belezas. Além disso, o gosto é aqui apresentado como uma característica adquirida, e não um dom da natureza.

Antes de passarmos à primeira formulação positiva do fragmento, a qual mostra sua originalidade, notemos algumas semelhanças entre essas considerações de Diderot sobre o gênio e aquelas de Voltaire. Como vimos com o verbete das *Questões sobre a Enciclopédia*, gênio e gosto são, de um modo geral, qualidades bastante diferentes. A pessoa de gosto nem sempre possui gênio e vice-versa. Contudo, é importante lembrar também que Voltaire termina o verbete afirmando que o gênio, sem gosto, comete faltas terríveis sem nem mesmo as perceber (2011, p. 61). Diderot parece estar agora de acordo com esse aspecto. Ele não nega a presença de ambos em uma mesma pessoa,

¹⁴⁷ « J'en ai vu dont l'âme s'affectait promptement et profondément, qui ne pouvaient entendre un récit élevé sans sortir hors d'eux-mêmes, transportés, enivrés, fous ; un trait pathétique, sans verser des larmes, et qui balbutiaient comme des enfants, soit qu'ils parlissent, soit qu'ils écrivissent. »

apenas afirma que o gosto não é suficiente para a criação de belezas grandiosas como as obras de gênio. Gosto é uma faculdade civilizada, cultural, que refina, que traz sofisticação, mas não produz novas coisas. Gosto aperfeiçoa.

Diderot se mostra consciente das possíveis faltas de um gênio, mas vê vantagens em seus resultados, a despeito delas¹⁴⁸. Agora, em meados dos anos 1770, nosso autor retoma essa ideia e defende que as obras do gênio, quando ele se vale também dos princípios do gosto, são melhores, ponto no qual se aproxima um pouco mais das considerações de Voltaire a respeito da associação entre gênio e gosto.

Além desse ponto de congruência, podemos extrair mais uma informação comum, não apenas a Diderot e a Voltaire, mas de um modo geral às considerações sobre o gênio nesse período: a questão da invenção. Diderot não associa diretamente o gênio à invenção, porém afirma, por exemplo, que grandes julgamentos às vezes têm *produções* “frouxas, lânguidas e frias.” (DIDEROT, 1875b, p. 26)¹⁴⁹. Conclui-se aqui que o gênio deve ser o criador de alguma espécie de obra, e essa criação genial nem sempre é constatada entre aquelas de um homem de bom julgamento, grande sensibilidade ou imaginação. O gosto, para Diderot, não participa da criação, mas apaga seus defeitos. No caso de Voltaire, que insiste na questão da invenção, e também nas *Réflexions critiques* e no verbete da *Encyclopédia*, o vocabulário é outro para dizer algo bastante semelhante: o gosto aperfeiçoa a criação do gênio, tornando-a mais palatável às convenções. Pode-se notar aqui uma mudança de vocabulário que, todavia, permanece dentro de um corpo semântico semelhante.

Não se pode presumir, contudo, que Diderot, ao escrever depois de todos os outros autores citados, assimile simplesmente as ideias apresentadas com as suas próprias, apenas reiterando princípios alheios. O papel do gênio é o de identificar relações até então ignoradas. Diderot não deixa por menos essa função. Valendo-se de princípios correntes e formas de investigação e descrição do conceito utilizada por seus pares, nosso autor propõe a primeira formulação positiva do fragmento. Segundo ele o gênio é uma “certa conformação da cabeça

¹⁴⁸ Ideia apresentada, por exemplo, no verbete “Encyclopédia”, nos anos 1750 (Cf. DIDEROT, 2015a, p. 168 e 203).

¹⁴⁹ « lâches, molles et froides. »

e das vísceras, uma certa constituição dos humores.” (*Ibid.*, p. 26)¹⁵⁰. Ele deixa claro que está apresentando aqui uma ideia pré-existente, e consente com ela, desde que, conforme veremos na sequência, sejam feitas algumas concessões.

Dubos, como vimos, também explicou o gênio com base em uma certa conformação das vísceras, apesar de não empregar essa expressão. Para ele, o nascimento de um gênio também está sujeito à qualidade da fermentação do sangue, a um feliz arranjo do cérebro e a uma boa conformação dos órgãos,

culminando em um organismo propício para a genialidade. Ora, parece-me possível nomear o conjunto dessas três características como uma conformação da cabeça e das vísceras, aproximando as considerações de Diderot no

fragmento com essa obra tão difundida no século XVIII, as *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*. Mais interessante ainda não é notar o vocabulário utilizado, mas seu tom. Diderot se apropria da mesma esfera científicista inaugurada por Dubos no início do século. Quando a noção pouco preocupava os pensadores franceses, que estavam apaziguados com a ideia antiga de gênio,

Dubos dá um passo em direção à transformação da investigação sobre a natureza dessa pessoa surpreendente com um método que se vale de um jargão científico. Agora, vemos, outra vez, esse caráter retomado e colocado em prática por Diderot.

Herbert Dieckmann, no artigo *Diderot's conception of genius*, afirma que Diderot, com efeito, empresta de Dubos algumas de suas observações e até mesmo o princípio de suas explicações. A grande diferença entre eles é que Diderot é mais preciso na investigação, algo que o leva a resultados diferentes (1941, p. 163)¹⁵¹. Ao passo que para Dubos o gênio é apenas um talento afortunado passível de ser encontrado em qualquer profissão, Diderot “faz da constituição interna do indivíduo, a qual chamamos gênio, o objeto de sua pesquisa, ele descreve o trabalho de sua mente.” (DIECKMANN, 1941, p. 163)¹⁵².

¹⁵⁰ « une certaine conformation de la tête et des viscères, une certaine constitution des humeurs. »

¹⁵¹ Destaco que discordo do comentador no aspecto específico da quebra de uma linearidade no que diz respeito às considerações sobre o gênio. No entanto, em outros quesitos, fundamento minha argumentação em suas premissas.

¹⁵² “He makes the inner constitution of the individual we call the genius the subject of his research, he describes the working of his mind.”

Yvon Belaval também discorre sobre o uso preciso dessas palavras e expressões utilizadas por Diderot. O comentador destaca, no capítulo V de *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, o fato de o filósofo ter sido iniciado, por exemplo, no vitalismo de Bordeu ao longo dos anos. Isso teria implicado em um movimento de precisão dos termos utilizados e no emprego de expressões da biologia, como é o caso de 'conformação da cabeça e das vísceras', ou a 'constituição dos humores'. Diferentemente do que se passa nos textos dos anos 1750, como os *Diálogos sobre o Filho natural*, na década de 1770 Diderot tem noções mais claras dos conceitos, resultando na precisão de sua utilização, algo que coloca o termo sensibilidade, por exemplo, em lugar periférico (1950, p. 270-271). Agora, utilizando mais uma vez a imagem da cartografia feita por Diderot, entram também imagens da biologia objetivando explicar o que é o gênio e como ele é constituído. Isso é exemplificado ao longo do fragmento, assim como no *Paradoxo sobre o comediante*.

Por outro lado, a questão da composição das vísceras, a definição baseada na biologia, ganha espaço e importância. "O gênio", resume Belaval, "é um instinto que se baseia em uma organização fisiológica particular e especializada." (BELAVAL, 1950, p. 271)¹⁵³. A ideia de instinto permite pensar ainda em uma ligação do gênio com a sensibilidade – e, indo adiante, com o entusiasmo –, mas essa ligação deixa de ser central, visto que nosso autor teria, apropriando-nos dos conceitos de Belaval, aperfeiçoado as noções empregadas. Esse movimento marca a evolução na reflexão diderotiana. É preciso deixar claro que ele não deixa de lado conceitos anteriores, mas os coloca em lugar menos privilegiado no conjunto das características que compõem o gênio e o ponto central passa a ser a boa conformação das vísceras.

É preciso notar ainda que a caracterização do instinto se opõe à desordem da sensibilidade emotiva (*Ibid.*, p. 271), sobre as quais nos aprofundaremos quando da leitura do *Paradoxo sobre o comediante*. Devido a esse movimento de definição dos termos, o qual chamo de desenvolvimento da filosofia diderotiana, nosso autor é levado a esperar da razão o que antes era atribuído à

¹⁵³ «Lé génie est un instinct, tenant à une organisation physiologique particulière, et spécialisée.»

sensibilidade, afinal, “não é a razão, por excelência, uma espontaneidade orientada, ordenada e ordenadora [...]?” (*Ibid.*, p. 271)¹⁵⁴.

Outro comentador que parece partilhar pontos importantes dessa mesma interpretação é Jacques Chouillet. Na introdução de *La formation des idées esthétiques de Diderot* (1973), ele defende um duplo significado da palavra ‘sensibilidade’ quando empregada por Diderot: o filósofo opõe a sensibilidade visceral à sensibilidade moral (1973, p. 10-11).

Diderot, em carta a Sophie Volland datada de 11 de novembro de 1760, define o que é sensibilidade: “o efeito vivo sobre nossa alma de uma infinidade de observações delicadas das quais nos aproximamos. Essa qualidade, cujo germe nos foi dado pela natureza, se sufoca ou se intensifica pela idade, pela experiência, pela reflexão.” (DIDEROT, 1984b, p. 162)¹⁵⁵. Conforme a interpretação de Chouillet, essa passagem não deixa dúvidas de que a sensibilidade é um elemento que, apesar de ter sido concedido pela natureza, sofre mudanças de acordo com as situações às quais cada pessoa é exposta. Nesse sentido, ela é, ao mesmo tempo adquirida e inata (1973, p. 14)¹⁵⁶. O que resulta na associação da sensibilidade a um fenômeno simples é o “obscurantismo das observações às quais ela está associada.” (CHOUILLET, 1973, p. 14)¹⁵⁷.

“Ser *sensível*”, conclui Chouillet, “não é somente experimentar estados passageiros” (*Ibid.*, p. 15, grifo do autor), como aqueles enunciados por Diderot, no fragmento *Sobre o gênio*, de uma pessoa cujos olhos se enchem de lágrimas ao ler belas peças. Ser sensível “é igualmente tentar prolongá-los [os estados passageiros] e valorizá-los pela reflexão [...]. E, ao mesmo tempo, acumular as pequenas observações cada vez mais conscientes, das quais a sensibilidade sairá mais viva do que rica.” (*Ibid.*, p. 15)¹⁵⁸.

¹⁵⁴ « [...] la raison n’est-elle point, par excellence, une spontanéité orientée, ordonnée et ordonnatrice [...] ? »

¹⁵⁵ « L’effet vif sur notre âme d’une infinité d’observations délicates que nous rapprochons. Cette qualité, dont la nature nous a donné le germe, s’étouffe ou se vivifie donc par l’âge, l’expérience, la réflexion. »

¹⁵⁶ Em alguma medida, como a perfectibilidade segundo Rousseau. Ela é dada pela natureza, mas só é colocada em movimento a partir de um contexto histórico e, portanto, contingente (Cf. ROUSSEAU, 1964, p. 142).

¹⁵⁷ « l’obscurité des observations auxquelles elle est associée. »

¹⁵⁸ « Être sensible, ce n’est donc pas seulement éprouver des états passagers, c’est également tenter de les prolonger et de les valoriser par la réflexion [...]. Et du même coup vont s’accumuler les petites observations de plus en plus conscientes, d’où la sensibilité sortira plus vive et plus riche. »

Não à toa, o comentador menciona as *pequenas observações*. Nos textos dos anos 1770, a observação tem um papel central. Se Diderot aceita a definição biológica ou cientificista do gênio, também coloca uma ressalva: “Consinto, mas com a condição de que se confessará que nem eu, nem ninguém, tem sobre isso [o gênio] uma noção precisa, e de que se acrescente o espírito observador.” (DIDEROT, 1875b, p. 26)¹⁵⁹. O autor faz questão de salientar sobre qual tipo de observação está falando. Não se trata de uma que se assemelha à espionagem, segundo ele, comum às mulheres e utilizada por empregados que desejam enganar seus patrões.

O gênero de espírito observador sobre o qual fala Diderot é de um tipo que se exercita sem esforço e sem contensão. Vê-se aqui uma semelhança entre o gênio descrito no fragmento e o gênio dorvaliano: todos se ocupam com a observação. Dorval vai para as montanhas para que lhe seja revelado o arquétipo da natureza. “Ele não olha, ele vê. Ele se instrui, cresce [*s’étend*] sem estudar. Não há nenhum fenômeno presente, mas todos eles o afetaram e o que resta nele é uma espécie de sentido que os demais não têm.” (*Ibid.*, p. 27)¹⁶⁰. Ora, não seria essa a ação de um espírito extenso associado à sensibilidade?

Essa capacidade de observação é especialmente ampla e desenvolvida no gênio quando comparado com pessoas comuns. Associada às demais capacidades dele, como memória e imaginação fortes, ela é uma das responsáveis por fazer dele o que ele é. Além disso, uma vez mais, é possível perceber ecos das *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* nos escritos de Diderot, apesar do avanço em relação a elas. Ao mesmo tempo em que não se aprende a ser gênio, mas se nasce com essa configuração das vísceras e do sangue, é preciso se valer de sua capacidade de observação para alcançar a grandiosidade.

Ambos os autores, apesar da diferença temporal, parecem concordar sobre os dois aspectos principais ressaltados para caracterizar o gênio: uma certa conformação da cabeça (espírito extenso, atividade da alma) e das vísceras (sangue quente) e a observação (capacidade do espírito de representar

¹⁵⁹ « J’y consens, mais à la condition qu’on avouera que ni moi, ni personne n’en a de notion précise, et qu’on y joindra l’esprit observateur. »

¹⁶⁰ « Il ne regarde point, il voit ; il s’instruit, il s’étend sans étudier ; il n’a aucun phénomène présent, mais ils l’ont tous affecté, et ce qui lui en reste c’est une espèce de sens que les autres n’ont pas [...]. »

para si acontecimentos, ações e paixões, com a ajuda da memória e da imaginação). Sublinho especialmente que seu estudo consiste em uma atenção contínua sobre a natureza, seguida de uma reflexão séria e da observação cautelosa daquilo que deve ser imitado. Assim, parece-me possível concluir que a observação reclamada por Diderot é também a que Dubos confere ao gênio em sua definição. Todavia, Diderot parece ser mais plausível em sua definição e considerar de maneira mais satisfatória o papel do meio na formação do gênio. Se é preciso observar para alcançar criações, a inserção em um ambiente abjeto afastaria a possibilidade do desenvolvimento do gênio.

A capacidade de observação autoriza e dá lugar ao estabelecimento de um maior número de relações em sua imaginação, resultando em criações extraordinárias e na quebra das regras já estabelecidas. Já vimos que no *Tratado sobre o Belo* Diderot associa a beleza de algo com a capacidade do indivíduo de estabelecer relações com outras coisas a partir dele. Ao fazer uso da extensão de suas faculdades em relação àquelas das pessoas comuns, o gênio identifica novas relações¹⁶¹. É ilustrativo pensar em alguém, um indivíduo comum, tentando compreender as paixões humanas. Ele lerá romances, olhará as pessoas, tentará decifrar suas emoções e estímulos, estudará anatomia e tentará entender quais músculos são requisitados quando sorri ou se assusta. Com muita dificuldade, traçará algumas – poucas – linhas, que lhe servirão como ponto de referência na hora de pintar ou de escrever. O gênio, por outro lado, obterá muito mais com menos esforço, de modo quase natural. O indivíduo comum estuda os livros, os outros artistas. O gênio abre o livro da natureza.

Nas *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, Dubos afirma que os pintores e poetas nada podem inventar de sangue frio (DUBOS, 1740, p. 14). Ora, é feita nessa passagem uma oposição entre sangue frio e entusiasmo, mas parece se tratar de um sangue frio literal, é o sangue que não se aqueceu e, sem isso, não pôde criar. No fragmento, Diderot concorda com uma certa conformação dos órgãos e fermentação do sangue, definição de entusiasmo

¹⁶¹ Segundo Kineret Jaffe essa ideia está presente também nos escritos de Batteux a respeito do gênio. Para Batteux, a principal diferença entre o gênio e as pessoas comuns é que o primeiro tem suas faculdades desenvolvidas em maior e melhor grau. Contudo, a diferença permaneceria tão somente aqui: “o homem de gênio pode perceber imediata e harmoniosamente as relações que existem na natureza, ao passo que para outros homens esse pode ser um processo lento e laborioso.[the man of genius can immediately perceive the harmonious relationships that exist in nature, whereas for other men this may be a slow, laborious process.]” (JAFJE, 1980, p. 585).

proposta por Dubos. Visto que Diderot certamente conhecia os escritos de Dubos, altamente difundidos no século XVIII, pode-se defender, segundo me parece, a ideia de entusiasmo presente em seus textos anteriores: a fermentação do sangue representa o calor, a força, o entusiasmo do momento da criação.

Quando Diderot acrescenta a faculdade da observação, deparamo-nos com um novo elemento entrando em jogo: a habilidade de raciocínio do gênio, o sangue frio. Se o calor do entusiasmo for compreendido nos textos de Diderot escritos na década de 1750 conforme o significado dado por Dubos, seria contraditório buscar sangue frio na atividade do gênio, visto que o entusiasmo seria seu contrário literal, o sangue quente. Contudo, a partir da significação precisa dos termos empregados por Diderot, constata-se que o entusiasmo passa a ser o modo como suas ideias e memórias se organizam na imaginação, resultando no processo criativo. O gênio precisa do calor do entusiasmo para criar, mas de frieza e raciocínio para controlar esse calor. Por isso é difícil defini-lo, o gênio é o resultado da combinação de elementos aparentemente contraditórios.

Para Herbert Dieckmann as faculdades levadas em conta na investigação de Diderot são, sobretudo, aquelas da emoção, inclusive porque mesmo as que não são diretamente passionais podem ser fundamentadas no sentimento. Dieckmann continua afirmando que um dos atributos do gênio para o filósofo é uma emoção violenta que coloca a si mesma de lado e essa emoção, ou entusiasmo, é a marca do gênio tomado pela inspiração (1941, p. 164). Não se pode, contudo, perder de vista que apesar do desenvolvimento do artigo de Dieckmann, o qual se encaminha no sentido de defender uma predominância da sensibilidade nas considerações de Diderot sobre o gênio, em sua conclusão ele deixa em aberto essa questão ao afirmar que Diderot não definiu o conceito de gênio de maneira conclusiva ao longo de sua obra (1941, p. 182).

Em uma tentativa de preencher essa lacuna deixada em aberto, o que defendo é que não se pode falar em “gênio tomado pela inspiração” devido à unidade por trás do conceito, apesar de suas variadas facetas. Para o comentador,

Diderot não entrou em uma análise detalhada das faculdades intelectuais do gênio, com exceção de uma, o *esprit observateur*. É nos momentos de calma e compostura, nos diz Diderot, que as inspirações mais importantes são dadas ao gênio. Elas têm o caráter de inspiração, mas sua origem está na riqueza da observação que o gênio reúne por

meio de seu peculiar dom da atenção, e que ele guarda em si mesmo inconscientemente. (DIECKMANN, 1941, p. 171)¹⁶².

Não se pode negar que o fragmento desenvolve unicamente o aspecto da intelectualidade do gênio, isto é, seu espírito observador. No entanto, se ele cria nos momentos de calma e compostura, como quis o comentador, as ideias para essa criação foram apresentadas a ele em momentos de êxtase e calor. O entusiasmo funciona como energia motora da criação do gênio que, por sua vez, deve ser contrabalanceada pela razão. O gênio, com efeito, cria a partir de suas observações, entrando aqui mais uma vez a força de sua imaginação e a atividade de sua memória. Ele observa fenômenos muitas vezes semelhantes àqueles vistos pelas pessoas comuns, mas apenas ele consegue reuni-los para formar algo novo. Pode-se dizer que em determinadas etapas do processo de criação ele precisará de sangue frio e compostura (em diferentes proporções, dependendo do tipo de gênio, o ator ou o engenheiro militar), ideia que ficará mais clara na sequência do texto, quando analisarmos o *Paradoxo sobre o comediante*. Não se trata, todavia, de sua única característica, como se constata com a leitura de um recorte mais amplo dos escritos diderotianos.

Se tomarmos um conjunto de obras de Diderot que tratam de nosso tema, parece-me ser possível montar uma definição coerente de o que é o gênio. Não se trata de defender, neste trabalho, a fixidez ou imutabilidade da figura do gênio em acordo com a reflexão de Diderot, mas não podemos, caso se leia atentamente os textos, oferecer como saída interpretativa para uma questão difícil como essa, a hipótese de mudança de opinião, ou ainda, a rearticulação substancial do modo como genialidade se define. Não há um primeiro e um segundo Diderot; um Diderot de juventude e outro de maturidade; um do entusiasmo e outro da razão. Estas são classificações didáticas que, enganosamente, congelam uma reflexão em marcha para que seja mais facilmente enquadrada.

O que temos é um único Diderot, multiforme, que se vale de estilos textuais distintos, estratégias afastadas entre si. Se a filosofia é uma batalha,

¹⁶² “Diderot did not enter into a detailed analysis of the intellectual faculties of the genius, with the exception of one, the esprit observateur. It is in the moments of calm and composure, Diderot tells us, that the most important insights are given to the genius. They have the character of inspiration, but their origin is in the richness of observations which the genius gathers by means of his peculiar gift of attention, and which he guards in himself unconsciously.”

Diderot é alguém capaz de usar as mais diferentes armas para chegar em seu objetivo. Tomar um texto como o *Paradoxo* isoladamente, como se expressasse todas as reflexões do autor, é equivocado, pois ele faz parte de um projeto.

Os objetos são diferentes, mas o quadro pintado é o mesmo. Primeiramente, como mostra o fragmento *Sobre o gênio*, é uma tarefa difícil desvendar esse *je ne sais quoi* que faz com que alguém consiga realizar obras grandes e belas. A sequência de negativas, na tentativa de evidenciar esse ponto, mostra bem o terreno tortuoso no qual entramos quando enfrentamos essa questão. No entanto, a importância do tema é latente e a evolução da discussão é marcada por ênfases em aspectos diferentes, além de serem iluminadas perspectivas distintas, algo que está longe de significar uma abdicação do que fora afirmado anteriormente.

3.2 O paradoxo do entusiasmo

As características apresentadas por Diderot no fragmento *Sobre o gênio* são desenvolvidas no *Paradoxo sobre o comediante*, obra cuja versão final, como tantas outras nascidas da pena diderotiana, foi destinada à posteridade. De acordo com Marc Buffat, apesar da data de publicação póstuma do *Paradoxo*, em 1830, por Sautelet, estamos falando de um texto elaborado em diversas etapas durante um longo período. Sua primeira versão data de 1769, e foi escrita para a *Correspondência literária*, aparecendo na edição dos dias 15 de outubro de 1770 e primeiro de novembro de 1770. Durante 1773, Diderot teria ampliado as ideias do texto e o transformado em diálogo para mais tarde, em 1774, na volta de sua viagem para a Rússia, fazer outra modificação no texto que ainda não foi a última. Antes do fim de sua vida, a mesma obra passaria por pelo menos outras duas revisões (1999, p. 375). O modo como o *Paradoxo* veio a lume, por etapas e ao longo dos anos, se assemelha ao processo de caracterização do gênio e, com sua ajuda, será possível ver agora de maneira mais clara como determinado conceito passa a ter um significado específico representando a especialização e desenvolvimento do próprio autor e de sua filosofia.

O *Paradoxo sobre o comediante* é organizado em formato dialógico. A conversa acontece entre dois interlocutores, cujos nomes não conhecemos, sendo aqui apresentados como *O Primeiro Interlocutor* e *O Segundo Interlocutor*.

O texto começa como se estivesse incluído o leitor em um diálogo que já estava acontecendo. Logo na primeira linha, O Primeiro Interlocutor pede: “Não falemos mais disso.” (DIDEROT, 2000b, p. 29). Descobre-se em seguida que “isso” é a brochura *Garrick ou les auteurs anglais*, resenhado por Diderot, e ponto de partida do *Paradoxo*.¹⁶³

Logo nas primeiras linhas da obra, o autor se depara com uma oposição corrente quando se trata da temática da genialidade. Aqui, no entanto, ela não aparece ainda de maneira clara e direta. Refiro-me ao par gênio/gosto:

Compete à natureza dar as qualidades da pessoa, a figura, a voz, o julgamento, a sutileza. Compete ao estudo dos grandes modelos, ao conhecimento do coração humano, à prática do mundo, ao trabalho assíduo, à experiência e ao hábito do teatro aperfeiçoar o dom da natureza. (*Ibid.*, p. 30).

É possível identificar nessa passagem mais diretamente a separação entre o que é obra da natureza e obra do tempo e dos costumes, e também como entusiasmo e estudo se coadunam segundo essa perspectiva, a do gênio do ator. Aqui, tem-se a aplicação da ideia de Diderot segundo a qual o gênio é composto por alguns elementos, entre eles entusiasmo e razão, ao caso do ator. Cabe à natureza conferir qualidades grandiosas ao indivíduo, ao passo que o estudo dos modelos, a prática, a assiduidade, o hábito e o aperfeiçoamento fica no escopo dos costumes. Não é difícil associar a primeira atividade descrita ao que faz o gênio, e a segunda, ao gosto.

Depois desse início, a discussão envereda para considerações a respeito das qualidades dos comediantes ou atores e, de um modo especial, o que faz com que sejam bem-sucedidos em suas representações. O Primeiro Interlocutor não tarda a explicitar a característica que é para ele a mais importante entre todos os componentes do grande comediante¹⁶⁴, a qual será pormenorizada na sequência da obra:

O Primeiro: 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

¹⁶³ Cf. DIDEROT, 2000b, p. 29, nota 1.

¹⁶⁴ Apesar do termo ‘comediante’ [*comédien*] ser utilizado no período para designar atores de um modo geral, a palavra ‘ator’ [*acteur*] também era conhecida de Diderot. O filósofo escolhe pelo uso do primeiro dos termos. Para os fins deste trabalho, utilizaremos ‘comediante’ e ‘ator’ como sinônimos.

sensibilidade, a arte de tudo imitar, ou, o que dá no mesmo, uma igual aptidão para toda espécie de caracteres e papéis.
O Segundo: Nenhuma sensibilidade!
O Primeiro: Nenhuma. (*Ibid.*, p. 32).

Nessa passagem se encontra um catálogo de características que se coadunam para qualificar o comediante renomado: discernimento; frieza; tranquilidade; a arte de tudo imitar; e *nenhuma* sensibilidade. Este último surpreende o Segundo Interlocutor, mas o Primeiro reforça sua afirmação anterior. Aqui, o ator serve como exemplo de gênio que, por sua vez, pode aparecer em diferentes fazeres artísticos: “O Primeiro: [...] E por que diferiria o ator do poeta, do pintor, do orador e do músico?” (*Ibid.*, p. 34). Ora, uma das características do conceito de gênio em geral, e não aplicado a casos específicos, é a inventividade. No caso de Dorval, está claro qual sua invenção, um novo gênero que ele propõe e discute. No caso do ator, a genialidade consiste em empregar uma técnica sem igual na imitação das paixões e emoções.

Paradoxalmente, a criação do gênio-ator consiste em imitação. Dito de outro modo, o ator de destaque, de gênio, é capaz de desenvolver um modo de representar todas as paixões sem sentir nenhuma. Aliás, para Diderot não existe criação propriamente dita: toda arte, para ele, é imitação. A natureza, exclusivamente, é capaz de criar. “Mas nem por isso”, afirma Diderot no verbete “Imitação”, “[os gênios] não deixam de merecer o título de homens de gênio, pois se apreciamos o mérito das obras é menos por sua invenção primeira e pela dificuldade dos obstáculos superados que pelo grau de perfeição a que chagaram e pelo *efeito que produzem*.” (DIDEROT, 2015c, p. 344, grifos meus).

É esse efeito, portanto, que deve ser observado nos artistas de todos os gêneros, e não propriamente sua criação, pois, a rigor, não se pode criar, mas apenas imitar a natureza. A diferença entre a simples imitação e aquela que confere ao artista o título de gênio é a seguinte: “Aquele que a recompõe [a natureza] que a exagera, que a enfraquece, que a embeleza, que dispõe dela a bel-prazer, é o seu poeta. [...] É-se historiador ou copista em todo gênero de imitação. É-se poeta de qualquer maneira que se pinte ou que se imite.” (*Ibid.*, p. 345).

Em *A cadeia e a guirlanda* (2001), Franklin de Matos afirma que essa imitação, pare ele presente desde sempre nas obras de Diderot, vai para além do que se vê no mundo, uma imitação do rigor e da necessidade com que a natureza encadeia seus fenômenos. A arte do “grande mágico” Chardin consiste “Em ser (ou melhor, *parecer*) natureza, e não arte: em fazer esquecer a materialidade da tela; em exigir do espectador um olhar natural, despertando nele apetites igualmente naturais. A imitação artística é, assim, duplicação das coisas, espelho fiel das aparências sensíveis. É, enfim, uma *cópia* do mundo.” (MATOS, 2001, p. 118).

O gênio se apresenta, nesse sentido, como um intermediário entre a natureza e a arte, e a ideia apresentada no curto verbete “Imitação” reaparece no *Paradoxo sobre o comediante*:

É quando, suspensos entre a natureza e o esboço que fazem, esses *gênios* dirigem alternadamente um olhar atento a um e outro; as belezas de inspiração, os traços fortuitos que espalham em suas obras, e cuja súbita aparição a eles próprios espanta, são de um efeito e de um êxito assegurados de maneira bem diversa daquilo que jogaram nelas num repente. (DIDEROT, 2000b, p.34-35, grifos meus)

Pode-se notar aqui que o gênio é capaz de observar tanto a natureza, quanto aquilo que ele produz, transformando seu esboço em uma obra nova e sublime. As considerações gerais sobre o ator genial feitas no *Paradoxo* se aplicam, pois, à caracterização do gênio propostas nos anos 1770, mesmo que Diderot, por vezes, se atenha em elementos específicos do comediante e de sua criação.

Voltemos, então, à questão da ausência de sensibilidade no ator de gênio. Se analisamos essa passagem isoladamente e a comparamos, por exemplo, com os *Diálogos sobre o Filho natural*, encontramos uma diferença evidente. Nos textos dos anos 1750, o gênio em geral é definido basicamente nos termos do entusiasmo. Lembremos da passagem do diálogo entre Diderot e Dorval na qual o último é apresentado como alguém que se inflama aos poucos e cujas ideias se aceleram, chegando a conclusões com uma tal rapidez que seu interlocutor mal consegue acompanhar (DIDEROT, 2008b, p. 129-30). Lemos também, na mesma obra, que enquanto Dorval fala, é tomado por um calor que parte de seu peito e se propaga em direção às extremidades (*Ibid.*, p. 116), calor este que representa o entusiasmo e dá mais uma amostra de descrição fisiológica da

atividade do gênio. O ator não pode agir dessa maneira, mas somente o escritor. No *Paradoxo*, o Primeiro interlocutor enfatiza a impossibilidade de haver qualquer sensibilidade logo de partida, a qual deve ser substituída por características opostas a ela, a saber, frieza e tranquilidade.

O Primeiro interlocutor, o mesmo que negara a existência de qualquer sensibilidade ao comediante, continua o diálogo, e pergunta: “Se o comediante fosse sensível, ser-lhe-ia permitido, de boa-fé, desempenhar duas vezes seguidas um mesmo papel com o mesmo calor e o mesmo êxito?” (*Ibid.*, p. 32). A essa pergunta, responde-se pela negativa. Mas por quais razões? “Muito ardente na primeira representação”, explica-nos Diderot por meio do personagem do diálogo, “estaria esgotado e frio como mármore na terceira.” (*Ibid.*, p. 32). Nas primeiras vezes em que a cena é representada, o ator conduzido pela sensibilidade pode ser confundido com a personagem que representa, implicando na pouca regularidade de seus gestos e falas quando comparado com as representações seguintes. Assim, apenas a razão, e *nenhuma sensibilidade*, deve ocupar sua mente.

Ser sensível, aqui, significa, segundo me parece, ser honesto com a emoção representada e tentar, de fato, senti-la, o que seria ruim para o ator em termos de regularidade de performance. Imaginemos um ator descobrindo um bilhete que ele julga ser do amante de sua esposa. Depois da sexta representação, o ator sem gênio não ficaria igualmente indignado sem perder o calor da surpresa, nem atuaria honestamente, o que é essencial à cena. Quando é tomado pela sensibilidade, ele mesmo acaba por se confundir com a personagem, o que terá como resultado a falta de unidade das representações e, conseqüentemente, seu baixo valor artístico.

Tomemos como exemplo o caso relatado ao fim de *O Filho natural*. A representação da história teria sido encenada pelos próprios personagens, uma cerimônia anual para rememoração dos fatos ali relatados. Na ocasião acompanhada por Diderot, Lysimond, o pai da família, havia falecido recentemente e fora substituído na peça por um amigo. Quando este adentrou o salão portando as roupas de Lysimond, todos ficaram comovidos com a memória do pai e “ninguém conseguiu conter as lágrimas. Dorval chorava. Constance e Clairville choravam. Rosali abafava os soluços e desviava os olhos. O ancião que representava Lysimond se comoveu e pôs-se também a chorar. A dor,

passando dos padrões aos criados, tornou-se geral e a peça não se concluiu.” (DIDEROT, 2008b, p. 94). Visto que todos os atores, que nesse caso eram também os personagens, estavam completamente tomados por suas emoções, foi impossível representar a peça até o final. Eis justamente o motivo pelo qual é necessário excluir do gênio específico do ator a sensibilidade. Para ele, apenas frieza e reflexão.

Estou de acordo com Marc Buffat quando ele afirma que a tese de Diderot no *Paradoxo* “consiste em afirmar que o comediante não experimenta as emoções, sentimentos ou paixões do personagem que ele representa, mas se contenta a imitá-los.” (BUFFAT, 1999, p. 376)¹⁶⁵. O comentador ainda explica que a eficácia do papel do comediante é inversamente proporcional à sua sensibilidade, ou ainda, ao seu sentimentalismo: “caso ele se comova, representará apenas mediocrementemente e não tocará o público e, inversamente, o público será tão comovido quanto o comediante for frio.” (*Ibid.*, p. 376)¹⁶⁶. Como disse Diderot, “as lágrimas do comediante lhe descem de seu cérebro.” (DIDEROT, 2000b, p. 37). Buffat explica esse fenômeno se valendo de argumentos da física. A atividade do ator funciona como um sistema de vasos comunicantes: à medida que a emoção do espectador aumenta, diminui aquela do ator. Por outro lado, se a emoção deste último aumenta, aquela do espectador diminui na mesma medida. É por esse motivo que, com o objetivo de atingir sua intensidade máxima, o ator deve ser completamente insensível (1999, p. 376).

É necessário notar que a frieza do comediante não é a frieza da personagem representada, marcando bem a diferença entre ambos. Quando o ator codifica a cena, sem incorporar, enquanto ser humano, a sensibilidade da figura que representa, ele alcança os preceitos aqui ditados por Diderot. O *codificar* a cena é o ponto alto do ofício do ator: ele mostra quais músculos se mobilizam quando determinada paixão é sentida, o modo como se enrijecem ou se relaxam, a maneira como a coluna se arqueia ou se alonga, a depender da emoção. O ator de gênio faz tudo isso e, friamente, representa o sentimento. Não estamos falando, então, de sentir o que o personagem sente, mas do

¹⁶⁵ « Elle consiste à affirmer que le comédien n'éprouve pas les émotions, sentiments ou passions du personnage dont il joue le rôle, mais se contente de les imiter. »

¹⁶⁶ « s'il est ému il ne jouera que médiocrement et ne touchera pas le public, et inversement le public sera d'autant plus ému que le comédien sera froid. »

conhecimento quase científico do ângulo da curvatura da boca quando de um sorriso embaraçado, por exemplo. A personagem será sempre a mesma, apresentando unidade independentemente do número de representações ou da quantidade de outras possíveis encenações feitas pelo mesmo comediante, desde que ele estude e reflita de maneira fria sobre as sensações da composição sem as sentir pessoalmente.

Yvon Belaval nos ajuda a compreender esse ponto. Segundo sua interpretação do *Paradoxo sobre o comediante*, os atributos do bom observador são as qualidades mestras do bom comediante, além de serem responsáveis pela formação de um hábito. É graças a esse hábito, afirma Belaval, que ele se torna capaz de executar o papel sem deixar de ser um contínuo observador de nossas sensações, para usar a expressão empregada por Diderot no *Paradoxo* (2000b, p. 33). Nesse sentido, o autor de *L'esthétique sans paradoxe de Diderot* conclui que o costume e a repetição das ações é uma condição do progresso do ator: “longe de o conduzir ao estado maquinal, ele é a garantia de sua liberação.” (BELAVAL, 1950, p. 183)¹⁶⁷.

Assim como a sensibilidade não faz parte do conjunto de elementos que compõem o bom comediante, ela se ausenta das descrições de governantes memoráveis, ideia que encontra ressonância com o que foi apresentado pelos verbetes “Gênio” e “Jesus Cristo” da *Enciclopédia*: “À menor circunstância imprevista, o homem sensível a perde [a justiça]; ele não será grande rei, nem grande ministro, nem grande capitão, nem grande advogado, nem grande médico.” (DIDEROT, 2000b, p. 35). Isso ocorre devido à falta de controle da sensibilidade emocional: os homens sensíveis servem para fundar ou destruir corpos políticos, mas não para mantê-los¹⁶⁸.

O verbete “Gênio” oferece, no entanto, a solução para essa espécie de problema: basta que a razão tenha seu lugar específico na ação do gênio, atuando no sentido de controlar seus pensamentos e não o deixar ser subjugado pela força de seu entusiasmo (2015, p. 326). A pessoa sensível aqui parece ser aquela tomada exclusivamente pelo entusiasmo e subjugada pela força de sua sensibilidade. A inspiração continua sendo necessária para se alcançar grandes

¹⁶⁷ « [...] loin de le ramener à l'état machinal, elle est le gage de sa libération. »

¹⁶⁸ Cf. SAINT-LAMBERT, 2015, p. 327 e DIDEROT, 1766, p. 520.

obras, mas ela deve ocupar seu papel, dando preponderância à razão que a controla e mantém dentro de determinados limites.

No *Paradoxo*, Diderot, por meio do Primeiro Interlocutor, reproduz uma frase atribuída no texto a Marmontel, que, por sua vez, a haveria pronunciado com ironia: “Vereis que, quando Voltaire se desola ao simples relato de um incidente patético e quando Sedaine guarda seu sangue-frio à vista de um amigo que se desfaz em lágrimas, é Voltaire que é homem comum e Sedaine o homem de gênio!” (*Ibid.* p. 49).

À primeira vista, nosso autor parece desqualificar o papel da sensibilidade, uma das causas do entusiasmo, considerando como merecedor de mérito apenas o sangue frio. O que nos interessa de modo especial é como o texto se desenrola, nos ajudando também a compreender a citação. Diderot, que não teria conseguido responder à altura tal colocação quando foi feita, por ser, segundo ele, homem sensível e ter perdido a cabeça, propõe uma resposta que um frio e senhor-de-si Diderot teria dado ao pé da escada, depois de colocar sua cabeça no lugar¹⁶⁹. Se não tivesse sido transportado pelo que Saint-Lambert chama de “delírios do entusiasmo” quando ouve aquela afirmação sobre Voltaire e Sedaine, ele não teria sido levado a refletir sobre o modo de responder a elas. Contudo, caso não consiga tornar-se senhor de si, a boa resposta não vem à tona no momento necessário.

Meu esforço está sendo o de mostrar o modo como as sensações e sentimentos são aflorados devido a um certo estímulo (o entusiasmo), e a capacidade de dominar esses sentimentos (a razão), sendo elas características complementares no pensamento diderotiano. Com essas análises, pode-se afirmar que quando se tem somente o primeiro, deparamo-nos com esse caso relatado por Diderot. Ele não consegue responder à altura a afirmação feita por não ter domínio e controle de suas paixões, algo muito semelhante ao que

¹⁶⁹ A resposta de Diderot, se pensada e calculada conforme aquele raciocínio apresentado acima, seria a seguinte: “Vossa reflexão ficaria melhor em outra boca que não a vossa, porque vós não sentis mais do que Sedaine, seja porque vós também fazeis coisas muito belas, seja porque, seguindo a mesma carreira que ele, vós podeis abandonar a vosso vizinho o cuidado de apreciar imparcialmente seu mérito. Mas, sem querer preferir Sedaine a Voltaire, nem Voltaire a Sedaine, poderíeis dizer-me o que teria saído da cabeça do autor do Filósofo sem o saber, do Desertor de Paris Salva se, em vez de passar trinta e cinco anos de sua vida amassar o estuque e cortar a pedra, empregasse todo o tempo, como Voltaire, vós e eu, em ler e em meditar Homero, Virgílio, Tasso, Cícero, Desmóstenes e Tácito? Nós nunca poderemos ver como ele, e ele teria aprendido a falar como nós. Eu o encaro como um descendente de Shakespeare [...]” (DIDEROT, 2000b, p. 49).

acontecera entre Dorval e Diderot, e também na iluminação de Rousseau. Por outro lado, caso elas não sejam afloradas, não há o estímulo necessário para tais ações ou pensamentos.

O caso do comediante é, então, bastante específico. O oposto daquele que na terceira representação estará frio como mármore, resultado de ter sido conduzido por sua própria sensibilidade, é o ator que se mostra “copista rigoroso de si próprio ou de seus estudos” (*Ibid.*, p. 32) e, por consequência, é um “observador contínuo de nossas sensações” (*Ibid.*, p. 33), tendo como resultado o fortalecimento de suas reflexões e de suas interpretações no palco. Algumas linhas depois, o Primeiro interlocutor acrescenta: “o comediante que representar com reflexão, com estudo da natureza humana, com imitação constante segundo algum modelo ideal, com imaginação, com memória, será um e o mesmo em todas as representações, sempre igualmente perfeito [...]” (*Ibid.*, p. 33)¹⁷⁰.

Impossível não notar aqui uma forte semelhança entre o *Paradoxo* e o fragmento *Sobre o gênio*. No fragmento, Diderot descreve os principais atributos do gênio e consente com uma definição orgânica, se assim pudermos chamá-la (uma boa configuração da cabeça e das vísceras autoriza o entusiasmo), à qual é acrescentada um aspecto imprescindível: o espírito observador. Além disso, não se trata de qualquer tipo de observação, mas daquela que é séria e verdadeira, a qual poderíamos talvez chamar de *observação de nossas sensações*, seguida de *reflexão e estudo*. Agora, no *Paradoxo*, a necessidade de observação é ressaltada, marcando sua importância quando se considera a genialidade do ator.

Atentemo-nos às características elencadas na passagem citada acima: reflexão; estudo; imaginação; memória. O *Paradoxo*, nessa etapa, traz também elementos que já eram importantes para Diderot nos anos 1750, a saber,

¹⁷⁰ No *Salão* de 1767 Diderot faz importantes considerações sobre a teoria do modelo ideal. Há uma divisão entre três níveis: a coisa original, a primeira representação, que mostraria a verdadeira beleza das coisas, mas que já se afasta do modelo ideal, e a cópia da cópia. O pintor, quando retrata um objeto, pintaria a terceira ordem, que não passa de uma imagem fantasma, tão distante está da coisa verdadeira. Cabe ao gênio mostrar a verdadeira beleza dos objetos, elevando a imagem à segunda ordem, pois seria o gênio quem buscaria a verdade (*cf.* DIDEROT, 2008a, p. 242-246). Franklin de Matos nos ajuda a compreender a concepção diderotiana de modelo ideal. Segundo ele, “A arte imita menos a aparência do que algo que está para além do mundo sensível, ou seja, o rigor e a necessidade com que a natureza encadeia seus fenômenos. Diderot reanima, assim, os princípios clássicos da *electio* e da *bela natureza*: a arte imita a natureza mas é, ao mesmo tempo, um triunfo sobre ela; o artista não copia sensivelmente a ‘natureza comum’, ele reproduz ‘modelos ideias’: a natureza é, a seus olhos, ordem e idealidade.” (MATOS, 2001, p. 118-119)

imaginação e memória. Além da capacidade de observação e de reflexão, é preciso que o grande comediante se valha desses dois aspectos a fim de galgar sucesso. O entusiasmo, cuja definição apresentei anteriormente quando analisamos os *Diálogos sobre O Filho natural*, é compreendido também como imaginação e memória. O gênio tem uma memória de tal maneira vívida que, em conjunto com a imaginação, é capaz de estabelecer novas relações a partir daquilo que viu e experimentou. Nesse momento, seu sangue se aquece e seu espírito está aberto para novas criações. Esses dois fatores, porém, não estão sozinhos, mas associados à capacidade de *reflexão e estudo*. Parece-me, pois, que a mesma característica surgida anteriormente se repete aqui: o gênio não pode ser subjugado pelo entusiasmo ou pelos seus pensamentos. Isso não significa que o entusiasmo seja desnecessário, mas sim que ele deve ser domado pela razão sem ser tampouco subjugado por ela. A busca é sempre pelo equilíbrio.

Desde o início do texto, porém, lemos que Diderot alega a total inexistência de sensibilidade no gênio. Como, então, propor uma interpretação como essa? Yvon Belaval nos ajuda a responder a esse questionamento. “Não devemos esquecer”, ressalta o comentador, “essa importante distinção para compreender a oposição entre uma sensibilidade ordenada (o gosto, o tato, o instinto, etc.), e uma sensibilidade desordenada (a emoção), que será todo o *Paradoxo*.” (BELAVAL, 1950, p. 57)¹⁷¹. É importante sublinhar que os termos ‘sensibilidade emotiva’ ou ‘sensibilidade desordenada’ e ‘sensibilidade ordenada’ não aparecem na obra de Diderot, sendo exclusivas da interpretação do comentador. Este trabalho de pesquisa, por sua vez, se vale de tais termos a fim de explicar a concepção diderotiana de gênio.

Essa diferenciação proposta por Belaval nos ajuda a compreender o que está em jogo. Há nuances na utilização da palavra ‘sensibilidade’ e aquela excluída do *Paradoxo* é de tipo emotivo e, por isso, desordenado, desconsiderada quando levado em conta o grande comediante. Entretanto, a sensibilidade de tipo ordenado, representada pelo gosto e pelo instinto, pela imaginação e memória, continua presente, apesar de não ocupar lugar central

¹⁷¹ « Nous ne devons pas oublier cette importante distinction pour comprendre l’opposition d’une sensibilité ordonnée (le goût, le tact, l’instinct, etc.) à une sensibilité désordonnée (l’émotion), qui sera tout le *Paradoxe*. »

no caso do ofício do ator. Esse aspecto marca uma diferença interna à caracterização do gênio tal qual proposta pelo autor. Apesar de características que se repetem, razão pela qual se pode falar em gênio de um ponto de vista abrangente, há nuances importantes quando obras de diferentes períodos são comparadas e, mais do que isso, quando Diderot aborda facetas distintas do gênio, realizando uma manobra que parte do conceito geral para casos particulares. Todavia, há um par conceitual que se repete nas diversas caracterizações: o entusiasmo e a razão.

Antes, porém, de tirarmos maiores conclusões, voltemos ao texto. Quando o comediante pensa, reflete sobre o que representará, as chances de sucesso aumentam na mesma medida em que diminui a correlação entre ator e personagem. Deparamo-nos aqui com a necessidade de frieza somada à reflexão quando se fala das ações do comediante, pois, caso ela inexista, o resultado da produção não é sempre o mesmo, tendo como consequência o insucesso do ator. É preciso constância e ela decorre apenas da frieza e do cálculo no momento de preparar o personagem e a cena. Tais atributos aparecem de maneira textual e são exigidas pelo Primeiro Interlocutor:

O que me confirma em minha opinião é a desigualdade dos atores que representam com alma. Não espereis da parte deles nenhuma unidade; seu desempenho é alternadamente forte e fraco, quente e frio, trivial e sublime. Hão de falhar amanhã na passagem onde hoje primaram; em compensação, hão de primar naquela em que falharam na véspera. (DIDEROT, 2000b, p. 33)

Representar com alma significa se valer de maneira exacerbada da emoção (a sensibilidade desordenada, conforme os termos de Belaval, que Diderot exclui do gênio do comediante), o exato contrário do que o Primeiro Interlocutor pretende quando atesta a necessidade de frieza e cálculo por parte do comediante. O saldo dessa espécie de atuação é a falta de unidade, resultando em mediocridade hoje na representação feita com maestria no dia anterior.

Algumas passagens adiante, o Primeiro interlocutor amplia as considerações que fez até então sobre o comediante: “não é no furor do primeiro jato que os traços característicos se apresentam, é em momentos tranquilos e frios, em momentos totalmente inesperados.” (*Ibid.*, p. 34). A primeira inspiração é tomada pelo entusiasmo, e por si só não origina a obra pela qual o gênio será

lembrado, seja ele ator ou não. No entanto, é ela que coloca o gênio em movimento para, em seguida, seguir as próximas etapas do processo de criação.

As considerações feitas pelo Primeiro Interlocutor sobre o gênio manifestado no ofício do ator continuam nesse momento do texto e o parágrafo se encerra com a seguinte afirmação: “Cabe ao sangue-frio temperar o delírio do entusiasmo.” (DIDEROT, 2000b, p. 35). Ora, essa frase, também citada por Franklin de Matos na nota 81 do *Discurso sobre a poesia dramática*, porém com o objetivo de marcar a diferença entre os textos dos anos 1750 e 1770, me parece mostrar de maneira notória justamente o contrário, a relação de aproximação entre esses textos. Podemos constatar aqui que o entusiasmo se faz presente na atividade do gênio, afinal, caso ele não fizesse parte de nenhuma etapa do processo de criação, não existiria a necessidade de temperá-lo.

Note-se ainda que *temperar* o entusiasmo significa dosá-lo ou amenizá-lo, e não o abafar ou aniquilar. Infere-se disso que estamos falando de uma característica não somente necessária, mas também certamente presente no processo de inspiração/criação do gênio. Quem é a responsável por esse difícil trabalho de controle do entusiasmo? A razão, também por vezes chamada de sangue frio. É importante perceber que há uma ação conjunta de entusiasmo e razão na atividade do gênio, não se tratando, contudo, de uma característica nova. No caso do ator genial não é diferente.

Desde os *Pensamentos filosóficos*, texto de 1746, Diderot afirmou ser preciso encontrar a justa harmonia na atividade do grande homem. Essa harmonia é, parece-me, o mesmo que Diderot chama aqui de controle do entusiasmo por meio da razão, marcando, assim, a alteração das expressões que dizem respeito ao mesmo significado, alterações essas que ocorrem conforme o filósofo se aperfeiçoa em outras áreas do conhecimento.

Diante desse quadro, parece-me possível avançar a hipótese segundo a qual as ideias por trás do conceito de gênio para Diderot se fundam no mesmo par conceitual que perpassa suas reflexões a esse respeito. As diferenças existem e marcam o processo de transformação de uma noção em conceito, movimento que ocorreu não apenas ao longo do século XVIII francês, mas também internamente à filosofia de Diderot, especialmente a partir da melhor significação e especialização dos termos empregados.

Se no *Paradoxo* a razão e a frieza ganham protagonismo, é porque lá, no caso do gênio-ator, a reação espontânea de uma pantomima ou paixão deve ser direcionada pela atividade racional, por meio da qual se estabelece um paradigma social de representação do medo ou da surpresa, para citar apenas dois exemplos de emoções representadas no palco. A importância da reflexão no papel do ator fica clara com a anedota sobre David Garrick contada por Diderot no *Paradoxo sobre o comediante* e que, apesar de longa, merece ser citada integralmente:

Garrick mete a cabeça entre os dois batentes de uma porta e, no intervalo de quatro a cinco segundos, seu rosto passa sucessivamente da louca alegria à alegria moderada, desta alegria à 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 sobe deste último degrau àquele de onde descera. 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. Se pedirdes a esse homem célebre [...] a cena do Pequeno Pasteleiro, ele a interpretará; se lhe pedirdes logo em seguida a cena de Hamlet, ele a interpretará, igualmente pronto a chorar a queda de suas massinhas e a seguir no ar a trajetória de um punhal. (DIDEROT, 2000b, p. 47-8).

Chamo especial atenção para a rapidez destacada por Diderot com a qual Garrick era capaz de mudar de feições, representando – e não sentindo – diferentes emoções. Esse ator encenaria praticamente um catálogo de sentimentos percorrendo rapidamente o caminho que vai da alegria até o desespero, e retornando para a alegria¹⁷². O que permite a realização disso com maestria é justamente a falta de sensibilidade emocional ou desordenada, empregando aqui os termos de Belaval, requerida para o bom ator. O comediante elogiado por Diderot é aquele que decodificou as nuances, que aprendeu as mínimas expressões e movimentos faciais característicos das diferentes paixões. Ele não sente, ele mimetiza. Sua invenção, segundo me parece, consiste em ter descoberto a melhor (ou as melhores) formas de empreender essa imitação no palco, sem sentir qualquer emoção, mas causando-as no público. Ele sabe o movimento da bochecha, da boca, dos olhos,

¹⁷² Em *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, Michel Delon afirma que duas palavras se repetem nos textos de Diderot para se referir ao gênio: o adjetivo “vasto” [*vaste*] e o verbo “planar” [*planner*]. Este último diz respeito à liberdade de criação e é a prova da independência do filósofo (DELON, 1988, p. 500). Nesse sentido, parece-me possível dizer que essa anedota de Garrick descreve também o gênio *planando* sobre diferentes emoções, aqui especificamente representado pelas expressões faciais do ator de gênio.

da testa, como devem se contorcer ou relaxar dependendo da paixão. Ele não sente. O que ele faz é mobilizar, de maneira excelente, os músculos necessários. Ele é um artesão.

Caso o ator sentisse tudo o que representa no palco, como poderia interpretar um personagem que se põe de luto diante da morte de um ente querido quando, na vida real, ele acaba de conquistar uma enorme vitória pessoal? As emoções são bem representadas apenas por serem independentes da pessoa ao mesmo tempo que dependem intimamente do estudo, do ensaio e de longos períodos de trabalho. Se Garrick fosse subjugado pela sensibilidade desordenada, ele não poderia realizar essa topologia de paixões e representar tantas sensações conflitantes em tão curto espaço de tempo. O entusiasmo, nesse caso, funciona apenas como energia propulsora para dar início à observação do ator, que resultará na boa representação das paixões. Para decodificá-las diante do público é necessário bem observá-las e, no início da observação, está o entusiasmo.

O estudo empreendido pelo comediante, representado aqui por essa ágil e precisa representação de diferentes paixões feita por Garrick, não é exclusividade dos atores. Pintores também precisavam se deter longamente no estudo das paixões e dos modos como elas são expressadas pelo corpo a fim de realizarem pinturas precisas e verdadeiras. Uma amostra disso é encontrada em *L'expression des passions de l'âme*, escrita por Jean Audran com base em discursos de Charles le Brun, primeiro pintor do rei Luís XIV¹⁷³.

Nessa obra, composta primordialmente por gravuras feitas por Audran a partir de desenhos de le Brun, encontram-se também descrições precisas do resultado das paixões nos músculos, sobretudo os da face. “A paixão é um movimento da alma que reside na parte sensitiva, que a faz buscar o que ela pensa ser bom ou fugir daquilo que lhe parece mau. Ele [le Brun] diz que aquilo que causa alguma paixão na alma causa certos movimentos no corpo [...]” (AUDRAN, 1727, p. 1)¹⁷⁴. O ator genial não pode possuir esses sentimentos em

¹⁷³ Dubos também, ao tratar do gênio, em geral se refere aos pintores e poetas, marcando a semelhança de ambos no que diz respeito à representação, fator que fica claro logo no título das seções das *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*.

¹⁷⁴ « la passion est un mouvement de l'âme qui réside en la partie sensitive, qui lui fait poursuivre ce qu'elle pense lui être bon, ou fuir ce qui lui paraît mauvais ; il dit que ce qui cause à l'âme quelque passion, fait faire au corps certains mouvements [...]. »

sua alma. Ele analisa o que acontece no corpo e o mimetiza. Encontramos ainda aqui a justificativa pela qual essas paixões são facilmente representadas no rosto das personagens: “[...] o rosto é [...] onde ela [a alma] mostra mais particularmente o que sente. É por essa razão que ele é chamado o espelho da alma.” (*Ibid.*, p. 1)¹⁷⁵.

Assim como o pintor retrata paixões por meio das expressões faciais, também o ator consegue fazer o mesmo. O esplendor nessa representação, porém, só é alcançado depois de longo estudo e trabalho, somados à genialidade. Caso um comediante ou um pintor desprovido de gênio tente realizar o que Garrick ou le Brun fizeram, dificilmente conseguirá, mesmo depois de muito tempo e esforço.

Os longos períodos de trabalho do grande comediante representam um aspecto que é ressaltado em mais de momento no *Paradoxo sobre o comediante*. A espécie de dedicação requisitada não representa grande novidade ao leitor de Diderot. Lemos, por exemplo, que “aprendem tudo o que os impressiona; fazem coleções com isso.” (DIDEROT, 2000b, p. 35). Essa definição se aproxima daquela proposta por Hobbes. No capítulo III do *Tratado sobre a natureza humana*, o filósofo inglês define a imaginação da seguinte forma:

Assim como a água parada posta em movimento pelo golpe de uma pedra ou pelo sopro do vento não abandona o seu movimento tão logo o vento deixa de soprar ou a pedra repousa, da mesma forma não cessa o efeito que o objeto produz sobre o cérebro, tão logo seja desviado do órgão sobre o qual o objeto deixa de operar; ou seja, embora a sensação seja passada, a imagem ou concepção permanece, só que fica mais obscura quando estamos acordados, porque um ou outro objeto continuamente cerca ou solicita nossos olhos e ouvidos, mantendo a mente num movimento mais forte, por meio do qual o mais fraco não aparece facilmente. E essa concepção obscura é o que chamamos por *fantasia*, ou *imaginação*. Definindo-a, a imaginação é a concepção remanescente e pouco a pouco esmaecida do e após o ato da sensação. (HOBBS, 2003, p. 27-28, grifos do autor).

A ideia segundo a qual o objeto permanece agindo na imaginação quando o órgão do sentido que fora ativado não mais tem contato com ele me parece bastante semelhante ao que afirma Diderot quando ele fala em *coleções*. Em geral, a imagem engendrada por esse objeto é mais obscura, como aponta

¹⁷⁵ « le visage est aussi celle où elle fait voir plus particulièrement ce qu'elle ressent ; c'est pour cette raison qu'il est appelé le miroir de l'âme. »

Hobbes. Todavia, na imaginação do gênio, a imagem permanece tão clara quanto na realidade.

Devido à força de sua imaginação, característica que mostra também a ação do entusiasmo, o gênio do *Paradoxo*, representado pelo comediante, quando observa o que há ao seu redor é acometido fortemente por todas as impressões e sensações presentes nessa observação. Isso implica em uma enorme quantidade de memórias, a partir das quais, por sua vez, são estabelecidas relações das mais diversas formas, sejam estas novas ou apenas redescobertas, resultando nas criações geniais.

Quando se fala em observação, trata-se da capacidade de ver e reter as impressões, atributo comum a todos os gênios. O estilo de observação compreendido pelo comediante que tem gênio é específico do comediante, como podemos constatar com essa passagem: “[os] grandes poetas dramáticos [...] são espectadores assíduos do que se passa em torno deles no mundo físico e no mundo moral.” (*Ibid.*, p. 35). Conclui-se a partir dessa passagem que os comediantes capazes de bem representar diferentes emoções no palco sem, porém, serem pessoalmente afetados por elas, tal como Garrick, são aqueles que observam atentamente tudo o que se encontra ao redor deles. Nas palavras de Belaval, “o artista deve ser insensível e se apagar diante do modelo ideal.” (BELAVAL, 1950, p. 176)¹⁷⁶. De modo mais específico, o grande ator é o maior de todos os observadores das paixões e do comportamento humano, pois é esse o objeto que deve ser reproduzido no palco.

O comediante tem seu próprio gênio e o autor autêntico é reconhecido por meio de três características: primeiro, o estudo dos grandes modelos; depois, o conhecimento do coração humano e dos hábitos do mundo; e, em terceiro lugar, a prática do teatro, a experiência e o hábito da cena (BELAVAL, 1950, p. 177). Os comediantes não autênticos serão apenas imitadores. “O que ele imitará? Os outros comediantes e não a natureza. Ele aprenderá protocolos, ele não será um artista.” (*Ibid.*, p. 179)¹⁷⁷.

Saindo desse aspecto de especificidade do gênio do ator para nos determos na noção de gênio de um modo geral tal qual compreendido por Denis

¹⁷⁶ « l'artiste doit être insensible et s'effacer devant le modèle idéal. »

¹⁷⁷ « Et qu'imitera-t-il ? Les autres comédiens et non pas la nature ; il apprendra des protocoles, il ne sera pas un artiste. »

Diderot, vale a pena analisar a seguinte passagem do *Paradoxo sobre o comediante*:

O primeiro: Aprendem tudo o que os impressiona; fazem coleções com isso. É dessas coleções formadas neles, sem que o saibam, que tantos fenômenos raros passam às suas obras. Os homens acalorados, violentos, sensíveis, encontram-se em cena; dão o espetáculo, mas não o desfrutam. São eles que se 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, em imitar, para que sejam vivamente afetados no íntimo deles próprios. (DIDEROT, 2000b, p. 35)

A primeira frase mostra um ponto de congruência entre o verbete “Gênio” da *Enciclopédia* e o *Paradoxo*. Aproximações como essa deixam claro de que modo Diderot se apropria de certas ideias a respeito do gênio vigentes no período, acrescentando-as à sua filosofia e, por vezes, as associando a aspectos distintos do que acontecia até então. Nesse caso, a mesma consequência inferida com a leitura do verbete é encontrada também aqui, apesar de ser formulada de maneira ligeiramente diferente. Agora, Diderot afirma que a formação das coleções nos gênios – arriscaria dizer em suas memórias – ocorrem sem que a pessoa em questão o saiba. Essas coleções, isto é, o material para o estabelecimento de novas relações, são a causa de seus empreendimentos.

A sequência da passagem, caso seja analisada fora de contexto ou isoladamente, pode dar a entender que a todo gênio é vedado qualquer tipo de sensibilidade: os homens acalorados, violentos e sensíveis servem de modelo para a realização da obra do gênio. Uma afirmação como essa implicaria na ausência de sensibilidade na pessoa que cria e, portanto, observa os modelos. No entanto, é preciso compreender de forma precisa o que nosso autor pretendeu dizer com cada um dos termos empregados.

A palavra ‘sensibilidade’ tem mais de um significado na obra diderotiana, conforme a interpretação de Belaval, à qual me filio. Quando ela é empregada tendo em mente uma ideia de *sensibilidade emotiva*, assim chamada pelo comentador (1950, p. 271), podemos, de fato, excluí-la das considerações sobre o gênio desde o final dos anos 1740. Nos termos do comentador, a sensibilidade

atribuída ao gênio tem caráter de *força ordenadora*, mais fácil de ser comparada ao instinto do que às emoções. Essa sensibilidade emotiva é, mais uma vez, interdita ao gênio, sendo necessária e autorizada apenas a seu modelo, isto é, às pessoas comuns.

Se estivermos de acordo com a atribuição do papel de controle do entusiasmo e do pensamento à razão, parece-me possível defender a interpretação de Belaval feita em *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, a qual já citei parcialmente, e que merece ser agora lida em sua integralidade:

não é a razão, por excelência, uma espontaneidade orientada, ordenada e ordenadora – e, por consequência, um instinto? Eis Diderot levado a esperar da razão o que atribuía à 'sensibilidade'. Mas, para isso, ele deve limitar o sentido de 'sensibilidade' [*sensibilité*], não incluindo aí senão a emoção grosseira e o sentimentalismo [*sensiblerie*] vaporoso dos homens e das nações fracas. (BELAVAL, 1950, p. 271)¹⁷⁸.

Essa passagem nos ajuda a compreender o significado das palavras 'razão' e 'sensibilidade' nas obras diderotianas dos anos 1760 e 1770. Ademais, ela esclarece em que medida a sensibilidade aparece ainda nas considerações do autor a respeito do gênio ao longo do *Paradoxo*. A diferença consiste no papel ocupado por ela no elenco de atributos do gênio, além de ter agora outro nome.

Deve ficar claro nesta etapa da pesquisa que a noção de entusiasmo presente no *Paradoxo* por vezes se confunde com a sensibilidade. Todavia, não se deve esquecer que não se trata aqui de uma sensibilidade emotiva, conforme os termos de Yvon Belaval, mas sim daquela que se aproxima de uma capacidade instintiva, autorizando a interpretação segundo a qual a pessoa dominada pela sensibilidade é, da mesma forma, tomada pelo entusiasmo. A distinção proposta pelo comentador entre esses dois tipos de sensibilidade fica clara com o exemplo do comediante. Quanto mais sensibilidade emotiva ele mostrar no palco, menos sucesso obterá em suas representações¹⁷⁹.

¹⁷⁸ « la raison n'est-elle point, par excellence, une spontanéité orientée, ordonnée et ordonnatrice – et, par conséquent, un instinct ? Voilà Diderot amené à attendre de la raison ce qu'il attribuait d'abord à la 'sensibilité'. Mais, pour ce, il doit limiter le sens de 'sensibilité', n'y incluant que l'émotion grossière et la sensiblerie vaporeuse des hommes et des nations faibles. »

¹⁷⁹ Pode-se tomar como exemplo a seguinte passagem, extraída do *Paradoxo sobre o comediante*: “O homem sensível obedece aos impulsos da natureza e não expressa precisamente senão o grito de seu coração; no momento em que modera ou força esse grito, não é mais ele, é um comediante que representa. O grande comediante observa os fenômenos; o homem sensível serve-lhe de modelo, ele o medita, e encontra, por reflexão, o que cumpre adicionar ou subtrair para o melhor. E, ainda, assim, fatos segundo razões.” (DIDEROT, 2000b, p. 52).

O procedimento de definição dos conceitos utilizados por Diderot tal qual defende Belaval fica evidente na leitura do texto. Nosso autor deixa claro no desenrolar da obra o que compreende pelo termo 'sensibilidade'. "Seria singular abuso das palavras", começa Diderot "chamar sensibilidade a esta facilidade de expressar todas as naturezas, mesmo as naturezas ferozes." (DIDEROT, 2000b, p. 57). Disso infere-se que a capacidade de representação do ator não tem relação direta com a noção de sensibilidade: ele não é sensível por ser capaz de representar no palco diversas paixões. A faculdade que permite ao comediante representar diversas fisionomias em um curto intervalo de tempo, ou que o autoriza a galgar sucesso nos palcos, não é a sensibilidade emotiva e, portanto, não seria preciso dizer que ela é a responsável por engendrar as representações de diferentes paixões. Diderot continua com a proposição de um significado para a palavra 'sensibilidade':

A sensibilidade, conforme a única acepção concedida até agora ao termo, é, parece-me, esta disposição companheira da fraqueza dos órgãos, consequência da mobilidade do diafragma, da vivacidade da imaginação, da delicadeza dos nervos, que inclina alguém 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 más ações de todo gênero, os elogios e as censuras exageradas. (*Ibid.*, p. 57).

A explicação é feita a partir de expressões científicas e de termos fisiológicos, de maneira muito semelhante ao que vimos acontecer no fragmento. Estamos falando de uma fraqueza dos órgãos que, por sua vez, também tem uma origem específica sendo consequência de três características: mobilidade do diafragma; vivacidade da imaginação; e delicadeza dos nervos. Essa sensibilidade parece ser de um tipo físico, se afastando de outra de tipo moral.

O que Diderot parece expressar com isso é um afastamento da ideia de sensibilidade apresentada, por exemplo pela *Enciclopédia*. Lá, o Cavaleiro de Jaucourt, no verbete "Sensibilidade", escreve que ela é a "disposição terna e delicada da alma, que a torna fácil de ser comovida, de ser tocada." (JAUCOURT, 2015, p. 156). A rigor, a alma do comediante não pode ser facilmente tocada por tudo o que o cerca, visto que isso acarretaria na falta de unidade da representação. Sua obra deve ser o resultado de estudo e reflexão. Assim, essa sensibilidade descrita pelo Cavaleiro de Jaucourt no verbete deve

estar ausente do ator para que ele seja sublime. Um outro tipo de sensibilidade, todavia, que permite prolongar os estados passageiros da sensibilidade emotiva e intensificá-los por meio da reflexão pode ser benéfico para o ator, pois o auxiliaria no momento de preparação de suas personagens, servindo como impulso ou energia motora para suas ideias de representação. A caracterização dessa espécie de sensibilidade se aproxima, segundo me parece, da definição de imaginação proposta por Thomas Hobbes, explorada acima. Segundo ela, vale lembrar, a imaginação é capaz de fazer com que a ação de um objeto não seja esquecida mesmo quando ele não está mais em contato com nenhum órgão dos sentidos.

As duas outras características presentes naquele inventário de Diderot (mobilidade do diafragma e delicadeza dos nervos) ficam muito mais no campo da biologia, atestando mais uma vez a proximidade da estratégia de Diderot para definir o gênio com aquela utilizada por Dubos. A mobilidade do diafragma mostra a necessidade de ensaio e estudo do comediante que, depois de repetir inúmeras vezes a personagem que deverá representar, é capaz de fazê-la igualmente, com unidade e maestria. O misto entre sensibilidade e razão é, assim, atestado por nosso autor como uma parte da definição da primeira, a qual se confunde, já no nível explicativo com o entusiasmo. O último dos três atributos, a delicadeza dos nervos, se liga diretamente com os resultados da boa representação. Esse tipo de delicadeza faz com que o comediante seja inclinado para a representação das mais variadas paixões, mostrando o emaranhado conceitual que une entusiasmo e sangue frio.

Outra menção ao diafragma é feita algumas páginas à frente, condenando aquele que depende demais desse órgão: “O homem sensível fica por demais à mercê de seu diafragma para que seja grande rei, grande político, grande magistrado, homem justo, profundo observador e, conseqüentemente, sublime imitador da natureza [...]” (DIDEROT, 2000b, p. 69). Essa passagem, antes de tudo, denota a concatenação interna do texto diderotiano. Quando o homem sensível é definido, ele é associado a três características, sendo a mobilidade do diafragma uma delas. Agora, deparamo-nos com outro aspecto dessa definição. Pode-se inferir daí que a fraqueza do diafragma, associada à sensibilidade, impede a capacidade de observação, imprescindível para o gênio.

A continuação imediata dessa passagem, no entanto, apresenta uma ressalva, no mesmo tom daquela feita no verbete “Gênio”, de Saint-Lambert: o homem sensível fica demais a mercê de seu diafragma “[...] a menos que possa esquecer-se e 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 lhe servem de modelos; mas então não é mais ele quem age, é o espírito de um outro que o domina.” (*Ibid.*, p. 69).

Começamos pela oposição entre *si mesmo* e um *outro*. Quando Diderot encontra Dorval no segundo diálogo, ele afirma se deparar com um homem praticamente em transe, como se não estivesse ali. Mesmo quando a conversa entre eles começa, Dorval demora para voltar a si, fala de maneira rápida, algo anormal para ele, e mostra alterações no seu comportamento assim como em seu pensamento, como se estivesse tomado por algo externo a ele. No momento em que o gênio é tomado pelo entusiasmo, ele esquece de si, pois está observando a natureza, está tomado pela cena. Ele estabelece relações por meio de sua tenaz memória e forte imaginação, mantém sua atenção focada em recordações fantasmas que para ele são tão vívidas quanto qualquer fenômeno que se apresente naquele momento.

O homem sensível não pode ser grande observador a não ser que se distraia de si mesmo. Para isso, ele deve ser dominado por outro: ele pode ser profundo observador quando não se deixa subjugar pelo entusiasmo, apesar da presença dele. Ele não pode ficar à mercê do diafragma. A sensibilidade é definida no *Paradoxo* por três aspectos: mobilidade do diafragma, vivacidade da imaginação e delicadeza dos nervos. A mobilidade do diafragma marca a sensibilidade emotiva, descartada por Diderot quando ele considera o gênio. Quando isso acontece, sobram grandeza e criação com a força da imaginação e atenção aos modelos proporcionados pela memória, chamados aqui de fantasmas.

Prosseguindo na análise da obra, não se pode deixar de notar que o gênio (o poeta) é compreendido como um imitador, conforme definido no verbete “Imitação”, pelo próprio Diderot. Concordemos que não haja sensibilidade no gênio. Pois bem, isso parece colocar um problema moral que não foi ignorado por Diderot. A questão da ausência de sensibilidade reaparece na sequência da passagem justamente quando nos deparamos mais uma vez com a questão da

imitação: os sublimes imitadores da natureza são os mais insensíveis de todos os seres.

Essa falta de sensibilidade tem justificativa. Os gênios estão demasiadamente ocupados observando, estudando sem que se deem conta, para poderem ser tocados pelas coisas sensíveis, pelas emoções¹⁸⁰. Diderot enfatiza esse aspecto: “Eu os vejo incessantemente com a pasta de desenho sobre os joelhos e o lápis na mão.” (DIDEROT, 2000b, p. 35). Essa é uma das formas que o gênio tem para se exercitar e estudar. Seu ofício praticamente se confunde com um estado patológico ou com uma obsessão, e ele o repete incansavelmente durante todos os dias e, assim, sua vida se confunde com o estudo.

A oposição entre sensibilidade emotiva e não emotiva se esclarece cada vez mais. A pessoa de gênio não pode ser tocada demasiadamente pela emotividade, e isso se intensifica quando falamos do gênio do comediante: quanto menos sensível mais bem-sucedido: “Nós sentimos, nós. Eles, eles observam, estudam e pintam.” (*Ibid.*, p. 35, pontuação alterada por mim).

Nosso autor parece notar, contudo, que as afirmações que propõe no *Paradoxo* serão colocadas em questão, mas quando um gênio faz afirmações que são paradoxais para o seu tempo, pode ser que seja devido à ininteligibilidade da língua que fala frente ao idioma de seu país ou de seu século. O próprio Diderot hesita: “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.” (*Ibid.*, p. 35).

Essa passagem é mais facilmente compreendida quando lida à luz da *Sátira primeira*. Se cada profissão ou ofício tem suas características específicas, seus idiotismos, faz parte da constituição do gênio não se emocionar diante das situações que *nós*, como diz Diderot, nos emocionáramos. Nós, as pessoas comuns, sentimos. Eles, os gênios, observam, estudam e pintam. Se agimos com o coração, eles agem com a cabeça, fazendo com que a razão seja a grande guia e tutora de seu comportamento, ações e, conseqüentemente, de suas

¹⁸⁰ Tomemos como exemplo o caso do tio Rameau, analisado anteriormente.

obras. O entusiasmo é sua energia, a força propulsora que os coloca em movimento para, em seguida, dar lugar à atividade racional.

3.2.1 O “Paradoxo” em diálogo

Essa não é a única aproximação possível do *Paradoxo* com outros escritos do autor. Investigar a ideia de gênio para Denis Diderot é como puxar a ponta solta de um novelo de lã e perceber o desenrolar de uma reflexão profunda e complexa. No emaranhado de conceitos, deparamo-nos com a repetição de alguns termos e de noções, além de ser possível perceber uma concatenação entre eles. É possível notar não somente o mesmo tema, mas por vezes os mesmos exemplos em obras escritas em épocas distintas. Isso acontece de maneira paradigmática com o *Paradoxo sobre o comediante*.

Começemos pela questão da sensibilidade, ponto importante para a interpretação que proponho. A falta de sensibilidade requisitada ao gênio pelo *Paradoxo* fica clara quando a comparamos com exemplos dados pela *Sátira primeira*. Nesse texto Diderot pinta de maneira caricata os diversos tipos de pessoas da sociedade parisiense do século XVIII e se questiona sobre a sensibilidade de um médico cuja amiga faleceu:

Doutor, chegais muito tarde. – É verdade. Essa pobre senhorita de Thé faleceu. – Ela está morta! – Sim. Foi preciso assistir a abertura de seu corpo. Jamais tive maior prazer em toda a minha vida.. Quando o médico falava assim, ele foi um homem duro? O ignoro. (DIDEROT, 1983, p. 166, grifos do autor)¹⁸¹.

Diderot continua explicitando o porquê de não se tratar, nesse caso, de um homem duro: trata-se do entusiasmo do ofício. “A satisfação de ter descoberto a causa secreta da morte da senhorita de Thé”, explica Diderot, “fez com que o médico esquecesse que falava de sua amiga. Passado o momento de entusiasmo, o médico chorou a morte de sua amiga? Caso me perguntardes, confessaria que não acredito nisso.” (*Ibid.*, p. 166)¹⁸². É importante perceber que entusiasmo e sensibilidade desordenada – ou sentimentalismo – não têm

¹⁸¹ « *Docteur, vous arrivez bien tard. – Il est vrai. Cette pauvre mademoiselle du Thé n’est plus. – Elle est morte ! – Oui. Il a fallu assister à l’ouverture de son corps ; je n’ai jamais eu un plus grand plaisir de ma vie... Lorsque le docteur parlait ainsi, était-il un homme dur ? Je l’ignore. »*

¹⁸² « La satisfaction d’avoir deviné la cause secrète de la mort de Mademoiselle du Thé fit oublier au docteur qu’il parlait de son amie. Le moment de l’enthousiasme passé, le docteur pleura-t-il son amie? Si vous me le demandez, je vous avouerai que je n’en crois rien. »

qualquer relação nessa passagem. O médico, aqui representando o gênio, é apresentado como entusiasmado por descobrir a causa da morte de alguém. Por trás da morte está o sucesso da investigação do cientista. O objeto do inquérito, no entanto, era sua amiga e a morte de uma pessoa próxima não causou nele qualquer abalo, pois se fosse abalado não teria a frieza necessária para desvendar a *causa mortis* e não seria, em última análise, gênio. O médico não tem qualquer sensibilidade daquele tipo emotivo ou desordenado, visto que esta limitaria seu gênio. O que ele representa aqui não é o gênio específico da medicina mas sim, de uma maneira mais abrangente, o gênio do ofício, aquele cujo escopo engloba diferentes profissões: o médico, o general, o engenheiro, mas também o poeta, o dramaturgo, o ator.

Outra semelhança ainda entre o *Paradoxo* e a *Sátira primeira* pode ser ressaltada. Diderot se refere à imitação empreendida pelo comediante como uma “macaquice sublime” (DIDEROT, 2000b, p. 37). Na *Sátira*, a pessoa que é capaz de imitar todos os gritos da natureza é identificada como *homem-macaco*, o que faz dele um homem sem caráter (DIDEROT, 1983, p. 165). Ora, não estamos falando exatamente da mesma afirmação presente no *Paradoxo* porém reformulada e desenvolvida?

Já se disse que os comediantes não têm nenhum caráter, porque, representando todos, perdem aqueles que a natureza lhes deu; que se tornam falsos, como o médico, o cirurgião e o açougueiro se tornam duros. Creio que se tomou a causa pelo efeito, e que eles não servem para interpretar todos porque não têm nenhum. (DIDEROT, 2000b, p. 62).

A conclusão que se pode inferir dessa passagem é importante: trata-se da congruência com a *Sátira primeira* manifesta no modo como o caráter do comediante se desenvolve devido à sua profissão. Na *Sátira*, cujo título completo, vale lembrar, é *Sátira primeira sobre os caracteres e as palavras de caráter, de profissão, etc.*, nosso autor estabelece a caricatura de cada profissão devido às suas características mais gerais. É nesse sentido que atesta a dureza sentimental do médico, como se pode constatar com a passagem que relata a morte da senhorita de Thé. No caso do comediante, ou, se quisermos, do homem-macaco, deparamo-nos com as características de uma profissão específica, a qual tem como resultado a falta de caráter.

Além da *Sátira primeira*, também é possível encontrar congruência com as informações apresentadas pelo fragmento *Sobre o gênio*. As considerações afirmativas a respeito do gênio tal qual são apresentadas no fragmento se dedicam de modo especial à sua capacidade de observação. No *Paradoxo*, o autor também se refere a essa necessidade de observação utilizando uma metáfora teatral: “Na grande comédia, a comédia do mundo, aquela para a qual sempre torno, todas as almas quentes ocupam o teatro; todos os homens de gênio encontram-se na plateia.” (DIDEROT, 2000b, p.35)¹⁸³. As almas comuns são aquelas suscetíveis à sensibilidade emocional. Estas não servem para o teatro propriamente dito, mas para a comédia do mundo, como modelos para a observação dos gênios, sentados à plateia.

Ainda aqui Diderot insiste no tipo de observação ao qual se refere e faz isso marcando uma diferença entre o modo como homens e mulheres estabelecem suas observações. Segundo o autor, as mulheres, por serem mais sensíveis, dificilmente fariam algo de grandioso como uma chamada produção de gênio (2000b, p. 35). Além disso, mais valeria a lágrima de um homem do que os prantos de uma mulher, no sentido de que a lágrima de um homem que se coloca no palco teria sido minuciosamente pensada e calculada, tal qual exemplificado por Garrick¹⁸⁴. No fragmento, Diderot apresenta a necessidade de observação como algo profundo e rigoroso, e não a observação chamada por ele de espírito de espionagem (1875b, p. 26-27).

¹⁸³ Já no início do século, o abade Dubos faz uma observação, ao se referir às características dos bons atores, que apresenta uma ideia semelhante a essa. Na seção X das *Réflexions critiques*, deparamo-nos com a seguinte afirmação: “Com efeito, para compor uma excelente comédia é preciso saber em que consiste a diferença acarretada pela idade, educação e profissão entre as pessoas cujo caráter natural é o mesmo. É preciso saber qual forma o caráter de espírito particular a alguns homens dá aos sentimentos comuns a todos os homens. Em uma palavra, é preciso compreender a fundo o gênero humano, e saber o idioma de todas as paixões, de todas as idades e de todas as condições. [En effet, pour composer une excellente comédie, il faut savoir en quoi consiste la différence que l’âge, l’éducation et la profession mettent entre des personnes, dont le caractère naturel est le même. Il faut savoir quelle forme le caractère d’esprit particulier à certains hommes, donne aux sentiments communs à tous les hommes. En un mot, il faut connaître à fond le genre humain, et savoir la langue de toutes les passions, de tous les âges et de toutes les conditions.]” (DUBOS, 1740, p. 113).

¹⁸⁴ Para fazer esse tipo de distinção é preciso compreender o lugar de onde Diderot escreve. Apesar do século XVIII contar com uma forte presença feminina sobretudo no contexto dos salões, ainda encontramos uma divisão marcada das funções femininas e masculinas. Se temos mulheres cientistas e detentoras de algum poder social, as funções sociais de maior prestígio permanecem reservadas aos homens. Isso justifica também o emprego da expressão ‘homem de gênio’, por exemplo, e não outra que apresente o gênero de maneira universal, como ‘pessoa de gênio’, ‘indivíduo de gênio’ ou simplesmente ‘gênio’ como tento fazer ao longo deste trabalho, na medida do possível.

De acordo ainda com ambos os textos, *Sobre o gênio* e *Paradoxo sobre o comediante*, a capacidade de observação do gênio é o que permite a cópia e a imitação dos modelos. O que muda de um texto para o outro é que tipo de modelos que devem ser buscados. Quando a recomendação se dirige ao comediante, trata-se de imitar as loucuras dos demais: “É o olho do sábio que capta o ridículo de tantas personagens diversas, que o pinta, e que vos faz rir, quer desses importunos originais, de que fostes vítima, quer de vós mesmos. É ele quem vos observa, e quem traçava a cópia cômica, quer do importuno, quer de vosso suplício.” (DIDEROT, 2000b, p. 36). O ator que não tem a profundidade de captar todas as nuances das paixões, os trejeitos da desconfiança, a determinação confusa do ciúme, o peso da melancolia, não é bom ator. O exemplo em questão é o de Garrick. Ele, gênio, conseguiu ler no livro da natureza, acompanhou atentamente o teatro do mundo¹⁸⁵.

A imagem do sábio que se senta na plateia da grande comédia humana pintada por Diderot ilustra a atividade de captar o ridículo das pessoas sensíveis com o objetivo de transformá-lo em representação no palco. O modo como essa representação é feita, ou ainda, como o ridículo é pintado, resulta no riso das pessoas, os próprios modelos das cenas. O comediante que se faz grandioso deve nascer com a faculdade da observação que é comum a todo gênio e que permite a representação de seus modelos de forma verdadeira.

¹⁸⁵ Em alguma medida, como Diderot enquanto narrador da *Sátira primeira* faz nessa obra: sentado na plateia do teatro que é a cidade, lê as diferentes manifestações da natureza humana e as decodifica.

Conclusão: Diderot e o gênio

« *La chose la plus rare est de joindre la raison avec l'enthousiasme. [...] L'enthousiasme raisonnable est le partage des grands poètes.* »
(VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, article "Enthousiasme", 2010, p. 270-271)

Depois da análise detida de obras escolhidas entre o *corpus* diderotiano, detenhamo-nos agora no saldo desta investigação. Vimos os principais momentos do debate sobre o gênio no Iluminismo francês. Em seguida, abordamos algumas das obras de Diderot tendo esse fio condutor conduzindo nossos esforços interpretativos. Costuma-se optar, nesse tema e autor, pela divisão em dois principais momentos do gênio. Haveria, desse modo, um primeiro momento no qual o entusiasmo aparece como aspecto essencial e uma espécie de acerto de contas de Diderot consigo mesmo ou um segundo momento, quando a razão ganharia preponderância. Minha intenção, como afirmei desde o início deste trabalho, foi mostrar a partir da leitura dos textos como há uma complementariedade que sempre perpassa as reflexões diderotianas sobre o gênio.

Meu argumento é que a diferença de abordagem, se pensarmos nos *Diálogos sobre O Filho natural* e o *Paradoxo sobre o comediante*, passando pelo fragmento *Sobre o gênio* e *O Sobrinho de Rameau*, se liga fundamentalmente à apresentação de mais de um tipo de gênio proposta pelo filósofo. Ainda que possamos falar em uma definição do gênio, conceitualmente falando, existem ainda diferentes facetas do gênio, todos no escopo desse gênio em geral. Para o que nos interessa, foi mostrado que os aspectos constituintes dessa figura apresentam intensidades distintas a depender do campo de ação do gênio. Ao fim e ao cabo, Dorval não é Garrick, mas ambos são gênios. Nos dois casos, ainda que em dosagens distintas, encontramos razão e entusiasmo.

Para chegarmos a esse resultado, vimos que o grande exemplo do tom cientificista que é dado para a investigação sobre o gênio nas Luzes francesas são as *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*. O segundo tomo em quase sua totalidade é dedicado a um desenvolvimento cuidadoso do gênio, que mostra uma possibilidade de se pensar sua composição física e biológica, além do modo como a pessoa de gênio se relaciona com o mundo ao seu redor, mas

Dubos esbarra em uma ideia obscura de natureza. Além da minúcia empregada na investigação, nos textos do século XVIII nos deparamos também com um novo vocabulário: o gênio deixa de ser o mero porta-voz das musas para ser investigado em sua completude, com uma visada biológica e moral. Na obra de Dubos, a descrição fornecida é, sobretudo, de ordem fisiológica. O gênio é uma qualidade que advém da fermentação do sangue, associada a um feliz arranjo do cérebro e a uma boa conformação dos órgãos (1740, p. 13-14), caracterização que é coroada com uma invenção de ordem superiora. Para Dubos, o gênio é um fenômeno da natureza, concedido por ela a determinadas pessoas em seu nascimento. Sendo assim, não é possível aprender a ser gênio.

Uma das principais características associadas ao gênio nesse período é a capacidade de invenção, ideia que por vezes é apresentada de maneira mais ou menos direta. Voltaire é quem destaca esse aspecto de modo mais enfático. Segundo ele, para ser gênio, é preciso ter um talento de tipo criativo (2011, p. 58), ao passo que Saint-Lambert coloca mais tinta na tentativa de definição direta do gênio, tendo em vista inclusive o teor do texto que escreve, visto que se tratava de um verbete de dicionário. Para ele, o gênio é a combinação da força da imaginação, amplidão do espírito e atividade da alma (2015, p. 323).

Na definição da *Enciclopédia*, Saint-Lambert diferencia o gênio do gosto. O gênio é aquele que quebra as regras, que se lança ao grandioso (2015, p. 325); ele anima a matéria e colore o pensamento devido à força de sua imaginação e dos transportes causados por ela (2015, p. 324); ele não recorda, ele vê (2015, p. 324). Trata-se, portanto, de uma pessoa cujo talento é superior e está relacionado a uma invenção, ponto em comum entre Saint-Lambert e Voltaire. Os três autores, Dubos, Voltaire e Saint-Lambert, parecem estar também de acordo sobre o fato de que o gênio quebra as regras em vigor e as reinventa. Se alguém tem um trabalho muito bom, sem redescobrir ou reestabelecer novos meios de execução, estamos falando de um talento que não é genial.

Assim se vê, portanto, a grande mudança de uma característica cuja origem não era investigada, entendida apenas como uma inspiração, para um estudo que passa a ser científico. Eis uma noção que se transforma em conceito. Diderot, quando toma parte no debate, utiliza um vocabulário bastante semelhante ao de Dubos, adotando assim o caráter cientificista proposto por ele.

O filósofo parece sintetizar os principais elementos desse debate unindo o cientificismo de Dubos e a inventividade proposta por Voltaire, tudo isso se valendo da definição de Saint-Lambert.

Além dessa mudança abrangente que conta com a participação de diversos filósofos, alguns comentadores também defenderam uma importante alteração interna à filosofia de Diderot no que concerne o gênio. Para Herbert Dieckmann, por exemplo, seria possível dividir o gênio segundo Diderot em dois. O primeiro deles, representado pelos textos dos anos 1750, seria tomado exclusivamente pelo entusiasmo. Representado por Dorval, esse gênio *apaixonado e transtornado* (1949, p. 170) não consegue fazer uso da razão, tratando-se assim de um gênio sensível. Por outro lado, os escritos dos anos 1770 marcariam um segundo momento do gênio, representado, por exemplo, pelo *Paradoxo sobre o comediante*. Nessa etapa, de acordo com a interpretação de Dieckmann, toda sensibilidade é excluída do gênio, interpretação a qual se chega facilmente com a leitura do texto, afinal, o Primeiro Interlocutor faz essa exigência textualmente: para o grande ator, nenhuma sensibilidade (DIDEROT, 2000b, p. 32).

Não é o caso aqui de negar que haja diferenças, o esforço deste trabalho foi justamente o de mostrar a multiplicidade do gênio segundo Denis **Diderot**. A pluralidade das ideias do autor permite identificar pelo menos três tipos possíveis de gênio, além de uma definição global do conceito que, por sua vez, apresenta um fio condutor para se pensar os modelos específicos. Não se trata, porém, de dar diferentes ênfases para uma mesma coisa, como quis Franklin de Matos, mas de mostrar como essa coisa tem diferentes facetas. Cada uma delas mostra elementos distintos, diferentes aspectos do gênio, campos de atuação diversos, cada um dos quais conta com uma proporção e intensidades específicas de razão e entusiasmo. Assim, é possível defender que Diderot não abandona qualquer posicionamento anterior, mas muda o objeto de estudo. Se antes esse objeto era o gênio aplicado ao caso do escritor (Dorval), depois ele passa para o gênio do ator (Garrick), além de se interessar também pela sua relação com a moral (Racine ou Rameau).

Diderot faz um movimento ao qual se poderia chamar de determinação dos conceitos: conforme estuda e se aprimora, ele refina o uso dos termos. É o que acontece com a palavra 'sensibilidade'. Quando, em 1757, são publicados

os *Diálogos sobre o Filho natural*, Diderot ainda não havia aprofundado sua teoria do julgamento ou sua teoria da sensibilidade. “Se ele fala de sensibilidade”, afirma Belaval, “[...] é no sentido vago segundo o qual essa palavra designa emoção, paixão, tato, entusiasmo, etc.” (BELAVAL, 1950, p. 270)¹⁸⁶.

Em 1769, quando da primeira versão do *Paradoxo*, Diderot já tinha sido iniciado no vitalismo de Bordeu. As implicações disso em sua filosofia consistiu na melhor significação dos termos e noções empregados, tornando-os cada vez mais precisos. Dessa forma, o julgamento assume um lugar central, enquanto a emotividade [*emotivité*] e o sentimentalismo [*sensiblerie*], termos do comentador, passam a ocupar um lugar periférico. Algo muito parecido acontecerá com a ideia de instinto. Esse desenvolvimento dos conceitos marca, para Belaval, uma evolução conceitual presente em Diderot (1950, p. 271), o que talvez justifique a ressalva feita ao final da nota 81 de Franklin de Matos para o *Discurso sobre a poesia dramática*: Diderot não renega radicalmente o papel da sensibilidade. O avanço teórico proposto por esta pesquisa consistiu em mostrar que não apenas nosso autor não o renega, mas também não existe uma mudança de postura, mas sim dos objetos estudados. Como afirmou Belaval, há uma evolução e, mais do que isso, um movimento de adequação dos conceitos utilizados e do significado das palavras empregadas:

[...] a famosa contradição entre os *Diálogos [sobre o Filho natural]* e o *Paradoxo [sobre o comediante]* não é, nem de longe, tão brutal quanto se pretendeu, uma vez que ela trata de temas que não têm mais a mesma extensão. Ela [a contradição] é ainda menor pois o *Paradoxo* conserva, na criação, o papel do entusiasmo. [...] A mesma coisa seria afirmar que sem julgamento, nenhuma criação que valha, isso é certo! Mas sem entusiasmo, nenhuma criação. (BELAVAL, 1950, p. 271)¹⁸⁷

Todavia, a evolução conceitual da qual fala Belaval não se resume ao texto do *Paradoxo*. O trabalho de pesquisa aqui desenvolvido pretendeu mostrar que, além da adequação dos termos empregados nos anos 1770, as ideias que fundamentam a noção de gênio não sofrem alterações estruturais ao longo dos anos. A especialização do autor em diferentes campos do conhecimento, como

¹⁸⁶ « S’il parle de sensibilité, [...] c’est au sens vague où ce mot désigne à la fois émotion, passion, tact, enthousiasme, etc. »

¹⁸⁷ « [...] la fameuse contradiction entre les *Entretiens* et le *Paradoxe* n’est pas, de loins, aussi brutale qu’on a bien voulu le prétendre, puisqu’elle porte sur des termes qui n’ont plus la même extension. Elle est d’autant moins que le *Paradoxe* conserve, dans la création, le rôle de l’enthousiasme. [...] Ce qui revient à dire : sans jugement, pas de création valable, certes !; mais sans enthousiasme, pas de création. »

a química e a biologia, teve um impacto em sua obra. Ele deixou de empregar determinadas palavras, encontrando, talvez, melhores termos para se referir ao mesmo significado.

Quando se analisa a ação do gênio tal qual apresentado pelo *Paradoxo*, pode-se notar, como tentei mostrar ao longo do trabalho, que a sensibilidade ali presente é de um tipo muito específico e que, sendo assim, se confunde com o entusiasmo. Este, por sua vez, é necessário para que haja criação, para colocar o artista em movimento. Dar um novo sentido para a palavra 'sensibilidade' significa traçar uma linha que vem desde os *Diálogos sobre o Filho natural*, ou talvez antes, desde os *Pensamentos filosóficos*, e perpassa sua obra, chegando até o *Paradoxo sobre o comediante* e o fragmento *Sobre o gênio*. O que se pode notar em todas essas obras, apesar das importantes diferenças que tentei elencar ao longo do texto, é a presença do entusiasmo no momento da inspiração, seguido da atividade da razão para a realização da ideia genial.

No verbete "Entusiasmo" (1765), do *Dicionário Filosófico*, Voltaire afirma que "a razão consiste em ver as coisas sempre como elas são." (VOLTAIRE, 2010, p. 170)¹⁸⁸. Nesse sentido, aquele que não consegue ver as coisas de maneira precisa, como quando em um estado de embriaguez, está privado de sua razão. O entusiasmo, por outro lado, é como o vinho. Ao mesmo tempo em que pode levar uma pessoa ao estado de embriaguez, privando-a, portanto, da plena atividade de sua razão, é também, quando bem dosado, capaz de apenas "dar ao cérebro um pouco mais de atividade: é o que acontece nos grandes movimentos de eloquência e, sobretudo, na poesia sublime." (*Ibid.*, p. 170-171)¹⁸⁹. A conclusão dessa passagem, então, aponta para a necessidade de harmonização entre razão e entusiasmo: "os grandes poetas partilham do entusiasmo razoável." (*Ibid.*, p. 271)¹⁹⁰.

Essa partilha, como se pode imaginar é rara, assim como o gênio é raro. Todavia, o uníssono entre esses dois elementos é o que resulta na perfeição de determinadas obras artísticas: "é o que fez com que acreditassem em outros tempos que eles [os grandes poetas] eram inspirados pelos deuses, o que jamais

¹⁸⁸ « La raison consiste à voir toujours les choses comme elles sont [...]. »

¹⁸⁹ « ne fassent que donner au cerveau un peu plus d'activité: c'est ce qui arrive dans les grands mouvements d'éloquence, et surtout dans la poésie sublime. »

¹⁹⁰ « L'enthousiasme raisonnable est le partage des grands poètes. »

dissemos de outros artistas.” (*Ibid.*, p. 271)¹⁹¹. A imagem que o autor nos oferece para ilustrar a união entre entusiasmo e razão é a de um corredor que enfrentará uma corrida. Ele precisa de força e energia para se colocar em movimento, mas o caminho que será percorrido por ele já está traçado. O papel da razão é o de traçar o percurso, ao passo que o artista criador precisa de entusiasmo para dar início ao processo criativo (*Ibid.*, p. 271)¹⁹².

Dorval dizia que o gênio é aquele que, depois do momento de entusiasmo, é capaz de meditar (DIDEROT, 2008b, p. 116). No *Paradoxo*, no lugar de ‘meditar’, deparamo-nos com outro termo, mas que se refere ao mesmo conceito: o gênio é aquele que tem a habilidade de controlar suas emoções, paixões e sentimentos, a fim de que sua razão aja da maneira como é capaz, resultando na criação de grandes obras. Não é entre o entusiasmo e a razão que devemos localizar o gênio segundo Diderot, mas a partir de uma conexão entre esses dois fatores – nem sempre na mesma quantidade – e sua soma com outros.

A evolução no pensamento sobre o gênio pode ser identificada também como um processo que carrega o motivo do Século das Luzes: esclarecer o que há de obscuro no que diz respeito ao conhecimento. Como afirmou Michel Delon,

As sensações não são mais evidências primeiras que o homem deveria apenas registrar para conhecer, são impressões que, a partir de sua força inicial, deverão ser transformadas e fixadas. Não é mais questão de renunciar à razão, mas de insistir em sua elaboração, de fazer dela processo e energia. (DELON, 1988, p. 81)¹⁹³

Chamo especial atenção para a última frase da citação: não se trata de renunciar à razão. O gênio de Dorval, por exemplo, tinha como principal característica o calor do entusiasmo, mas foi possível notar também de que maneira a razão, a frieza, se faz aí presente. Do mesmo modo, quando a razão é preponderante no gênio do *Paradoxo sobre o comediante*, a sensibilidade não

¹⁹¹ « Cet enthousiasme raisonnable est la perfection de leur art : c’est ce qui fit croire autrefois qu’ils étaient inspirés des dieux, et c’est ce qu’on n’a jamais dit des autres artistes. »

¹⁹² Refiro-me à seguinte passagem: “É que um poeta desenha primeiramente a ordenação de seu quadro. A razão, então, toma o lápis. Mas ele quer animar seus personagens e lhes dar o caráter das paixões? Então a imaginação se aquece, o entusiasmo age. É um corredor que segue seu caminho, mas o caminho é regularmente traçado. [C’est qu’un poète dessine d’abord l’ordonnance de son tableau ; la raison alors tient le crayon. Mais veut-il animer ses personnages et leur donner le caractère des passions ? Alors l’imagination s’échauffe, l’enthousiasme agit. C’est un coursier qui s’emporte dans sa carrière, mais la carrière est régulièrement tracée.]” (VOLTAIRE, 2010, p. 271).

¹⁹³ « Les sensations ne sont plus des évidences premières que l’homme n’aurait qu’à enregistrer pour savoir, ce sont des impressions qui, à partir de leur force initiale, devront être transformées et fixées. Il n’est pas question de renoncer à la raison, mais d’insister sur son élaboration, d’en faire un processus et une énergie. »

é erradicada, apesar de ganhar uma nova roupagem: estamos falando aqui de uma sensibilidade quase racional que serve de base para a obra do gênio.

Concordando, então, com comentadores como Yvon Belaval e Jacques Chouillet que defendem o desenvolvimento ou evolução do pensamento diderotiano no que concerne o gênio, posiciono-me de maneira contrária ao que propõe Herbert Dieckmann a esse respeito. Defendo não haver abandono de determinada característica da figura do gênio, mas sim um desenvolvimento do vocabulário e das ideias.

A análise da primeira faceta do gênio ocorre em meados do século XVIII. Em 1757, com os *Diálogos sobre o Filho natural*, a principal característica do gênio era sua associação com o entusiasmo. Dorval personifica esse gênio e permite dar vazão às ideias de Diderot. A ação do entusiasmo faz com que características físicas de Dorval se alterem: sua respiração se intensifica, sua voz se acelera, seu olhar é rápido. O que ele vê vai além do que o sentido da visão é capaz de ver. Ele observa também com a memória e imaginação, elementos que, no gênio, são mais bem desenvolvidos. Conforme mostrei no capítulo 3, o gênio dorvaliano é tomado, essencialmente, pelo entusiasmo. Se esta é sua característica essencial, não é, porém, suficiente. É preciso ser capaz de controlar esse entusiasmo, e apenas uma faculdade é capaz de domar uma outra tão forte: a razão. Diferente do gênio do ator, Dorval, apresentado como escritor de *O Filho natural*, precisa de uma grande quantidade de entusiasmo para tudo observar e poder escrever belas peças.

Antes, ainda, dos *Diálogos*, Diderot já havia aventado semelhante ideia, porém de maneira mais elementar, sem empregar o vocabulário adotado mais tarde. Refiro-me aos primeiros aforismos dos *Pensamentos filosóficos*, de 1746, no quais nosso autor apresenta, talvez pela primeira vez, a ideia segundo a qual há necessidade de harmonia na ação do grande homem. A palavra 'gênio' não é empregada aqui, mas a grandiosidade criativa de um indivíduo aparece sob outros termos. Diderot postula, logo no primeiro aforismo, que as grandes coisas são originárias das grandes paixões: é somente com elas que se chega à grandiosidade (1998, p. 9-10). No pensamento de número IV, porém, é possível notar a necessidade de equilíbrio entre as paixões, equilíbrio aqui cunhado de *justa harmonia* (1998, p. 11).

O modo como as grandes coisas são associadas às grandes paixões pelos *Pensamentos* nos remete diretamente à ideia de entusiasmo. A definição proposta por Diderot é tortuosa e pouco propositiva. Todavia, em certos verbetes da *Enciclopédia* ele fornece elementos dela, e esses verbetes nos permitem inferir o significado do termo. No verbete “Ecletismo” (1755), o autor escreve que entusiasmo é o movimento da alma cujo resultado é transportar as pessoas para cenas distintas de onde se encontram (1755, p. 276). Uma informação complementar a essa é oferecida pelo verbete “*Théosophes*” (1765), no qual se lê que o entusiasmo é o germe de todas as coisas, sejam elas boas ou ruins (1765, p. 255). É ainda nesse verbete que Diderot afirma se tratar de um sentido oposto à razão, estabelecendo assim uma definição por meio de formulações negativas. Outra característica importante é a de que ele está sempre associado a criações excelentes. Ora, tem-se, então, algo diferente da razão que além de ser associado ao processo criativo do gênio, é necessário para qualquer obra, boa ou má. Imaginação e entusiasmo são duas palavras que aparecem com significados que, por vezes, se confundem. De maneira similar, ambos provocam transportes na pessoa que os tem de maneira forte e significativa.

Uma outra faceta do gênio é proposta por nosso autor no *Paradoxo sobre o comediante*, aproximadamente duas décadas mais tarde. Lá, Diderot parece, à primeira vista, ser taxativo quanto à total ausência de sensibilidade do gênio, representado pela figura do comediante. Como enfatizei no capítulo anterior, no qual analisei o texto do *Paradoxo*, mas mostrei também ao longo de todo o trabalho, por vezes Diderot considera o gênio de uma maneira geral e, em outras, o gênio específico de determinadas figuras. A necessidade de ausência de sensibilidade aparece tanto no caso geral quanto no caso específico, sobretudo quando se trata do ator.

Todavia, é importante lembrar que o autor, no desenrolar do *Paradoxo*, oferece uma definição do termo ‘sensibilidade’. Essa definição deixa claro que ele adota um significado muito preciso que, por sua vez, se confunde com o entusiasmo. Estamos falando de uma disposição semelhante à fraqueza dos órgãos, consequência da mobilidade do diafragma, da vivacidade da imaginação, da delicadeza dos nervos, e responsável por inclinar uma pessoa às ações grandiosas, mas que também propicia um estado que se parece com a loucura (2000b, p. 57). Conforme afirmou Belaval, o que o filósofo renega ao

gênio não é a sensibilidade [*sensibilité*], mas o sentimentalismo [*sensiblerie*] (1950, p. 271). Este último, porém, não foi apresentado como característica do gênio em nenhum dos textos anteriores sobre o tema. O que Diderot faz no *Paradoxo*, segundo me parece, é afirmar diretamente que o sentimentalismo não tem lugar nessa definição, mas apenas a sensibilidade tal qual delimitada por ele, evitando, assim, possíveis mal-entendidos.

Aliás, a definição do termo sensibilidade nos faz pensar nas considerações do fragmento *Sobre o gênio*. De acordo com as ideias apresentadas nesse texto, o gênio é a composição físico-química de um indivíduo, ideias talvez emprestadas de Dubos, somadas às particularidades de Diderot.

Mesmo não sendo determinado de maneira completa e definitiva pelo meio em que se insere, o gênio segundo Diderot também não é inato. Vejamos isso com mais detalhes. Nosso autor afirma, no *Tratado sobre o Belo*, que apenas as faculdades mais básicas são inatas ao ser humano: “Nascemos com a faculdade de sentir e de pensar [...]. Nascemos com as necessidades que nos obrigam a recorrer a diferentes expedientes [...]” (DIDEROT, 2000c, p. 248). As faculdades dadas às pessoas em seu nascimento se combinam desde então “para nos dar ideias de ordem, de arranjo, de simetria, de mecanismo, de proporção, de unidade [...]” (Ibid., p. 248). Nesse sentido, portanto, as faculdades mais complexas, originárias das mais básicas, são o resultado de sua combinação. Assim, dado que as faculdades de sentir e de pensar do gênio são mais fortes, algo que foi determinado em seu nascimento, os resultados de suas combinações também serão diferentes dos da maioria das pessoas, pois o ponto de partida para se chegar a tais resultados, as faculdades mais básicas, são diferentes. Desse modo, cada pessoa se desenvolve de maneira distinta, conforme os limites de suas faculdades.

A ideia de Diderot sobre esse assunto não se distingue completamente das de Dubos. Para Diderot, o gênio não é inato, pois as faculdades das quais ele dispõe são o resultado da combinação de outras faculdades que, estas sim, seriam inatas, mas o meio também não o determina devido às capacidades mais básicas, dadas ao indivíduo quando de seu nascimento. Dito de outro modo, não se pode aprender a ser gênio, ponto partilhado entre os dois autores. Nesse sentido, o gênio é uma capacidade inata presente em certas pessoas, porém

inexistente na maioria. Para ele, as pessoas nascem apenas com seus sentidos e, com o passar do tempo, os desenvolvem e combinam de diferentes maneiras, dependendo de suas capacidades. O que acontece no gênio, segundo me parece, é que, conforme seus sentidos são naturalmente mais bem desenvolvidos, também as combinações oriundas deles serão diferentes daquelas provenientes dos sentidos das pessoas comuns.

Não se poderia, então, defender que qualquer pessoa, se bem desenvolvesse suas faculdades adquiridas por meio de exercícios, se tornaria gênio¹⁹⁴? A resposta para esse questionamento se encontra no fragmento *Sobre o gênio*: não, pois estamos falando de uma pessoa cuja organização das vísceras e do sangue estimula o surgimento do gênio (1875b, p. 27), e uma tal combinação apenas a natureza é capaz de criar. Não importa quanto exercício seja feito, se a pessoa não foi presenteada com gênio ao nascer, ou seja, se ela não for dotada de determinada constituição físico-química, ela não poderá adquiri-la ao longo da vida. Devido a essa combinação, as faculdades se desenvolvem de modo distinto no gênio, possibilitando apenas a ele o expediente de criar obras grandiosas, as obras de gênio. Não é possível aprender a ser gênio. Apesar de seus esforços e da qualidade de seus mestres, uma pessoa não pode aprender a ter determinada composição física das entranhas e do cérebro.

Diderot parece, assim, sintetizar pontos importantes dos vários pensadores do período. Vemos a esfera cientificista do empreendimento de Dubos, associada à ideia de invenção e talento do gênio, ideia proposta por Voltaire, intimamente relacionada à extensão do espírito e força da imaginação, de Saint-Lambert, na obra de Diderot representados pelo entusiasmo. Um outro aspecto levado em conta pelo filósofo é sua relação com a moral, como foi possível constatar a partir da leitura de *O Sobrinho de Rameau*. Nesse texto, nosso autor não debate questões como o papel da razão ou do entusiasmo, ou de que modo são empreendidas suas criações, mas como ele vive em sociedade e se relaciona com outras pessoas. Conforme tentei mostrar, a visão do Sobrinho e do Filósofo é negativa a esse respeito. O gênio é aquele que não segue regras,

¹⁹⁴ Questionamento, inclusive, que pode ser levantado pela leitura do próprio texto de Diderot: “Não há nada no homem que lhe seja inato e que ele possa utilizar sem o hábito. O homem nasce e tem sentidos. O resto ele adquire.” (DIDEROT, 2015b, p. 189).

ideia corroborada com o *Diálogo de um pai com seus filhos*, e, além disso, torna infeliz a vida daqueles com quem convive. A despeito disso, ele se elevou como uma grande e bela árvore, o que faz com que se destaque dos demais de maneira sublime. Devido ao modo como o autor é capaz de combinar fatores propostos por outros pensadores ao mesmo tempo em que propõe ideias novas, pode-se falar no caso *Diderot*.

É preciso ressaltar, porém que ‘criação’ para Diderot é diferente do que pensaram outros filósofos do período. De acordo com o que se lê no verbete “Imitação”, apenas a primeira pessoa que copiou a natureza foi inventora. Todas as demais apenas imitaram. O que o gênio faz, portanto, não é estabelecer novas relações a partir do que observa na natureza, mas dar a elas novo significado. Nesse sentido, o gênio criativo de Diderot não parece o mesmo daquele de Voltaire: ele não inventa propriamente, mas, ao observar intensamente o que a natureza apresenta, consegue perceber relações até então escondidas aos olhos das pessoas comuns, daquelas que não têm gênio. Desse modo, o papel do gênio é também, em certa medida, desvelar belezas da natureza.

Se nos *Diálogos sobre o Filho natural* o entusiasmo, esse elemento que denota a sensibilidade do gênio, é protagonista na definição, claramente isso se inverte no *Paradoxo sobre o comediante*, dando lugar para razão e frieza, principais atributos do gênio ali descrito, pois o objeto estudado mudou. Todavia, com a análise desses textos exemplares, foi possível notar que a definição proposta para o conceito tem suas especificidades e nuances, todas fundamentais para se compreender esse fenômeno artístico e social.

Se um paradoxo é uma verdade ignorada pela maioria das pessoas devido à sua falta de habilidade em percebê-la¹⁹⁵, o resultado de um longo processo de reflexão do qual poucos são capazes, parece-me possível defender que a pessoa de gênio é quem percebe esse chamado paradoxo, e o evidencia para as outras pessoas, ainda que nem sempre seja compreendido. Mais ainda, para quem descobriu um tal paradoxo não há nada de propriamente paradoxal, mas apenas para aqueles cujas faculdades os impedem de apreender a

¹⁹⁵ Ideia apresentada no *Ensaio sobre os preconceitos*, cuja autoria é imprecisa, ora sendo atribuída a Dumarsais ora a d’Holbach (Cf. MORTIER, 1999, p. 374), e também no verbete “Paradoxo”, da *Enciclopédia* (D’ALEMBERT, 1765, p. 894).

totalidade e implicações da descoberta. Dito ainda de outra forma, o paradoxo só aparece para aqueles que ainda não conseguiram ver a beleza dessa descoberta. No caso do gênio, até mesmo a forma de se comunicar é diferente. Como afirmou Saint-Lambert no verbete “Gênio”,

A necessidade de exprimir as paixões que o agitam [ao gênio] é continuamente constrangida pela gramática e pelo costume: frequentemente, o idioma no qual ele escreve recusa a expressão de uma imagem que seria sublime em outro idioma. Homero não poderia encontrar em um único dialeto as expressões necessárias ao seu gênio. Milton viola a cada instante as regras de sua língua e vai buscar expressões enérgicas em três ou quatro idiomas diferentes. (SAINT-LAMBERT, 2015, p. 325).

O gênio excede as limitações, ainda que para isso seja necessário criar novas regras ou, nesse caso, um novo idioma, uma nova gramática. Isso implica na dificuldade de compreensão de suas obras. O mesmo parece ocorrer com a concepção de Diderot sobre o gênio: uma vez explicados os termos e compreendido o idioma particular falado pelo gênio que o escreveu, as ideias aqui exploradas não parecem mais paradoxais.

Por fim, tendo em vista o esforço de evidenciar uma evolução conceitual no pensamento de Diderot sobre o gênio que mostra a complementariedade entre características diferentes de um mesmo objeto, lembremo-nos do *Sistema figurado dos conhecimentos humanos*, da *Enciclopédia*. Segundo esse quadro, são três as principais faculdades submetidas ao entendimento: memória, razão e imaginação. Ora, não são estas as três características principais do gênio? Sua imaginação deve ser forte a fim de que ele perceba relações escondidas aos olhos das pessoas comuns para, assim, detectar belezas novas. Sua memória é mais forte e mais vívida, e age conjuntamente com a imaginação para empreender obras sublimes. Todavia, apenas imaginação e memória, sem freio, não têm grandes resultados. É preciso algo mais: a razão. As obras sem gênio são frias e pouco interessantes. Apenas o produto do calor do entusiasmo domado pela frieza da razão é capaz de tocar, de causar uma sacudida violenta, uma sensação profunda, sentimentos hiperbólicos que, quando encontram uma justa medida, compõem o gênio segundo Denis Diderot.

Referências

Obras de Diderot

DIDEROT, DENIS. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução, organização, apresentação e notas: Franklin de Matos. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DIDEROT, DENIS. "Eclectisme". In: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Ed. 1. T. 5. Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1755. pp. 270-293.

DIDEROT, DENIS. "Enciclopédia". In: *Enciclopédia, ou dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Volume 2: O Sistema dos conhecimentos. Org. Pedro Paulo Pimenta e Maria das Graças de Souza. Trad. Maria das Graças de Souza. São Paulo: Unesp, 2015a, pp. 158-239.

DIDEROT, DENIS. "Ensaio sobre a pintura". In: *Obras II*. Trad. & org. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000a.

DIDEROT, DENIS. "Entretien d'un père avec ses enfants". In: *Le Neveu de Rameau. Satires, contes, entretiens*. Estabelecimento do texto: Jacques e Anne-Marie Chouillet. Paris: Librairie Générale Française, 1984a.

DIDEROT, DENIS. "Fragmens politiques échappés du portefeuille d'un philosophe". In: *Supplément aux œuvres de Diderot*. Seconde édition. Paris: Belin, 1819.

DIDEROT, DENIS. "Hobbesianismo ou Filosofia de Hobbes". In: *Enciclopédia ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Volume 4: Política. Trad. Maria das Graças de Souza. São Paulo: Unesp, 2015b, pp. 174-203.

DIDEROT, DENIS. "Imitação". In: *Enciclopédia ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Volume 5: Sociedade e artes. Trad. Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Unesp, 2015c, pp. 344-345.

DIDEROT, DENIS. *Jacques le Fataliste et son maître*. Apresentação e notas: Barbara K.-Toumarkine. Paris: Flammarion, 1997.

DIDEROT, DENIS. "Jésus-Christ". In: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Ed. 1. T. 8. Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1766. pp. 516-521.

DIDEROT, DENIS. *Lettres à Sophie Volland*. Choix et préface de Jean Varloot. Paris: Gallimard, 1984b.

DIDEROT, DENIS. *Le Neveu de Rameau*. Org. Jean Fabre. Droz, 1977.

DIDEROT, DENIS. "Le Salon de 1767 adressé à mon ami M. Grimm". In: *Salons*. Org. Michel Delon. Paris: Gallimard, 2008a.

DIDEROT, DENIS. *Mémoires, correspondance et ouvrages inédits de Denis Diderot*. T. 1. Paris: Garnier Frères, 1841.

DIDEROT, DENIS. *O Filho natural*. Trad. Fatima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008b.

DIDEROT, DENIS. "O Sobrinho de Rameau". In: *Diderot, obras III*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006a.

DIDEROT, DENIS. *Œuvres*. T. I: Philosophie. Estabelecimento do texto: Laurent Versini. Paris: Robert Lafont. 1994.

DIDEROT, DENIS. "Paradoxo sobre o comediante". In: *Obras II*. Trad. & org. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000b.

DIDEROT, DENIS. *Pensées philosophiques*. Arles: Babel, 1998.

DIDEROT, DENIS. *Rameau's Nephew and First Satire*. Trad. Margaret Mauldon. Introdução e Notas: Nicholas Cronk. Oxford: Oxford University press, 2006b.

DIDEROT, DENIS. "Réfutation de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l'Homme". In: *Œuvres complètes: Philosophie*. T. II. Org. J. Assézat. Paris: Garnier Frères, 1875a.

DIDEROT, DENIS. "Satire première sur les caractères, et les mots de caractère, de profession, etc." In: *Le Neveu de Rameau*. Org. Jean-Claude Bonnet. Paris: Flammarion, 1983.

DIDEROT, DENIS. "Sur le génie". In: *Œuvres complètes*. Tomo IV. Estabelecimento do texto: J. Assézat. Paris: Garnier, 1875b.

DIDEROT, DENIS. "Théosophes". In: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. T. 16, Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1765, pp. 253-261.

DIDEROT, DENIS. "Tratado sobre o belo". In: *Obras II*. Trad. & org. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000c.

Referências gerais

ADDISON, JOSEPH; STEELE, RICHARD. *The spectator*. Vol. 1. Org. Henry Morley. Londres: George Routledge and sons, 1891, disponível online em <http://www.gutenberg.org/files/9334/9334-h/9334-h.htm>, último acesso: 22 de outubro de 2018.

AUDIDIÈRE, SOPHIE. "La 'Lettre sur les aveugles' et l'éducation des sens". In: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. No. 28, 2000, pp. 67-82.

AUDRAN, JEAN. *L'expression des passions de l'âme*. Paris: Hôtel Royal des Gobelins, 1727.

BEAUMONT, JEANNE MARIE LEPRINCE DE. "La force du génie naturel ». In: *Œuvres*. T. III. Áustria: J. E. Dufour et Phil, 1775.

BELAVAL, YVON. *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris: Gallimard, 1950.

BOILEAU, *Satires, Epîtres, Art poétique*. Org. Jean-Pierre Collinet. Paris: Gallimard, 1985.

BUFFAT, MARC. "Paradoxe sur le comédien". In: *Dictionnaire de Diderot*. Org. Roland Mortier e Raymond Trousson. Paris: Honoré Champion, 1999, pp.375-379.

BRANDÃO, RODRIGO. "Voltaire sobre Shakespeare e Newton ou o gênio e o gosto nas artes". In: *Discurso*, no. 44. 2014, pp. 163-187.

CAHUSAC. "Enthousiasme". In: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. T. 5. Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1755, pp. 719-722.

CHOUILLET, JACQUES. *La formation des idées esthétiques de Diderot*. Paris: Armand Colin, 1973.

COIRAULT, P. "Le mot GÉNIE et son inflation moderne". In: *Le folklore vivant*, T.1 1946, pp. 23-31.

CONDILLAC, ÉTIENNE BONNOT DE. *Traité des sensations augmenté de l'extrait raisonné*. Paris: Fayard, 1984, versão eletrônica, 2010.

D'ALEMBERT, JEAN LE ROND. "Paradoxe". In: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. T. XI. Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1765, p. 894.

DAVAL, RENÉ. "Enthousiasme et esthétique chez Diderot". In: *Diderot. Langue et savoir*. Org. Véronique Le Ru. Reims: Epure, 2014, pp. 57-70.

DELON, MICHEL. *Diderot – cul par-dessus tête*. Paris: Albin Michel, 2013.

DELON, MICHEL. *L'idée d'énergie au tournant des lumières*. Paris: Presse universitaire, 1988.

DIECKMANN, HERBERT. "Diderot's conception of genius". In: *Journal of the History of Ideas*. Vol. 2. No. 2, Apr., 1941, pp. 151-182.

DUBOS, JEAN-BAPTISTE. *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*. T. II. Paris: Jean Mariette, 1740.

DUCHET, MICHELE & LAUNAY, MICHEL (Org.). *Entrétiens sur “Le Neveu de Rameau”*. Paris: Librairie A.G. Nizet, 1967.

DUFLO, COLAS. *Diderot: Du matérialisme à la politique*. Paris: CNRS, 2013.

ÉCOUCHARD LEBRUN, PONCE DENIS. *Œuvres*. T. II. Paris: Crapelet, 1811.

EHRARD, JEAN. *L’idée de Nature en France à l’aube des Lumières*. Paris: Flammarion, 1970.

ELIAS, NORBERT. *Mozart, sociologia de um gênio*. Org. Michael Schröter. Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FALVEY, JOHN F. *Diderot: le neveu de Rameau*. Valencia: Grant & Cutler, 1985.

FIGUEIREDO, VINICIUS DE. *Diderot e as mulheres: um debate do século XVIII*. In: *Discurso*. Vol. 45. No. 1. 2015, p. 95-118.

HOBBS, THOMAS. *Os elementos da lei natural e política, Tratado da Natureza humana, Tratado do corpo político*. Trad. Fernando Dias Andrade. São Paulo: Ícone, 2003.

JAFFE, KINERET S. “The concept of genius: its changing role in Eighteenth-century French Aesthetics”. In: *Journal of the History of ideas*. Vol. 41. No. 4 (out-dec, 1980), pp. 579-599.

JAL, AUGUSTE. “Rameau, Jean-François”. In: *Dictionnaire critique de biographie et d’histoire*. Paris: Henri Plon, 1867, pp. 1037-1040.

JAUCOUT. “Sensibilidade”. In: *Enciclopédia ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Volume 5: Sociedade e artes. Trad. Luís Fernandes do Nascimento. São Paulo: Unesp, 2015, pp. 156-157.

LOCKE, JOHN. *Some Thoughts Concerning Education*. Organização e notas: John W. e Jean S. Yolton. Oxford: Oxford University press, 1989.

MABLY, GABRIEL BONNOT DE. *Principes de morale*. Paris: Alexandre Jombert jeune, 1784.

MALL, JAMES. “Le Neveu de Rameau and the idea of genius”. In: *Eighteenth-Century Studies*. Vol. 11. No. 1, 1977, pp. 26-39.

MATOS, FRANKLIN DE. “A cadeia e a guirlanda (Diderot e a arte de seu tempo)”. In: *O Filósofo e o Comediante. Ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MATOS, FRANKLIN DE. *A Cadeia Secreta: Diderot e o romance filosófico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MATOS, FRANKLIN DE. "A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau". In: *O que nos faz pensar*. Rio de Janeiro: PUC-Rio No. 25, agosto/2009, pp. 7-22.

MERCIER, LOUIS-SEBASTIEN. *Néologie, ou vocabulaire des mots nouveaux*. T. II. Paris: Moussard et Maradan, 1801.

MONZANI, LUIZ ROBERTO. *Desejo e prazer na idade moderna*. Campinas: UNICAMP, 1995.

MORNET, DANIEL. *Diderot. L'homme et l'œuvre*. Paris: Hatier, 1941.

MORTIER, ROLAND. "Paradoxe". In: *Dictionnaire de Diderot*. Org. Roland Mortier e Raymond Trousson. Paris: Honoré Champion, 1999, pp.374-375.

O'GORMAN, DONAL. *Diderot the satirist: Le Neveu de Rameau and related Works: an analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1971.

PERRAS, JEAN-ALEXANDRE. "Genius as commonplace in early modern France". In: *L'esprit créateur*. Vol. 55. No. 2, verão 2015, pp. 20-33.

PERRAULT, CHARLES. *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde la poésie*. Vol. III. Paris: Jean-Baptiste Coingnard et Fils. 1692.

PLATÃO. *Apologia de Sócrates*. Trad. Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, 2007a.

PLATÃO. *Íon*. Trad. André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2007b.

PUJOL, STÉPHANE. *Le Dialogue d'idées au dix-huitième siècle*. Oxford: Voltaire Foundation, 2005.

PUJOL, STÉPHANE. "L'espace public du Neveu de Rameau". In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. No 5, Diderot, (set-out 1993), pp. 669-684.

PUJOL, STÉPHANE. "Quand le substantif n'est rien et l'adjectif est tout... Inversions et détournements dans l'écriture philosophique de Diderot." In: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. No. 46, 2011, pp. 9-24.

RODRIGUES, ALEXANDRE AMARAL. Tradução de 'An Essay on genius' (1774), de Alexander Gerard, precedida por uma Introdução à obra. Dissertação de mestrado. Orientador: Márcio Suzuki. São Paulo, 2006.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. *Carta a Christophe de Beaumont e outros escritos sobre a Religião e a Moral*. Org. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz e José Benedicto Pinto. Bauru: Edipro, 2008a.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. *Dictionnaire de musique*. Paris: Duchesne, 1768.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. "Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes". In: *Œuvres complètes*. T. III. Org. Bernard Gagnebin e Marcel Raymond. Paris: Pléiade, 1964.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. "Le Persifleur". In: *Œuvres complètes*. T. I. Org. Bernard Gagnebin e Marcel Raymond. Paris: Pléiade, 1959a.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. "Les Confessions de Jean-Jacques Rousseau". In: *Œuvres complètes*. T. I. Org. Bernard Gagnebin e Marcel Raymond. Paris: Pléiade, 1959b.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. *Os devaneios do caminhante solitário*. Trad. Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2008b.

SALAÜN, FRANCK. "Diderot hanté par Rousseau, Rousseau hanté par Diderot". In: *Diderot, Rousseau. Un entretien à distance*. Org. Franck Salaün. Paris: Éditions Desjonquères, 2006.

SAINT-LAMBERT. "Gênio". In: *Enciclopédia ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Volume 5: Sociedade e artes. Trad. Luís Fernandes do Nascimento. São Paulo: Unesp, 2015, pp. 323-329.

SEIDEN, MILTON F. "Jean-François Rameau and Diderot's "Neveu"". In: *Diderot Studies*. Vol. 1 (1949), pp. 143-191.

SHAFTESBURY. *A letter concerning enthusiasm*. Londres: J. Morphew, 1708.

SPITZER, LÉO. *Études de style*. Trad. Éliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault. Paris: Gallimard, 1970.

STENGER, GERHARDT. *Diderot, Le combattant de la liberté*. Paris: Perin, 2013.

SUZUKI, MÁRCIO. *A forma e o sentimento do mundo. Jogo, humor e arte de viver na filosofia do século XVIII*. São Paulo: Editora 34. 2014.

SZONDI, PETER. *Teoria do drama burguês*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TROUSSON, RAYMOND. *Denis Diderot ou le vrai Prométhée*. Paris: Tallandier, 2005.

VOLTAIRE. "Correspondance". In: *Œuvres complètes de Voltaire*. T. 38. Estabelecimento do texto: Louis Moland. Paris: Garnier, 1883.

VOLTAIRE. *Dictionnaire philosophique*. Apresentação e notas: Gerhardt Stenger. G Paris: Flammarion, 2010.

VOLTAIRE. "Imaginação". In: *Enciclopédia ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Volume 5: Sociedade e artes. Trad. Luís Fernandes do Nascimento. São Paulo: Unesp, 2015, pp. 337-344.

VOLTAIRE. "Questions sur l'Encyclopédie, par des amateurs". T. VI. In: *Œuvres complètes*, T. 42A. Org. Nicholas Cronk e Christiane Mervaud. Oxford: Voltaire Foundation, 2011.

WILSON, ARTHUR M. *Diderot*. New York: Oxford University press, 1972.

ZILSEL, EDGAR. *Le génie, histoire d'une notion de l'antiquité à la renaissance*. Trad. Michel Thévenaz, Paris: Les éditions de minuit, 1993.