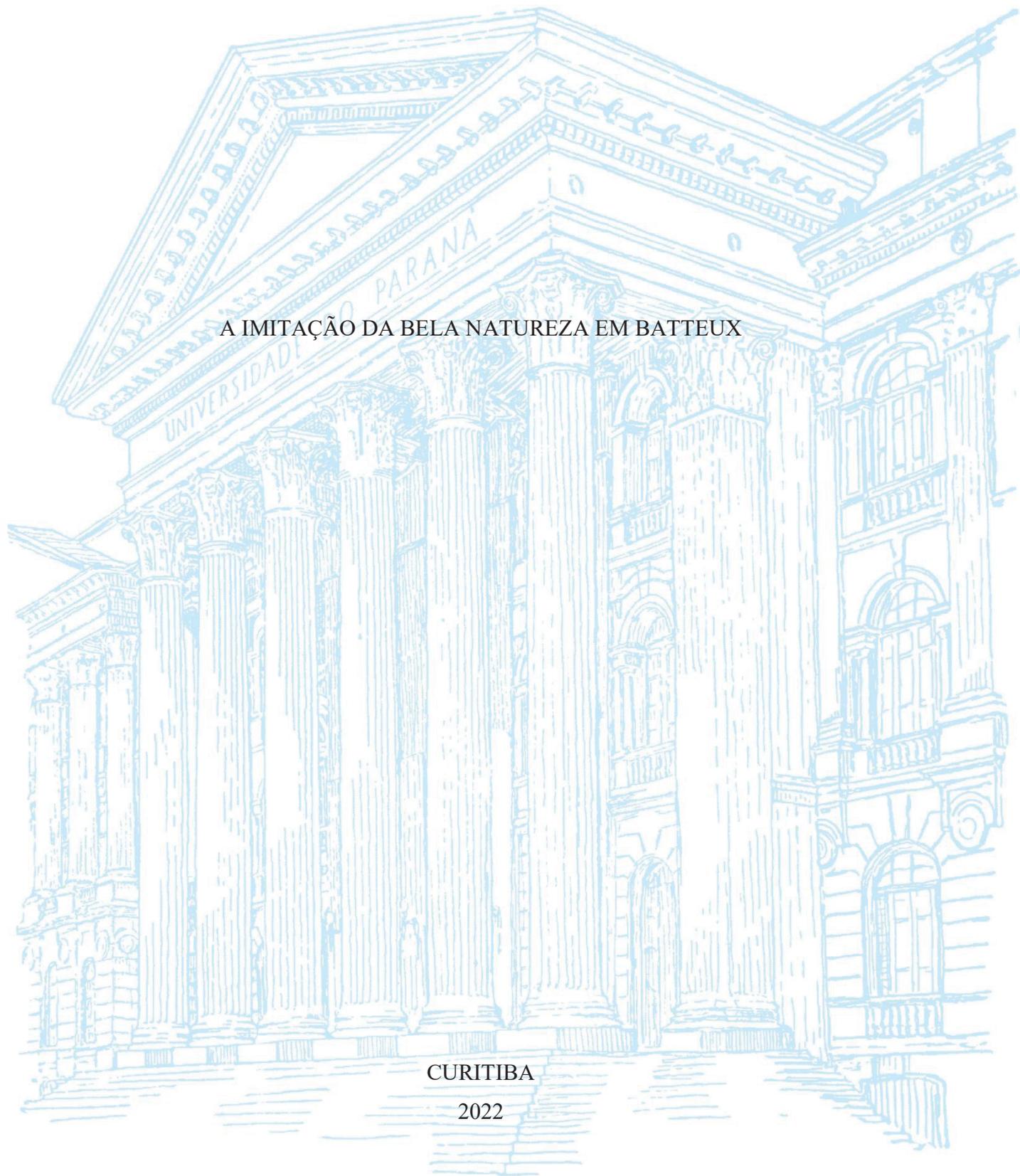


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MARCOS MUELLER PORTUGAL

A IMITAÇÃO DA BELA NATUREZA EM BATTEUX



CURITIBA

2022

MARCOS MUELLER PORTUGAL

A IMITAÇÃO DA BELA NATUREZA EM BATTEUX

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. Vinicius Berlendis de Figueiredo.

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Portugal, Marcos Mueller

A imitação da bela natureza em Batteux / Marcos Mueller Portugal.
– Curitiba, 2022.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor
de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Vinicius Berlendis de Figueiredo.

1. Batteux, Charles, 1713-1780. 2. Artes. 3. Natureza (Estética).
I. Figueiredo, Vinicius Berlendis de. II. Universidade Federal do
Paraná. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

Bibliotecária: Romilda Aparecida dos Santos CRB-9/1214



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 FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **MARCOS MUELLER PORTUGAL** intitulada: **A imitação da bela natureza em Batteux**, sob orientação do Prof. Dr. VINICIUS BERLENDIS DE FIGUEIREDO, que após terem inquirido o aluno e realizada 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, 03 de Novembro de 2022.

Assinatura Eletrônica

04/11/2022 15:36:26.0

VINICIUS BERLENDIS DE FIGUEIREDO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

04/11/2022 22:22:43.0

FERNAO DE OLIVEIRA SALLES DOS SANTOS CRUZ

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS)

Assinatura Eletrônica

04/11/2022 17:40:59.0

PEDRO FERNANDES GALÉ

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS)

Rua Dr. Faivre, 405, 6º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-140 - Tel: (41) 3360-5048 - E-mail: pgfilos@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 233195

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>
e insira o código 233195

À memória de Luís Fernandes dos Santos Nascimento.

AGRADECIMENTOS

O planejamento e a execução deste trabalho contaram com a participação de algumas pessoas com importantes sugestões, conselhos, reflexões e diálogos. De meu orientador Vinicius B. de Figueiredo, a quem sou sempre grato, reconheço e valorizo as sugestões que felizmente permitiram à minha pesquisa encontrar-se com sua vocação, com o objeto que lhe parece próprio – a “imitação da bela natureza em Batteux”. Além disso, este trabalho não teria existido sem longos anos de reflexões e estudos com João C. Machado, interlocutor com quem partilhei de tantas contemplanções e ideias, a quem sou grato, entre muitas coisas, por uma revisão crítica do texto desta dissertação. E tampouco teria sido como foi sem a ajuda de Leandro A. Silva, de cujo incentivo nunca me esqueço. Não posso me esquecer também de minha mãe, Margit Mueller, de Beatriz Carina Meynet e de Eduardo Nadalin, que compartilharam comigo da paixão pelo estudo das línguas – sem dúvida uma ferramenta nesta empreitada. Também sou grato a José Aguiar Nobre pelas conversas, projetos e estudos, a Pedro F. Galé, pela valiosa contribuição à minha pesquisa, àqueles professores e colegas que, com generosidade, de alguma forma me auxiliaram, e ao Departamento de Filosofia da UFPR.

Em relação aos meus estudos e ao tempo a eles destinado, gostaria de agradecer especialmente à Deborah, companheira de existência, bem como aos amigos e familiares, pela paciência e pelo apoio.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar e compreender o conceito de imitação da bela natureza no tratado *As belas artes reduzidas a um único princípio*, de Batteux. Este princípio único, o qual seu autor identifica com a imitação da bela natureza, sugere inicialmente que todas as belas artes devem ter uma propriedade que as reúne em um grupo, e que tal propriedade é uma espécie de *mimesis*. No entanto, a *mimesis* de Batteux não se mostra tão simples quanto o título de seu tratado parece sugerir. Várias dificuldades surgem à medida que se avança em seu estudo. O primeiro é a amplitude dos sentidos atribuídos aos conceitos envolvidos. Os termos “natureza” e “poesia”, por exemplo, devem ser entendidos em sentido amplo, e outros termos têm significados que se transformam de modo similar às alterações ocorridas historicamente com os termos “arte” (*techne, ars*) e “imitação” (*mimesis, imitatio*), os quais possuíam, na antiguidade, significados diversos. Além disso, a ideia de bela natureza é problemática em razão de sua complexidade e carência de uma definição completa – uma abstração que seguramente não pode ser apreendida empregando-se alguns exemplos. Em grande parte devido a estas dificuldades, Batteux foi muitas vezes mal interpretado – especialmente nos séculos XIX e XX. Por meio de uma comparação histórica com pensadores contemporâneos e antigos que foram decisivamente influentes no pensamento de Batteux, esta pesquisa encontra elos que podem ajudar a compreender melhor uma ideia que se mostra como uma lanterna na estética do século XVIII.

Palavras-chave: Batteux, Estética, *Mimesis*, Bela natureza.

ABSTRACT

This research intends to analyze and comprehend the concept of imitation of *belle nature* in Batteux' *The fine arts reduced to a single principle*. This single principle, identified by its author with the imitation of *belle nature*, initially suggests that all the fine arts must have a property that binds them together as a group, and such property is a type of *mimesis*. However, Batteux' *mimesis* turns out not to be as simple as the title of his treatise might suggest. Several difficulties arise as its study advances. The first one is the range of meanings attributed to the concepts involved. The terms "nature" and "poetry", for example, must be understood in a broad sense and other terms have changing meanings, similarly to what happened historically to the terms "art" (*techne, ars*) and "imitation" (*mimesis, imitatio*), which had in ancient times different meanings. Furthermore, the idea of *belle nature* is problematic due to its complexity and lack of a complete definition – an abstraction that certainly cannot be grasped by a couple of examples. Largely due to these difficulties Batteux has often been misinterpreted – notably in the 19th and 20th centuries. Through a historical comparison with contemporary and ancient thinkers who were decisively influential on Batteux' thought, this research encounters links which can help us understand better an idea which is a lantern in the eighteenth-century aesthetics.

Keywords: Batteux, Aesthetics, *Mimesis*, *Belle nature*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	Batteux e As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio	22
2.1	O abade Batteux e sua obra.....	22
2.2	As artes em geral e as belas-artes.....	34
3	Natureza e bela natureza	66
3.1	O nebuloso conceito de natureza em Batteux.....	66
3.2	Bela natureza: a <i>idea</i> , do mundo clássico até Batteux.....	91
3.2.1	A gênese histórica e a complexidade do conceito de bela natureza.....	91
3.2.2	O bom na bela natureza	138
3.2.3	O que se pode concluir a respeito do bom na bela natureza	152
3.2.4	Para além de unidade, simetria, proporção e equilíbrio	160
3.2.5	Há espaço para o feio na bela natureza?.....	166
3.2.6	A harmonia entre o espírito e o coração	172
3.2.7	O que se pode concluir a respeito da bela natureza em Batteux.....	177
4	A imitação da bela natureza	182
4.1	A conformidade entre arte e natureza: uma estética da adequação?	182
4.2	A gênese psíquica da imitação da bela natureza	206
4.3	O entusiasmo – um impulso criador na imitação da bela natureza.	217
4.4	Exatidão, correspondência e liberdade	221
4.5	O gosto e a imitação da bela natureza	231
4.6	O debate sobre a inversão	242
5	CONCLUSÃO	270
	REFERÊNCIAS	278

1 INTRODUÇÃO

Citado por Goethe, no *Werther*¹, e por Kant, na *Crítica da Faculdade de Julgar*², Batteux acabou sendo pouco estudado durante o século XX³. Assim como Shaftesbury, que também ficou um tanto esquecido no mesmo período, ele tem sido agora redescoberto. A primeira tradução para o português de seu tratado das belas-artes – *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, de 1746 – foi publicada em 2009, pela editora Humanitas, com tradução de Natalia Maruyama e Adriano Ribeiro, e com apresentação e notas de Marco Aurelio Werle⁴. Mas esta publicação não foi um ato isolado de revalorização de um autor importante que estava esquecido, uma vez que outras publicações sobre Batteux têm aparecido. Uma das mais significativas foi a primeira tradução, por James O. Young, de *As belas-artes*⁵ para a língua inglesa, publicada em 2015, pela *Oxford University Press*. Nessa edição, Young apresenta também uma longa introdução de sessenta páginas sobre o autor e a obra. Outra tradução comentada de *As belas-artes*, desta vez para a língua espanhola, foi publicada no ano seguinte, em 2016, pela editora da Universidade de Valência, na Espanha, com tradução de Josep Monter Pérez e Benedicta Chilet. Alguns artigos sobre Batteux têm sido publicados, principalmente relacionados ao chamado “moderno sistema das artes”, de Paul O. Kristeller. Representando uma exceção à memória de Batteux no século XX, Kristeller, no começo dos anos 1950, escreveu um artigo – ainda discutido –, intitulado *O moderno sistema das artes*, no qual Batteux ganha um papel de destaque na história da estética moderna, por ter sido, segundo Kristeller, o pensador responsável por dar uma forma final ao sistema moderno das belas-artes, um sistema que teria sido divulgado para todo o mundo por meio da *Enciclopédia* de Diderot e D’alembert.

Juntamente com Batteux, tem havido uma revalorização acadêmica do estudo histórico-filosófico de pensadores que gozavam de considerável reputação como filósofos naquele que já foi chamado de “século da filosofia”, mas cujas obras acabaram abandonadas às estantes das bibliotecas nos séculos XIX e XX. No entanto, alguns pensadores celebrados no século das luzes ainda devem ser revalorizados na história das

¹ “(...) desentulhou todo o seu saber, de Batteux a Wood, de De Piles a Winckelmann, me garantiu que leu de cabo a rabo o primeiro volume da Teoria de Sulzer e que possuía um manuscrito de Heyne sobre o estudo da antiguidade” (GOETHE, 2001, p. 7).

² (...) então ele pode invocar Batteux ou Lessing (...) KU AA 5:284.

³ Uma das exceções parece ter sido M. Foucault, que utiliza algumas ideias de Batteux em suas reflexões, e o menciona em *As palavras e as coisas* (1999, p. 124-5; 141-2).

⁴ Esta edição de *As belas-artes* é aqui utilizada na maioria das citações do tratado.

⁵ A obra *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio* será referida doravante como *As belas-artes*.

ideias. Um dos mestres de Batteux em Reims, Louis-Jean Lévesque de Pouilly, segundo J. Chouillet também influente sobre o pensamento de Diderot⁶, um filósofo importante na época, e que teve, segundo o próprio Batteux, considerável influência sobre a elaboração de seu tratado das belas-artes, ilustra bem esta memória esquecida ainda por ser recuperada⁷. Amigo de Newton, Lévesque de Pouilly foi um verdadeiro embaixador da física newtoniana na França e deixou como legado na história da filosofia seu tratado *Teoria dos sentimentos agradáveis*, publicado em 1747, um ano após a primeira edição de *As belas-artes*.

Este impulso de revalorização da pesquisa sobre as ideias do século XVIII identifica-se com a própria razão e a justificativa deste trabalho. Em Batteux, a imitação da bela natureza é o conceito estético estruturante que, ao lado de outras ideias da estética moderna, movimenta toda a estética francesa e alemã⁸ por mais de três décadas que se seguem à primeira edição de *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. O objetivo aqui é compreender este conceito em profundidade, e relacioná-lo, em sua complexidade, às correntes de pensamento que participaram de sua gênese. Embora o tema pareça estreito, na medida em que parece resumir-se a um conceito específico contido em um livro de um autor pouco conhecido, o estudo aprofundado da imitação da bela natureza em Batteux é amplo porque passa insistentemente por Aristóteles, Horácio e outros pensadores nos quais Batteux, como professor, era especializado. Como seria temerário excluir deste estudo pensadores como Aristóteles e Horácio, o material de pesquisa revelou-se extenso. O plano aqui utilizado foi priorizar o panorama das ideias que circundam o tratado das belas-artes, isto é, voltar a atenção para os autores e obras que, de alguma forma, dialogam com a obra de Batteux. Uma vez que, comparado a pensadores como Diderot e Kant, pouca literatura secundária há sobre Batteux, mesmo

⁶ “(...) além do idealismo de Shaftesbury, é preciso não negligenciar a influência [sobre Diderot] (...) em particular da *Teoria dos sentimentos agradáveis* de Lévesque de Pouilly (...)” (*Outre l'idéalisme de Shaftesbury, il ne faut pas négliger l'influence [...] en particulier de la Théorie des Sentimens agréables de Lévesque de Pouilly [...]* (CHOUILLET, 1973, p. 73).

⁷ A. Bernier (2011, p. 140) refere-se ao “tratado de filosofia moral, a *Théorie des sentiments agréables* (1747), de Lévesque de Pouilly, obra [...] ignorada em nossos dias, porém bastante conhecida e consagrada em sua época” como uma das “mais vastas ambições, uma vez que se trata, para ele, de reconstruir com base em seus próprios princípios o conjunto do edifício do saber, desde a poética e a retórica, até a filosofia moral e a teologia”.

⁸ Como bem observa B. Lessmann (2019, p. 80), “o tratado estético *Les beaux-arts réduits à un même principe* foi amplamente discutido nos países de língua alemã durante a segunda metade do século XVIII. Várias traduções [para o alemão] com diferentes abordagens foram publicadas por Ernst Bertram, Johann Adolf Schlegel, Johann Christoph Gottsched, e (como parte do *Cours de belles lettres*) Karl Wilhelm Ramler”.

no século XXI, algumas referências foram buscadas também no século XIX e no começo do século XX.

Várias referências no século XVIII são aqui úteis. Além do mestre de Batteux, De Pouilly, Diderot é, talvez, o filósofo que mais se comunica com a estética de Batteux. Contemporâneo do autor de *As belas-artes*, Diderot refletiu sobre os mesmos temas e dedicou páginas, artigos e até um livro a Batteux⁹. Boileau, Dubos, D’alembert, Montesquieu e André também mantêm uma relação de proximidade histórica e temática com Batteux, e, portanto, são aqui relevantes. Algumas relações entre os conceitos de Batteux e de Kant podem ser observadas, na medida em que Kant representa, como se sabe, uma revolução também na estética moderna.

Infelizmente não poucas possíveis fontes de referência sobre a imitação da bela natureza em Batteux são excessivamente superficiais e pressurosamente contrárias às ideias contidas em *As belas-artes*. Alguns desses autores – notadamente os que retratam Batteux como não sendo nada além de um teórico representante do Rococó – são aqui mencionados. Alguns classificam Batteux como um mero representante do classicismo. Como se verá adiante, a estética de Batteux não está tão afastada quanto parece da de Diderot, e se situa quase que paradigmaticamente entre as estéticas dos séculos XVII e XIX.

A categorização de Batteux como representante de um movimento artístico deve ser vista com cautela, na medida em que, diferentemente de Giovanni Pietro Bellori, que, no século XVII, travara uma luta de duas frentes contra a pintura amaneirada, segundo ele um tanto afastada da natureza, e o naturalismo de Caravaggio, a filosofia de Batteux possui um caráter mais descritivo do que prescritivo. Portanto, o tratado das belas-artes não deve ser reduzido a uma poética de caráter mais preceptivo. Ao contrário do que muitos autores disseram a seu respeito, seu objetivo não é firmar um movimento estético, mas dar conta de teorizar de forma newtoniana sobre o que ele chamou de belas-artes (poesia, pintura, escultura, música e dança), ecoando a pretensão de seu mestre Lévesque de Pouilly, de formular uma “ciência dos sentimentos tão certa e mais importante do que qualquer ciência natural” (POUILLY, 1774, p. 83). No Prólogo de *As belas-artes*, diz Batteux: “imitemos os verdadeiros físicos, que recolhem experiências e fundam em seguida sobre elas um sistema que as reduz a um princípio” (BATTEUX, 2009, p. 15). O pretensioso princípio newtoniano de Batteux, compreendido racionalmente como a

⁹ O livro *Carta sobre os surdos-mudos*, um dos mais importantes textos de Diderot, “hoje considerado uma pequena obra-prima” (MATOS, 2001, 146), foi endereçado a Batteux (cf. DIDEROT, 1751).

propriedade essencial e unificadora das belas-artes, é a imitação da bela natureza. Assim como, em Newton, a força gravitacional é a causa física unificadora de diversos fenômenos, e que explica física e matematicamente tanto as órbitas dos planetas quanto a queda dos objetos, em Batteux, o prazer na imitação da bela natureza é o que explica a própria existência da poesia, da pintura, da escultura, da música e da dança. O tratado das belas artes, portanto, não é uma obra de crítica estética e literária, mas de estética enquanto domínio filosófico. Seu princípio fundamental ou sistema, a imitação da bela natureza, pode ser visto como uma teoria estética. O comentário de Cassirer a respeito desta pretensão newtoniana de teorização estética por Batteux é não só pertinente, como exato:

A natureza está submetida a leis universais e invioláveis; devem existir para a “imitação da arte” leis da mesma espécie e de igual dignidade. E todas essas leis parciais devem, em definitivo, harmonizar-se e estar subordinadas a um princípio único e simples, a um axioma da imitação em geral. É essa convicção fundamental que Batteux exprime pelo simples título de sua obra principal, *Les beaux-arts réduits à un même principe* (*As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*), a qual parece proclamar o cumprimento vitorioso de todo o esforço dos séculos XVII e XVIII em matéria de método. Aqui domina igualmente o grande exemplo de Newton: da ordem que ele tinha estabelecido no universo físico devia derivar a ordem do universo intelectual, ético e estético. À maneira de Kant, que via em Rousseau o Newton do mundo moral, a estética do século XVIII procura e exige um Newton da arte [...] (CASSIRER, 1992, p. 373)

Quando Batteux diz, logo no início de *As belas-artes*, “imitemos os verdadeiros físicos, que recolhem experiências e fundam em seguida sobre elas um sistema que as reduz a um princípio”, observe-se o uso do termo “sistema” (*systeme*) (BATTEUX, 2009, p. 15). Recolher experiências para fundar um sistema ilustra a marca da indução newtoniana que se imprime no espírito do século XVIII¹⁰. Embora seja sempre importante

¹⁰ A propósito desta indução em Batteux – um tema nebuloso –, Franklin de Matos comenta em seu livro *O filósofo e o comediante* (2001, p. 149) que, ao comparar as artes entre si (poesia, pintura, escultura, música e dança), estabelecendo como que relações de parentesco e comunicação entre elas, Batteux talvez tivesse lançado mão do método dedutivo. Uma observação similar faz P. Guyer, em sua *História da estética moderna* (GUYER, 2014, I, p. 255). A *Carta aos surdos-mudos*, de Diderot, “teria ensinado (...) ao conservador Batteux [que] o parentesco entre as artes não deve ser postulado dedutivamente, a partir de uma prévia definição do belo, mas de modo indutivo, começando por um inventário dos hieróglifos que distinguem cada uma das artes” (MATOS, 2001, p. 149).

Quando se examina atentamente o texto de *As belas-artes*, não parece claro que Batteux tenha simplesmente deduzido o parentesco entre as artes – se bem que, assim como F. Matos, M. K. Schenker (1908), em sua tese de doutorado sobre a recepção da estética de Batteux na Alemanha, entende que Batteux não utilizou o método da indução, como era de se supor, e até mesmo tentou corrigir algumas falhas *ad hoc* em sua complexa e vaga definição de imitação da bela natureza, numa tentativa de fazer uma “cama de Procusto” (*Prokrustesbett*) (SCHENKER, 1908, p. 48), tentando corrigir falhas na própria teoria com alterações na amplitude de seus conceitos.

De qualquer forma, uma suposta dedução do “parentesco entre as artes”, por Batteux, provavelmente não teria sido feita a partir “de uma prévia definição de belo”, que falta ao seu livro *As belas-artes*, mas sim do conceito (mais do que da definição) de imitação da bela natureza, aplicado

o cuidado histórico e teórico em se atribuir a determinada obra filosófica o status de sistema, no caso de *As belas-artes*, o próprio autor expressa a pretensão de que seu princípio geral seja entendido como tal, à maneira de Newton. Obviamente, há um hiato entre a pretensão a um sistema e um sistema propriamente dito, assim como há pretensos sistemas físicos que, na teoria, não podem ser considerados propriamente sistemas. No caso de Batteux, é possível que ele mesmo caia, ao longo do texto, na contradição e na autorrefutação. Algumas inconsistências em sua teoria foram sendo apontadas à medida que sua obra foi sendo mais lida na França e na Alemanha. No entanto, a tão comum demolição pressurosa do princípio de Batteux, sobretudo depois de sua época, geralmente não levou em consideração a intenção de seu formulador original, expressa logo no início de sua obra, de fundar um sistema sólido. Desejoso de constituir seu sistema estético, Batteux naturalmente não seria ingênuo a ponto de ignorar a necessidade de coerência, consistência e coesão em sua teoria, bem como de ignorar as “experiências” que

inicialmente à poesia. Em Batteux, é correto afirmar que as belas-artes constituem uma família, e portanto têm entre si um parentesco marcado por uma forte relação de proximidade e comunicabilidade entre seus membros, mas, como se verá adiante, e sobretudo no subcapítulo sobre a inversão, Batteux admite que várias hipóteses e ideias sobre o que caracterizaria a poesia, diferenciando-a da prosa, haviam sido por ele testadas, sem que nenhuma conseguisse dar conta do que era pretendido, até que ele estudou e testou o princípio da *mimesis* de Aristóteles, o qual se aplicava com uma “justeza” (*justesse*) “verificada pelo exame” (*vérifiée par l’examen*). Ele diz: “eu ia mais longe: tentava aplicar o mesmo princípio à música e à arte do gesto, e espantou-me a justeza com a qual ele lhes convinha” (BATTEUX, 2009, p. 17; 1746, p. viii).

No entanto, tais procedimentos podem ser interpretados como um caminho inverso ao da indução. Ele teria partido do geral – a fórmula da *mimesis* de Aristóteles – para o particular – as diversas formas de expressão das diversas artes. Logo, seu método não seria aquele da indução newtoniana, usaria “a razão” contra “o instinto” (*Ibid.* p. 16), e começaria por perguntar, “uma ideia clara e distinta” (*Ibid.*) – “o que é a poesia?” (*Ibid.*), isto é, revelaria uma abordagem que, desta forma, poderia ser compreendida como uma ênfase na capacidade da razão. Sobre esta, dizia Descartes, “o mais importante é aplicá-la [a razão] corretamente” (*le principal est de l’appliquer bien*) (DESCARTES, 1838, p. 2). Mas Batteux não subsume o particular das artes ao princípio da *mimesis* como se este fosse uma lei. Diferentemente, ele toma a *mimesis* de Aristóteles como uma hipótese, cuja “justeza” deveria ser testada e confirmada pela aplicação caso a caso. Quando ele diz que “ia mais longe, e tentava aplicar o mesmo princípio à música e à arte do gesto”, “tentar aplicar” (*essayer d’appliquer*) pode ser lido como “testar (a aplicabilidade)”, verificar se é aplicável. E quando ele diz que, depois de tentar aplicar o princípio à música e à arte do gesto, espantou-se (*je fus étonné*) “a justeza com a qual ele lhes convinha”, este espanto sugere que, antes de verificar a aplicabilidade, ele não parecia esperar que a hipótese funcionasse apropriadamente com a música e a arte do gesto. Assim, ele inicialmente “buscava uma definição de poesia” (*Ibid.* p. 18), e acabou estendendo a aplicação do princípio da imitação da bela natureza para diversas artes, por verificar que ele se aplicava com justeza a estas artes. A terceira e maior parte de *As belas-artes – Onde o princípio da imitação é verificado por sua aplicação nas diferentes artes* – é uma reafirmação de seu método, visando ao sólido estabelecimento de um sistema estético de único princípio que superasse todas as regras, em diversas artes: “é a teoria verificada pela prática” (*Ibid.*). Nesta Parte III, “o princípio geral é aplicado às espécies particulares, e a maior parte das regras conhecidas são remetidas à imitação e formam um tipo de cadeia, pela qual o espírito apreende ao mesmo tempo as consequências e o princípio como um todo perfeitamente ligado e cujas partes se sustentam todas mutuamente” (*Ibid.*).

Como se verá adiante, Batteux, contrariamente ao que se procurou estabelecer no século XIX – muito embasado em sua forma de conceber a natureza e as grandezas de instituição – inclinava-se a usar determinados métodos e ferramentas não muito diferentes dos de Diderot.

pudessem corroborar e solidificar sua fórmula. Ele emprega um método, e não seria exagero afirmar que tal método é a indução de matriz newtoniana em seu formato geral, uma vez que o imperativo afirmativo “imitemos os verdadeiros físicos” não quereria dizer outra coisa senão que o método indutivo da física também seria a ferramenta metodológica de sua filosofia estética.¹¹

Embora haja certo exagero em se afirmar – como o faz Pelayo (1886. p. 50) – que o tratado de Batteux foi tão bem recebido que chegou a ser “acatado como código em muitas partes da Europa”, a reação a seu sistema estético foi inicialmente positiva, o que lhe rendeu a cátedra de filosofia grega e latina no *Collège Royal (Collège de France)*, uma cadeira na *Académie des Inscriptions et belles-lettres* e outra na *Académie Française*. No entanto, não tardaram a vir os ataques, a maioria dos quais carecia do respeito a uma regra basilar quando se decide honesta e racionalmente julgar determinada teoria, hipótese, sistema ou princípio, qual seja, procurar antes compreender em profundidade aquilo que se pretende julgar. Diderot diria que “nada é mais perigoso [...] do que se fazer a crítica de uma obra que não se leu” (DIDEROT, 1993, 65)¹². O resultado ulterior de tais leituras desfavoráveis seria o abandono acadêmico do princípio de Batteux enquanto sistema estético.

Como se disse acima, Batteux, em sua teoria, mostrou-se atento às novidades e assimilou vários traços do pensamento de diversos autores que pensaram sobre questões estéticas como o belo, o gosto, o gênio, o entusiasmo e a imitação. Há uma tendência na filosofia de Batteux a incluir, de modo funcional, em seu pensamento, diversos traços do pensamento de outros pensadores, no que seria talvez uma espécie de ecletismo filosófico. Procura, desta forma, assimilar Aristóteles, Horácio, Cícero, Quintiliano, Boileau, La Motte, Dubos, André e até Platão a seu modo. O conceito de imitação da bela natureza nas belas-artes foi formulado ecleticamente a partir de estudos, observações e leituras que vão de Aristóteles a La Motte. Batteux propõe-se a interpretar a *mimesis* aristotélica em profundidade (esotericamente) (BATTEUX, 2009, p. 17), e o mesmo ele parece fazer com a imitação poética de uma “bela natureza” e seus desígnios (*desseins*) em La Motte. Ele parece propor-se a ser um profundo intérprete tanto de um como de outro. Várias e

¹¹ “Recolher experiências” corresponderia à primeira etapa do método indutivo; depois viria, a partir destas experiências recolhidas, o “fundar [...] sobre elas um sistema que as reduz a um princípio”. Em outras palavras, o filósofo, assim como o físico, deve observar atentamente a natureza em sua variabilidade (recolher experiências), para que possa formular seu sistema. O sistema será rígido, isto é, nenhum de seus axiomas, postulados ou partes de sua estrutura poderá ser alterado, sob pena da destruição ou alteração completa do modelo.

¹² Do autor da carta precedente ao Sr. B***, seu editor.

fortes são, portanto, as influências sobre Batteux. Uma delas foi a revolução estética do sentimento, em Dubos, a qual é incorporada à teoria da imitação da bela natureza. Consequentemente, a imitação da bela natureza está intimamente ligada ao juízo de gosto. O gosto, em Batteux, é um juízo subjetivo que independe de conhecimentos técnicos sobre as artes para que seja possível apreciá-las. Para saber apreciar e julgar o valor de determinada obra de arte, basta ao sujeito deixar-se guiar pelo próprio prazer. A *mimesis* de Batteux está, portanto, diretamente relacionada ao gosto, na medida em que este é o juiz que dirá se uma imitação é boa ou não. Não há, como se disse, um critério técnico ou racional para tal juízo, apenas o gosto e o sentimento de prazer.

Como se disse, a *mimesis* de Batteux – a imitação da bela natureza – é a propriedade a que todas as belas-artes podem ser reduzidas. Assim como Diderot, Batteux não aceita a autoridade da imitação dos modelos antigos (*imitatio antiquorum*) sobre a arte, uma vez que todas as composições devem passar pelo crivo do gosto e devem ser, em última instância, imitações da bela natureza. Para se tentar compreender a imitação da bela natureza em Batteux em sua complexidade, é preciso proceder de início a uma exegese não apenas da linguagem, mas de todo um pensamento que permeia e circunda o tratado *As belas-artes*, que será aqui o texto objeto de análise. Serão examinados os possíveis sentidos semânticos de alguns termos essenciais que correm o risco de serem compreendidos de forma equivocada, tais como “natureza”, “poesia”, “arte”, “imitação”, “gosto”, “gênio”, “entusiasmo”, “espírito” e “coração”, e, muito além disso, serão examinados os fundamentos histórico-filosóficos da gênese da ideia de imitação da bela natureza, um conceito que deve muito às transformações históricas das ideias que vão da Grécia antiga à França das décadas de 1720 a 1740.

Um longo capítulo da presente pesquisa é dedicado à bela natureza, um conceito com raízes históricas em Platão. O livro *Idea*, de Erwin Panofsky, é uma fonte de referência essencial neste tema. Como se verá, a *idea* sofre, ao longo da história, uma inversão em seu sentido. Em Plotino, seu sentido é absolutamente distinto do de Alberti. É necessário estar atento a essas diferenças para que se possa compreender a crítica de Diderot à imitação da bela natureza – como entendida por determinados artistas – no *Salão* de 1767. Um dos rótulos colocados em Batteux foi o de filósofo platônico, com base na ideia de que a bela natureza seria tão simplesmente a ideia platônica (forma, *eidos*). Como se verá adiante, esta compreensão não é aceitável e ignora a profunda metamorfose histórica da *idea* de matriz pitagórico-platônica, que em Alberti chega a inverter-se em relação à *idea* (*eidos*) plotiniana de uma realidade suprassensível. A

estética de Batteux deve tributos a Alberti, bem como a toda uma tradição italiana e francesa que refletiu sobre a imitação da natureza na pintura e na poesia.

Entre as diversas dificuldades que acabam por surgir na teoria de Batteux, a que mais se destaca é certamente a complexidade do conceito de bela natureza. Diderot, em diversos de seus escritos, observa este problema, e chega a sugerir a Batteux, com um quê de mordacidade, que escreva um novo capítulo numa nova edição de *As belas-artes* dedicado a explicar o que é a bela natureza¹³. Apesar de haver diversos capítulos em *As belas-artes* que, de maneira descontínua, exemplificam, definem parcialmente e apresentam características do que seja a bela natureza, a falta de rigor na forma de o autor organizar as suas definições e a complexidade dos conceitos tornam o tema ainda mais difícil. Contudo esta falta de rigor na apresentação de sua teoria estética, sob a forma de um tratado, não deve ser confundida com sua autoexigência de fundar um sistema estético sólido. Batteux registrou em papel seu sistema quando este já estava totalmente formado em seu espírito. O maior problema do tratado é a forma pouco rigorosa da exposição das ideias. Esta forma, sob a qual seu sistema foi apresentado ao mundo, não foi capaz de expressar, notadamente aos exigentes leitores e pensadores alemães, a complexa estrutura de seu princípio único. Assim, acabou não ficando evidente, como gostaria Batteux que tivesse ficado: (a) que a imitação da bela natureza jamais pode ser reduzida à imitação perfeita da aparência dos objetos visíveis; (b) que os sentimentos também devem ser vistos como parte da natureza, considerada ponto de partida da *mimesis*; (c) que esta *mimesis* é um sistema que engloba a música, a dança e a poesia lírica, na medida em que estas também são artes imitativas e costumam apresentar, entre arte e sujeito, fortes relações de congruência entre seus “signos” e os sentimentos (*Ibid.* p. 138); (d) que esta *mimesis* da bela natureza depende tanto de um lado objetivo (relações de congruência da bela natureza com o objeto) quanto de um lado subjetivo (relações de congruência da bela natureza com o sujeito); e (e) que este sistema (*mimesis* da bela natureza) não pode jamais ser confundido com a imitação dos modelos antigos (*imitatio antiquorum*). Infelizmente, deve-se dizê-lo, acadêmicos importantes negligenciaram estas características e implicações fundamentais na teoria de Batteux, de forma que não restou praticamente nada que valesse a pena ser estudado, no século XIX, de uma obra cujas caricaturas se multiplicavam. Tornou-se praticamente obrigatório, em determinados meios, reproduzir

¹³ “Não deixai de colocar no cabeçalho de vossa obra um capítulo sobre o que seja a bela natureza” (DIDEROT, 1993, p. 58).

tais caricaturas depreciativas do sistema de Batteux. Pelayo, no século XIX, começa seu comentário sobre Batteux reforçando esta impressão negativa:

[...] nunca se viu construção mais frágil, apesar de sua aparência de solidez, nem nunca se fabricou uma teoria com menos elementos; sua ilusória facilidade seduz: uma vez aprendida, nunca sai da memória, e o século XVIII a aprendeu em seguida [...] O princípio único do abade Batteux é a imitação da natureza, entendida tal e como soa, no mesmo sentido grosseiro em que hoje a entendem os naturalistas e realistas; doutrina que dista *toto coelo*, como em outra parte indicamos, da verdadeira doutrina de Aristóteles (PELAYO, 1886, p. 51).

No entanto, o mesmo autor, que demonstra ter se dedicado ao estudo da obra de Batteux, logo inverte esta posição de ataque, dizendo:

Não nos enganemos, no entanto, dando à doutrina do abade Batteux mais alcance naturalista do que realmente tem. Sua imitação não é a cópia servil do que se oferece aos olhos, mas a imitação da *bela natureza*, isto é, da natureza no mais alto grau de perfeição que pode conceber o espírito (*Ibid.* p. 52).

E tece alguns bem fundamentados elogios a Batteux e sua obra:

[...] Tantos e tão luminosos traços do espírito crítico, unidos à generosa tentativa de construir pela primeira vez uma teoria geral das artes, explicam o alto conceito que em seu tempo alcançou Batteux, até mesmo na pensadora Alemanha, e deixam patente a injustiça que com ele cometem os críticos de sua nação, até mesmo os mais informados, e os que têm tomado por principal argumento a história das ideias literárias em sua pátria, omitindo de todo o seu nome, ou postergando-lhe a outros muitos [...] (*Ibid.*).

Algumas adversidades que Batteux enfrentou, e que contribuíram para que *As belas-artes* e seu princípio da imitação da bela natureza se tornassem tão débeis e desinteressantes aos olhos dos leitores e acadêmicos franceses e alemães do final do século XVIII e todo o século XIX serão apresentadas no capítulo que se segue, dedicado a uma breve apresentação da vida e da obra do abade Batteux. Um dos desdobramentos históricos desse progressivo desinteresse pela imitação da bela natureza foi a lacuna histórica verificada na relação entre as obras de Batteux e Diderot. Entretanto, alguns estudiosos do autor da *Carta sobre os surdos-mudos*, tais como H. Dieckmann e J. Chouillet, acabaram reencontrando alguns elos entre os dois filósofos. O caráter livre do texto da *Carta sobre os surdos-mudos* faz com que certos entendimentos de Diderot sejam de difícil interpretação¹⁴. Chouillet comenta sobre uma hipótese de H. Dieckmann que

¹⁴ A propósito, assinala com propriedade Franklin de Matos “um detalhe para o qual o leitor fica já prevenido: este livro não é dos mais fáceis de se ler” (MATOS, 2001, p. 148). “De fato, mais do que em qualquer outra parte, aqui Diderot é tortuoso, labiríntico, e parece se comprazer em amontoar as questões

“inverte a interpretação tradicional desse texto” e considera atentamente a junção do conteúdo de duas obras de Batteux – *As belas-artes* e *Cartas sobre a frase latina*¹⁵ (CHOUILLET, 1973, p. 156). Há dúvidas a respeito da real intenção de Diderot, nesta carta, em relação a Batteux. Diderot talvez tenha escrito a carta “ao autor de *As Belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*” escolhendo “aquele dos interlocutores da sua época que era o mais capaz de captar seu pensamento, aquele que talvez lhe tenha dado a ideia de operar a junção entre o problema das inversões e o problema geral das belas-artes”¹⁶ (*Ibid.*). Chouillet observa com propriedade que as duas teorias da inversão – de Diderot e Batteux – “são quase as mesmas”, e que “o princípio da bela natureza, apesar das aparências, não é contestado por Diderot, que se referirá a ele com frequência depois disso”¹⁷ (*Ibid.* pp. 156-7). Diversas questões envolvendo a *mimesis* em geral são tratadas na *Carta sobre os surdos-mudos*, entre as quais a preocupação com a recuperação e a perda de toda sorte de elementos significativos em uma tradução, seja ela de um poema, de um idioma para outro, ou ainda de uma arte para outra – e.g. da poesia para a pintura¹⁸. Esta traduzibilidade levará mais tarde ao desenvolvimento de um novo estudo denominado por É. Souriau “estética comparada” (1983). No último capítulo de *As belas-artes*, intitulado *Sobre a união das belas-artes*, Batteux discorre sobre o que mais tarde R. Wagner chamará de arte total (*Gesamtkunstwerk*), isto é, a reunião de diversas artes

diante de nós” (*Ibid.* p. 148). “Diderot reproduz, no plano do estilo, o tumulto de uma alma ocupada por uma porção de ideias (...)” (*Ibid.*).

¹⁵ Este opúsculo de Batteux encontra-se em seu *Cours de belles-lettres distribué par exercices*. Trata de uma análise – que hoje seria considerada linguística – das inversões sintáticas dos períodos nas orações (cf. BATTEUX, 1748).

¹⁶ [...] *celui des interlocuteurs de son époque qui était le plus à même de saisir as pensée, celui qui peut-être lui a donné l'idée d'opérer la jonction entre le problème des inversions et le problème général des beaux-arts.*

¹⁷ *Les deux théories de l'inversion son presque les mêmes, à une finesse près. Le principe de la “belle nature”, en dépit des apparences, n'est pas contesté par Diderot qui s'y réfèrera bien solvante par la suite.*

¹⁸ A respeito desta traduzibilidade, Lessing escreveu seu famoso *Laoconte*, no qual reflete sobre um caso específico nas artes: o grupo de esculturas de Laoconte, de Agesandro, que se encontra no Vaticano. Esta obra representa *Laoconte* no momento em que uma serpente o estrangula. Curiosamente, o semblante de Laoconte é calmo, muito diferente da agonia descrita por Virgílio. Lessing entendeu que essa aparente incongruência se deve aos meios utilizados por uma e outra arte. Dobranszky comenta a respeito: “descrições admiráveis em poemas tornam-se feias, ou no mínimo canhestras, na pintura ou escultura – e vice-versa” (in: DIDEROT, *Ensaio sobre a pintura*, 1993, p. 20). Para Dobranszky, Lessing, um estudioso e tradutor da obra de Diderot para o alemão, teria extraído esta ideia de uma traduzibilidade que leva em consideração os meios empregados da *Carta sobre os surdos-mudos*, de Diderot. No mesmo parágrafo em que Diderot sugere a Batteux acrescentar ao seu tratado das belas-artes um capítulo que explicasse o que se pode entender por bela natureza, Diderot observa que uma coisa qualquer na natureza pode ficar bem em um lugar e ficar feia em outro. Isto quer dizer que, na *mimesis*, seria preciso respeitar não apenas o objeto em si, mas sua função naquele lugar, sua relação com o ambiente em que se encontra e o meio em que é expresso: Assim, “uma pintura admirável num poema poderia ficar ridícula numa tela [...]” (DIDEROT, *Carta sobre os surdos-mudos*, 1993, p. 58). Em princípio, a epopeia exige do espectador mais imaginação do que a pintura, a escultura ou a tragédia: “como pode ocorrer que o mesmo que estarrece nossa imaginação desagrade nossos olhos?” (*Ibid.*).

em um mesmo palco. Para que esta união seja possível, está implícito – e Diderot está atento a isto – que as belas-artes tenham entre si, até certo ponto, uma traduzibilidade.

Esta traduzibilidade está intimamente ligada à característica mais marcante da *mimesis* de Batteux – a relação de adequação ou conveniência entre os elementos envolvidos. Esta adequação não será absoluta, isto é, a arte não buscará a adequação perfeita com a natureza. Sempre haverá um espaço de incongruência, que é a marca distintiva da ficção. A estética de Batteux, ao contrário da estética de matriz neoplatônica, a qual imita o *eidos* considerado real, declara abertamente que a arte e a beleza não têm a pretensão de seguir servilmente os contornos da natureza. A imitação, portanto, apesar de necessitar, na própria constituição, das relações de congruência – e a ideia de *mimesis* já sugere isso –, jamais resume-se à “cópia exata”, na medida em que sempre há, abertamente, um espaço de incongruência entre a arte e a natureza (BATTEUX, 2009, parte 1, cap. 3, p. 32). A arte é posta em cena, como bem observa Cassirer, como “rival da natureza” (CASSIRER, 1992, p. 373). E esta rivalidade evidencia a diferença substancial dos dois domínios. A obra de arte, portanto, apresenta-se ao espectador como um todo irreal, no sentido de que não pode ser vista como sendo a própria natureza, mas sim como um ente que toma como referência a natureza.

A teoria estética de *As belas-artes* – um pretense sistema newtoniano das artes ligadas ao gosto e ao sentimento –, marcada por complexas relações de conformidade ou correspondência entre diversos elementos, estratos e funções da natureza e da arte, ofereceu ao século XVIII mais um de seus artefatos que possibilitaram racionalizar de forma totalizadora o real, o pensamento e as atividades humanas. Juntamente com o próprio tratado *As belas-artes*, a *Enciclopédia* de Diderot e D’Alembert, de 1751, cinco anos após a primeira edição de *As belas-artes*, ajudou a difundir a ideia de imitação da bela natureza, uma vez que o *Discurso preliminar à enciclopédia*, redigido por D’Alembert com o objetivo de apresentar uma organização dos conhecimentos humanos de “todas as ciências e todas as artes”, a utiliza como princípio universal para as belas-artes (D’ALEMBERT, 1894, p. 4). Os conhecimentos, segundo D’Alembert, podem ser diretos – recebidos pelos sentidos – ou refletidos, formados “pela combinação das ideias primitivas”¹⁹ (*Ibid.* p. 41). O conhecimento característico das belas-artes é um tipo de conhecimento refletido. Este conhecimento, diz D’Alembert, “consiste nas ideias que formamos em nós mesmos, imaginando e compondo seres semelhantes àqueles que são

¹⁹ [...] par la combinaison des idées primitives [...]

o objeto das nossas ideias diretas: é o que se chama de imitação da natureza²⁰” (*Ibid.*). Estes seres imaginários, refletidos, irreais, podem ser selecionados por serem particularmente significativos. Neste caso, segundo D’Alembert, tem-se a imitação da bela natureza: “é nesta imitação dos objetos capazes de excitar em nós sentimentos vivos e agradáveis, de qualquer natureza que sejam, que consiste, em geral, a imitação da bela natureza”²¹ (*Ibid.* p. 42). D’Alembert reproduz detalhadamente diversas características, relações e consequências da imitação da bela natureza contidas no tratado de Batteux. A atenuação do sentimento no coração, como se verá depois, é uma delas (BATTEUX, 2009, p. 66; D’ALEMBERT, 1894, p. 42). A música, também considerada arte imitativa, é outra: “a música que, em sua origem, era talvez destinada a não representar senão os ruídos, passou a ser, pouco a pouco, uma espécie de discurso e mesmo de linguagem pela qual se exprimem os diferentes sentimentos da alma, ou melhor, suas diferentes paixões”²² (D’ALEMBERT, 1894, p. 44).

A teoria da imitação da bela natureza, não sendo uma cópia servil da natureza, contempla a liberdade imaginativa guiada pelo entusiasmo (BATTEUX, p. 65). A teoria prevê a coexistência permanente da dualidade entre exatidão e liberdade, as quais, mesmo opondo-se uma à outra, integram o processo de criação artística (*Ibid.*). O espaço de liberdade concedido ao artista na teoria de Batteux parece ser, de certa maneira, um prenúncio do romantismo²³. Diversas características decorrentes do princípio de Batteux parecem ser como que vetores que conduzem ao romantismo. Talvez o traço mais notável desta tendência seja a própria redução e subsunção das numerosas regras que se multiplicam nas belas-artes a um único princípio. Esta subsunção das regras a um princípio talvez tenha favorecido a que o gênio confiasse mais em sua capacidade de criação. Um dos estigmas do século XVII – de fato uma caricatura cujo exagero conduz

²⁰ [...] consiste dans les idées que nous nous formons à nous-mêmes, en imaginant et en composant des êtres semblables à ceux qui sont l’objet des nos idées directes: c’est ce qu’on appelle l’imitation de la nature [...]

²¹ C’est dans cette imitation des objets capables d’exciter en nous des sentiments vifs ou agréable, de quelque nature qu’ils soient, que consiste, en général, l’imitation de la belle nature.

²² [...] la musique qui, dans son origine, était peut-être destinée à ne représenter que du bruit, est devenue peu à peu une espèce de discours et même de langue par laquelle on exprime les différents sentiments de l’âme, ou plutôt ses différentes passions.

²³ Como se sabe, a ênfase na imaginação e na expressão das emoções – acima da razão –, bem como a tão comum rejeição às regras formais prescritas pela tradição, são algumas das marcas do romantismo, e neste aspecto Batteux parece prenunciá-lo. Obviamente o próprio século XVIII como um todo denuncia o romantismo, e compreender Batteux, desta forma, pode ser de alguma valia no estudo da gênese desse movimento intelectual e artístico. Esta observação deve, no entanto, ser vista com reservas, na medida em que, muito embora Dubos e Batteux tenham sido influentes sobre movimentos artísticos e literários tais como o *Empfindsamkeit*, o *Sturm und Drang* e posteriormente o próprio romantismo, a obra de Batteux se apresenta em *As belas-artes* não como um movimento, mas como um sistema das belas-artes.

a algumas inconsistências históricas e até mesmo a um certo empobrecimento da reflexão sobre esta época – é a ideia de constrangimento e fixidez das regras na poesia. Segundo esta versão, que se tornou quase um lugar-comum acadêmico, o poeta, no século XVII, imerso em um paradigma racionalista, via-se constrangido pelas regras, muitas das quais haviam sido prescritas pelos antigos. Seria necessário, portanto, seguir os ditames de Aristóteles – as três unidades (ação, espaço e tempo) ilustrariam bem essa fixidez – para não cair na vulgaridade. Afinal, os antigos possuíam uma autoridade incontestável. A “querela dos antigos e dos modernos” representaria o início de uma ruptura desse paradigma do constrangimento das regras. Segundo essa narrativa, Batteux seria um representante do classicismo, e, assim, estaria mais ligado ao grupo dos antigos. Essa narrativa quase oficial, contudo, está carregada de exageros e inconsistências. Batteux escreveu *As belas-artes* meio século depois da “querela dos antigos e dos modernos”, quando sobre aquela tese e aquela antítese duas gerações na França já haviam refletido. Ele absorvera a contradição daquela querela, e, por conta disso, sua teoria considera que a imitação dos antigos jamais pode ser cega, e sempre deve passar pelo crivo do gosto natural: [...] “a natureza é tão forte que, se acaso alguém de gosto apurado se opuser ao erro, frequentemente o gosto natural retoma seus direitos [...] É a autoridade dos homens ou será que não é, antes, a voz da natureza que opera essas modificações?” (*Ibid.* p. 53). A propósito, o capítulo do qual foi extraída esta citação intitula-se *O objeto do gosto só pode ser a natureza* (*Ibid.* p. 51). Desta forma, substituem-se todas as regras da arte por uma e única: a imitação da bela natureza. Seria possível supor que ele procurava opor-se àquela suposta tendência do século XVII ao constrangimento das regras? Tal suposição deve ser vista com cautela, na medida em que Boileau e outros “racionalistas” do século XVII não pretendiam outra coisa senão adotar como cartilha a razão, em oposição às cartilhas e códigos de múltiplos princípios e regras. Batteux diferencia-se de Boileau em relação ao seu princípio único. Batteux incorpora o sensualismo do século XVIII em sua teoria. Apesar de que, mesmo no século XVIII, as belas-artes, notadamente na França, possuíam regras de gosto e etiqueta a seguir, havia uma atmosfera de mais liberdade, que ecoava as aspirações políticas do momento. Couperin ilustra bem este sentimento, do qual partilharia Batteux. Em seu tratado *A arte de tocar o cravo*, publicado em 1716, apesar de determinadas regras fixarem o que seria de bom ou mau gosto em matéria de ornamentos e outros recursos na música, há um espaço para a liberdade:

O prelúdio é uma composição livre, na qual a imaginação se livra de tudo o que se lhe apresenta. Mas como é bastante raro encontrar gênios capazes de

produzir no instante, é preciso que aqueles que terão recurso a estes prelúdios regrados os toquem de uma maneira fácil, sem se prender muito à precisão dos movimentos [...] (COUPERIN, 1717, p. 60).

O que Couperin quer dizer com “gênios capazes de produzir no instante”? Na época, era comum a improvisação. Como era difícil criar grandes obras improvisadas – algo reservado aos gênios –, escreviam-se textos (partituras) com todas ou quase todas as notas a serem tocadas. O gênio era então a figura do compositor. O mesmo ocorria no teatro: os atores lidavam com textos, e cada palavra dita sobre o palco havia sido previamente escrita pelo autor da obra – um poeta trágico ou cômico. A dificuldade do texto para o artista executante ou intérprete – ator, músico, ou bailarino – encontrava-se na obrigatoriedade de reproduzir precisamente todas as palavras do texto, procurando, ao mesmo tempo, imitar com naturalidade os sentimentos, características e funções ligadas às falas das personagens, às notas da música e aos movimentos da dança. Por isso, Couperin demanda do executante que este pareça estar improvisando, isto é, que este se permita liberar-se do constrangimento da partitura. Como se viu, Batteux registra em sua teoria esta convivência entre exatidão e liberdade nas artes. Ele codifica o que já vinha sendo pensado e sentido. Pode-se vê-lo, portanto, como o representante de um momento de transição paradigmática entre as estéticas dos séculos XVII e XIX. A própria ideia de criação artística, mencionada diversas vezes por ele, e que está inteiramente de acordo com o princípio da imitação da bela natureza, já aponta para o que seria uma mudança paradigmática na forma de conceber a arte.

Batteux procurou dar conta, à luz dos princípios filosóficos próprios do século XVIII, de explicar, com seu sistema estético, variadas produções artísticas de gênios, da antiguidade até o século XVIII. Assim, várias tendências artísticas, e variados métodos e caracteres, são mencionados em *As belas-artes*. Todas as diferentes obras mencionadas por Batteux apresentam como característica comum a imitação da bela natureza. Todas elas apresentam uma profunda relação com a natureza, e, como se verá adiante, esta natureza abrange os sentimentos humanos.

2 Batteux e As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio

2.1 O abade Batteux e sua obra²⁴

²⁴ A mais detalhada fonte de referência sobre a vida pessoal de Batteux é uma autobiografia escrita aos seus sobrinhos, e que foi adicionada a edições póstumas de seu *Princípios da literatura* (cf. BATTEUX, 1800).

Charles Batteux nasceu em maio de 1713, cinco meses antes de Diderot e dez meses depois de Rousseau, numa cidade chamada Alland’hui, no norte da França (BATTEUX, 1800. p. 4). Entrando no seminário em Reims, recebeu de seu professor Louis du Vau, abade de Landeve, aulas de grego e hebraico. Segundo Batteux, este professor lhe deu livros de presente, entre eles uma coleção completa de Cícero, outra de Homero, uma Bíblia hebraica e uma gramática (*Ibid.* p. 8-9). Levèsque de Pouilly, já mencionado acima, também foi seu professor em Reims. Segundo o próprio Batteux, o estudo sob a orientação particular de De Pouilly “produziu depois *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, e o *Curso de belas-letas* (*Ibid.* p. 9). Batteux então recebeu a proposta de ocupar uma cadeira de retórica na Universidade de Reims, a qual ele recusou: “[...] tanto por repugnância quanto timidez e desconfiança de mim mesmo”²⁵ (*Ibid.* p. 10). Foi então ser preceptor, mas ficou insatisfeito com as aulas particulares. Segundo ele, o convite para a cadeira de retórica em Reims lhe foi reiterado um ano depois, quando o aceitou, aos vinte e dois anos de idade (“para sair da escravidão” – *pour sortir d’esclavage*) (*Ibid.*). Nas férias, foi para Paris, onde conheceu o abade Vatry, Mellot e o abade Geinoz, os quais ele via “como gigantes em se tratando de literatura e de conhecimentos” (*Ibid.* p.11). Batteux descreve as conversas entre eles:

Eu me aproximava deles tremendo, eu os ouvia falar; qual foi meu espanto de ver [...] que eles não me diziam nada de novo, que eu tinha as mesmas ideias, ainda mais frescas, os mesmos princípios que eles, que eu estava no caminho! Eu dei a eles um relato do meu trabalho, que eles aprovaram²⁶ (*Ibid.*).

Naquela época ele já era conhecido como o abade Batteux (*abbé Batteux*). Em 1743, o historiador Jean Lévesque de Burigny, irmão de Lévesque de Pouilly, ofereceu a ele uma recomendação junto ao importante Pierre-Joseph Thoulier d’Olivet, o abade D’Olivet, líder do partido devoto (*dévot*), que se opunha ao partido dos *philosophes*. A D’Olivet Batteux mostrou “uma espécie de ensaio que foi depois a base do livro que tem por título *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*” (*Ibid.* p. 13). Com a influência de D’Olivet, a Batteux foi proposta uma cadeira de retórica no *Collège de Lizieux*, da antiga Universidade de Paris. Novamente Batteux foi tomado pela timidez: “minha

No entanto, esta *Carta a meus sobrinhos* deve ser vista com cautela, em razão da dificuldade de verificação histórica de seu conteúdo.

²⁵ [...] *par répugnance autant que par timidité et défiance de moi-même.*

²⁶ *Je m’approchai d’eux en tremblant, je les écoutai parler; quel fut mon étonnement de voir que je les entendois et qu’ils ne me disoient rien de nouveau, que j’avois les mêmes idées, même plus fraîches, les mêmes principes qu’eux, que j’étois dans la route! Je leur rendis compte de mon travail, qu’ils approuverent.*

timidez toma conta de mim imediatamente; ele me tranquiliza, eu aceito” (*Ibid.* p. 14). Logo ele receberia outra proposta, desta vez para a cadeira de retórica no *Collège de Navarre*. Em 1746, Batteux publicaria dois livros – um de estética e outro de crítica literária – que dariam à sua existência mais oportunidades, amigos e também inimigos: *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, e *Paralelo sobre a Henriade e o Lutrin*. Neste último, Batteux compara a consagrada paródia épica *Lutrin – um poema heróico-cômico*, de Boileau, com *La Henriade*, uma epopeia de Voltaire, retratando o autor desta – o grande Voltaire – de maneira um tanto satírica como um questionável gênio da poesia. Com estas duas obras, Batteux tornava-se mais e mais conhecido em alguns círculos em Paris. Teve então a ideia de escrever uma carta ao influente economista François Quesnay, o mais famoso da escola dos fisiocratas, pedindo uma cadeira no *Collège Royal* (*Collège de France*). Com a ajuda, entre outros, de Quesnay, Marc-Pierre de Voyer de Paulmy d’Argenson e François-Augustin de Paradis de Moncrif, em 1750 Batteux obteve a desejada cátedra no *Collège Royal*, ocupando a cadeira do abade Terrasson, que havia morrido no ano anterior (*Ibid.* p. 15). J. Chouillet comenta que Diderot havia se interessado pela vaga no *Collège Royal*, e possivelmente a pleiteara, o que pode ter contribuído para um problema na relação pessoal entre ele e Batteux: “sem dúvida essas querelas existiram: não é indiferente que Batteux tenha se apresentado à mente de Diderot no momento em que o eminente professor de retórica vinha de ser nomeado à cadeira de filosofia grega e latina no *Collège de France* [*Collège Royal*]” (CHOUILLET, 1973, p. 155).

Batteux sofreu, em algumas ocasiões de sua vida, de uma patológica melancolia (*affection mélancolique*). Segundo ele, sua depressão piorava à medida que as intrigas se agudizavam. Ele se tornou preceptor do príncipe, mas logo foi obrigado a abandonar o posto, segundo ele devido a uma intriga que agravou sua melancolia (*Ibid.* p. 18). Com o sucesso de *As belas-artes*, Batteux tornou-se membro da *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* em 1754 e da *Académie Française* em 1761. Porém, devido à pior de suas crises de melancolia, decidiu abandonar seus trabalhos na academia e viver no campo.

No séc. XVIII, o interesse filosófico pela obra de Batteux se concentrava em *As belas-artes*, tanto na França como na Alemanha²⁷, embora houvesse também interesse

²⁷ Herder, segundo B. Lessmann, chegou a dizer: “(...) ele [Batteux] em sua terra natal não é tão estimado nem tão lido como na Alemanha, o que poderia ser de qualquer forma testemunhado” (*er in seinem Vaterlande doch nicht so gelobt, nicht so gelesen wird, wie in Deutschland, darüber könnte man allenfalls zeugen*) (Herder *apud* Lessmann, 2019, p. 81).

pelo seu pensamento a respeito do estudo da tradução em geral, como se verifica na *Carta sobre os surdos-mudos*, de Diderot, endereçada a Batteux²⁸, bem como a respeito de seus estudos sobre a filosofia greco-latina. A opinião de Gerhard Gietmann é de que, “dos escritos de Batteux, aqueles que tiveram mais sucesso e ao mesmo tempo receberam mais críticas negativas foram as três obras seguintes: *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, *Curso de belas-letras* e *Tratado da construção oratória*”²⁹. A opinião dominante, no entanto, é a de que a obra mais discutida, lida, criticada e, portanto, a obra mais influente de Batteux foi o tratado das belas-artes (*As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*), impresso pela primeira vez em 1746 e posteriormente reeditado e inserido em coletâneas de tratados de Batteux cujos títulos variaram entre *Curso de belas-letras* (*Cours de belles-lettres*), *Curso de belas-letras distribuído por exercícios* (*Cours de belles-lettres distribué par exercices*) e *Princípios da literatura* (*Principes de la littérature*). O periódico *Correspondência Literária* (*Correspondance Littéraire*), de Grimm e Diderot (GRIMM, vol. X, 1830, pp. 336-7), contém os seguintes dizeres em setembro de 1780, pouco depois da morte de Batteux em 14 de julho: “de todos os escritos publicados pelo Sr. Batteux, o primeiro é aquele que teve mais reputação na França: *As belas artes reduzidas a um princípio*. Este princípio é, como se sabe, a imitação da bela natureza, e este princípio, sem dúvida, é incontestável”³⁰. Na coletânea *Princípios de literatura*, *As belas-artes* apareciam como o primeiro tratado da obra – *Tratado das belas-artes em geral, ou As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio* (*Traité des beaux-arts en général, ou Les beaux-arts réduits à un même principe*) –, seguido pelos tratados sobre o apólogo, a égloga, a epopeia, o poema dramático, a poesia lírica, a poesia didática, o epigrama, os gêneros em prosa, e a construção oratória das palavras. No *Curso de belas-letras distribuído por exercícios*, encontra-se o texto *Cartas sobre a frase francesa comparada com a frase latina*, o qual foi objeto da análise e da reflexão de Diderot na *Carta sobre os surdos-mudos* (BATTEUX, 1748). Considerando o conjunto da obra de Batteux, podem ser encontradas algumas relações entre seus estudos – o grego, o latim, o cuidado com a tradução, o estudo dos clássicos da poesia, da filosofia e da retórica – e a

²⁸ Diderot desenvolve, na primeira parte do livro, uma análise geral sobre as traduções das inversões dos períodos sintáticos do grego para o francês e outros aspectos da dificuldade de manter, no francês, a mesma expressão e as mesmas nuances do texto grego original.

²⁹ “Of Batteux’s writings those that received at once the most praise and blame were the following three works: “*Beaux-arts réduits un meme principe*”, “*Cours de belles-lettres*”, and “*Traite de la construction oratoire*” (Gietmann, 2021).

³⁰ *Des tous les écrits publiées par M. l’abbé Batteux, le premier est celui quel a eu le plus de réputation en France: les Beaux Arts réduits à un principe. Ce principe est, comme on sait, l’imitation de la belle nature, et ce principe, sans doute, est incontestable.*

sua visão estética em *As belas-artes*. Algumas dessas relações têm interesse para esta pesquisa. Um tema específico e recorrente seria o da inversão na tradução dos clássicos. A cátedra de professor de filosofia grega e latina no *Collège Royal*, obtida após o sucesso de *As belas-artes*, era-lhe muito apropriada em razão dos objetos a que ele se dedicava em seus estudos, e ligava-se de diversas maneiras a seus livros e publicações.

Batteux vivenciava o iluminismo vigente, ao mesmo tempo que pressões no meio eclesiástico procuravam afastá-lo das Luzes. Enquanto se apropriava de conceitos tirados do pensamento grego e latino em sua hermenêutica de uma biblioteca clássica que ainda estava sendo redescoberta e reinterpretada, também participava das discussões acerca das grandes questões filosóficas da época – de que são um exemplo a pitoresca hipótese do cravo (instrumento musical) do padre Castel, uma discussão a respeito da possibilidade da tradução da música para um painel de cores, uma música visual que poderia, como queria Castel, ser apreciada pelos surdos³¹. Sugerir que Batteux afastava-se das Luzes porque estudava os clássicos profundamente seria um erro grosseiro, pois o estudo cada vez mais profundo dos clássicos fazia parte do esclarecimento que se cultivava na França e na Europa em geral. No entanto, houve autores que sugeriram que Batteux incorporava certas maneiras de conceber determinados objetos do estudo da filosofia antiga que não estavam tão em voga no século XVIII – principalmente se entendermos que as concepções consideradas geralmente mais representativas do espírito do século XVIII provinham dos *philosophes*, grupo que se opunha ao partido ao qual o destino quis que Batteux pertencesse: os devotos (*dévots*) (SCHENKER, 1908, p. 11). Os clássicos eram sempre apreciados, e novas leituras destes clássicos agitavam o pensamento dos séculos XVII e XVIII. A tradução da *Iliada* por Anne Dacier tinha a sua importância. Diderot também se envolvia profundamente no estudo da *Iliada* e de tantas outras obras escritas em grego e em latim, que ele lia no original a ponto de compreender – como ele próprio conta na *Carta sobre os surdos-mudos* – inúmeras sutilezas características do grego clássico que seriam dificilmente traduzíveis para o francês.

Nunca o grego e o latim haviam sido tão estudados. A dificuldade de traduzir, do grego e do latim para o francês, e também da música para as letras, como de qualquer

³¹ Batteux refere-se ao cravo do padre Castel no cap. 3, da seção 3, da parte 3 (ed. 1746): “toda música e toda dança devem ter uma significação, um sentido”, quando, sem mencionar o nome de Castel, rejeita a possibilidade de tradução “calculada” de música para o painel de cores do “cravo cromático” (*clavecin chromatique*) idealizado por Castel (BATTEUX, 2009, parte 3, seção cap. 2, p. 141). Diderot, em sua *Carta sobre os surdos e mudos*, não apenas comenta, mas desenvolve um longo raciocínio, sobre o cravo do padre Castel (cf. DIDEROT, 1751, pp. 48-66, 332).

arte para outra, “coisas finas que as palavras não podem apanhar” (BATTEUX, *op. cit.*, parte 3, seção 3, cap. 2, p. 141), era tema de infundáveis debates. Comenta Diderot: “nós [referindo-se aos falantes do francês] ganhamos, ao não termos as inversões [do grego e do latim], em precisão, em clareza, em exatidão, qualidades essenciais ao discurso; e perdemos no calor, na eloquência e na energia”³² (DIDEROT, *op. cit.*, p. 136).

Para que se possa compreender alguns movimentos históricos a partir do fim da Idade Média, pode ser útil recordar que houve, principalmente a partir da Renascença, duas tendências históricas aparentemente contrárias, uma ligada à afirmação do passado e outra voltada à negação desse passado, tendências estas iniciadas a partir de um único movimento geral de avanço de novos estudos em contraposição aos pouco flexíveis *trivium* e *quadrivium*. Este movimento de desenvolvimento dos estudos em geral – tanto em sua busca por redescobrir mais e mais o passado greco-latino como em sua tentativa de livrar-se dos dogmas eclesiástico-aristotélicos – acabou por chegar a uma bifurcação mais nítida no século XVIII: por um lado, uma tendência ao que viria a ser conhecido como progresso, isto é, o progresso técnico-científico, que parecia afastar-se cada vez mais da ciência de Aristóteles; e, por outro, uma redescoberta gradual dos antigos gregos e romanos, uma espécie de arqueologia do saber, que passava a conhecer cada vez mais um mundo cheio de riquezas a serem exploradas. Assim, estas duas tendências – uma voltada ao presente e ao futuro, e outra ao passado, na realidade não eram absolutamente contraditórias, pois o que se buscava, em todo caso, era um incremento no conhecimento tanto voltado ao passado quanto ao presente-futuro. Em relação ao passado, novas e aprimoradas traduções dos livros e fragmentos gregos e latinos eram feitas, debates teóricos sobre a mais correta interpretação dos textos antigos eram travados, assim como um estudo cada vez mais intenso das línguas e culturas grega e latina desenvolvia-se. A arqueologia propriamente dita era uma das novidades, e as escavações em Herculano, que haviam começado em 1709, recomeçaram, depois de um interstício, em 1738, oito anos antes da publicação de *As belas-artes*. (BARKER, 1908, p. 2). Novos conhecimentos sobre o extremo oriente se descortinavam. Batteux insere-se nesta corrente que mirava ao passado. Sua dedicação à correta interpretação dos textos clássicos mostra-se em seu *Princípios de tradução*, em sua tradução e comentários das *Quatro poéticas de*

³² [...] nous avons gagné à n'avoir point d'inversions, de la netteté, de la clarté, de la précision, qualités essentielles au discours; et que nous avons perdu de la chaleur, de l'éloquence et de l'énergie.

*Aristóteles, Horácio, Vida e Boileau*³³, em seu *Curso de belas letras* e também em seu tratado *As belas-artes*. Debates acalorados sobre como deveria ser interpretado o texto aristotélico e outras obras eram cada vez mais comuns. E não só o passado da tradição ocidental estava sob exame. O oriente também estava sendo estudado e, aos poucos, desvendado. Batteux escreveu a respeito da história da China, anos depois da primeira edição de *As belas-artes*, em suas *Memórias concernentes à história, às ciências, às artes, aos costumes, aos usos, etc. dos Chineses*, publicada em 1776 em dezesseis volumes. Como a respeito desse distante país ainda não se conhecia muito, suposições errôneas – como a de que a China teria inicialmente sido uma colônia egípcia, hipótese sustentada em uma suposta semelhança entre os sistemas de escrita das duas civilizações – foram rejeitadas por Batteux, mas com dificuldade de convencer aos incrédulos (BATTEUX, 1776, p. vii). Com o tempo, a suposta relação colonial entre Egito e China foi sendo vista como falsa. Mas passaram a ser tidas como verdadeiras algumas relações inusitadas entre ocidente e oriente, como, por exemplo, a descoberta de William Jones – o “Jones oriental” (*Oriental Jones*) – sobre as semelhanças linguísticas – não uma mera coincidência – entre o sânscrito e a maioria das línguas ocidentais. A atualidade da descoberta de Jones mantém-se até hoje, e essas línguas, que vão do gaélico ao sânscrito, são hoje chamadas de indo-europeias.

No campo da estética e das belas-artes, esse mesmo William Jones escreveu um ensaio intitulado *Ensaio sobre as artes comumente chamadas de imitativas*, no qual rejeita a teoria da imitação das belas-artes, de Batteux, como sendo mais uma demonstração de apego à tradição aristotélica e à “asserção de Aristóteles de que toda poesia consiste na imitação, o que tem sido ecoado de autor para autor”³⁴ (JONES, 1807, p. 361). Sobre Batteux, diz Jones: “M. le Batteux tem tentado provar que todas as belas-artes têm uma relação com este princípio comum de imitação”³⁵ (*Ibid.* p. 362). Mas há, para Jones, um princípio válido muito diferente. Este princípio, para ele distinto do princípio da imitação, e que tinha a pretensão de ser a legítima e genuína propriedade das

³³ A propósito destas poéticas, Franklin de Matos relembra que Diderot também era abertamente tributário da tradição de Aristóteles, Horácio e Boileau. O próprio Diderot diz em seu *Discurso sobre a poesia dramática*: “entre uma infinidade de homens que escreveram sobre arte poética, três são particularmente célebres: Aristóteles, Horácio e Boileau” (DIDEROT *apud* MATOS, 2001, p. 32). Esta observação reflete o valor para o século XVIII da tradução, por Batteux, destas obras, tradução que também incluiu a *Poética* de G. Vida. É considerável, em Batteux, a relevância destas obras para a construção de sua teoria.

³⁴ [...] *the assertion of Aristotle that all poetry consists in imitation, which has so frequently echoed from author to author* [...]

³⁵ *M. le Batteux has attempted to prove that all the fine arts have a relation to this common principle of imitating* [...]

belas-artes, seria encontrado na expressão dos afetos, paixões e sentimentos humanos, na empatia e na expressão do caráter. O princípio de Jones, como se verá adiante, diferentemente do que entendia o inglês, inclui-se no âmbito da imitação batteuxiana. A leitura que Jones faz de Batteux é correta em um ponto: há, na teoria de Batteux, uma leitura de Aristóteles. De fato, há, em Batteux, uma meticulosa e renovadora exegese de Aristóteles – e também de Horácio. Este é, pois, um aspecto relevante da teoria de Batteux: um olhar sobre o passado. Como se viu, sua teoria pretende ser um sistema universal, e aplicar-se a todos os tipos de artes, em todas as épocas, e não somente à arte do classicismo e do Rococó.

É nesse contexto de debates em torno do valor do passado que Batteux pode ser visto historicamente como pensador e acadêmico. Possivelmente mais do que pretender criar um sistema absolutamente inovador, pretendia ele apresentar aos outros os frutos colhidos, após anos de estudos, sobre literatura, língua, cultura e filosofia, principalmente clássicas e francesa, em um sistema coeso. M. K. Schenker, em sua tese *Charles Batteux e sua teoria da imitação na Alemanha* (1908), entende que a filosofia do autor de *As belas-artes* não pode ser vista como caracteristicamente iluminista. Segundo ele, o livro de Batteux *História das causas primeiras, ou exposição sumária dos pensamentos filosóficos sobre os princípios dos seres* (1769) encontra-se até mesmo em “franca oposição à filosofia iluminista do século XVIII”³⁶ (SCHENKER, 1908, p. 11). Batteux representaria “o ponto de vista da rigorosa cristandade, oposto à prevalente descrença”³⁷ (*Ibid.*). M. K. Schenker também menciona o fato de Batteux pertencer ao partido devoto (*parti dévot*), que – como se viu – se opunha ao partido filosófico (*parti philosophique*), duas facções opostas que dividiam o ambiente intelectual dentro e fora da Academia Francesa. Embora esta caricatura de Batteux como um anti-iluminista apresente alguns leves traços de veracidade, parece ser uma impropriedade histórica sugerir que a “imitação da bela natureza” – que ajudou a fixar um dos pilares do *Discurso preliminar à enciclopédia*, de D’Alembert – e toda a teoria batteuxiana da arte constituam ideias em dissonância com o iluminismo francês. Ao contrário, a teoria de Batteux – e *As belas-artes* em especial – insere-se quase que paradigmaticamente no século XVIII. Batteux não era um devoto radical – procurava comportar-se como um moderado. Se a análise do discurso, neste caso, não for capaz de nos ajudar a partir do exame do que parece ocultar-se atrás do mero emprego das palavras em *As belas-artes*, ao menos poderá fornecer-nos

³⁶ [...] in scharfem Gegensatz zu der Aufklärungsphilosophie des 18. Jahrhunderts.

³⁷ [...] den Standpunkt des strikten Christentums gegenüber dem herrschenden Unglauben.

indícios de uma considerável disposição do autor pela moderação. É que ele nunca utiliza, em *As belas-artes*, expressões teleológicas tais como “Deus nos criou para...”. Em vez disso, ele dirá “a natureza tem uma infinidade de desígnios” (*la nature a une infinité de desseings*) (BATTEUX 2009, parte 2, cap. 7, p. 71; Id. 1746, p. 105), “foi o que ela [a natureza] fez, ao formar seus órgãos [dos homens] de maneira que eles se dirigissem mais para uma parte do que para o todo” (*c’est ce qu’elle a fait, en formant leurs organes, de maniere qu’ils se portassent vers une partie, plutôt que sur le tout*) (Id. 2009, parte 2, cap. 7, p. 72; Id. 1746, p. 107), “é a natureza que a impele [a criança], que a guia, e guia bem” (*c’est la nature qui le pousse, qui le guide: et elle le guide bien*) (Id. 2009, parte 2, cap. 10, p. 81; Id. 1746, p. 129). E assim prossegue Batteux, ao longo de todo o livro, utilizando esse jogo teleológico – como era muito comum na época – que sequer precisa ser visto como um “como se” proto-kantiano, mas que pode ser entendido como uma espécie de cuidado em comunicar um certo naturalismo. Em vez de publicar livros que mostrariam “o ponto de vista da rigorosa cristandade, oposto à prevalente descrença”, o que faria sentido se a hipótese de M. K. Schenker estivesse correta, Batteux publicará, em 1758, seu livro *A moral de Epicuro tirada de seus próprios escritos*, título que certamente comunica a ideia de que seu autor não parecia ser um devoto radical³⁸.

A respeito da lide, no campo político, entre as Luzes e a Igreja, o próprio Batteux conta, em sua pequena autobiografia – uma carta escrita em tom confessional a seus sobrinhos, e mais tarde publicada juntamente com outros trabalhos seus –, que sofreu com

³⁸ O conteúdo de *A moral de Epicuro* também sugere isso. À maneira dos textos de Bayle, as páginas finais de *As moral de Epicuro* lançam questionamentos sobre o acaso e o destino, a condução cega do mundo e o desígnio inteligente: “o que é melhor, acaso ou fatalidade, cego ou não, para dar ordem real ao universo, dignidade ao homem, mérito à virtude? Em qualquer dos sistemas, o mundo é mais do que um palácio sem rei, o homem mais do que um animal sem destino, a virtude mais do que uma opinião da moda? (...) o mundo físico não é nada senão uma massa organizada sem desígnio; e o mundo moral um sistema de política?” (*Lequel vaut mieux du hasard, ou de la fatalité, aveugle ou non, pour donner une ordonnance réelle a l’univers, de la dignité à l’homme, du mérite à la vertu? Dans l’un et l’autre système, le monde est-il autre chose qu’un palais sans roi, l’homme qu’un animal sans destination, la vertu qu’une opinion de mode? [...] Le monde physique est-il autre chose qu’une masse organisée sans dessein; et le monde moral qu’un système de politique?*) (BATTEUX, 1758, p. 358).

Em *A moral de Epicuro*, Batteux cita o próprio Bayle. “A primeira ideia, diz Bayle, que se apresenta àqueles que querem examinar o estado de irreligião é a ideia de uma liberdade muito feliz, segundo o mundo, na qual se satisfazem todos os desejos sem nenhum medo, sem nenhum remorso. Esta ideia se enraíza tão profundamente na alma, e ocupa tanto sua capacidade, que qualquer um que vier nos dizer que o estado de um homem piedoso não é de fato comparável, em termos de vantagens temporais, àqueles de um epicurista, nós o rejeitamos como uma mentira completamente absurda (...)” (*La première idée, dit Bayle, qui se présente à ceux qui veulent examiner l’état d’irreligion, est l’idée d’une liberté fort heureuse, selon le monde, dans laquelle nous satisfait tous ses desirs sans aucune crainte, sans aucune remords. Cette idée s’enracine si avant dans l’âme, et en occupe tellement la capacité, que si quelqu’un nous vient dire que l’état d’un homme pieux n’est point comparable, en fait d’avantages temporels, à celui dans en Épicurien, nous rejetons cela comme un mensonge très-absurde*) (BATTEUX, 1758, p. 127-8).

a implacável oposição dos *philosophes* às suas ideias tanto quanto com as pressões do seu próprio partido (devoto), principalmente por parte de Pierre-Joseph Thoulier d’Olivet, o abade d’Olivet, a quem ele devia favores.

O Sr. Abade d’Olivet tinha inimigos muito sinceros na Academia; apresentando-me e lá entrando, fui visto por eles como seu amigo e seu protegido, e, por conseguinte, fui associado aos sentimentos que eles tinham por ele. (...) Vi, durante vinte anos, como o maior infortúnio da minha vida dever-lhe obrigação. Mas como a ingratidão é um vício que eu detesto, eu senti o reconhecimento, tive-o e conservei-o no coração, e publiquei-o em toda ocasião³⁹ (BATTEUX, 1800, p. 22).

Batteux confessa, nesta carta, que fugiu da vida intelectual parisiense para buscar repouso junto ao povo do campo, longe das pressões dos d’Olivets – como também eram chamados os devotos – e, principalmente, longe da oposição a estes – os *philosophes*: “...eu tinha a necessidade de retornar à filosofia do povo, para me defender daquela dos *Philosophes*, que atiravam tintas escuras em todo o meu pensamento”⁴⁰ (*Ibid.* p. 23). Então Batteux decidiu que era preciso fugir. Ele já havia fugido antes das intrigas da corte, em 1758, quando contava com quarenta e cinco anos de idade (*Ibid.* p. 18). “Eu fugi dos Grandes, pois eu era pequeno, e os pequenos são esmagados pelos Grandes: eu fugi dos *philosophes* [...]”⁴¹. Segundo a biografia de Batteux na Academia Francesa, nesta ocasião “ele foi pensionado por Luís XV”, devido a estas “circunstâncias que indispueram a Academia contra ele” (CHARLES BATTEUX, *Biographie*, 2020). Os problemas e as querelas com os *philosophes* sempre existiram. Batteux não participaria do projeto da *Encyclopédia* de Diderot, não simplesmente por pertencer à facção rival dos enciclopedistas, mas também porque o que supostamente estava por trás de muitas de suas ideias filosóficas era visto com desconfiança pelo característico naturalismo enciclopedista. Uma possível versão sobre esta desconfiança seria a de que se pensava que a cosmovisão de Batteux, para usar uma expressão mais característica do século XIX, não se harmonizava perfeitamente com o sistema e modo de pensamento dos *philosophes*. Vendo por este viés, embora a filosofia de Batteux contivesse ideias características da

³⁹ “M. l’Abbé d’Olivet avoit des ennemis très sinceres dans l’Académie; en m’y présentant et en y entrant, je fus regardé par eux comme son ami et son protégé, et par conséquent je fus associé aux sentimens qu’ils avoient pour lui. (...) J’ai regardé pendant vingt ans comme le plus grand malheur de ma vie de lui avoir eu obligation. Mais comme l’ingratitude est un vice que je déteste, j’ai senti la reconnoissance, je l’ai eue et conservée dans le coeur, je l’ai publiée en toute occasion.”

⁴⁰ j’ai eu besoin de revenir à la philosophie du peuple, pour me défendre de celle des Philosophes, qui jetoit du noir sur toutes mes pensées.

⁴¹ J’ai fui les Grands, parce que j’étois petit, et que les petits sont écrasés par les Grands: j’ai fui les Philosophes [...]

época das luzes, haveria, em relação a ela, ressalvas por parte principalmente dos iluministas mais radicais. No entanto, *As belas-artes* foram por estes estudadas e utilizadas como material na *Enciclopédia* – como, por exemplo, na utilização, por D’Alembert, no *Discurso preliminar à Enciclopédia*, do conceito de “imitação da bela natureza”, não como um conceito periférico, mas, como se viu, como uma ideia central no texto (D’ALEMBERT, 1866, cf. pp. 42-3, 52, 117). Diferentemente de outra obra de Batteux – *História das causas primeiras* –, cujo conteúdo filosófico contrasta e polariza fortemente tendências – dos pensadores gregos – umas mais naturalistas e outras mais espiritualistas – para usar uma expressão empregada posteriormente por Victor Cousin (1853, p. iii) –, em *As belas-artes*, por seu conteúdo mais autônomo em relação a questões teológico-filosóficas, como já foi dito, não se veem assomarem incongruências entre o seu texto e o naturalismo iluminista. A propósito, dirá Montesquieu, no póstumo *Ensaio sobre o gosto*, sobre esta relativa autonomia das questões estéticas em relação aos ditames religiosos: “é indiferente examinar aqui se a nossa alma tem seus prazeres como substância unida com o corpo, ou como separada do corpo, porque ela os tem sempre”⁴² (MONTESQUIEU, 1862, p. 588). E esta observação se aplica bem à estética de Batteux. Assim, *As belas-artes* não se chocam com a filosofia moderna caracteristicamente radical, mas se adaptam a esta e com ela dialogam. *As belas-artes* constituem, portanto, parte da filosofia moderna.

Não deve ser negligenciada a razão política de Batteux ter ficado afastado do contato com os *philosophes*, apesar de haver muito em comum entre ele e, por exemplo, Diderot. O periódico *Correspondência Literária* (*Correspondence Littéraire*), comandado por F. M. Grimm, um membro do partido filosófico, retrata bem o ambiente hostil da Academia Francesa, da qual Batteux foi diretor:

A Academia [...] é dividida em dois partidos ou facções: o partido devoto, que reúne aos prelados todos os acadêmicos fracamente dotados de mérito, e tanto mais ansiosos por cortejar de maneira baixa; e o partido filosófico, que os devotos chamam de enciclopédico, que é composto de todas as gentes de letras que pensam com um pouco de elevação e de ousadia, e que preferem a independência e uma fortuna limitada aos favores obtidos por força de rastejar e mentir. [...] (GRIMM, 1830, vol. 9, p. 308)

O periódico ainda afirma que ambos os partidos se fortificam no “desprezo” um pelo outro (*ibid.*).

⁴² *C’est fort indifférent d’examiner ici si notre âme a ces plaisirs comme substance unie avec le corps, ou comme séparée du corps, parce qu’elle les a toujours.*

A adesão de Batteux ao partido devoto já existe quando D'Olivet consegue para ele a cadeira de retórica no *Collège de Lizieux*. Com o seu livro *Paralelo entre a Henriade e o Lutrin*, no qual critica Voltaire enquanto poeta, sua relação com os correligionários deste torna-se difícil. M. Pelayo comenta e opina sobre a animosidade entre Voltaire e Batteux:

Prejudicou-lhe [...] não pouco haver-se mostrado adversário acérrimo de Voltaire, tanto no dogmático como no literário, publicando uma crítica dura e afiada da *Henriada*. Padeceu, pois, a sorte comum a todos os inimigos do famoso patriarca e ditador do século XVIII, de quem já é hora de dizer algo (PELAYO, 1886, p. p. 57).

A compreensão de que havia uma relação difícil entre Bateux e os *philosophes* é importante para se tentar compreender como Batteux se encaixa na *Carta sobre os surdos-mudos*, de Diderot, endereçada a ele. Provavelmente havia entre eles a sensação de pertencerem a “dois exércitos opostos” (GRIMM, vol. 9, 1830, p. 308). Com o tempo, a situação ficou pior para Batteux, à medida que os *philosophes* foram conquistando sua hegemonia na Academia:

O partido filosófico tinha conquistado, depois de alguns anos, uma grande superioridade sobre o outro, e se viu mestre de todas as eleições; e, se ele tivesse podido ser reforçado com sujeitos de um mérito reconhecido, ele acabaria, sem dúvida, por esmagar (*écraser*) o partido devoto (*Ibid.*).

O verbo *écraser* é o mesmo empregado por Batteux na carta aos seus sobrinhos: “eu fugi dos grandes, porque eu era pequeno, e os pequenos são esmagados (*écrasés*) pelos grandes” (BATTEIX, 1800, p. 24). O linguajar de caráter militar usado para descrever as relações entre os pensadores, escritores, prelados e acadêmicos das duas facções mostra que esta rivalidade às vezes se comportava como se fosse uma querela de guelfos e gibelinos, e já transbordava o plano das ideias e descambava para o terreno das ofensas pessoais e dos insultos.

No entanto, há mais do que relações políticas conflituosas no destino da obra teórica de Batteux. Na Alemanha, após décadas de debates, ele foi “esmagado” com base em supostos problemas em sua teoria. Há conceitos, em *As belas-artes*, que estão ligados, em sua raiz, a léxicos de difícil acesso a quem não se dispõe a estudar o texto com o devido cuidado. Trata-se, sem dúvida, de um texto de difícil interpretação – um livro aparentemente fácil, escrito em uma linguagem leve, com palavras fáceis e frases curtas, mas que se mostra de difícil interpretação. P. Guyer também entende que “a teoria de Batteux é mais complicada do que inicialmente parece” (GUYER, 2014. vol. 1, p. 255).

M. K. Schenker, em sua tese, entende que *As belas-artes* possuem ao mesmo tempo um sentido superficial, que poderia ser designado como exotérico, e um sentido profundo, de mais difícil apreensão, esotérico:

[...] Batteux não se deteve sempre no significado externo da sua fórmula da imitação da bela natureza. Precisamente porque ele tentou às vezes ir além do sentido tradicional do seu princípio, sua obra dá a impressão de ser um sistema insustentável e incompleto. Ela contém ao mesmo tempo uma doutrina exotérica e uma esotérica; A primeira é somente a letra; a outra, o espírito da sua teoria. A contradição entre o sistema puramente externo e esquemático do seu ensinamento e o seu sentido mais profundo é o que é ao mesmo tempo insatisfatório e valioso em sua obra. (SCHENKER, p. 38).⁴³

É esta complexa teoria que será examinada nos próximos capítulos. A estética de Batteux começa com a sua divisão das artes em mecânicas, belas e mistas, uma divisão nada arbitrária, na medida em que seu fundamento se encontra nas funções bem determinadas de cada grupo de artes.

2.2 As artes em geral e as belas-artes⁴⁴

Considerando o espaço reservado na história da filosofia aos pensadores fora do cânone filosófico, pode-se dizer que os livros que mencionam Batteux – geralmente livros de estética e filosofia da arte, mas também livros sobre a filosofia no iluminismo – não muito frequentemente trazem um curto capítulo ou subcapítulo sobre o autor de *As belas-artes*. Nestas menções, costuma-se lembrar que Batteux, como pensador da época das luzes, expôs em *As belas-artes* uma teoria – ou quase um sistema – sobre as belas-artes e o gosto sustentada no que ele chamava de imitação da bela natureza, um modelo de aplicação universal que pretendia dar unidade às mais diferentes formas de expressão artística. Há registros históricos sobre a importância desse conceito central de *As belas-*

⁴³ *Demnach ist Batteux nicht immer bei der äußerlichen Bedeutung seiner Formel von der Nachahmung der schönen Natur stehen geblieben. Gerade weil er es dann und wann versucht hat, über die althergebrachte Bedeutung seines Grundsatzes hinauszukommen, macht sein Werk den Eindruck eines unhaltbaren, unvollendeten Systems. Es enthält gleichsam eine exoterische und eine esoterische Lehre; die erste ist nur der Buchstabe, die andere der Geist seiner Theorie. Der Widerspruch zwischen dem rein äußerlichen, schematischen System seiner Lehre und ihrem eigentlichen tieferen Sinn ist das Unbefriedigende und zugleich das Wertvolle an seinem Werke.*

⁴⁴ F. Matos (2001, p. 66) assinala com propriedade a relação entre a invenção da estética moderna e a reunião das artes em um novo grupo – as belas-artes: “ao século XVIII nós devemos, entre outras coisas, a invenção da estética como disciplina filosófica reconhecida e autônoma. Até então a poesia, a pintura, a escultura, a música eram pensadas em distintos domínios do saber, mas, a partir daquele momento, todas as artes passaram a ser examinadas numa perspectiva sintética, a fim de se reduzirem a um mesmo princípio”. O conceito de belas-artes passou por uma “longa e vagarosa elaboração” (*Ibid.*), mas foi com Batteux, conforme o entendimento de O. P. Kristeller (1952), bem como o de M. K. Schenker (1908), que o moderno sistema das artes foi claramente estabelecido.

artes, desse princípio unificador das artes, o qual identificaria e definiria todas as belas-*artes*, da poesia à dança, como sendo imitações da bela natureza.

Um tipo de menção com objeto diverso do interesse pelo estudo da imitação da bela natureza, que se costuma verificar nos livros e artigos atuais, é a referência a uma interpretação histórica, baseada em um artigo de P. O. Kristeller intitulado *O moderno sistema das artes: um estudo na história da estética* (1951), que aponta Batteux como uma peça-chave na formação moderna do que veio a entender-se por belas-*artes*, na medida em que, segundo Kristeller (1952, parte 2, p. 20), Batteux teria praticamente rematado a codificação do moderno sistema das artes, “quase em sua forma final”. O esquema geral da teoria das belas-*artes* de Batteux, principalmente com a ajuda da grande difusão de ideias possibilitada pela *Encyclopédia*, tornou-se central no imaginário coletivo europeu a partir da segunda metade do século XVIII.

Há, portanto, dois focos de estudo bastante comuns sobre Batteux: um primeiro tipo procura examinar a teoria estética da imitação da bela natureza e o gosto nas belas *artes*; um segundo, discute o papel histórico de Batteux na suposta formação do moderno sistema das artes, considerando, na maioria das vezes, a tese de Kristeller. Como o objetivo desta pesquisa não é investigar a validade histórica da tese de Kristeller sobre o moderno sistema das artes, seria um desvio injustificável o exame aprofundado desse tema. No entanto, a tese de Kristeller segundo a qual a teoria de Batteux consolida e sistematiza a moderna família das artes está indiretamente relacionada ao resultado da presente investigação sobre a *mimesis* de Batteux. O presente trabalho mostrará, em seu desenvolvimento, de que forma se dá esta relação.

Uma observação introdutória a ser feita é a de que Batteux, em *As belas artes*, pretende encontrar uma constituição própria, uma essência, no conjunto das artes denominadas belas. E, a fim de compreender e definir as belas-*artes*, é preciso isolá-las em um grupo separado das ciências, da história e das artes mecânicas. Considerando-se todo o engenho humano, as artes em geral⁴⁵ – algumas úteis e outras não – dividem-se,

⁴⁵ Em seu “pequeno tratado” *Arte: diálogo endereçado ao Milorde Shaftesbury* (1753), Batteux discute o que seria a arte (em geral), e menciona “a música, a pintura, a poesia, a agricultura, a medicina” (*Ibid.* p. 203). O diálogo apresenta diversos “esboços” (*ébauches*) do que seria a arte (em geral). Num dos esboços finais, a arte (em geral) seria “a faculdade pela qual o homem adquire o hábito de se tornar certa causa. O objeto da arte [em geral] é tudo o que, sendo em sua natureza contingente, é ao mesmo tempo sujeito ao poder humano (*l’art est la faculté dont l’homme acquiert l’habitude de devenir une certaine cause. L’objet de l’art, c’est tout ce qui étant de sa nature contingent, est en même tems soumis à la puissance humaine*)” (BATTEUX, 1753, p. 217). Em outro texto, seu *Discurso sobre a música, a pintura e a poesia* (1753, p. 237), Batteux repete o que havia dito em *As belas-*artes**: “umas [artes] são necessárias, como a medicina e a agricultura; outras são simplesmente agradáveis, como a música, a pintura e a poesia (*les uns sont*

segundo a classificação de Batteux, em três grupos – mecânicas, belas e mistas –, conforme sejam voltadas, respectivamente, à utilidade (ou necessidade), ao prazer ou a ambos. Esta divisão é fundamental em Batteux, e somente com ela se conhece o que é característico das belas-artes e o que não é. Somente com esta divisão pode-se conhecer a essência deste grupo que nos interessa: as belas-artes. Antes de apresentar as definições das artes em geral, como aparecem em *As belas-artes*, é preciso contextualizar a proposta de Batteux de delinear, de modo coeso e coerente, esses agrupamentos das artes em geral.

A noção de belas-artes e a distinção principal entre este grupo e o grupo das artes mecânicas guardam uma relação histórica com a antiga divisão das artes em liberais e mecânicas. Na Idade Média, as sete artes liberais, em sua forma mais paradigmática, incluíam o *trivium* (gramática, lógica e retórica) e o *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música). Este último grupo, o *quadrivium*, em seus esboços originários, remonta ao livro VII da *República* de Platão, no qual Sócrates sugere que, para uma excelente formação dos guardiães da sua cidade idealizada, não seria suficiente a boa influência da poesia e das bem escolhidas harmonias da lira, juntamente com o treinamento físico, pois estes, embora pudessem dar harmonia ao caráter, necessária aos guardiães, não lhes daria o conhecimento (PLATÃO, *República*, livro VII, 522). Seria necessário um estudo dos números, da geometria, da astronomia e da harmonia musical. O diálogo entre Sócrates e Glauco, no livro VII da *República*, sugere ao leitor desta obra que ouvir e tocar a lira, e ouvir e compor versos poéticos, isto é, ter um contato estético – por meio da audição e da visão – com as artes imitativas – *grosso modo*, as belas-artes de Batteux – não seria suficiente para aquela educação superior⁴⁶. O entendimento de que seria necessário, para tal formação, um profundo estudo em determinadas áreas (aritmética, geometria, astronomia, harmonia e outras) chegou, indiretamente, até a Idade Média como o *quadrivium*. Tal estudo seria essencialmente noético, e não estético⁴⁷. O estudo da harmonia musical exemplifica a abordagem mais noética do que estética das artes liberais. A harmonia musical, como entendida na *República* de Platão e no *quadrivium* das artes liberais medievais, era um estudo teórico matemático das relações

nécessaires, comme la médecine et l'agriculture; les autres sont simplement agréables, comme la musique, la peinture et la poésie".

⁴⁶ Esta educação excelente não prescindia do contato estético com a música e a poesia, as quais deveriam ser adequadas, no todo e nas partes, ao caráter exigido dos guardiães.

⁴⁷ “Estético” – relativo a *aisthesis*, sentimento ou percepção sensorial – deve ser entendido aqui, em relação às artes descritas acima, como o ouvir, o ver e o fazer poesia e música. Diferencia-se do “noético” – relativo a *noesis*, um entendimento (intelectual). Relacionam-se a esta díade *noesis-aisthesis* as distinções que Batteux considerará necessárias entre as ciências e as artes, e entre a inteligência e o gosto (cf. BATTEUX, 2009, parte 2, cap. 1, p. 49).

entre as notas musicais e de seus harmônicos, e, segundo o conhecimento dos pitagóricos, relacionava-se à astronomia (*Ibid.* livro VII, 530d). No século VI, Boécio escreve sobre estas relações entre harmonia musical e astronomia em seu *De musica*. No século XVII, Kepler, em seus *Mysterium Cosmographicum* e *Harmonices mundi*, ainda tenta encontrar estas relações. Descartes, como bem observa Cassirer, procurava incluir a música – e outras artes que seriam futuramente reunidas nas belas-artes – no seu ideal de conhecimento universal (*mathesis universalis*): “ele incluía sob este ideal, de acordo com a tradição medieval, não só a geometria e a aritmética, mas também a música (CASSIRER, 1992, p. 372). O que o estudo da harmonia revela, do ponto de vista histórico, é que o grande objetivo do estudo da música no *quadrivium* não era desenvolver nos estudantes a capacidade de fazer música, tocar instrumentos musicais, cantar e aprender a apreciar a música, isto é, ter contato com a música real, tocada e cantada, mas conhecer teórica e matematicamente a harmonia musical⁴⁸.

Principalmente a partir do Renascimento, os artistas e pensadores tentaram recuperar, da antiguidade clássica, na prática da pintura, da poesia, da música e de outras artes, uma dignidade estranha às tradições medievais. Este ávido interesse por ressuscitar um passado greco-latino obscurecido pelo esquecimento tem como alguns de seus frutos a redescoberta da maior parte das obras preservadas de Aristóteles – entre elas a *Poética* – e Platão. Novas e aperfeiçoadas interpretações e traduções eram feitas. A leitura da *Poética* de Aristóteles deu azo a novas reflexões. Do Renascimento ao século XVIII, embora o interesse sobre as relações pitagóricas na harmonia musical continuasse e fosse do interesse de Kepler, Descartes e Rameau, passava-se a apreciar a música também por seu valor puramente estético. Na pintura, os mestres da Renascença italiana escreviam tratados sobre a sua arte, e buscavam, na arte e na literatura da Grécia de Péricles e da Roma de Augusto, os valores clássicos da unidade, da harmonia e da busca da perfeição e beleza. *As belas-artes* de Batteux, obra que se mostra historicamente como mais um episódio neste longo processo de redescoberta e reinterpretação do saber greco-latino, é, juntamente com a estética de Dubos, a expressão máxima da valorização da apreciação artística por meio do prazer, a única via possível para se julgar a qualidade artística. M. K. Schenker (1908, p. 37) observa que “a ênfase no sentimento é o que há de novo na

⁴⁸ A harmonia entendida como ciência por Aristóteles possui, com a aritmética, uma relação de dependência, assim como a óptica em relação à geometria (ARISTÓTELES, Segundos Analíticos, livro 1, 7, 75b, 15). Estas duas relações – harmonia-aritmética e óptica-geometria são duas exceções encontradas por Aristóteles à sua regra segundo a qual uma ciência não pode provar os teoremas de outras ciências (*Ibid.* 75b 14). Daí a abordagem matemática da harmonia – uma abordagem noética, e não estética.

teoria de Batteux”, o que é parcialmente correto, uma vez que Dubos, em 1719, em suas *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*, já apresentava uma estética do sentimento. Assim, apesar de apreciar o fato de haver uma larga produção de estudos teóricos sobre a poesia, a pintura e a música, de que é exemplo o seu próprio tratado, Batteux não crê que o estudo teórico da harmonia musical, ou qualquer outro, pudesse dar as condições para uma genuína apreciação da qualidade de uma peça musical. O conhecedor de técnicas e regras artísticas consagradas não tem, em razão do conhecimento destas, um juízo de gosto necessariamente superior:

Se eu dissesse que não posso me comprazer diante de um discurso que não compreendo, minha confissão nada teria de singular. Mas se ousar dizer a mesma coisa de uma peça musical, alguém diria: credes vós ser conhecedor o suficiente para sentir o mérito de uma música fina e trabalhada com cuidado? Ouso responder: sim, pois se trata de sentir. Não pretendo calcular os sons, nem suas relações, seja entre eles, seja com nosso órgão, não falo aqui nem de movimentos violentos nem de vibrações de cordas, nem de proporção matemática. Abandono aos eruditos e teóricos essas especulações, que são apenas delicadezas gramaticais ou a dialética do discurso, cujo mérito eu posso sentir, sem entrar no detalhe. A música fala-me pelos sons: essa linguagem é natural para mim. Se não a entendo, a arte antes corrompeu a natureza do que a aperfeiçoou (BATTEUX, 2009, parte 3, cap. 2, p. 139).

E em cada uma das belas-artes de Batteux, sem exceção, o critério para apreciar e julgar, chamado de gosto, guia-se pelo sentimento e pelo prazer, e não pela observância técnico-racional das regras ensinadas pela tradição como tendo valor determinante em si mesmas⁴⁹. Batteux não predica do bom gosto, como o faz Muratori, “saber julgar na teoria e na prática” (MURATORI, 1706, p. 63). Basta ao bom gosto saber julgar na prática. Não se pode determinar um conjunto de regras na arte sem que estas passem pelo crivo individual do sentimento e do prazer – ainda que deva haver, por trás de toda expressão artística, um todo, um organismo, que possa ser objeto da análise da razão. Toda apreciação estética, em Batteux, reduz-se ao gosto, e todo juízo estético é dependente do sentimento de prazer e desprazer. Batteux contrapõe o sentimento ao espírito (mente), como este é usado nas ciências⁵⁰:

⁴⁹ A falsa ideia – associada a Batteux – de “formar o gosto” e “fornecer elementos para os juízos sobre as obras” encontra-se em Hegel (1973, p. 127): “Esta maneira de considerar a arte, sem que de um modo explícito se procure provocar a criação de verdadeiras obras artísticas, visava sobretudo a fornecer elementos para os juízos sobre as obras, formar o gosto; esse foi, com efeito, o fim dos *Elements of Criticism* de Home, das obras de Batteux, da introdução de Ramler à *Ciência das belas-artes* [introdução e tradução de *As belas-artes* para o alemão] e de algumas mais obras do mesmo gênero bastante lidas na sua época”.

⁵⁰ Na edição em língua inglesa de *As belas-artes*, de 2015, a palavra *esprit* foi traduzida por Young como *mind*, palavra inglesa que poderia ser perfeitamente traduzida ao português como “mente”. No grego clássico, no francês, assim como no alemão, as palavras *psyché* (*ψυχή*), *esprit* e *Geist* significam, entre outras coisas, “mente”. Na edição em língua portuguesa, de 2009, a opção da tradutora Natalia Maruyama

O gosto é um conhecimento das regras pelo sentimento. Essa maneira de conhecê-las é muito mais fina e mais segura que aquela do espírito. Além disso, sem ela, quase todas as luzes do espírito são quase inúteis a quem quer compor” (BATTEUX, parte 2, cap. 6, p. 68).

Séculos depois da primeira edição de *As belas-artes*, em 1746, pode parecer estranho não conseguir diferenciar estas duas áreas – a cognição científica e o gosto artístico –, porém, a menos de um século antes de *As belas-artes*, na segunda metade do século XVII, como se verá adiante, esta compreensão ainda não era tão clara. Cassirer chama de “paralelismo das artes e das ciências” a característica relação entre ciências e artes no classicismo francês (CASSIRER, 1992, p. 373).

Como se viu, Batteux faz uma distinção entre a verdade das ciências e o bom e o belo⁵¹ das artes (BATTEUX, parte 2, cap. 1, p. 49). Nas belas-artes, diferentemente das ciências, não há investigação objetiva, isto é, os objetos não são considerados “em si mesmos, segundo sua essência, sem qualquer relação conosco”, mas sempre “em relação a nós” (*Ibid.* parte 2, p. 49), isto é, mantendo uma relação, uma correspondência e uma adequação à natureza humana em sua constituição sensorial, passional e sentimental:

[...] a primeira qualidade que os objetos apresentados pelas artes [belas-artes] devem ter é a de serem interessantes, isto é, que tenham relação íntima conosco. O amor próprio é a causa de todos os prazeres do coração humano. Assim, não pode haver algo mais tocante para nós do que a imagem das paixões e das ações dos homens: porque elas são como espelhos em que vemos as nossas, acompanhadas com relações de diferença ou de conformidade (*Ibid.* parte 2, cap. 3, p. 61).

Seguindo uma ideia que se repetia na França, e que já existia em Félibien, Batteux apresenta uma ilustração destes objetos interessantes para a forma do espírito humano, objetos significativos para as paixões e sentimentos do coração, encontrados quase que universalmente na natureza humana: “interessa mais a queda de uma jovem árvore do que a de uma rocha, a morte de um animal que lhe parecia terno e fiel mais do que uma árvore desenraizada” (*Ibid.*).

de traduzir *esprit* por “espírito”, embora provavelmente mais trabalhoso para o leitor, conserva algumas sutilezas históricas da utilização, nos séculos XVII e XVIII, da palavra original *esprit*. Afinal, como se poderia traduzir *bel esprit*? Em Voltaire (1993, cap. 1, p. 9), é comum que os tradutores digam, em português, que Cândido possuía o espírito simples (*l'esprit le plus simple*).

⁵¹ “Bom” aqui não significa, como será visto adiante, simplesmente o bem moral, mas relaciona-se com este de uma forma muito particular. Em Batteux, o bem moral ainda não está totalmente dissociado do belo. O bom em Batteux é um “bom” ético-estético, cujo valor é atestado pelo gosto. A chave para se compreender esse conceito parece residir na virtuosa harmonia entre espírito e coração, harmonia que deve ser cultivada desde a infância.

A correspondência com o sujeito, aplicável somente aos objetos apreciados esteticamente, e não àqueles do conhecimento, sugere, em Batteux, uma visão sobre o conhecimento caracteristicamente anterior a certos estudos epistemológicos, como o *Inquiry* de Thomas Reid (1764) e a *Crítica da Razão Pura* de Kant (1781), sendo sua visão, portanto, paradigmaticamente pré-crítica e, do ponto de vista kantiano, ainda imersa no “sono dogmático”, com a crença na possibilidade de uma objetividade epistemológica, a qual será, décadas depois, considerada filosoficamente ingênu⁵². A defesa da objetividade do conhecimento é, em Batteux, uma forma de marcar claramente uma diferença entre o significado do conhecimento alcançado nas ciências, tendente à objetividade, e o significado do gosto nas artes, tendente a uma maior subjetividade. A simplificação ingênu^a, pré-crítica, do conhecimento científico, ligada a um pensamento sensualista, refere-se, apesar da menção de Batteux ao conhecimento científico, a uma área estranha ao escopo de *As belas-artes*, na medida em que o que se discute em quase todo o livro é propriamente a estética, e não o conhecimento científico. No entanto, não deixa de ser útil a compreensão da visão caracteristicamente dogmática de Batteux a respeito do conhecimento empírico, para que se possa contrastar essa tendência à objetivação, anterior à *Crítica da Razão Pura*, de Kant, com uma tendência mais subjetivista na estética, relativamente mais próxima da *Crítica da Faculdade de Julgar*, de 1790. Em Batteux, “o verdadeiro é o objeto das ciências” e a inteligência “é a facilidade de conhecer o verdadeiro e o falso e de distingui-los um do outro” (*Ibid.* p. 49). A relação entre os objetos e o sujeito ocorre necessariamente naquele tipo de juízo relativo ao bom e ao belo estético, e, portanto, em todas as belas-artes, porque estas guiam-se sempre pelo bom e o belo. “O gosto é então um sentimento” (*Ibid.* parte 2, p. 50), e um sentimento em relação a objetos que, justamente como nos mostra nosso próprio sentimento, se relacionam à natureza humana. Mas, como será visto mais adiante, esta justeza (relação, adequação, congruência) não deve dar-se somente entre o objeto bom e belo e o sujeito que sente este bom e belo, mas também deve verificar-se entre as partes de um todo, bem como entre a razão, as paixões e os sentimentos. O tratado *As belas-artes* mostra-se de

⁵² Reid, a respeito do conhecimento obtido por meio da percepção sensorial, entende que há “leis da nossa constituição pelas quais (as) aparências são exibidas” (REID, cap. VI, p. 364). Kant sistematizará, de forma muito mais ampla e profunda, esta dependência do conhecimento em relação ao sujeito, e procurará examinar, de forma rigorosa e exaustiva, as condições de possibilidade da experiência. Vê-se, portanto, que, quando Batteux diz “sem qualquer relação conosco”, está pensando no conhecimento como um processo objetivo, cujos objetos a serem conhecidos são independentes do sujeito que os conhece. Trata-se de encontrar as essências das coisas, independentemente das faculdades, da natureza e da constituição daquele que as conhece.

difícil compreensão e de frequente má-compreensão justamente em razão desta rede complexa de adequações, em diversos estratos do que ele entende ser a natureza (tomada como o material primeiro, original, na *mimesis*) e a bela natureza. O que cumpre enfatizar é o carácter provavelmente não tão cognitivo da imitação quanto em D’Alembert⁵³, não matemático e não teórico das belas-artes. As belas-artes não lidam com verdades, mas com sentimentos, e estes sentimentos devem estar em harmonia com a nossa própria natureza.

No século XVII, ainda não se via o conjunto das belas-artes como Voltaire, Batteux, os Enciclopedistas e Kant o viam⁵⁴, isto é, não se usava a expressão “belas-artes” (depois simplesmente “artes”) como se passou a usá-la correntemente no século XVIII e depois nos séculos XIX e XX. Até o século XVII, as belas-artes frequentemente eram entendidas como sendo um sinônimo para artes liberais. Alguns autores procuraram esboçar uma divisão entre as artes imitativas e as úteis, mas acabaram ficando afastados do desenvolvimento canônico das ideias. Tal é o caso, ainda no século XVI, de Gregorio Comanini, que teria dividido as artes em “artes de utilização” (“guerra, navegação aláude”), “artes de fabricação” (“construir, forjar”) e “artes de imitação” (PANOFISKY, 2013, p. 205). Diz um dos personagens do diálogo *il Figino* (1592), de Comanini, segundo Panofsky:

A arte de imitação é, portanto, a que imita as coisas fabricadas pela arte de fabricação: assim é a pintura, que, com suas cores, imita as armas fabricadas pelo ferreiro, os navios construídos pelo carpinteiro e as violas realizadas pelo mestre em instrumentos de música. É também o caso da arte poética, que imita e exprime com palavras o que é fabricado pela arte de fabricação (*Ibid.*).

Mas, como se disse, esta – assim como outras ideias – são periféricas e não chegaram a constituir uma significativa corrente de pensamento. Em outros casos, novas maneiras de relacionar poesia, pintura, música e outras artes eram tentadas, às vezes resultando na criação de conjuntos que pareceriam, décadas depois, arbitrários. Entre os livros escritos por autores influentes na França, antes de Batteux, a respeito especificamente das belas-artes, pode-se citar o frágil *O gabinete das belas artes* (1690), de Charles Pérrault (KRISTELLER, 1952, I, p. 527)⁵⁵. Uma figura de destaque no

⁵³ D’Alembert refere-se às belas-artes como “conhecimentos que consistem na imitação” (*des connaissances qui consistent dans l’imitation*) (cf. D’ALEMBERT, 1894, p. 48).

⁵⁴ Ainda que alguns destes pensadores (Voltaire, Batteux, D’Alembert e Kant) incluíssem ou excluíssem uma ou outra arte do grupo das belas artes, há uma concordância considerável entre suas visões a respeito da constituição do grupo das belas artes.

⁵⁵ Charles Pérrault (1628-1703) – não confundir com seu irmão Claude Pérrault, que será citado mais adiante – é o autor do *Paralelo dos antigos e dos modernos* (*Parallèle des anciens et des modernes*),

ambiente literário, membro da Academia Francesa, famoso por seus contos infantis, Pérrault era o líder da facção dos modernos na querela dos antigos e dos modernos. Em *O gabinete das belas artes*, Pérrault retrata uma família das belas-artes com elementos estranhos aos padrões dos séculos XVIII e XIX. Ao lado da eloquência, da poesia, da música, da arquitetura, da pintura e da escultura, Pérrault inclui no grupo das belas artes a óptica e a mecânica (PÉRRULT, 1690, p. 2). A discrepância entre a configuração deste grupo e a das belas-artes de Batteux aponta para a possibilidade histórica defendida nas teses de P. O. Kristeller (1952) e M. K. Schenker, segundo as quais a família das belas artes ainda estaria em um processo de formação quando Pérrault expôs suas ideias. Para Schenker, “Batteux é, em certo sentido, o pai da estética moderna, pois depois de muito tempo, foi o primeiro a tentar constituir, em um sistema unificado, o campo completo das belas artes”⁵⁶ (SCHENKER, 1908, p. 50). Em outras palavras, segundo estas teses de Schenker (1908) e Kristeller (1952), no final do século XVII ainda não estava formado plenamente o conceito moderno de belas-artes. A aparente incapacidade de Pérrault de distinguir as ciências naturais das belas-artes intensifica no leitor de algumas gerações posteriores a impressão de carência de unidade no grupo destas artes de Pérrault e a ausência, neste grupo, de qualquer forma de autonomia (PÉRRULT, 1690, p. 1). E em sua tentativa de identificar quais seriam as propriedades essenciais das belas artes, ele expressamente desconsidera, assim como o faz Batteux, o clássico critério, aplicado às artes liberais, “da sua nobreza e da sua dignidade” (*Ibid.*), e não caracteriza as belas artes, portanto, como “aquelas que podem ser exercidas por pessoas de condição livre” (*Ibid.*). Ele também recusa um critério falho e confuso chamado de “subsistência da operação”, que necessariamente excluiria do grupo das belas-artes a arquitetura, a pintura e a escultura, e as colocaria no grupo das artes mecânicas. Finalmente ele define as belas-artes como aquelas capazes “de serem amadas e cultivadas por um homem honesto (*honnête homme*)”⁵⁷ (*Ibid.* p. 2). Nos homens honestos podem-se encontrar duas

publicado no final do século XVII (1688-1698), livro que faz uma crítica mordaz à tão comum postura de adoração aos antigos, isto é, à “veneração” (*veneration*), à “idolatria” (*idolatrie*) e à “superstição criminosa” (*superstition criminel*) em relação às ideias e doutrinas dos antigos: “com o passar do tempo, esqueceu-se que eram homens” (*dans la suite des temps on oublie qu'ils estoient hommes*). Agitava-se a querela dos antigos e dos modernos (PÉRRULT, 1692, tomo I, p. i-iii).

⁵⁶ *Der Wert seines Werkes besteht in den mannigfaltigen, für jene Zeit neuen Gesichtspunkten. Batteux ist in gewissem Sinne der Vater der modernen Ästhetik, weil er nach langer Zeit wieder der erste war, der das gesamte Gebiet aller schönen Künste in ein einheitliches System zu bringen versuchte. Die Durchführung eines solchen Vorhabens musste selbstverständlich mangelhaft werden, große Lücken und Fehler aufweisen.*

⁵⁷ Franklin de Matos observa que também o filósofo era visto como um *honnête homme*: o século XVIII inclinou-se a ver nessa figura (o filósofo) menos o teólogo, o metafísico, o sábio do que o *honnête homme*

características essenciais às belas-artes: “o gosto e o gênio” (*Ibid.* p. 2). Com sua definição de belas-artes centrada nas maneiras socialmente distintas do homem honesto, Pérrault parece não conseguir desvencilhar-se da antiga definição de artes liberais encerrada no critério de nobreza e dignidade das belas artes – dignidade que se opunha à inferioridade das artes vis (mecânicas). Se as belas-artes não seriam aquelas “exercidas por pessoas de condição livre”, talvez seriam aquelas exercidas por pessoas distintas. As belas-artes de Pérrault não deixariam de ser, assim, essencialmente as velhas artes liberais. R. Scholar (2005, p. 37) encontra no conceito de *honnêteté* o aspecto indizível e indeterminado, o indefinível *je ne sais quoi*, e encontra reforço, em seu significado, na desenvoltura da *sprezzatura* e também da *galanterie*. Como se verá, as belas-artes de Batteux, diferentemente das de Pérrault, afastam-se das antigas artes liberais por definição. Apenas em um momento em *As belas-artes*, Batteux utiliza “artes liberais” como se quisesse dizer “belas-artes”: “(a natureza) contém todas as nossas necessidades e todos os nossos prazeres; e as artes mecânicas e liberais são feitas apenas para dela extraí-los”⁵⁸.

É difícil saber se Pérrault tinha – ou em que medida tinha –, em seu modelo das belas artes, uma intenção mais provocadora do que teórica. *O gabinete das belas artes* foi publicado três anos depois de Pérrault fazer a sua “indignada”⁵⁹ leitura, na Academia, do seu pequeno poema *O século de Luís, o Grande* (*Le siècle de Louis, le Grand*) em celebração, em 27 de janeiro de 1687, à convalescença do rei Luís XIV (RIGAULT, 1856, p. 141). Na opinião de Kristeller (1952, I, p. 527), *O gabinete das belas artes* “não está

atualizado com os avanços da ciência, imiscuído na vida política, interessado por todas as querelas que envolvem a sociedade. É assim que o lugar de atuação do filósofo se diversifica e ele ganha os salões, os cafês, as salas de espetáculo (...) sua virtude por excelência é a sociabilidade” (MATOS, 2001, p. 20). “Honestidade” (*honnêteté*), “homem honesto” (*honnête homme*) e “pessoas honestas” (*honnêtes gens*), expressões características do século de Pérrault (1628-1703), encontradas no vocabulário corrente de La Rochefaucault (1613-1680), La Fontaine (1621-1695) e La Bruyère (1645-1696), tinha um significado ligado à civilidade (*civilité*) – e, conseqüentemente, à noção de civilização (*civilization*). O termo também tinha um sentido de desenvoltura. O livro “O homem honesto, ou a arte de agradar na corte” (*L’honnête homme, ou l’art de plaire à la cour*), de Nicolas Faret, publicado em 1630, é provavelmente o primeiro livro importante especificamente sobre o tema (cf. HONNÊTE HOMME, *Dictionnaire de l’histoire de France*, 2022). O homem honesto possuía, como qualidade, modos superiores e desenvoltos. O Dicionário Larousse apresenta algumas definições de “homem honesto”, entre elas a de Antoine Gombaud, Chevalier de Méré (1607-1684), para quem essa honestidade consistiria “no não sei o quê de nobre que faz com que todas as boas qualidades sobressaiam, e que vem do coração e do espírito” (*en je ne sais quoi de noble qui relève toutes les bonnes qualités, et qui ne vient que du cœur et de l’esprit*). O homem honesto, uma pessoa do mundo, respeitável, possuía bom gosto, espírito cultivado, boa conversação, fineza psicológica, capacidade de adaptação, inteligência e cultura (*Ibid.*).

⁵⁸ Como se verá adiante, as necessidades procuram ser satisfeitas pelas artes mecânicas, e os prazeres, pelas belas-artes, e ambas extraem seus elementos da natureza, isto é, ambas têm a natureza como a sua matéria-prima.

⁵⁹ No *Paralelo dos antigos e modernos*, Pérrault (1792, p. iii) escreve que foi “essa indignação [em razão da divinização dos antigos] que produziu o pequeno poema do século de Louis, o Grande” (*cette indignation qui a produit le petit poëme de siècle de Louis le Grand*).

relacionado à querela”. No entanto, é possível que Pérrault quisesse utilizar seu heterogêneo grupo das belas artes em sua argumentação a favor dos modernos na querela, acrescentando peso às artes modernas ao colocar a óptica e a mecânica como integrantes das belas artes, pois estas supostas artes modernas – ou ciências naturais – teriam sobre os antigos conhecimentos de óptica e mecânica uma larga vantagem. Um aspecto inusitado, mas que não deve passar sem ser notado, é que *O gabinete das belas artes* nos apresenta, de certo modo, o exato oposto do que parece ocorrer: na sua lista das belas artes, a eloquência, a poesia, a música, a arquitetura, a pintura e a escultura, estas correspondem às artes que, com a inclusão da dança – a qual não consta de sua lista de belas artes – e com a exclusão dos dois pitorescos ramos da física no grupo das belas artes, serão consideradas por Batteux como aquelas que compartilham de uma propriedade capaz de lhes conferir unidade. Assim, as semelhanças não são obscurecidas pelas diferenças entre os modelos de Pérrault e Batteux. Como se verá adiante, na teoria de Batteux, a eloquência e a arquitetura são consideradas artes mistas por terem em sua essência também a utilidade.

Apesar de *O gabinete das belas artes*, de Pérrault, ter uma propensão a ser visto pelas gerações posteriores simplesmente como uma excentricidade, ele certamente contribuiu, em sua época, para que se passasse a refletir mais sobre questões que pareciam não estar bem respondidas. Muito influente no desenvolvimento da estética e na formação das belas artes no século XVIII foi a querela dos antigos e modernos, que demandou mais reflexão sobre o fenômeno do progresso, e sobre as diferenças filosóficas entre o conhecimento científico, o conhecimento histórico e as belas artes⁶⁰.

Buscar um percurso histórico único, homogêneo e progressivo na formação do conceito moderno de belas-artes seria um erro na compreensão histórica deste tema, pois são vários os caminhos – e complexos – e não há um desenvolvimento progressivo até se chegar à fórmula final. No entanto, alguns tratados anteriores a *As belas-artes* e, principalmente a partir do Renascimento, novos estudos dos clássicos gregos e latinos contribuíram para a formação de um novo entendimento sobre a relação entre poesia, música, pintura, escultura, dança e arquitetura e sobre a relação destas artes com outras atividades e conhecimentos humanos. Alguns princípios e conceitos da estética foram se firmando, e alguns foram sendo paulatinamente incorporados ao pensamento filosófico. Aos poucos seriam incorporados conceitos como os de gênio, gosto, entusiasmo e

⁶⁰ Este também é o entendimento de F. Coleman em *O pensamento estético do iluminismo francês* (1971) (COLEMAN, 1971, p. xvi).

sentimento, e assimiladas ideias sofisticadas sobre a estética, tais como a necessária adequação entre as obras de arte e a natureza humana, e a aceitação do sentimento como faculdade capaz de julgar a qualidade de uma obra de arte. Os pensadores repetiam estas ideias e formavam, assim, um renovado cabedal de conhecimentos. Estava em formação a estética moderna. Todas estas inter-relações e peculiaridades tiveram como resultado um distanciamento cada vez mais evidente entre as belas-artes, as ciências e outras atividades humanas.

O *Tratado sobre o belo* (1714), do suíço J. P. de Crousaz – segundo Kristeller “geralmente considerado como o mais antigo tratado em francês sobre estética” (KRISTELLER, 1952, II, p. 18) – pode ser considerado a primeira obra a utilizar o método cartesiano aplicado à estética. Crousaz isolou-se do resto do mundo, recolheu-se em seus pensamentos, à maneira de Descartes, a fim de chegar “às noções mais simples e incontestáveis” (*aux notions les plus simples et les plus incontestable*) sobre a questão “em que consiste o belo” (CROUSAZ, *Traité du beau*, 1715, p. 3). Descartes, em sua concepção de um saber seguro, apoiado em um ideal de sabedoria universal (*sapientia universalis*), incluía em seu escopo filosófico o conhecimento do funcionamento da música e de outras artes, ainda que não tivesse sistematizado uma estética própria. Para Cassirer, “Descartes não juntou à sua filosofia nenhuma estética, mas na estrutura geral da sua obra filosófica já se encontra implícito semelhante desígnio” (CASSIRER, 1992, p. 372). A sensibilidade e a imaginação, não aceitas por Descartes como fontes confiáveis para se reconhecer o bom, o belo e o verdadeiro, não estavam de forma alguma à altura da razão, o único fundamento e estrutura de todo verdadeiro conhecimento. A versão acadêmica corriqueira de se apresentar a relação entre o classicismo e o racionalismo é a de que o classicismo do século XVII teria conservado fortemente a vinculação da poesia à razão. Somente a razão, que deve dar unidade à obra, seria o verdadeiro fundamento a ser encontrado na estrutura de uma obra de arte. Assim como nas ciências, a razão é o único fundamento para se chegar ao conhecimento do bom e do belo. A respeito desta suposta hegemonia da razão também no âmbito poético, segundo Cassirer característica de Boileau e de seu tempo, a arte:

(...) “deve ser aferida pela razão de acordo com as regras racionais: não existe nenhum outro meio de comprovar se a arte possui um conteúdo autêntico, duradouro e essencial. Tal conteúdo nada tem a ver com as excitações fugidias do prazer que a obra de arte desperta em nós” (*Ibid.* 371-2).

Deve-se tomar cuidado com os possíveis exageros nesta versão da relação entre racionalismo e classicismo, na medida em que a razão na poesia e na pintura não teriam a mesma segurança que a razão na geometria. No entanto, os autores de poéticas e tratados de pintura costumavam repetir que seria necessário, nestas artes, o uso da razão. Um dos mais importantes teóricos franceses da pintura do século XVII, Félibien, comenta a respeito da razão na pintura:

Se há um meio de fazer com que as partes de uma pintura se destaquem, para lhes dar mais força, mais beleza e mais graça; é um meio que não consiste em regras que se possam ensinar, mas que se descobre pela luz da razão, e pelo qual às vezes é necessário conduzir-se contra as regras ordinárias da arte⁶¹ (FÉLIBIEN, 1685, p. vi).

As regras⁶², continua Félibien, são falíveis: “não se imagine, portanto, que nesta arte, nem em muitas outras, todas as regras sejam tão certas como na geometria, na qual se pode sempre trabalhar com segurança”⁶³ (*Ibid.*).

Vê-se, portanto, no classicismo francês de Boileau um certo paralelismo entre artes e ciências. Segundo Cassirer, esse paralelismo, “que constitui uma das teses fundamentais do classicismo francês, parecia [...] estabelecido com base nos fatos”. “Desde antes de Boileau”, comenta Cassirer, “explica-se esse paralelismo pela origem comum das artes e das ciências no poder absolutamente único e soberano da razão” (CASSIRER, *ibid.* p. 373). Segundo Cassirer, tudo, na arte, de acordo com a concepção de poesia cultivada pelo classicismo francês, depende da razão como guia e único refúgio. Le Bossu sintetiza o paralelismo das artes e das ciências, dizendo: “as artes têm em comum com as ciências serem, como estas, fundadas na razão, e deverem deixar-se conduzir pelas luzes que a natureza nos deu”⁶⁴ (LE BOSSU *apud* CASSIRER, *ibid.* 373).

⁶¹ *S'il y a un moyen pour faire avantage paroistre les parties d'un tableau, pour leur donner plus de force, plus de beauté & plus de grace: c'est un moyen qui ne consiste pas en des regles qu'on puisse enseigner, mais qui se decouvre par la lumiere de la raison, et où quelquefois il faut se conduire contre les regles ordinaire de l'art.*

⁶² Diderot dirá mais tarde que “a lição do mestre não equivale jamais à lição da natureza. Não há escola onde se aprende a sentir” (*la leçon du maître n'équivaudra jamais à la leçon de la nature. Il n'y a pas d'école où l'on apprend à sentir*) (DIDEROT *apud* BELAVAL, 1950, p. 141)

⁶³ *Qu'on ne s' imagine donc pas qu'en cet art, non plus qu'en plusieurs autres, toutes les regles en soient aussi certaines comme dans la geometrie, où l'on peut toujours travailler avec seureté.*

⁶⁴ Também no século XVII, Freart de Chambray, em *A ideia da perfeição da pintura* (1662, Pref., p. ix), comparando “o mais perfeito pintor dos modernos”, Rafael, com as licenças vulgares contrárias à razão, em Michelangelo, procura “desenganar” aqueles que têm “veneração” por este artista, cuja “obra é talvez a mais numerosa reunião de figuras que jamais se pintou”. A preferência desses admiradores (de Michelangelo), segundo Chambray, é mais pelo “abuso corrente à razão” (*ils preferent l'abus à la raison même*), em vez do exame judicioso (*examiner avec justice*). Chambray afirma que seu objetivo é descobrir a verdade (*decouvrir la verité*).

Não se vislumbrava, naquele momento, que a liberdade, a imaginação e o sentimento na poesia, na pintura e em outras artes, pudessem conquistar a força e a importância que viriam de fato a conquistar. Na dialética de ideias entre dois polos históricos – de um lado, o classicismo francês de Boileau, segundo o qual imperavam, na poética, a razão, a exatidão, o bom senso e a certeza, e de outro, o romantismo do século XIX, que defendia a liberdade, a imaginação e a libertação dos padrões clássicos –, situa-se a estética de Batteux. Para este, a razão e a exatidão têm sua importância, mas não se deve esquecer da imaginação e da liberdade, essenciais à imitação da bela natureza. E esta liberdade “é ainda mais difícil de alcançar quanto mais ela parece oposta à exatidão” (BATTEUX, parte 2, cap. 5, p. 64). O sentimento passa a ser o grande juiz nas artes. Diz Batteux:

Após ter estabelecido a natureza das artes pela do gênio do homem que as produziu, era natural pensar nas provas que poderiam ser tiradas do sentimento, sobretudo porque o juiz nato de todas as belas-artes é o gosto, e porque a razão mesma não estabelece suas regras senão em relação a ele e para lhe agradecer (BATTEUX, 2009, prólogo, p. 18).

No século XIX, a razão encontraria um lugar mais afastado da esfera das belas-artes, e passaria a ser, assim, plenamente associada às ciências. A razão do classicismo do século XVII participa da complexa formação dos conceitos estéticos do século XVIII na medida em que, em um estágio em que ainda não se consagrara o moderno sistema das belas-artes, não se encontrara ainda nenhuma propriedade ou condição necessária e suficiente que, consistentemente, pudesse caracterizar as belas-artes e distingui-las adequadamente das ciências, da história e das artes mecânicas. Com Batteux, um modelo de artes imitativas, já bastante desenvolvido, foi apresentado à França e ao mundo. Mas, como veremos, não foi Batteux o autor da maior parte dos traços de seu sistema, mas, em muitos aspectos, ele foi um compilador de sistemas anteriores. Traços tais como a imitação da natureza e a imitação universal já estão presentes, por exemplo, na *Poética* de Ignacio de Luzán e Lodovico Antonio Muratori. E, além de autores italianos, franceses e espanhóis, os luminares Aristóteles e Horácio estavam na base do pensamento teórico sobre a poesia e a imitação. A diferenciação entre imitação universal e particular, por exemplo, já se encontra na *Poética* de Aristóteles: “a poesia se ocupa mais do universal, ao passo que a história se restringe ao particular” (ARISTÓTELES, *Poética*, IX, 1451b7). No entanto, nem tudo foram repetições e compilações. Novas questões foram surgindo e o pensamento foi se transformando. Novos temas relacionados à estética nascente foram

se tornando insistentes. Um deles foi o problema leibniziano do conhecimento pelo gosto, tanto sensorial como estético – questão que acabou por originar a estética de Baumgarten.

Leibniz levou em consideração, na elaboração de um esboço de uma estética, o caráter único e incomunicável das sensações e dos sentimentos, algo que apenas o próprio sujeito percebe ou sente: “nós não podemos explicar o que é o vermelho para um cego, nem podemos expressar claramente tais ideias para os outros, a não ser que os levemos à presença da coisa e os façamos ver, sentir ou experimentar a mesma coisa que nós”⁶⁵ (LEIBNIZ, 1989, p. 24). Leibniz, em suas *Meditações sobre o conhecimento, a verdade e as ideias*, de 1684, texto que é, segundo Ariew e Garber (*Ibid.* p. 23), a sua “primeira publicação madura”, faz um exame de como se dão os diversos tipos de conhecimento, e associa os sentidos – “as cores, os odores e os sabores, e os outros objetos próprios aos diferentes sentidos” (*Ibid.* p. 24) – ao gosto (estético), como sendo, todas estas percepções e sentimentos, formas de conhecimento claro (“há a possibilidade de reconhecer o objeto”) (*Ibid.*), mas não distinto (confuso, incomunicável) (*Ibid.*), pois, assim como não se pode explicar a sensação do vermelho para um cego, não se pode expressar o porquê (a razão) de uma pintura ser boa:

Nós vemos os pintores e os outros artistas capazes de reconhecer exatamente uma obra boa ou má, sem poder, no entanto, encontrar a razão para seu julgamento; se nós os questionamos, eles dizem que, em relação àquilo de que eles gostam, eles reclamariam um *não sei o quê* (*je ne sais quoi*)⁶⁶ (*Ibid.*)

Essa incapacidade de conhecer distintamente as sensações (sensoriais e estéticas⁶⁷) e comunicar o que se sente aos outros por meio da razão e da linguagem – diferentemente dos conhecimentos claros e distintos (comunicáveis e racionalizáveis) característicos das ciências –, seria reconhecida também, décadas mais tarde, por Baumgarten, cuja “estética” fundar-se-ia como a ciência de uma “parte inferior da

⁶⁵ Kant, na *Crítica da razão pura*, discordará da solução leibniziana para a sensibilidade, segundo ele um ponto de vista “totalmente errado” (*einen ganz unrichten Gesichtspunkt*) (KrV AA, B61). Segundo Kant, a solução para a diferença entre o conhecimento sensível (sensibilidade) e o intelectual não é meramente lógica, mas eminentemente transcendental (*Ibid.*). Assim, a distinção entre ideias claras e confusas não resolveria o problema da diferença entre essas duas formas de conhecimento, pois a solução para esse problema estaria na origem desses conhecimentos.

⁶⁶ Para auxiliar na compreensão do que seja esse *je ne sais quoi*, tomada da obra de Bouhours (cf. 1715 e 1682), é pertinente o comentário de Benito Jeronimo Feijoo, o padre Feijoo (*Apud* CROCE, 1908, p. 226): “em muitas produções, não só da natureza, mas da arte, e ainda mais da arte que da natureza, encontram os homens, fora daquelas perfeições sujeitas a sua compreensão racional, outro gênero de primor misterioso que, lisonjeando o gosto, atormenta o entendimento. Os sentidos o apalpam, mas não o pode dissipar a razão, e, assim, ao querer explicá-lo, não se encontram vozes nem conceitos que enquadrem a sua ideia, e [...] dizemos que há um não sei o quê, que agrada, que apaixonava, que enfeitiça, sem que se possa encontrar revelação mais clara deste natural mistério.”

⁶⁷ Mais tarde Baumgarten criaria o neologismo “estética”.

faculdade cognitiva” – os conhecimentos sensíveis (*scientia cognitionis sensitivae*) (BAUGARTEN, 1993, § 3, p. 12), claros e não distintos (confusos) (BROWN, 1967, p. 76) – e também reconhecida e examinada mais tarde, por Kant, em sua *Crítica da faculdade de julgar* (1790), que veria no juízo de gosto estético (do belo) a impossibilidade de que o entendimento pudesse de alguma forma encontrar, em seu livre jogo com a imaginação, um conceito – como ocorreria, segundo ele, com os conhecimentos científicos, em relação aos quais o entendimento teria a possibilidade de apresentar conceitos. Batteux também explora a questão da dificuldade desta determinação e desta comunicabilidade dos objetos estéticos, diferentemente do que ocorre com as verdades científicas, e evita afirmar, em seu tratado, que o sentimento necessário no julgamento estético feito pelo gosto seja uma espécie de conhecimento dos objetos, mas reconhece que “o gosto é um conhecimento das regras pelo sentimento” (BATTEUX, parte 2, cap. 6, p. 68). As regras não são conhecidas, nas belas-artes, por critérios analíticos, lógicos e racionais, mas pelo sentimento, que não nos expressa necessariamente, com seu veredito estético, a razão que o levou à sua conclusão.

As ideias contidas no tratado estético de Dubos, *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*, de 1719, relevantes para a estética do século XVIII na França, são comumente comparadas às de Batteux como sendo, em muitos aspectos, precursoras destas. Há também na teoria de Dubos aquela compreensão de que as artes são regidas muito mais pelo sentimento do que pela cognição. Conforme foi dito, “Dubos também defendia a experiência das emoções suscitadas pela arte”⁶⁸, em ligeiro contraste com a tendência um tanto mais cognitivista britânica⁶⁹ (GUYER, 2014, vol. 1, p. 97). Para Carole Talon-Hugon (*apud* BERNIER, 2011, p. 139), é por meio do prazer “que as belas-artes se constituem em categoria específica” no século XVIII. Como se viu, para Dubos, “Julgase melhor [uma obra] pelo sentimento que por discussão” (DUBOS, II, seção 23, p. 321). Embora Dubos não pretenda agrupar as belas artes de forma sistemática, ele não se limita à relação clássica entre poesia e pintura (*ut pictura poesis*) – embora *ut pictura poesis* seja a epígrafe das edições francesas das “Reflexões críticas” –, e dedica-se, ainda que em menor escala, à música⁷⁰. Alguns conceitos e distinções fundamentais na teoria de

⁶⁸ *Du Bos also defended the importance of the experience of the emotions.*

⁶⁹ Por exemplo, G. Turnbull e Thomas Reid, cada qual com suas próprias características, parecem ter utilizado abordagens mais cognitivistas (GUYER, 2014, vol. 1, p. 97).

⁷⁰ Algumas das edições em inglês têm como título *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music*. De acordo com J. O. Young, Thomas Nugent traduziu o livro para o inglês, acrescentando a música ao título, em 1748 (YOUNG, CAMERON, 2019) (cf. London: John Nourse, 1748; New York: AMS Press, 1978).

Batteux já aparecem no pensamento de Dubos. Porém aquele aparta-se deste quando desenvolve, para as belas artes, um sistema centrado em um único princípio, que ele chama de imitação da bela natureza.

Cronologicamente, entre as *Reflexões críticas* de Dubos e *As belas-artes* de Batteux, há um pensador espanhol, Ignacio de Luzán, que aborda temas como a imitação da natureza e outros de forma um tanto similar a Batteux, embora possa ser associado a uma tendência estética anterior. Conceitos importantes como natureza, imitação universal e particular, poesia e artes imitativas não deixam de ser, em muitos aspectos, similares à teoria Batteux. Mas isso se deve, em grande parte, ao fato de que tanto Batteux como Luzán incorporaram e interpretaram, em suas estéticas, o sistema poético aristotélico. Luzán, por exemplo, afirma, em sua *Poética*, publicada nove anos antes de *As belas-artes* (1737), a respeito das artes imitativas: “com um termo tão geral, como é a imitação, não se explica bem a essência da poesia, porém se confunde com a pintura e a escultura, e ainda com a dança e com a música, e com outras artes semelhantes” (LUZÁN, 1737, p. 30). No entanto, apesar das semelhanças, em alguns pontos, das estéticas dos dois autores, Luzán mantém um maior apego às ideias próprias do classicismo francês, e chega a desmerecer os grandes poetas do século de ouro espanhol, de sua própria terra, denunciando-os pela “corrupção da poesia” (LUZÁN, 1737, p. 4) e pela “transgressão dos preceitos poéticos” (*Ibid.* p. 8), atitude mais próxima de D’Aubignac do que da maneira de Batteux abordar o gosto e a boa imitação da bela natureza. Em Batteux, como se disse, ao lado do sentimento, da educação do coração e do espírito, e do cultivo do gosto, qualidades fundamentais no aprimoramento das artes, enfatiza-se que o árbitro do julgamento poético é o sentimento, mais do que a razão e o conhecimento das regras consagradas. Batteux não condenaria a licença poética, pois ele retira o poder de julgar da razão e o transfere ao gosto, um sentimento.

Os autores ingleses e escoceses eram também influentes na França, mas no país de Batteux os autores nacionais ainda costumavam ser os mais influentes. O livro do padre André era preferido ao de Hutcheson, opinião expressa por Diderot em seu artigo sobre o belo na *Enciclopédia*. Diderot utiliza, como base teórica para seu artigo, o *Ensaio sobre o belo*, de André, e o compara ao tratado de Batteux. “Eu ousarei dizer que ele é no seu gênero o que o *Tratado das belas artes reduzidas a um mesmo princípio* é no seu. São duas boas obras às quais não falta senão um capítulo para serem excelentes” (DIDEROT, *Encyclopédie*, v. *beau*; p. 2:173). Estas observações de Diderot parecem lançar a questão sobre uma possível relação entre as ideias de André e de Batteux. Entre o tratado de

Batteux e o ensaio de André, publicado quatro anos antes de *As belas-artes*, há uma complementaridade. P. Guyer, no entanto, parece não ter esta opinião quando diz que “talvez ele [Batteux] deveria ser associado mais com a abordagem inovadora de Dubos antes dele e Gerard depois do que com a abordagem profundamente conservadora de alguém como o padre André” (GUYER, 2014, vol. 1, p. 257). Mas, como se verá adiante, a diferença de gêneros e de temas nos dois autores não impede que se verifique, no bojo das duas teorias, uma profunda associação. Porém André não distingue as belas-artes das artes mecânicas – não é este o seu objetivo. Ele discute os planos em que a beleza atua ou se situa: um plano superior de uma beleza essencial; um plano dependente da natureza humana; e um plano dependente das variações dos costumes e da moda. A necessidade de uma adequação entre estes planos e as coisas que serão vistas como belas ou não é a essência do ensaio de André. Montesquieu sintetiza esta visão⁷¹ no começo do seu brilhante *Ensaio sobre o gosto*, postumamente publicado em 1757:

Em nossa maneira de ser atual, nossa alma aprecia três tipos de prazer: aqueles que ela tira do fundo de sua existência mesma; outros que resultam de sua união com o corpo; e outros, enfim, que são fundados nas impressões e preconceitos, que são o resultado de certas instituições, usos e hábitos⁷² (MONTESQUIEU, 1862, p. 588).

A bela natureza, como se verá, tem mais de uma faceta, e, de um modo semelhante ao que entendiam André e Montesquieu, não é dependente apenas de um plano da natureza. Ela não possui somente relação com as coisas em si mesmas, mas também com “nossa perfeição, nosso proveito, nosso interesse” (BATTEUX, 2009, p. 62). E unidade, variedade, simetria e proporção conectam-se a plano distinto da natureza. O gosto e o belo, em Batteux, como se verá adiante, estão conectados em diversos planos.⁷³

Foi nesse contexto de crescente discussão acerca do belo, do gosto, do gênio e de tantos outros temas da nascente estética moderna que Batteux desenvolveu o seu

⁷¹ A propósito desta síntese das ideias de André no *Ensaio sobre o gosto*, de Montesquieu, comenta Menendez Pelayo que Montesquieu: “[...] segue as pegadas do padre André; [...] como ele [André], aceita a visão tripartite, distinguindo três espécies de prazer [...]” (1886, p. 46).

⁷² *Dans notre manière d'être actuelle, notre âme goûte trois sortes de plaisirs: il y en a qu'elle tire du fond de son existence même; d'autres qui résultent de son union avec le corps; d'autres enfin qui sont fondés sur les plis et les préjugés que de certaines institutions, de certains usages, de certaines habitudes, lui ont fait prendre.*

⁷³ Batteux não definiu o belo, como corretamente observa M. K. Schenker (“Batteux não alcançou uma verdadeira definição do belo em si”) (*Eine Eigentliche Definition des Schönen an sich hat Batteux nicht erzieht*) (SCHENKER, 1908, p. 27). Apesar de ele ter se dedicado a conceitos intimamente ligados ao belo – conceitos como bela natureza, gosto e belas-artes –, não se encontra em *As belas-artes* uma definição de belo em geral.

modelo das belas-artes. Estas diferenciam-se das outras artes em geral (artes mecânicas e mistas) por um critério de utilidade e prazer – provavelmente seguindo a distinção agostiniana entre as coisas de fruição, as coisas úteis e as mistas⁷⁴, conforme sejam elas fins em si mesmas (amadas, desejadas), meios apenas, ou contenham em si as duas propriedades (AGOSTINHO, 2017, livro 1, cap. 3, p. 43). O binômio utilidade-prazer confere a cada grupo de artes as suas propriedades. As belas-artes distinguem-se primeiramente de um grupo oposto, as artes mecânicas, artes que têm como objeto a utilidade, e não o prazer (BATTEUX, 2009, cap. 1º, p. 23). Hoje é possível que haja uma tendência a se compreender o grupo das artes mecânicas como o conjunto de invenções e técnicas de todas as engenharias, da indústria e dos ofícios, dos sistemas de produção, da caça, da pesca, da agricultura, da pecuária, dos serviços e do comércio, de todos os utensílios e de todas as coisas concretas, como a construção de máquinas, e abstratas, como as técnicas contábeis, que têm valor pela sua utilidade prática. No entanto, Batteux não se preocupa em definir com rigor o grupo das artes mecânicas. Ele tampouco procura fazer qualquer subclassificação destas artes. Limita-se a explicar que a origem das artes mecânicas se encontra na busca pelo atendimento às mais básicas necessidades humanas, ou seja, na luta humana desesperada contra os desafios, as privações e todas as dificuldades que o ser humano encontra, e que encontrou na sua tão difícil ancestralidade. O medo motiva-o e ocupa o seu tempo. O ser humano só se permitiu criar as belas-artes quando obteve a tranquilidade e as condições materiais suficientes para a sua existência plena (*Ibid.* parte 2, cap. 3, pp. 54-5).

O grupo das belas-artes distingue-se primeiramente do grupo das artes mecânicas por não apresentar utilidade ou necessidade e por ter como objeto o prazer – um prazer obtido de modo imediato por um sujeito que aprecia aquela arte, por meio de um contato não intelectual, mas sentimental e passional, com a obra. As belas-artes têm como representantes a poesia – para Batteux, a mais importante de todas –, a pintura, a escultura, a música e a arte do gesto ou a dança (*Ibid.* p. 23). O prazer que se tem no contato com as belas-artes é, se comparado a outras formas de prazer, um gozo mais refinado, experimentado em múltiplos sentimentos e paixões da alma, obtido não só da simples imitação das coisas, mas de cuidadosas escolhas voltadas a “encantar o espírito” (*Ibid.* parte 2, cap. 3, p. 56). Este prazer é sentido por quem possui em sua própria

⁷⁴ “Entre as coisas, há algumas para serem fruídas, outras para serem utilizadas, e outras ainda para os homens fruí-las e utilizá-las” (*Res ergo aliae sunt quibus fruendum est, aliae quibus utendum, aliae quae fruuntur et utuntur*) (AGOSTINHO, 2017, livro 1, cap. 3, p. 43).

constituição – natural e cultivada – um juízo característico⁷⁵ – o gosto –, apropriado para distinguir o bom e o mau em uma obra de arte. Para que este prazer não seja grosseiro, mas seletivo, é preciso cultivar o gosto, desde a infância, na fina tarefa de avaliar pelo sentimento a qualidade do característico jogo de condicionamento e liberdade da arte em relação à natureza (*Ibid.* parte 2, cap. 5, p. 64-5). Estas características verificam-se em todas as belas-artes, sem exceção. Assim, apesar de o prazer no contato com as belas-artes ser uma propriedade destas, e que as distingue das artes mecânicas, há um complexo mais profundo de características presentes em todas as belas-artes. O prazer das belas-artes não é um tipo de gozo – resultado da ação das artes mecânicas – que se sente na simples satisfação das necessidades do “coração, que é tocado pelos objetos somente segundo a relação que eles têm com a sua própria vantagem” (BATTEUX, parte 2, cap. 5, p. 66). Trata-se de um prazer obtido com a participação ativa do espírito, “sem interesse”⁷⁶ e obtido por uma relação característica entre o heterocosmos⁷⁷ da arte e o mundo real. Esta relação vem a ser uma redução de todos os princípios na arte à imitação da bela natureza – um princípio que sintetiza a estética de Batteux. O prazer das belas-artes está ligado a todo o complexo de características presentes em todas as belas-artes e praticamente ausentes nas artes mecânicas. À sentença “*as artes são a imitação da bela natureza*”, segue-se a questão “qual a finalidade dessa imitação?”, a que Batteux responde: “a de agradar, comover, afetar, em uma palavra, o prazer” (BATTEUX, 2009, parte 2, cap. 3, p. 60). O prazer é, assim, o fim último das belas-artes, um fim que passa pela imitação da bela natureza. A combinação de imitação e prazer já era feita, antes de Batteux, em relação à poesia e à pintura. O que Batteux fez – segundo ele, depois de uma leitura da *Poética* de Aristóteles (BATTEUX, 2009, parte 1, cap. 2, p. 29) – foi estender essa combinação de imitação e prazer às outras artes. Uma excelente ilustração de como se costumava compreender essa combinação de imitação e prazer encontra-se em Luís António Verney, um dos mais importantes representantes do iluminismo português, filho de pai francês, nascido, como Batteux e Diderot, em 1713, e cuja obra principal – “O

⁷⁵ Assim como Kant, que, na Crítica da faculdade de julgar, entenderá o gosto como um juízo (juízo de gosto, *Geschmacksurteil*), Batteux entende o gosto como um “árbitro” (*Ibid.* parte 1, cap. 1, p. 25), um “juízo das artes” (*goût: juge des arts*) (BATTEUX, 1746, *Table des matières*, p. 54).

⁷⁶ Diferentemente da Crítica da faculdade de julgar, de Kant, o juízo de gosto, em Batteux, compõe-se de dois lados: um de desinteressado (espírito) e outro interessado (coração).

⁷⁷ Embora Batteux não empregue em *As belas-artes* o neologismo *heterocosmos*, pois esta vem de Baumgarten, ligeiramente posterior a Batteux, a noção batteuxiana de arte apresenta-se sempre como criação do gênio, como obra de arte, em um todo, em uma unidade sistemática ficcional que se opõe à natureza real. A arte coloca-se “em oposição à natureza” (BATTEUX, 2009, p. 29).

verdadeiro método de estudar” – fora publicada pela primeira vez em 1746, ano da publicação de *As belas-artes*. Diz Verney:

A poesia é uma viva descrição das coisas que nela se tratam; outros lhe chamam pintura que fala, e imita o mesmo que faria a natureza, e com que agrada aos homens. O artifício da poesia tem por fim agradar; e por isso só se emprega em dar regras com que possa ocupar gostosamente um engenheiro. [...] Se [os poetas] procuram imitar a verdade, é para agradar, com a galanteria da imitação. Se não dizem coisas contrárias às nossas inclinações, isto mesmo é para agradar (VERNEY, 1746, Carta VII, p. 234).

Uma observação importante a ser feita sobre a originalidade do agrupamento das belas-artes em Batteux refere-se à sua opinião a respeito desta originalidade. Apesar de se tratar de um sistema, não se nota em *As belas-artes* a pretensão, como se poderia esperar, de que o livro apresente ao mundo o grupo das artes imitativas, algo supostamente novo que em nenhum lugar e em nenhuma época teria sido visto. Batteux não deixa de ser original, mas recepciona em sua teoria a *mimesis* clássica. Seu entendimento – que se baseia principalmente na sua interpretação do começo da *Poética* de Aristóteles (cf. 1447a) – é explícito em relação a isso:

Essa doutrina não é nova. Encontramo-la por toda parte nos antigos. Aristóteles começa sua poética com este princípio: que a música, a dança, a poesia e a pintura são artes imitativas. É aí que todas as regras de sua poética se encontram⁷⁸ (BATTEUX, 2009, parte 1, cap. 2, p. 29).

Este seria, para Batteux, o grupo das artes puramente imitativas (poesia, música, dança, pintura e escultura), que ele prefere denominar belas-artes, em razão de a beleza

⁷⁸ Refletidos na *mimesis* de Batteux também se encontram elementos de Agostinho: “quanto às pinturas, as estátuas e outras obras do gênero, sobretudo quando produzidas por hábeis artistas, ninguém se engana ao reconhecer a semelhança com o objeto reproduzido. Contudo todas essas instituições humanas são supérfluas, a não ser que um interesse se prenda a elas, pela finalidade, pelo motivo, lugar ou tempo ou ainda pela autoridade de quem as mandou fazer.

De igual modo, em relação às mil fábulas falsas e ficção com cujas mentiras os homens se deleitam, elas também são instituições humanas. Na verdade, nada se há de julgar mais próprio à natureza do homem do que essas falsidades” (AGOSTINHO, 2017, livro II, cap. 26, p. 126).

No entanto, Agostinho, em *A doutrina cristã*, (2017, LIVRO 1, cap. 3, p. 44-5), prega uma vida voltada às coisas imateriais e afastada da fruição terrena: “Suponhamos que somos peregrinos, que não podemos viver felizes a não ser em nossa pátria. Sentindo-nos miseráveis na peregrinação, suspiramos para que o infortúnio termine e possamos enfim voltar à pátria. Para isso, seriam necessários meios de condução, terrestre ou marítimo. Usando deles poderíamos chegar a casa, lá onde haveríamos de gozar. Contudo, se a amenidade do caminho, o passeio e a condução nos deleitam, a ponto de nos entregarmos à fruição dessas coisas que deveríamos apenas utilizar, pode acontecer que não queiramos terminar logo a viagem. Envolvidos em enganosa suavidade, estaríamos alienados da pátria, cuja doçura unicamente nos faria felizes de verdade. (...) É desse modo que peregrinamos para Deus nesta vida mortal (2Cor, 5,6). Se queremos voltar à pátria, lá onde poderemos ser felizes, havemos de usar deste mundo, mas não fruir dele. Por meio das coisas criadas, contemplemos as invisíveis de Deus (Rm 1,20), isto é, por meio dos bens corporais e temporais, procuremos conseguir as realidades espirituais e eternas”.

ser um exemplo paradigmático de objeto a ser buscado por essas artes. A imitação visará o belo e o bom, e será chamada de imitação da bela natureza (*imitation de la belle nature*).

O terceiro grupo de artes – um grupo misto, situado entre as artes mecânicas e as belas-artes – destina-se tanto a nos servir quanto a nos encantar, e compõe-se de duas artes: a eloquência e a arquitetura. Estas apresentam as características dos dois outros grupos, isto é, têm como objetos tanto a utilidade das artes mecânicas como o prazer das belas-artes. Assim, a eloquência e a arquitetura, sendo artes mistas, têm dois aspectos: beleza e utilidade, ou, como se diria posteriormente, forma e função⁷⁹. A eloquência tem estes dois aspectos – é útil aos mais variados propósitos dos oradores ao mesmo tempo em que é admirada pela sua beleza e sublimidade. E a arquitetura, assim como a eloquência, mostra-nos obviamente a sua utilidade, seja nas escadarias que visam conduzir a outro piso, seja nas próprias residências que visam a proporcionar abrigo contra o frio, o vento e a chuva; mas também nos apresenta seu lado estético, de beleza e sublimidade, como bem ilustra a grandiosidade de alguns templos e palácios. O Sócrates de Xenofonte, falando sobre como deveriam ser construídas as habitações, “explicava que as casas podiam ser ao mesmo tempo belas e funcionais” (XENOFONTE, 2009, livro 3, 8, 8, p. 199). Há um capítulo, em *As belas-artes*, dedicado às duas artes mistas (eloquência e arquitetura) intitulado “Em que a eloquência e a arquitetura diferem das outras artes”, no qual Batteux reconhece nestas artes mistas a possibilidade de “engrandecer-se”, apesar de estarem geralmente atreladas à necessidade e à utilidade: “há heróis para celebrar e templos para construir” (*Ibid.* parte 1, cap. 6, p. 41). Mas nunca se devem construir palácios que não estejam à altura de seu dono e de seu propósito, pois esta inadequação entre obra e natureza feriria a própria imitação da natureza, pois os elementos artísticos devem estar dispostos de modo apropriado a fim de conferir à obra de arte a unidade e a beleza necessárias. Na imitação da bela natureza, como se verá no capítulo sobre a imitação, alguns elementos podem não ser considerados tão importantes quanto outros na composição, e quem decide quais são mais importantes é o gênio que cria a arte. E quem decide se a arte é boa ou não é o gosto de quem a aprecia. Segundo a estética de Batteux,

⁷⁹ A arquitetura funcionalista do arquiteto modernista Louis Sullivan lidou de uma forma inovadora com esta dupla face da arquitetura – ter *design* estético e ter função. A frase “a forma segue a função” (*form follows function*) foi o lema usado para enfatizar e valorizar o aspecto funcional do *design*. A expressão exata *form ever follows function* foi usada no artigo *The tall office building artistically considered* (SULLIVAN, 1896, p. 9). Para Batteux, na arquitetura “tudo o que não é ornamento é vicioso” (*Ibid.* parte 1, cop. 6, p. 41). No entanto, segundo o princípio da imitação da bela natureza, todo ornamento, toda riqueza e todos os elementos estéticos devem ser adequados à função e à utilidade da obra arquitetônica e às pessoas que a utilizam: “todo ornato, para o uso, deve voltar-se para o uso” (*Ibid.* p. 41), para que uma eventual incongruência entre arte e natureza não faça a obra parecer ridícula.

no caso de a obra arquitetônica não estar à altura de quem a utilize, entra em cena, no jogo de sentimentos e comparações do espírito e do gosto, uma espécie de inquietação ou desconforto em quem a vê, ao verificar que alguns elementos da arte e da natureza considerados na composição não se relacionam bem entre si. Como ele vê a arquitetura como uma arte com características mistas de arte bela e mecânica, é mais compreensível, e parece coerente, que se verifiquem nesta forma de arte mais extrapolações e invasões a âmbitos extraestéticos do que em outras artes, tais como a pintura e a música. No entanto, a liberdade artística, tão cara a Batteux nas belas-artes (*Ibid.* parte 2, cap. 5), aparenta ter sua importância em diversos momentos diminuída ao lado da exatidão da imitação das coisas, ações, sentimentos e outros elementos e objetos da natureza (*Ibid.* parte 2, cap. 5).

Batteux repete, na última página do último capítulo do livro (*Sobre a união das belas-artes*), a exigência de que toda habitação tenha uma conformidade com seu habitante: “os deuses habitam o Olimpo; os reis, os palácios; o simples cidadão, sua casa; e o pastor senta-se sob a sombra das árvores [...] Toda morada deve ser a imagem daquele que a habita, de sua dignidade, de sua fortuna, de seu gosto” (BATTEUX, 2009, parte 3, seção 3, cap. 4, p. 150). Observe-se que Batteux usou a arquitetura nesta ilustração metafórica da adequação necessária às belas-artes. A funcionalidade das artes mistas também precisa respeitar a adequação: cada coisa deve estar em seu lugar, respeitando sua função. Assim como, na arquitetura, as partes de um projeto têm entre si funções que devem ser respeitadas, sob pena de tornar o projeto irrealístico e impraticável, nas belas-artes, é preciso que um complexo de relações seja atendido. Em outras palavras, assim como na arquitetura devem ser observados múltiplos elementos aparentemente externos à obra em si, tais como certas relações sociais e funcionais, relações não eminentemente estéticas que, de certo modo, limitam a liberdade do arquiteto, nas belas-artes também devem ser respeitadas certas relações de adequação, mas de caráter estético. No entanto, em Batteux, elementos que em tese não deveriam merecer a adequação da arte, tais como a moral e os bons costumes, ainda possuem sua influência e valor. Sendo assim, a poesia terá, no final do século XVIII e durante todo o século XIX, muito espaço de liberdade estética a conquistar, liberando-se, pouco a pouco, das amarras (adequação, conformidade) da moral e dos bons costumes. Esta é uma aparente contradição na teoria de Batteux, a qual é enfática ao afirmar a desvinculação das belas-artes da utilidade e da necessidade, uma vez que ele não abandona o preceito horaciano segundo o qual a poesia deve, na medida do possível, unir o útil ao agradável (cf. *Ibid.* parte 1, cap. 6, p. 42; parte 2, cap. 10, p. 82; parte 3, seção 1, cap. 3, p. 96; parte 3, seção 1, cap. 8, p. 125). A poesia,

em Batteux, e, por extensão, todas as belas-artes, parecem, à primeira vista, ter como finalidade deleitar, sem deixar, porém, de instruir. Esta, como se disse, tem a aparência de ser uma pequena contradição na sua teoria das artes em geral e das belas-artes, uma vez que, depois de se afirmar que as belas-artes não têm como propriedade a utilidade, isto é, não têm como escopo o atendimento a necessidades, diferentemente das artes mecânicas e mistas, afirma depois justamente o contrário, isto é, que a poesia deve combinar o agradável e o útil, como preceitua Horácio, isto é, que deve preocupar-se, ao mesmo tempo, em deleitar e instruir. A recepção e inclusão, em *As belas-artes*, deste preceito horaciano será objeto de análise mais adiante.

É desnecessário, segundo Batteux, tecer um “elogio às artes em geral” (artes mecânicas, belas e mistas), pois os seus benefícios “anunciam-se o bastante por eles mesmos” (BATTEUX, parte 1, cap. 1, p. 23). Esta aparente demonstração de valorização da técnica e até mesmo do progresso, principalmente em relação às artes mecânicas, mas também, como se verá adiante, em relação às belas-artes, é sintomática do ambiente iluminista em que Batteux se encontrava, e está mais ligada, neste caso, ao entusiasmo em relação ao progresso e ao entendimento de que o estado de natureza pré-contratual seria um estado de medo e privação, do que à denúncia das deformações do progresso, como em Rousseau⁸⁰. Foram as artes em geral, segundo Batteux, que “construíram as cidades, que reuniram os homens dispersos, que os tornaram polidos, os suavizaram, os tornaram capazes de sociedade” (BATTEUX, 2009, cap. 1, p. 23). Sua posição também parece ser distinta da de J.-J. Rousseau em relação ao estado de natureza originário do homem, quando diz que “a natureza parece abandonar [o homem] à própria sorte tão logo ele tenha nascido: exposto ao frio, à fome e a mil males, ela quis que os remédios e os preservativos que lhe são necessários fossem o preço de sua indústria e de seu trabalho” (*Ibid.* p. 23). No capítulo *Provas tiradas da própria história do gosto*, Batteux insiste na relação entre belas-artes e civilização:

Houve um tempo em que, ocupados unicamente com o cuidado de manter ou defender suas vidas, os homens eram apenas lavradores ou soldados, sem leis, sem paz, sem costumes, suas sociedades eram apenas conluios. Não foi nesses tempos de agitação e de trevas que se viu as belas-artes eclodirem. Sente-se bem em seus caracteres que elas são filhas da abundância e da paz. Quando nos cansamos de nos molestar reciprocamente e, tendo aprendido por uma funesta experiência que somente a virtude e a justiça poderiam tornar o gênero

⁸⁰ Rousseau, em seu *Discurso sobre as ciências e as artes*, de 1750, quatro anos depois da publicação de *As belas artes*, de Batteux, mostra, de forma provocadora, sua visão negadora dos benefícios do progresso das ciências e das artes, como que representando a antítese do amor a Newton, às ciências, às artes e aos costumes europeus característicos da sua época.

humano feliz, começamos a gozar da proteção das leis, o primeiro movimento do coração voltou-se para a alegria. Entregamo-nos aos prazeres que se seguem à inocência⁸¹ (BATTEUX, parte 2, cap. 3, p. 54).

A maneira como são concebidas a natureza em relação ao homem, e a arte em relação à civilização terá seus reflexos na concepção batteuxiana de imitação (*mimesis*) nas belas-artes. As primeiras imitações (artes) foram “grosseiras”⁸². “Toda arte consistia em pintar o que víamos e o que sentíamos. Não sabíamos escolher”. Foi por um longo processo de aprendizado que o homem percebeu que “não bastava imitar as coisas, mas era preciso ainda escolhê-las” (BATTEUX, parte 2, cap. 3, p. 56). O homem é concebido por Batteux como aquele que dispõe dos elementos da natureza a seu favor, ora construindo coisas concretas, ora criando mundos fictícios, sempre tendo por fundamento em suas obras a natureza. O homem tentará corrigir as formas encontradas no mundo real quando este apresentar suas imperfeições. E as correções serão feitas com as ferramentas encontradas originalmente na própria natureza.

A influência direta de Batteux na Grã-Bretanha não foi intensa – de modo algum tão intensa como na Alemanha e na própria França. No entanto, não tardou para que a divisão tripartite das artes em mecânicas, belas e mistas encontrasse um eco do outro lado do Canal da Mancha. Um ensaio anônimo foi impresso em Londres em 1749, três anos após a publicação de *As belas-artes* de Batteux, intitulado *As artes polidas* – uma dissertação sobre poesia, pintura, música, arquitetura e eloquência (*The polite arts – a*

⁸¹ Em alguns textos de Batteux, no entanto, encontram-se passagens que parecem inverter a posição de superioridade dos costumes da moderna civilização europeia em relação ao modo de ser no estado de natureza. Por exemplo, no *Discurso de recepção ao Abade Condillac*, na Academia Francesa, em 1768, Batteux diz, à maneira de Rousseau: “assim, as suas almas, humanas e generosas, quando eles habitavam as florestas, tornam-se ferozes quando encerrados nas cidades, e esta ferocidade é o efeito das necessidades supérfluas, destas mesmas necessidades que adoçam os costumes dos povos civilizados” (*Ainsi, leurs ames, humaines et généreuses, lorsqu'ils habitoient les forêts, deviennent féroces dans l'enceinte des villes, et cette férocité est l'effet des besoins superflus, de ces mêmes besoins qui adoucissent les mœurs des peuples civilisés*) (BATTEUX, 1768). A Europa herdara “os vícios das nações bárbaras e os vícios das nações polidas, uma [...] mescla monstruosa” (*les vices des nations barbares, et les vices des nations polies; mélange monstrueux*) (*Ibid.*).

⁸² Em sua *História do verso francês*, G. Lote (1951, II, p. 31) observa, a respeito desse entendimento de Batteux, que “os primeiros poetas, historicamente, não faziam outra coisa senão abandonar-se à sua inspiração; eles eram de uma rudeza primitiva, confusa, tosca, incapazes de compor com ordem de escrever puramente. Esta observação é do abade Batteux. Em outros termos, aquilo que se manifesta nas primeiras produções do espírito humano é a natureza inculta e selvagem; ela não foi refinada senão ao longo dos séculos, graças aos longos e pacientes esforços que levaram ao triunfo da arte. A lei geral do progresso, que rege nossa sociedade, aplica-se igualmente à poesia (*Les premiers poètes, historiquement, ne faisaient autre chose que de s'abandonner à leur inspiration; ils sortaient à peine de la barbarie; ils étaient d'une rudesse primitive, confus, mal dégrossis, incapables de composer avec ordre et d'écrire purement. Cette remarque est de l'abbé Batteux. En d'autres termes, ce qui se manifeste dans les premières productions de l'esprit humain, c'est la nature inculte et sauvage; elle ne s'est affinée qu'au cours des siècles, grâce à de longs et patients efforts qui ont abouti au triomphe de l'art. La loi générale du progrès, qui régit notre société, s'applique également à la poésie.*)

dissertation on poetry, painting, musick, architecture, and eloquence), no qual a tripartição das artes em mecânicas, polidas e mistas é exposta exatamente como em *As belas-artes*, inclusive com as mesmas expressões: “as primeiras têm como objeto as necessidades do homem”; o tipo seguinte “tem como objeto o prazer”, e constitui o grupo das chamadas artes-polidas, “tais como a música, a poesia, a pintura, a escultura, e a arte do gesto e a dança” (1749, p. 6). O terceiro tipo, segundo o ensaio anônimo, reúne as artes “que têm como objeto a utilidade e o prazer ao mesmo tempo” (*Ibid.*). Portanto, o ensaio anônimo inglês copia literalmente a tripartição das artes de Batteux. Apesar de este ensaio inglês ser uma amostra da influência de Batteux além das fronteiras da França, *As belas-artes* não foram traduzidas integralmente para o inglês, como se viu, até o ano de 2015, quando a obra foi publicada com tradução, apresentação e comentários de James O. Young (BATTEUX, 2015).

Deve-se buscar não tanto uma semelhança entre a tripartição das artes em mecânicas, belas e mistas em Batteux e em outros autores quanto uma eventual tendência à concepção de uma polaridade das artes em mecânicas e belas no século XVIII. É, portanto, preferível num primeiro momento não enfatizar a autonomia do grupo das artes mistas, pois estas são, como o próprio adjetivo “mistas” já sugere, uma transição entre dois tipos e uma combinação das propriedades dos dois polos. O lugar que a arquitetura acabou ocupando entre as belas-artes – na *Encyclopédie* de Diderot e D’Alembert e posteriormente – e o lugar que a eloquência não conseguiu ocupar ou continuar ocupando entre as belas-artes já evidenciam a supressão posterior do grupo das artes mistas do sistema moderno das artes. As belas-artes, no século XIX – e principalmente no século XX –, viriam a ser chamadas simplesmente de “artes”, como se o grupo das artes mecânicas deixasse de ter importância como nome. A forma apocopada “artes” já é usada em *As belas-artes*, em diversas passagens, como por exemplo, quando Batteux diz que “as artes imitam a bela natureza”, querendo dizer “as belas-artes imitam a bela natureza” (BATTEUX, parte 2, cap. 5, p. 64).

Pode causar estranheza ler no capítulo 1 de *As belas artes* (divisão e origem das artes) que “as artes mecânicas empregam a natureza tal como ela é” (*Ibid.* p. 24). Empregar a natureza tal como ela é significa usar o natural para criar o artificial. Podem-se criar novos produtos utilizando-se o vinho, e esta produção, que resultaria em um produto artificial desenvolvido a partir de outro produto artificial (o vinho), poderia nos induzir a que pensássemos que o artificial pode não advir do natural. No entanto, um produto derivado do vinho não seria outra coisa senão um produto cuja matéria-prima, no

início do processo de artificialização, é a uva. A matéria-prima é encontrada somente na natureza. É esta que fornece todas as ferramentas para as artes mecânicas. O exemplo do vinho considera apenas a natureza como *physis*, isto é, *natura naturata*, a natureza material, concreta, criada. No entanto, como se verá adiante no capítulo sobre o conceito de natureza, a noção que se tinha de natureza frequentemente era distinta daquela do século XIX, e incluía a *natura naturans*, isto é, a natureza formal, abstrata, criadora, ampliando, portanto, o sentido da palavra. Batteux não se apoia na religião para dar validade à sua teoria. Não é preciso que se entenda a natureza de Batteux necessariamente como a *natura naturata* somada à *natura naturans* na forma como estes conceitos eram entendidos por mestre Eckhart, pois é suficiente, para que a sua teoria consiga atingir um nível de coerência, cuja suposta falta foi largamente apontada ao longo de décadas (séculos XVIII e XIX), que a natureza seja vista como sendo um todo maior do que a *physis* e que a engloba. Será demonstrado, no capítulo seguinte, que Batteux não parece ter entendido por natureza, em *As belas-artes*, tão-somente a *physis* sensível (visível e audível), mas incluía nela a natureza da razão, as relações do espírito e os sentimentos do coração. Como se verá adiante, Batteux não exclui de sua teoria a abordagem de Boileau, segundo a qual a razão era posta como princípio maior na produção poética, mas a recepciona e a amplia em *As belas-artes*, considerando que a razão também é parte da natureza.

Como se disse, para Batteux, a natureza não é objeto apenas das artes mecânicas, mas também das belas-artes. No entanto, estas não a empregam como o fazem aquelas, “mas somente a imitam, cada uma à sua maneira” (*Ibid.* p. 24). A natureza é, desta forma, a fonte em relação a todas as necessidades e a todos os prazeres. No campo das artes mecânicas, a natureza é utilizada para atender a toda sorte de necessidades. No campo das belas-artes, ela é “imitada”.

A palavra imitação não é de fácil assimilação, e deve ser compreendida como uma forma de *mimesis* – palavra do grego clássico traduzida para as línguas vernáculas geralmente como “imitação”. O conceito de *mimesis* na filosofia e o emprego desta palavra nas poéticas e retóricas clássicas, renascentistas e modernas não revelam uma univocidade de sentido, mas, pelo contrário, carregam uma multiplicidade de significados e de diferenças sutis entre um significado e outro. Considerando que Batteux foi um profundo estudioso dos principais autores clássicos nos campos da retórica, da poesia e da filosofia em geral, bem como um profundo estudioso e célebre tradutor do grego

clássico e do latim, sua estética deve ser compreendida como inserida na história da *mimesis*.

A tradução da palavra *mimesis* como “imitação” não é inteiramente satisfatória, uma vez que os diversos significados desta palavra no grego clássico não estão presentes no vocábulo imitação, nas línguas vernáculas, mas também em razão de haver associada a ela, no grego, uma compreensão naqueles tempos corriqueira – em grande medida relacionada à eloquência e à poesia, mas também a outras artes, – compreensão que foi sendo esquecida ao longo dos tempos, ainda que depois, no Renascimento, ela tenha sido objeto de profundo estudo no intenso processo de redescoberta de muitos clássicos desconhecidos durante a Idade Média. Em seu trabalho sobre a história da *mimesis*, S. Halliwell comenta a respeito dessa incongruência na tradução do vocábulo *mimesis* como “imitação” e das dificuldades atuais para se compreender a matriz das variantes antigas da palavra:

[...] nenhum obstáculo maior agora se antepõe a um entendimento sofisticado de todas as variedades de mimetismo, antigas e modernas, que as associações negativas que tendem a colorir a tradução ainda lamentavelmente padrão de *mimesis* como ‘imitação’⁸³ [...] (HALLIWELL, 2002, p. 13).

Este entendimento de Halliwell, útil para a compreensão do significado de “imitação” em Batteux, deve inicialmente nos fazer refletir sobre o emprego, por Batteux, do vocábulo “imitação”. Ao longo do livro, Batteux utiliza o vocábulo “imitação” como uma tradução do vocábulo *mimesis* empregado por Aristóteles, Plutarco e outros autores que escreveram na língua grega. No entanto, como bem observa Halliwell, para quem não conhece bem a estética da *mimesis*, o emprego da tradução “imitação” torna-se confuso. *Mimesis* foi inicialmente traduzido para a forma latinizada *imitatio*, e depois para as línguas vernáculas, como “imitação” e seus correspondentes. O problema foi o significado de “imitação” ter se tornado, nas línguas europeias modernas, empobrecido. Batteux mostra, acertadamente, no capítulo 2 de *As belas-artes*, que a doutrina das “artes imitativas” não é nova: “Encontramo-la por toda parte nos antigos” (*Ibid.* p. 29). O autor paradigmático na utilização desta “imitação” para Batteux é Aristóteles, mas Batteux

⁸³ O comentário de um autor renomado na área da estética no século XVIII, Charles Lévêque, é, a propósito, ilustrativa. Lévêque acredita refutar com extrema facilidade e agilidade a teoria da imitação da bela natureza: “(...) imitar a expressão de um ser ou de uma natureza não é imitar este ser, é exprimir. A arte, portanto, exprime a natureza e não a imita. Assim cai, ao primeiro choque, esta definição famosa: a arte é a imitação da natureza” (*l’expression d’un être ou d’une nature, ce n’est pas imiter cet être, c’est exprimer. L’art exprime donc la nature et ne l’imite pas. Ainsi tombe, au premier choc, cette définition fameuse: l’art est l’imitation de la nature*) (LÉVÊQUE, 1861, II, p. 3-4).

também menciona diversas vezes Horácio, Quintiliano e Cícero, entre outros, como autores antigos que compreendiam, ao menos em alguma medida, o variado e complexo tema da *mimesis*. Diz Batteux que “Aristóteles começa a sua *Poética* com este princípio: que a música, a dança, a poesia e a pintura são artes imitativas” (BATTEUX, 2009, cap. 2, p. 29). Em sua tradução da *Poética* de Aristóteles, Batteux optou pela tradução de *mimesis* como “imitação”, como demonstra um dos trechos iniciais em que Aristóteles diz, segundo a tradução de Batteux: “A epopéia, a tragédia, a comédia, o ditirambo, a maior parte das melodias de flauta e de cítara, todas estas espécies em geral são imitações”⁸⁴(ARISTÓTELES *apud* BATTEUX, 1771, vol. 1, p. 19, *Poética*, 1447a, 15).

Outros tradutores da *Poética* de Aristóteles posteriormente encontraram outras palavras como alternativas para “imitação”. A palavra mais usada no lugar de “imitação” é “representação”⁸⁵. No entanto, “representação” tampouco engloba as acepções da palavra *mimesis* e seus correlatos no grego clássico e, portanto, não dá conta de traduzir adequadamente o vocábulo, deixando uma lacuna no texto. A ideia da *mimesis* – tanto em Plutarco como em Batteux – está longe de ser intuitivamente assimilada pelo uso de certas palavras como “imitação” ou “representação”. A “imitação” de Batteux deve ser entendida como uma forma de relação entre a obra de arte e a natureza e como uma harmonização natural dos elementos empregados na composição artística. A obra de arte, para Batteux, deve guardar, em alguma medida, tanto uma relação quanto uma adequação com a natureza imitada. No final do capítulo 2 (*O gênio apenas pode produzir as artes pela imitação: o que é imitar*) da primeira parte de *As belas-artes*, Batteux comenta sobre a tradução de *mimēsthai* (*μιμεῖσθαι*), que os latinos traduziram “ora por *fingere* ora por *imitari*”⁸⁶ (BATTEUX, 1746, parte 2, cap. 2, p. 21):

Mas como a significação dessas palavras foi, na passagem dos tempos, estendida, desviada, restringida, ela deu lugar a mal-entendidos e obscureceu princípios que eram claros por eles mesmos nos primeiros autores que os estabeleceram. [...] Por *imitação*, entendeu-se, não uma cópia artificial da natureza, que consistiria precisamente em representá-la, falsificá-la, *hypokrinein* (*ὑποκρίνειν*), mas toda espécie de imitação em geral. De modo que esses termos, não tendo mais a significação de outrora, deixaram de ser apropriados para caracterizar a poesia, e tornaram a linguagem dos antigos ininteligível para a maior parte dos leitores. (BATTEUX, 1746, parte 2, cap. 2, p. 22)⁸⁷.

⁸⁴ Na tradução original da edição de 1771 para o francês: *L'Épopée, la Tragédie, la Comédie, le Dithyrambe, la plúpart des airs de flûte & de Cithare, toutes ces espèces em général sont des imitations.*

⁸⁵ Cf. a tradução de S. H. Butcher para o inglês.

⁸⁶ Cf. BATTEUX, 1746. A palavra *mimēsthai* não aparece na tradução para o português, de 2009. Na tradução para o inglês, de 2015, no lugar de *mimēsthai* aparece a palavra *mīmēsis* (*μίμησις*).

⁸⁷ *Par imitation, ont a entendu non une copie artificielle de la Nature, qui consiste précisément à la représenter, à la contrefaire, ὑποκρίνειν: mais toutes sortes d'imitations em general. De sorte que ces*

A “imitação”, em Batteux, não deve ser entendida como uma cópia servil de uma aparência visual ou auditiva de certos objetos, mas como um tipo de relação, adequação, congruência ou correspondência entre as belas-artes e a natureza em suas inúmeras formas e manifestações. Considerando que, como já foi dito, nesta relação entre belas-artes e natureza, não há, diferentemente das artes mecânicas, nenhuma utilização prática dos recursos da natureza, apenas relações múltiplas adequadas entre arte e natureza e a correspondência entre arte e natureza, as belas-artes ganham, assim, um assento próprio, uma essência, diferenciando-se, em sua constituição, das demais artes em geral. Somos, no entanto, levados a inquirir a razão impeditiva de as ciências naturais não invadirem a esfera das belas-artes e assim invalidarem *ab ovo* o modelo de Batteux. Hoje, como já se viu, uma eventual confusão entre ciências naturais e as artes parece algo um tanto pitoresco, mas no século XVI – e ainda no XVII – não havia esta clareza sobre o que impediria que a física e todas as ciências naturais invadissem a esfera das belas-artes, como se verificou no caso do *Gabinete das belas artes*, de Pérrault. Afinal, se considerarmos, como o considera a *mimesis* de Batteux, que as belas-artes se definem por modos de correspondência e harmonia entre a natureza e a obra de arte, seria possível afirmar, como o tomismo o fez, que, no conhecimento (de supostas verdades), também há uma pretensão de correspondência entre a natureza a ser conhecida e o intelecto que a conhece. Tomás de Aquino definia esta correspondência (conformidade, adequação) da seguinte forma: “A verdade é a adequação da coisa com o intelecto”⁸⁸ (AQUINO, *De veritate*, q. 1, art. 1; e *Suma Teológica*, I, q. 16, art. 1). Quando não há esta pretensa adequação ou concordância (*adequatio, concordantia*), tem-se a falsidade. A mesma correspondência entre as ideias e “as coisas mesmas às quais elas são aplicadas” para definir a verdade encontra-se em Crousaz (1715, p. 5). Este também mostra que a subsunção de um ato a uma norma moral, de justiça e probidade, também é uma espécie de correlação ou adequação: uma conduta justa é aquela que “está de acordo com as ideias que nós temos da justiça e da probidade” (*Ibid.*). Para Batteux, no entanto, como dito anteriormente, a verdade e a inteligência nas ciências não se confundem com a imitação e o gosto nas belas-artes. Mas há uma analogia entre as duas esferas:

O gosto é nas artes o que a inteligência é nas ciências. Seus objetos são diferentes em verdade, mas suas funções têm uma analogia tão grande entre si

termes n'ayant plus la même signification qu'autrefois, ils ont cessé d'être propres à caractériser la Poésie, & rendu le langage des anciens inintelligibles à plûpart des Lecteurs.

⁸⁸ *Veritas est adaequatio rei et intellectus.*

que uma pode servir para explicar a outra. O verdadeiro é o objeto das ciências; o das artes é o bom e o belo. Dois termos que quase entram na mesma significação quando os examinamos de perto” (BATTEUX, 2009, ii, cap. 1, p. 49).

Assim como o gosto nas belas-artes não se confunde com o espírito científico, o gênio das belas-artes – aquele que cria grandes obras de arte – não se confunde com o gênio das ciências – aquele que cria grandes teorias científicas. Nas ciências, um gênio como Newton – considerado, na época de Batteux, o grande gênio da ciência – é capaz de chegar a verdades inalcançáveis para os outros. No entanto, a correspondência de suas leis físicas e equações à realidade pode ser confirmada por quem possui a inteligência e a formação necessárias para um tal exame acurado – ainda que não possua a genialidade de Newton. Mas Batteux não trata do gênio da ciência em *As belas-artes*, e não procura fazer nenhuma distinção entre diversos tipos de gênio. Esta carência de explicações por parte de Batteux sobre os diversos tipos de gênio – como os da matemática, das ciências, da história – foi uma das numerosas críticas a *As belas-artes* por parte de Johann Adolf Schlegel⁸⁹, em suas observações publicadas juntamente com a sua tradução de *As belas-artes*. A leitura de *As belas-artes* por Schlegel, no entanto, parece não ter sido suficientemente generosa⁹⁰, e suas exigências por mais definições e explicações filosóficas parecem fazê-lo perder o que há de mais profundo e valioso no texto de *As belas-artes*. Para Batteux, o gênio é o mestre criador das belas-artes, alguém dotado de uma capacidade ímpar de observação da natureza em suas inúmeras manifestações – seja no mundo material (*physis*) e nos fenômenos naturais, seja no mundo subjetivo das paixões e sentimentos –, também capaz de se lembrar a todo instante da riqueza desta natureza ao produzir a sua obra de arte, e sempre relacionar adequadamente a sua arte à natureza a fim de dar unidade e beleza à sua obra. Além disso, para que sua arte tenha a devida naturalidade e para que ela encante a quem tiver o bom gosto de apreciá-la, o gênio deve compor seu poema, sua música ou sua pintura em um estado de entusiasmo característico e necessário, um estado da alma que se compreende melhor pela palavra inspiração. O entusiasmo não é um estado de autocontrole rigoroso, consciente e racional, em que o gênio emprega todas as suas laboriosas técnicas de forma rigorosa até produzir a sua obra de arte; pelo contrário, é um estado em que o controle da razão e da consciência

⁸⁹ Johann Adolf Schlegel foi o pai de August Wilhelm e Friedrich Schlegel.

⁹⁰ Leitura generosa ou caridosa aqui é usada no sentido filosófico de melhor interpretação possível e de um esforço para compreender o texto da maneira mais racional possível. A atitude contrária seria a de procurar refutar pressurosamente os textos e as ideias de um autor.

perdem das mãos as rédeas, e, no entanto, quase que de modo inexplicável, as peças de um grande e complexo mosaico se fecham. Tal estado da alma não é compatível com o estado psíquico do cientista, do historiador ou ainda do mestre-artesão das artes mecânicas. O entusiasmo é uma propriedade das belas-artes de Batteux. Quando inspirado, o gênio não se guiará por cartilhas rigorosas, isto é, as normas das cartilhas não serão nunca cogentes, mas sempre passarão pelo filtro de um juízo superior, a imitação da bela natureza, e este é o princípio ao qual todas as belas-artes de Batteux se submetem.

Assim como as artes mecânicas e as ciências distinguem-se das belas-artes em vários aspectos, a história distingue-se das belas-artes no conteúdo das coisas. A distinção entre história e poesia é tomada da *Poética* de Aristóteles:

A história pinta o fato. A poesia pinta o que poderia ter sido o fato. Uma está ligada ao verdadeiro, ela não cria nem ações nem atores. A outra só se atém ao verossímil: ela inventa, imagina como quer, ela pinta de memória. O historiador dá os exemplos tais como são, frequentemente imperfeitos. O poeta os dá tais como deveriam ser (BATTEUX, 2009, parte 1, cap. 3, p. 31).

As belas-artes não tentam copiar fielmente a natureza como ela nos aparece aos sentidos e como ela é compreendida pela nossa experiência. Ser o mais fiel possível, no que se escreve, à natureza como ela é, aos fatos, às percepções e ao entendimento sobre as coisas em geral – e temer qualquer refutação – pode ser um objetivo a ser perseguido pelo historiador ou pelo cientista, mas nunca pode ser um objetivo do gênio, nas belas-artes. Este criará um sistema (artificial), sempre atrelado, por múltiplas ligações, ao mundo (real), mas não pretenderá copiá-lo servilmente. Para Batteux, estar ligada ao cosmos como sua prole é uma necessidade nas belas-artes, mas copiá-lo, reproduzi-lo servilmente, jamais pode ser um princípio nas belas-artes. Em suma, não há como uma obra de arte ser um mundo à parte com algum encanto poético sem que possua uma relação de adequação com a natureza em sua mais ampla acepção, e ao mesmo tempo mantenha com esta natureza uma relação de verossimilhança. Pretender que a verossimilhança se transforme na mais fiel cópia é, para Batteux, sair do escopo das belas-artes e partir para o terreno da história.

Em suma, as belas-artes distinguem-se das artes mecânicas pela utilidade destas; das artes mistas devido à mescla, nestas artes, de utilidade e prazer; das ciências em razão de terem estas como objeto o verdadeiro; e da história em razão de as belas-artes imitarem a natureza não como ela realmente é ou nos aparece como fenômeno, mas como ela poderia ser. Esta separação entre tipos de atividades a que o homem moderno se dedica

somente se consolidou no século XVIII. E uma contribuição para esse processo foi dada por Batteux, ao reduzir a um só princípio todas as belas-artes: poesia, pintura, escultura, música e dança.

3 Natureza e bela natureza

3.1 O nebuloso conceito de natureza em Batteux

O primeiro caso de evidente equivocidade de interpretação que merece ser apresentado dá-se em relação ao sentido do vocábulo “natureza”, vocábulo que carrega em si um conceito fundamental na teoria de Batteux. Mas este não é o único caso: “bela natureza”, “imitação” e “poesia” são também palavras e expressões problemáticas, na medida em que podem ter o seu sentido batteuxiano original indevidamente alterado de forma a desfigurar o sistema de *As belas-artes* e torná-lo absolutamente incoerente.

Não parece uma leitura correta compreender que Batteux tentou corrigir *ad hoc* algumas falhas de sua teoria, procurando alterar a natureza e as coisas como elas são em vez de retificar a sua própria teoria. O entendimento de M. K. Schenker é de que ele tentou corrigir algumas falhas *ad hoc*, isto é, de que houve em *As belas-artes* uma tentativa de fazer uma “cama de Procusto” (*Prokrustesbett*) (SCHENKER, 1908, p. 48), tentando corrigir falhas na própria teoria com alterações na amplitude de seus conceitos. Em outras palavras, para Schenker, *As belas-artes* não são um sistema coerente, pois apresentam falhas que “o próprio Batteux reconhece” (*Ibid.* p. 38). Este não é o entendimento que aqui se buscará expor. Não se verifica na teoria a “cama de Procusto”, pois Batteux não altera as observações, os exemplos, os casos aventados. Se ele retificou sua teoria, para que o sistema se compatibilizasse com as mais variadas expressões artísticas da história das artes, e isso parece ter ocorrido antes de ele escrever seu tratado, foi para que seu sistema fosse o mais perfeito possível. Batteux não propõe um revisionismo histórico da expressão artística, pois ele inclui entre suas ilustrações poetas, pintores e músicos antigos e modernos como Homero, Milton, Molière, J. B. Rousseau, Fontenelle, Zêuxis, Apeles, Le Brun, Lully, e Rameau, nenhum deles uma exceção pinçada para favorecer seu sistema. A observação de Schenker diz respeito aos conceitos de Batteux, não aos fatos e aos exemplos. Ora, os conceitos (ideias) da teoria são o sistema em si, não o objeto de que trata a teoria. Logo, a hipótese da “cama de Procusto” torna-se inválida. Batteux deve ser lido com o devido cuidado, evitando-se a refutação pressurosa, para que se procure

compreender o sentido, empregado pelo próprio Batteux, de palavras e expressões tais como “natureza”, “bela natureza”, “o bom e o belo”, “imitação”, “coração”, “espírito”, “razão”, “entusiasmo”, “gênio”, “gosto” e “poesia”, ainda que, em muitos destes e de outros casos, Batteux tenha faltado em seu dever filosófico de defini-los. O problema da insuficiência de definições de palavras e expressões-chave em *As belas-artes* – que não se confunde com a “cama de Procusto”, e que realmente ocorreu – foi uma das maiores falhas apontadas por J. A. Schlegel em seus comentários sobre o livro:

“O Sr. Batteux promete explicar a essência tanto das belas-artes quanto de outras, e.g. a essência do gênio; [...] Logo, deveríamos esperar com todo direito que ele tivesse dado uma definição ou pelo menos uma descrição do gênio. No entanto, isso não aconteceu”. (SCHLEGEL, 1770, p. 5)⁹¹

No entanto, apesar de ser pertinente, pelo menos em parte, a crítica de Schlegel, o fato de ser recorrente esta insuficiência de definições importantes em *As belas-artes* não invalida a teoria de Batteux, mas torna ainda mais difícil o trabalho exegético deste texto que, em sua aparência, é fácil. Assim, a insuficiência de definições, juntamente com o estilo leve de Batteux, dá a *As belas-artes* a aparência de ter um conteúdo de fácil assimilação, quando, na verdade, trata-se do exato oposto. Trata-se de uma obra cujo conteúdo já seria, de qualquer forma, de difícil assimilação, e torna-se ainda mais difícil em razão desta insuficiência de definições. A aparência de facilidade está ligada a uma possível primeira impressão que se tem ao ler *As belas-artes*, de que muitas das palavras e expressões que deveriam ser lidas com especial cuidado hermenêutico têm mais valor retórico-poético do que teórico.

O vocábulo “natureza” é um primeiro problema. “Natureza”, como usada por Batteux, não tem em *As belas-artes* um valor poético, mas eminentemente teórico. Porém, seu significado é de difícil assimilação, principalmente quando o sentido predominante que se costuma dar a “natureza” resume-se, à maneira de Demócrito, à *physis* dos fenômenos naturais e das ciências naturais, o mundo material, um sentido mais estrito do que Batteux entende, em *As belas-artes*, ser a natureza em relação à qual a arte é desenvolvida. O sentido de natureza, em *As belas-artes*, portanto, não se resume à porção do mundo objeto das ciências naturais, isto é, não se satisfaz com um reducionismo físico. A natureza, em *As belas-artes*, tampouco deve ser confundida com a bela natureza, algo

⁹¹ [...] Herr Batteux das Wesen der Schönen Künste unter andern auch aus dem Wesem des Genies zu erklären verspricht; [...] So sollte man ja wohl mit Rechte erwartet haben, dass er ein Definition oder wenigstens eine Beschreibung vom Genie gegeben haben würde. Dennoch ist es nicht geschehen.

completamente distinto, conforme será visto adiante. E há outros sentidos para natureza, como, por exemplo, a natureza arcádica de Shaftesbury. Quando Batteux insiste em que a aplicabilidade do princípio da imitação a todas as belas-artes, sem exceção, impressionou-o (“espantou-me a justeza com a qual ele lhes convinha”) (BATTEUX, 2009, p. 17), e enfatiza, nos capítulos sobre a música, a dança e a poesia lírica, que estas formas de arte intimamente ligadas à imitação dos sentimentos e paixões – mais do que às ações externas – são de fato imitações da natureza, ele quer com isso dizer que a natureza que pode ser imitada estende-se – não em um sentido teológico – para além da realidade visível. Em outras palavras, o mundo introspectivo dos sentimentos e paixões, visto do ponto de vista subjetivo cartesiano – ou talvez como uma mônada –, já se inclui no âmbito da natureza. Neste ponto já é possível notar que seria difícil dar qualquer sentido minimamente coerente a *As belas-artes* – que englobe todas as belas-artes em um único sistema – sem que se faça uma reflexão crítica do termo natureza. Os sentimentos e paixões pertencem a uma intimidade exprimível somente àqueles com uma natureza semelhante, seres capazes de sentir de forma semelhante. Nos seus *Comentários à poética de Despréaux [Boileau] (Remarques sur la poétique de Despréaux)*, Batteux comenta sobre a poesia lírica: “se, portanto, a música é a expressão dos sentimentos pelos sons inarticulados, a poesia lírica ou musical será a expressão dos mesmos sentimentos pelas palavras”⁹² (BATTEUX, in: *Les quatre poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux*, vol. II, 1771, p. 76). Assim ele afirma, repetindo suas ideias contidas em *As belas-artes*, que “a música e a poesia lírica têm os mesmos objetos a exprimir” (*Ibid.* p. 76). Como se sabe, estes objetos não são visíveis ou audíveis, e se podem ser considerados sensíveis, não o são aos sentidos, mas aos sentimentos. Como se verá, o mundo humano, em sua totalidade, inclui-se na ideia de natureza.

A natureza, para Batteux, portanto, inclui mais do que o mundo de matéria, cores e sons. E também mais do que isso tudo somado aos sentimentos e paixões. Uma questão a ser posta logo em seguida é se a razão de Boileau também estaria inserida nesta natureza. Provavelmente não se trataria de uma natureza paralela como a das formas platônicas. E este é um aspecto de difícil apreensão na teoria batteuxiana, na medida em que a caracterização de Batteux como um representante de uma estética mais sensualista pode vir acompanhada da incompreensão a respeito de como se dá a relação entre sentimento e razão em *As belas-artes*. M. K. Schenker corretamente identifica, na teoria de Batteux,

⁹² *Se donc la musique est l'expression des sentiments par les sons inarticulés, la poésie lyrique ou musicale sera l'expression des mêmes sentiments par les mots.*

além da relação da arte com os sentimentos e os sentidos, a conservação da relação de Boileau com a razão: “o esforço por uma concordância entre sentimento e razão foi também a diretriz de toda a sua estética”⁹³ (SCHENKER, *op. cit.* p. 11).

Assim, a natureza para Batteux tem um sentido mais amplo do que o usual. Inclui estratos mais elevados, possivelmente até mesmo abstratos e imanentes, e é constituída de naturezas plurais. Ela possui todas estas naturezas reunidas em um só corpo, cuja existência afirma-se como se houvesse uma teleologia. A arte deve relacionar-se, pela imitação, não só com a parte da natureza que nos aparece como fenômeno (sensorial), mas também com a parte da natureza que se encontra no coração (sentimento) e uma ordem essencial, imutável – para usar a linguagem do *Ensaio sobre o belo*, de André (1741), publicado cinco anos antes de *As belas-artes*. Para André (1741, cap. 2, p 109), “o belo essencial, conformidade do coração com a ordem essencial, que é a lei universal de todas as inteligências”, possivelmente, mas não indubitavelmente, encontra em *As belas-artes* uma parte na natureza, uma parte superior que se acharia em um plano superior, racional, de onde brotaria a necessidade de unidade, simetria, proporção e outros entes abstratos. No entanto, Batteux não elucida esta questão, e não busca localizar, por meio de qualquer definição, esta ordem essencial seja na natureza ou na bela natureza. Ele não encontra, de um modo neoplatônico, como o faz André, as essências em uma natureza superior e apartada da *physis* e da matéria. Como sua teoria é assertiva em definir a criação artística como uma imitação da bela natureza, e como esta seria uma imitação seletiva e retificadora da natureza, e ainda, como ele próprio relaciona diretamente a sua obra *As belas-artes* à sua descoberta do que ele entendeu ser o real significado da *Poética* de Aristóteles (BATTEUX, 2009, p. 17), é plausível a interpretação de tendência aristotélica – ou ainda, de acordo com uma característica interpretação de Aristóteles – segundo a qual tal ordem essencial brotaria na inteligência humana como resultado de uma operação do intelecto, por meio da “sensação”, da “recordação” (“a partir da sensação”) e da “experiência” (“a partir da recordação”), após o tempo e essa experiência darem conta de inteligir e esquematizar o real, chegando ao universal, “um único concernente a muitos, que seja um só e o mesmo em todos eles” (ARISTÓTELES, *Segundos analíticos*, livro 2, cap. 19, últ. cap., 100a 3, p. 83, trad. Lucas Angioni). Tal ordem essencial, universal, na qual seriam encontrados os conceitos de unidade, proporção e simetria, essenciais na arte, seria um estrato elevado no intelecto, responsável

⁹³ [...] *das Streben nach Übereinstimmung von Gefühl und Vernunft ist auch die Richtschnur seiner ganzen Ästhetik gewesen.*

por relações, retificações, adequações e comparações. Em Batteux, essa ordem essencial revelar-se-ia no domínio do “espírito”, pelo espírito: “pode-se conceber pelo espírito a natureza perfeita e sem defeitos” (BATTEUX, 2009, parte 2, cap. 8, p. 73), que seria a “bela natureza”.

Batteux, desta forma, inclui esse estrato das essências, dos universais, da bela natureza, mas sem particularizá-lo como estrato no seu vasto conjunto da natureza – diferentemente de André. E, assim como as belas-artes devem cultivar e aprimorar sempre os jogos de relações e adequações com os sentidos (visão e audição) e com os sentimentos e paixões, as artes devem também dialogar constantemente com o plano da razão, das essências, dos universais, das coisas imutáveis, da ordem e da proporção, uma vez que, para Batteux, estes objetos também parecem participar da natureza. No entanto, apesar de o entendimento de Batteux acerca de o procedimento por meio do qual o espírito se relaciona com a natureza e a concebe ter um direcionamento mais aristotélico do que platônico, o uso que ele faz do termo “natureza”, a partir do classicismo francês, tende a operar de uma maneira mais relacional do que substancial. Schlegel, como se viu anteriormente, vê como um defeito da abordagem filosófica de Batteux o uso de conceitos complexos muitas vezes carentes de precisão, rigor e definição. O conceito de natureza é um desses termos e expressões. Porém, apesar de Batteux ficar nos devendo algumas definições importantes, não parece ser o caso de identificá-lo como um autor de uma narrativa irrefletida e desconexa. O conceito de natureza é um começo necessário em Batteux, necessário para que não se retirem da categoria das imitações da natureza a música, a dança, a poesia lírica e tantas expressões artísticas que ele insiste que se encaixam surpreendentemente bem na ideia fundamental de seu modelo.

É possível que se entenda essa natureza não apenas como *natura naturata* (a natureza criada), mas como *natura naturata* somada a *natura naturans* (a natureza do criador), ou ainda como um conjunto em que “uma *natura* é o resultado de uma prévia *natura* que a explica”, seguindo até uma *natura naturans*, “mãe de todas as *naturae naturatae*”⁹⁴ (SCHINZ, 2020, p. 209). Porém, para se compreender o sentido de natureza em *As belas-artes*, não é necessário que se defina natureza como uma soma ontológica de naturezas, mas é condição necessária para o entendimento do seu sentido e do sentido da obra que esta natureza – deve-se repetir – seja vista como um conceito amplo, no qual

⁹⁴ [...] one *natura* is the outcome of a previous *natura* which explains it, and, indeed, what we want to do is to get back to the original *natura naturans*, mother of all subsequent *naturae naturatae* (SCHINZ, 2020, p. 209)

cabem, de alguma forma, a *physis*, as paixões da alma, a história, a razão de Boileau e todo um mundo de imanências.

Em relação ao classicismo do século XVII, ao qual a estética de Batteux deve parte de seu conceito de natureza – a parte que cabe à razão, como se verá adiante –, a problemática do conceito de natureza e a relação – possivelmente de identificação ou congruência – entre razão e natureza – conduzem-nos a dificuldades teóricas. É provavelmente mais útil pensar nessa natureza, como sugere Cassirer, como tendo “uma significação mais funcional do que substancial” (CASSIRER, 1992, p. 374). Esta abordagem interpretativa sugerida por Cassirer é aqui de grande valor. Diferentemente da natureza aristotélica, mais substancial, o conceito de natureza nos séculos XVII e XVIII pode ser pensado de modo mais relacional. A razão não precisa ser incluída ontologicamente como um estrato na esfera da natureza, permeando o mundo dos fenômenos e do mundo sensível. Ainda que a natureza de Newton (*physis*) possuísse em si a razão, pois essa era a cosmovisão newtoniana, assim como a natureza do classicismo francês a possuía (em relação à poesia), não é necessário que se pense nas essências universais de forma substancial ao se discutir a relação entre razão e natureza, nem em Boileau, nem em Batteux.

Tendo em vista que se pode conceber a estrutura da natureza de forma mais substancial ou de forma mais relacional, como propõe Cassirer, deve-se lembrar aqui que, para o racionalismo, a razão é o próprio esqueleto da natureza. Como observa Cassirer em sua *Antropologia filosófica* (1977, p. 36), com a descoberta do cálculo infinitesimal, “as leis da natureza são apenas casos especiais das leis gerais da razão”. Havia uma forma de a natureza, a razão e as ciências ligarem-se umas às outras: a razão era sempre determinante sobre as demais esferas.

Mas a razão não se limitava às ciências – ela constituiria também a estrutura da poesia. Em relação a tal concepção do classicismo, diz Cassirer: “pode-se aceitar ‘natureza’ como sinônimo de ‘razão’; tudo vem da natureza, tudo lhe pertence, (...) tudo funda-se nas leis de bronze da ordem eterna” (CASSIRER, 1992, p. 374). Para Batteux, no entanto, embora ele afirme que “na natureza tudo está ligado, porque nela tudo está ordenado” (BATTEUX, 2009, parte 2, p. 47), esta não se reduz, em sua essência, à razão, pois, como se disse anteriormente, para ele, o plano introspectivo psicológico dos sentimentos e o plano sensível da visão e da audição participam da natureza, a qual a arte imita. Em Batteux, a arte (mundo ficcional) deve guardar relação com o mundo real, e este mundo real existe não apenas na matéria, mas nos sentimentos e na razão. Este mundo

originário, a partir do qual a arte é composta de forma a escolher formas, arranjos, cores, sons, sentimentos, proporções e movimentos significativos para nós, seres humanos, é a natureza de Batteux. Como se viu, para que se possa prosseguir na leitura de *As belas-artes*, a ideia de natureza em Batteux deve ser considerada, não ontologicamente, mas, como um pressuposto para a estética, em sua posição relacional com as artes: a natureza, em sua “infinitude de desígnios” (*Ibid.* p. 71), é o objeto original da imitação das artes, e, portanto, deve fornecer o material para os mais variados tipos de imitação, nos mais variados tipos de expressões artísticas. Como já se disse, variadas expressões artísticas utilizam-se de variadas facetas da natureza: imitam o que se passa no plano da introspecção, imitam as aparências visuais e auditivas, e imitam estruturas abstratas.

Tendo em vista a amplitude desse conceito de natureza, uma falha de interpretação – incomum, mas existente – é entender que a imitação resume-se a composições sobre determinados objetos visíveis (pessoas, animais, paisagens etc.) e de determinados sons da natureza (o canto dos pássaros, o estrondo do trovão etc.). Esta é a interpretação que vê a natureza como não sendo nada além de um sinônimo para a *physis* dos átomos de Demócrito, ou, possivelmente, a interpretação que entende por natureza tudo o que não está eivado ou maculado pela degradação técnica e artificial do engenho humano. Batteux rejeita esta visão tendente a reduzir o espectro da natureza e da imitação à realidade sensível quando diz que “da mesma maneira (...) que na poesia épica e dramática imitam-se as paixões e os costumes, na lírica cantam-se os sentimentos ou as paixões imitadas” (*Ibid.* parte 3, seção 1, cap. 9, p. 131); e que “a unidade e a variedade produzem a simetria e a proporção: duas qualidades que supõem a distinção e a diferença das partes e, ao mesmo tempo, uma certa relação de conformidade entre elas” (*Ibid.* parte 2, cap. 4, p. 62). Esta “relação de conformidade” é um traço do princípio da imitação. Um desdobramento do esquema de Batteux é que deve haver uma adequação – conformidade – entre a obra de arte e os diversos níveis da natureza – essencial (razão), sensorial –, de forma que a arte possua: uma conformidade interna entre seus elementos constitutivos, isto é, uma organização estrutural nas relações entre todos os seus elementos; uma conformidade com os sentimentos humanos e com as coisas significativas para o ser humano; e uma conformidade com determinados objetos visíveis, fatos e ações e o seu respectivo caráter⁹⁵. Essa conformidade, essencial no princípio da

⁹⁵ Como será visto adiante, a imitação de Batteux não é uma conformidade absoluta a todas as características de todos os objetos imitados. Ele é enfático em dizer que imitação não significa cópia servil de objetos (BATTEUX, 2009, p. 31). Imitar é compor, com verossimilhança, baseando-se na natureza (*Ibid.* p. 32).

imitação, dá-se entre a arte e a sua matéria-prima, a natureza. Mas tal conformidade não é absoluta, pois deve haver liberdade na imitação, e uma separação entre arte, história e natureza.

A imitação não deve ser uma cópia servil da aparência de certos objetos imitados. Como se disse acima, a dificuldade maior, persistente na interpretação de *As belas-artes*, diz respeito a como deve ser entendida a natureza, à qual a obra de arte deve, de múltiplas formas, relacionar-se e da qual deve tirar a sua inspiração. Como dito acima, se o conceito de natureza se restringisse aos fenômenos sensoriais, as belas-artes deveriam buscar suas relações e objetos meramente com os sentidos da visão e da audição. No entanto, a imitação não se limita às formas que nos aparecem aos sentidos. O Sócrates de Xenofonte nos dá uma demonstração da necessidade de o pintor não se limitar a representar o corpo humano e os objetos em sua mera aparência sensorial. O artista também deve representar o caráter dos personagens e suas ações: “quando observamos o seu rosto, não vemos no homem expressões de amor e de ódio? (...) E não é possível imitar esses sentimentos na expressão do olhar?” (XENOFONTE, 2009, pp. 206-7). Parrásio, o pintor, acaba por concordar com Sócrates em que os sentimentos podem e até devem ser imitados na pintura. Nesse diálogo, já podem ser encontrados alguns elementos da imitação de Batteux. Em primeiro lugar, a natureza que o pintor deve procurar imitar não se limita a “o que está longe e o que está perto, o que é escuro e o que é luminoso, o que é duro e que é suave, o que é áspero e o que é liso, corpos jovens e corpos velhos” (*Ibid.* p. 206), mas estende-se ao plano dos sentimentos e do caráter moral, que pode ser expresso ou sugerido na tela. Nada pior para Sócrates, mas principalmente para Platão, do que adulterar o caráter das coisas, pessoas e instituições através da arte. A arte deve buscar uma correspondência com o caráter, e um *ethos* deve ser obedecido. Por isso, o choro do Aquiles de Homero é um erro e um mau exemplo para a formação dos jovens guardiães, pois as lágrimas não são dignas do caráter de um herói (PLATÃO, *República*, III, 388b), “motivo por que se deve pôr termo a semelhantes histórias, não vão elas desencadear em nossos jovens uma propensão para o mal” (*Ibid.* 392a). Tal exigência de correspondência das artes miméticas ao caráter seria, para alguns, uma amostra de uma suposta subserviência das artes ao *ethos* virtuoso exigível dos líderes e habitantes da cidade virtuosa. O belo caráter do guardião ideal é mais belo do que a arte e a liberdade dos grandes poetas a quem não se deve permitir habitar a república. Com efeito, poetas como Homero, embora de certo modo louváveis, não têm nenhum lugar naquela cidade. O que se pode afirmar, sem dúvida, é que aos poetas não é permitido ficar na cidade ideal

em razão de suas artes miméticas não se harmonizarem à essência da cidade. Dentro da cidade podem ficar apenas os “poetas” oficiais, os quais farão o possível para que a sua “arte” seja eticamente perfeita. Assim, se considerarmos que o grande ideal da filosofia platônica é apresentar uma só linha possível de existência e coexistência ético-estético-políticas, então não parece sobrar espaço para os artistas na república ou no mundo; mas se considerarmos que a filosofia platônica é mais um tesouro de questões do que de soluções definitivas, podemos apreciar também, em algum lugar e de alguma forma, a riqueza da poesia proibida na cidade ideal. É notório que, em muitos diálogos, Sócrates demonstre sua admiração por Homero e até recite, de memória, versos da *Iliada*⁹⁶. No entanto, não há espaço nem mesmo para Homero e a *Iliada* na cidade ideal. Portanto, vendo a partir de uma perspectiva bastante conhecida, é questionável que se possa falar em uma genuína estética platônica, na medida em que a estética considerada excelente na cidade ideal parece curvar-se aos ditames do *ethos* e parece perder a liberdade necessária para que tenha um valor que, mais de dois milênios depois, no final do século XVIII, poderia ser chamado de genuinamente estético.

Em Batteux, assim como em Aristóteles, apesar de não se ver o nível de servidão da arte e da *mimesis* ao caráter como no Platão da *República*, a arte continua dependendo deste aspecto mais subjetivo da imitação: a ligação com caracteres, sentimentos e paixões. E esta ligação é identificada e valorizada tanto pelo Sócrates de Xenofonte e Platão como por Batteux. O poeta, o pintor e o músico devem fazer alusão aos sentimentos, às paixões e aos caracteres – não só às formas gerais dos corpos e ao som geral da natureza, mas a tudo aquilo que é mais significativo ao ser humano e que desperta nele emoção, recordação e prazer. A arte pode evocar sentimentos de diversos matizes. Uma pavana, por exemplo, uma dança de caráter grave, parece exigir movimentos lentos; já uma arte de caráter pastoril parece pedir movimentos, cores e sons alegres, simples e moderados. As belas-artes, de Batteux, mantêm, portanto, em sua essência, uma faceta íntima e subjetiva: o sentimento. O sentimento pode e deve, segundo ele, ser representado ou evocado. Além de mostrar-se presente em todas as belas-artes, este elemento mais subjetivo – assumindo uma forma mais livre do que na república platônica –, revela-se possivelmente o aspecto mais importante em três das artes: na poesia lírica, na música e na dança. O substrato da natureza ao qual o espírito dirige seu olhar, buscando algo a que imitar, não é, neste caso, como já se disse anteriormente, a natureza sensível e visível,

⁹⁶ No livro X, da *República*, Glauco ouve de Sócrates: “...apesar do amor e respeito que eu tenho tido por Homero desde criança...” (PLATÃO, *República*, livro X, 595 b).

mas uma parte da natureza (no sentido usado por Batteux) perceptível ao olhar do sentimento e das paixões, um mundo atrás das aparências, mas que pode revelar-se em minúsculas pinceladas ou em dissonâncias e consonâncias:

Entre as paixões há aquelas que suspiram, as que eclodem, outras que estremeçam. Para tomar todas essas formas, a melodia varia convenientemente os tons, os intervalos, as modulações, ela emprega com arte até mesmo as dissonâncias. Pois as dissonâncias, existindo na natureza tanto quanto os outros sons, têm o mesmo direito que estes de entrar na música. Elas servem ali não apenas como tempero e sal, mas contribuem de modo particular para caracterizar a expressão musical. Nada é tão irregular quanto o comportamento das paixões, do amor, da cólera, da discórdia. Frequentemente, para exprimi-los, a voz se azeda e desafina de chofre e, por pouco que a arte adoce esses desprazeres da natureza, a verdade da expressão consola sua dureza (BATTEUX, parte 3, seção 3, cap. 3 (IV), p. 145).

As paixões, os sentimentos, o caráter e todas as características que constituem as essências dos personagens, objetos e ações reais podem e devem ser imitados, o que pressupõe a possibilidade de que essa expressão seja passível de ser comunicada, na medida em que outras pessoas – tendo contato com o que Batteux chama de “signos” (*Ibid.* p. 138), expressos por um artista (gênio) – poderão relacioná-los, em seu espírito, a signos-matriz, naturais, originais, perseguidos pelo coração. Batteux, como estudioso da retórica – afinal, fora professor de retórica no *Collège de Lizieux* e no *Collège de Navarre* –, com frequência recepciona ideias contidas nos grandes tratados de retórica. O tema dos signos era uma destas ideias, e já lhe era conhecido na história da eloquência. Quintiliano comparava, em sua obra *Institutio oratória* (1922, livro 5, cap. 9, seção 8), algumas palavras que tinham o sentido de sinal, indício, indicação, vestígio, informação: “o equivalente, em latim, do grego *semeion* (σημεῖον) é *signum*, um sinal, embora alguns o tenham chamado de *indicium*⁹⁷ ou *vestigium*⁹⁸. Tais signos ou indicações permitem-nos inferir que algo mais aconteceu; o sangue, por exemplo, pode nos levar a inferir que um assassinato foi cometido”. Quintiliano lembra que tais marcas, indícios, vestígios, são evidências de algo, as quais, reunidas a outras evidências, podem nos levar a conhecer melhor algo que não presenciamos: “mas as manchas de sangue nas vestes podem ser o resultado de um sacrifício de animal ou de sangramento do nariz” (*Ibid.*). Agostinho – autor canônico e obrigatório nos estudos de Batteux em Reims –, em sua obra *A doutrina*

⁹⁷ A palavra *indicium*, em latim, segundo o dicionário de latim editado por P. G. W. Glare (1968, p. 882), apresenta, entre seus sentidos: o de revelação ou apresentação de informação considerada secreta; o de algo destinado a mostrar ou indicar outra coisa, isto é, um símbolo; e o de vestígio, evidência, prova de algo (ou da possibilidade de algo).

⁹⁸ A palavra *vestigium*, em latim, segundo o dicionário de latim editado por P. G. W. Glare (1968, p. 2048), apresenta, entre seus sentidos, o de pegada, rastro, trilha.

crístã, no capítulo *Definição de sinal (De rebus et signis)* (2017, livro 2, cap. 1, p. 85), observa que o sinal (signo) se apresenta como uma coisa que remete nosso pensamento a outra coisa:

O sinal é (...) toda coisa que, além da impressão que produz em nossos sentidos, faz com que nos venha ao pensamento outra ideia distinta. Assim, por exemplo, quando vemos uma pegada, pensamos que foi impressa por animal. Ao ver fumaça, percebemos que embaixo deve haver fogo. Ao ouvir a voz de um ser animado, damos-nos conta do estado de seu ânimo.

A ideia de signo (sinal), portanto, apresenta historicamente uma relação metafórica com a ideia de pegada ou rastro, isto é, com algo que aponta para outra coisa. A pegada de um animal aponta para algo que não se vê, mas que se pode alcançar; ela é um indício de que o animal está por perto. As ideias de marca, pegada, vestígio, estigma, bem como as de informação, impressão, símbolo, indicação e indício podem ser associadas à ideia de sinal ou signo no sentido exposto acima. Todos estes termos têm em comum a relação com outra coisa. “A fumaça é sinal (signo) de fogo” (*Ibid.*), isto é, significa (é signo de) algo além de si mesma. Os signos podem ser naturais ou convencionais (*Ibid.*). A fumaça é um signo natural de fogo. Qualquer símbolo significa (é signo de) algo além de si mesmo, mas possui um significado por instituição, por convenção. Qualquer marca ou estigma é um signo que pode significar (ser signo de) algo, pode conduzir o pensamento a outra coisa. O estigma é uma indicação de significado. Então, sempre que se falar em signos, devemos considerar duas coisas: (1) uma primeira coisa, o próprio signo (*e.g.* a fumaça) que leva a outra coisa; e (2) a coisa ao qual o signo conduz (*e.g.* o fogo)⁹⁹.

Retornando à ideia de signo em Batteux, se aplicarmos também aos sentimentos o exemplo (muito ilustrativo) de Agostinho da fumaça como sinal (signo) de fogo, considerando – assim como Batteux – o terreno dos sentimentos uma parte constitutiva da natureza em geral, então chegaremos à noção de signos de sentimentos, isto é, sinais, marcas, pegadas, rastros que são indícios, símbolos, evidências, vestígios de

⁹⁹ Mais tarde, Ferdinand de Saussure empregará, em seu *Curso de linguística geral*, o termo “signo” (*signe*) como o conjunto (“o total”) das duas coisas, a combinação da marca, denominada “significante” (*signifiant*) e do conceito, denominado “significado” (*signifié*). Em uma palavra (*e.g.* *arbor*, em latim), o significante é a pronúncia /*arbor*/ (a “imagem acústica”), e o significado é a planta, com suas raízes, caule, galhos e ramos. Batteux, seguindo o uso corrente de “signo”, bem como os retóricos clássicos, emprega “signo” no sentido saussuriano de “significante”. Saussure comenta sobre a possibilidade de se utilizar “signo” em um sentido estrito (como no uso corrente, em Batteux e na retórica clássica), mas opta por utilizar o termo em um sentido amplo (“total”), apropriado à sua linguística, englobando tanto o significante como o significado: “nós chamamos de signo o conceito e a imagem acústica: mas no uso corrente o termo designa geralmente só a imagem acústica, por exemplo uma palavra (*arbor*, etc.)” (SAUSSURE, 199, p. 99).

determinados sentimentos. Assim, as expressões corporais, os gestos, o tom de voz, e até mesmo os sons e as imagens em geral são lidos, pelo espírito e pelo coração, como sinais, indícios, de determinados sentimentos ou vestígios de determinadas coisas relacionadas, no coração, a determinados sentimentos. Batteux contempla, na arte, a interação e coparticipação de uma infinidade de signos, os quais constituem, todos reunidos, um todo de referência à natureza em seus diversos planos.

Uma dança deve buscar uma harmonia entre certos sentimentos, movimentos, caracteres e paixões que se queiram imitar e seus passos, suas expressões, seus movimentos corporais, em conjunto com as melodias, os ritmos e as harmonias inseparáveis dela. Há, para o espectador, um significado naquela expressão, identificado naqueles movimentos considerados para ele significativos do ponto de vista humano e cultural. Há, de certa maneira, em todas as formas de arte, uma semântica (*Sprachcharakter*¹⁰⁰), pois se não houvesse qualquer significado naquelas formas, a arte não seria expressão, não poderia ser de modo algum comunicada, e assim seria entendida de forma absolutamente arbitrária, sem qualquer relação entre o gosto e o gênio. Há neste ponto uma discussão sobre uma abordagem cognitivista em Batteux¹⁰¹. Por entender que

¹⁰⁰ Caráter linguístico em Batteux (cf. LESSMANN, 2019, p. 83).

¹⁰¹ Esse cognitivismo estético deve ser entendido como a visão – ou teoria – segundo a qual as artes não teriam como objetivo principal o deleite, mas o conhecimento. As artes seriam, assim, vistas como fontes de conhecimento e entendimento sobre o mundo, a psique, a cultura etc.

Em sua introdução à sua tradução para o inglês de *As belas-artes* de Batteux, J. O. Young entende que Batteux seria um representante, juntamente com Aristóteles, de uma estética cognitivista, na medida em que uma estética da representação dos mais variados tipos de objetos – concretos, abstratos, perfeitos, imperfeitos, passionais e racionais – por meio de signos implicaria admitir que, assim como as ciências, a história e as artes mecânicas, também as belas-artes teriam em sua essência a busca por uma congruência cognitiva com o real. Diz Young (2015, p. xxxviii): “O cognitivismo estético é uma das mais importantes doutrinas advogadas em *As belas-artes* e uma doutrina que, por muito tempo, continuou a influenciar a filosofia da arte. O cognitivismo estético é a visão de que as obras de arte são (...) fontes de conhecimento. Em particular, (...) conhecimento sobre a natureza humana, as emoções e a ética. (...) Batteux merece ser reconhecido como um dos primeiros expoentes desta posição. (...) o único princípio ao qual a arte é reduzida é o princípio da imitação. Elas [obras de arte] imitam a bela natureza com vistas a contribuir para o conhecimento e, em particular, para o conhecimento moral” (*Aesthetic cognitivism is one of the most important doctrines advocated in The fine arts and a doctrine that long continued to influence philosophy of art. Aesthetic cognitivism is the view that works of art are [...] sources of knowledge. In particular, it is the view that they are sources of knowledge about human nature, emotion, and ethics. (...) Batteux deserves to be recognized as an early exponent of the position. [...] the single principle to which all art is reduced is the principle of imitation. They imitate belle nature with a view to contributing to knowledge and, in particular, moral knowledge. [...] In his aesthetic cognitivism, as in so much else, Batteux is a follower of Aristotle.*)

No entanto, não parece correto atribuir tal caráter cognitivista à estética de Batteux, na medida em que *As belas-artes*, seguindo Dubos, enfatizam as exigências não cognitivas, mas emocionais, do coração. Este parece ser o entendimento de P. Guyer, que afirma, a respeito da “cognição (...) em Batteux”: “(...) Seria um erro ler Batteux dessa maneira. Para ele, a imitação da natureza meramente oferece à arte os materiais por meio dos quais ela pode, por um lado, exercitar nossas faculdades cognitivas e, por outro, nossas capacidades emocionais (*it would be misleading to read Batteux in this way. For Batteux, the*

até mesmo a música tem determinadas semânticas, há quem defenda haver, na teoria de Batteux, um cognitivismo ligado àquela utilidade de matriz horaciana. Uma correta compreensão da lição horaciana segundo a qual a poesia deve ao mesmo tempo deleitar e instruir não pode excluir uma semântica no processo de expressão poética, sob pena de se defender-se a absurda tese de que não haja algo minimamente cognoscível que possa ser utilizado no processo de instrução. James O. Young defende a ideia de que Batteux conserva tanto o cognitivismo horaciano quanto uma valorização do *ethos* – não uma supervalorização, como em Platão, mas uma valorização moderada. Aceitar que a poesia tenha semântica não foi, no século XVIII, algo tão disputado, mas não ocorre o mesmo no entender que a música, a dança e a arquitetura têm suas próprias semânticas. Este tema será explorado mais adiante.

A natureza, no sentido do termo usado por Batteux, além de ser imitada artisticamente em suas facetas sensorial (visível e audível) e sentimental (sentimentos e paixões), também tem em Batteux, como já foi dito, uma faceta racional, que *As belas-artes* tomam de empréstimo principalmente de Boileau e do classicismo francês. Talvez seja mais difícil encontrar argumentos que atestem a inclusão da razão na constituição geral da natureza do que incluir nesta natureza os sentimentos e as paixões, pois estes, segundo a visão cartesiana dominante nos séculos XVII e XVIII, podem ser entendidos como desmembramentos da natureza, e podem ser explicados, em alguns casos, fisiologicamente em sua relação entre corpo e alma, quando não causados pela vontade racional da alma. Diferentemente das ações, que estão em poder da alma e que “não podem senão indiretamente ser mudadas pelo corpo”, as paixões “não podem senão indiretamente ser mudadas pela alma” (DESCARTES, 1964, livro 1, art. 41, pp. 96-7). O dualismo corpo-alma conserva em si uma tendência a uma escolha radical sobre um determinado conceito de natureza. Haverá aqueles que empregarão o vocábulo natureza para designar a parte do mundo restrita à matéria e aos fenômenos físicos (*physis*) e haverá aqueles que o empregarão para designar o todo espiritual-material. O pensamento de Batteux está mais associado a este segundo grupo, na medida em que as ações, vontades

imitation of nature merely offers art the materials by means of which it can exercise our cognitive powers on the one hand and our emotional capacities on the other) (GUYER, 2014, p. 247).

A sustentação da *mimesis* de Batteux nos signos, isto é, naqueles inúmeros elementos que comunicam, pode ter levado Young a encontrar em *As belas-artes* tal cognitivismo. No entanto, os signos não comunicam apenas conhecimentos ao espírito, mas também sentimentos ao coração. Em Batteux, o “entender” os sentimentos nas belas-artes exige, entre outras coisas, a congruência dos signos com o coração, o qual tem suas próprias razões. Seria equivocado conceituar esse “entender” do coração como uma espécie cognitivismo.

e razões da alma, ancoradas, segundo Descartes, em um estrato incorpóreo, parecem ser, para Batteux, parte da natureza, e devem, como constituintes da natureza que são, ser observadas no processo artístico da imitação. Quando Batteux diz que a natureza é “tudo o que existe” (*tout ce qui est*) (BATTEUX, parte 1, cap. 2, p. 27), ele quer dizer que ela abrange “todos os planos”, isto é, tudo o que “nós concebemos como possível” e contempla não só as coisas sensíveis em todas as suas possibilidades, mas também, entre inúmeros tipos de objetos, as coisas inteligíveis. Assim, ela vai além dos sentidos e dos sentimentos, e abrange todos os estratos possíveis de todos os entes e relações, sejam estes considerados em seu aspecto material ou abstrato. A razão, deste ponto de vista, integra a natureza.

No entanto, há ambiguidade quando se fala em razão na arte. Quando se diz que a razão deve ser respeitada na criação artística, não se quer dizer com isto que o gênio e o gosto devam guiar-se, assim como na matemática e nas ciências naturais, pela razão. Talvez esta fosse a posição de Boileau e do classicismo francês do final do século XVII, como entende Cassirer, o que já seria bastante questionável, mas não é a posição de Batteux. O gênio cria a sua arte em um estado de entusiasmo, um estado psicológico distinto daquele em que se encontra o gênio da ciência em seu processo de produção de conhecimento, e o gosto guia-se pelo sentimento de prazer e desprazer, e não por análises e comparações calculadas do intelecto. A razão que está presente em Batteux – uma razão herdeira, mas diversa, em sua amplitude, da razão de Boileau – é a razão da ordem, da unidade, da clareza, da simplicidade e das relações de adequação, características que podem ser encontradas em uma obra de arte submetida a uma análise racional. No entanto, não é por meio de uma análise fria que nasce a obra de arte, mas por um processo envolto em uma aura denominada entusiasmo, um estado mental inacessível à superficialidade da consciência racional. Batteux lança mão de um capítulo inteiro em *As belas-artes (Em que estado deve estar o gênio para imitar a bela natureza)* para expor sua visão a respeito desse estado mental (BATTEUX, parte 1, cap. 4). É possível cogitar que o artista delibera sobre a estrutura orgânica de sua obra de arte conscientemente. Não é o entendimento de Batteux. Para ele, tal organização é essencial à arte, mas o próprio gênio é capaz de fazer as escolhas acertadas como se não fosse ele próprio o autor da obra – num estado mental que Batteux entende ser um “sair de si” (BATTEUX, parte 1, cap. 4, p. 35) –, como se esse autor atingisse, com a ajuda de sua imaginação e de outras faculdades do fundo de sua psique, uma profundidade inalcançável por meio da superficialidade de sua consciência – compreensão que parece tangenciar a conceituação leibniziana das *petites*

*perceptions*¹⁰² (LEIBNIZ, *Nouveaux Essais*, 1703). Uma análise racional da produção artística do gênio revela um vasto conjunto de elementos inter-relacionados de forma surpreendentemente organizada. Há razões no espírito do artista que o próprio espírito não compreende como surgiram. O gênio e o gosto sentem as relações racionais e servem-se de alguns axiomas lógicos quase que inconscientemente, os quais atuam em seu espírito, mas não sabem de onde estes provêm. Batteux dirá que eles provêm de uma ativação das faculdades do coração e do espírito (BATTEUX, 2009, parte 1, cap. 4, p. 36). A propósito, nos *Nouveaux essais*, de Leibniz, Théophile acrescenta uma observação interessante, no diálogo com Philaethe, sobre esse tipo de conhecimento e a capacidade de conhecer, fazer ilações e relações mentais espontâneas, algo que pode ser entendido como uma parte da natureza humana e da natureza em geral:

[...] no fundo, todo mundo [...] costuma servir-se a todo momento do princípio de contradição [...] sem vê-lo distintamente, e não há bárbaro, num caso que ele entenda ser sério, que não fique chocado com um mentiroso que se contradiz. Assim, empregam-se as máximas sem saber¹⁰³ (LEIBNIZ, 1703, p. 90).

Théophile, isto é, Leibniz, defende a existência de ideias inatas. Batteux, da mesma forma, entende que já haja, na natureza humana, atividades e linguagens estabelecidas “desde o nascimento”. Há uma “língua que conhecemos desde o nascimento e da qual nos servimos para anunciar tudo o que tem relação com as necessidades e com a conservação do nosso ser” (BATTEUX, *op. cit.* parte 3, seção 3, cap. 1, p. 136). Nesta língua, portanto, há todo um conjunto de instruções e regramentos da natureza necessárias à sobrevivência humana. E a razão inclui-se nestas instruções e regramentos necessários à conservação do próprio ser. Segundo J. Chouillet (1973, p. 174), Batteux reúne um “universalismo” que enfoca a constituição da “máquina” humana (BATTEUX, 1748, p. 16) e um “sensualismo” à maneira de Condillac e Locke, o que é correto. Esta combinação de universalismo e sensualismo não deve ser vista como uma contradição, principalmente se levarmos em consideração o pensamento na França da década de 1740: “a sua máquina” – a máquina humana – é “composta como a minha”¹⁰⁴ (*Ibid.*). E esta “máquina”

¹⁰² A propósito dessas pequenas percepções inconscientes em Diderot, diz F. Matos (2001, p. 73): “o que define o espírito observador do Gênio é que ele se exerce sem esforço ou contenção (...) e talvez só possa ser entendido se recorrermos à “hipótese do inconsciente”, marca da influência de Leibniz sobre Diderot, segundo Belaval” (cf. Y. BELAVAL, 1950, p. 56).

¹⁰³ [...] *dans le fond, tout le monde connait, et qu'on se sert à tout moment du principe de contradiction [...] sans le regarder distinctement. Il n'y a point de barbare qui, dans une affaire qu'il trouve serieuse, ne soit choqué de la conduite d'un menteur qui se contredit.*

¹⁰⁴ *Sa machine étant compose comme la mienne [...]*

humana possui entre seus recursos o pensamento e a expressão, os quais têm entre seus pilares a razão e a muito particular constituição da máquina humana. A atividade do espírito não é vazia, sem conteúdo. Sua atividade vem combinada com a do coração, como se verá adiante.

A razão, segundo esta forma de ver, está, portanto, presente na natureza humana em sua raiz, assim como está presente, de modo imanente, na natureza em geral. A expressão “Deus, ou seja, a natureza” (*Deus sive natura*), em Spinoza, já pressupõe e expressa essa imanência, pois, se a constituição própria de Deus não se realiza de modo transcendente, isto é, de modo apartado da natureza, mas se realiza na própria natureza, a ordem desta e os próprios atributos de Deus acabam por confundir-se.

O que importa aqui é compreender de que forma a razão se insere na natureza e de que forma, portanto, ela será também objeto da imitação, assim como as figuras humanas, as paisagens, as cores, os sons, os sentimentos e os caracteres humanos. A ilustração mais fácil de objetos vinculados à razão – e esta é a razão de Boileau – inclui a proporção, a unidade, a economicidade de elementos, a clareza, a coesão e a coerência interna e externa dos elementos. Todas estas relações estão no ápice do sistema da imitação, e a elas se relacionam todos os planos da imitação. E mesmo quando a contradição for um objetivo do poeta, é preciso que, de alguma forma, esta contradição se harmonize com o restante, e alcance a necessária coesão de elementos, para que não se forje, na obra de arte, a ridícula constituição do monstro horaciano em que “nem o pé nem a cabeça se harmonizam numa única forma” (*ut nec pes nec caput uni reddatur formae*) (HORÁCIO, 2013, v. 1-5). Portanto, a própria harmonização e o cuidado para que a obra de arte não se torne disforme situa-se num plano em que reinam as relações entre as coisas. Em uma palavra, a razão. Quando Batteux diz que “a imitação poética se reduz aos pensamentos, às expressões, à harmonia, que devem estar em conformidade com o fundo das coisas” (BATTEUX, 2009, parte 3, cap. 9, p. 130), ele quer dizer que não bastam os próprios pensamentos e as próprias expressões, mas é necessário que haja uma harmonia e uma conformidade com o fundo das coisas na natureza. E natureza é, em Batteux, um todo vastíssimo, que engloba a própria harmonia entre os elementos constituintes dos mais variados sistemas bem como as relações características da razão e do formalismo. Assim, a aparente tautologia que afirma “é preciso respeitar a harmonia”, isto é, “é preciso estar em harmonia com a harmonia”, pode ser uma pista para se compreender que, em Batteux, não se devem respeitar apenas as imagens, os sentimentos e os caracteres – e estes às vezes não serão respeitados fielmente, pois a verossimilhança

não se confunde com a cópia fiel – mas deverá ser respeitado também o bom senso, a proporção, a simetria e outras relações que podem ser, se não resumidos na palavra razão, ao menos diretamente relacionados a ela. Uma elipse, uma palavra ou outros recursos da linguagem podem ser sentidos pelo poeta como sendo necessárias em determinadas passagens ou versos. É a razão que o exige, embora seja o sentimento, mesmo independente do conhecimento das regras, que o reconhece. Assim como a liberdade do artista “parece oposta à exatidão” (BATTEUX, 2009, parte 2, cap. 5, p. 64) – e exatidão aqui significa concordância (congruência), por parte do gênio artista, na imitação de determinados objetos –, os objetos criados nas telas e poemas não podem ser absolutamente independentes da sua fonte de inspiração – a natureza –, seja nos planos físico, psicológico ou racional, pois devem emular não só objetos visíveis e sentimentos naturais, mas também as sequências causais e estruturas características que reconhecemos na natureza. Assim, o começo, o meio e o fim de uma narração trágica, épica ou cômica, que podem ser resumidos na palavra trama, ilustram a tentativa de emular o desenrolar dos fatos reais, considerados em sua estrutura como sendo parte da natureza. Uma explicação sobre esta “ordem natural” encontra-se em *Princípios de tradução* (BATTEUX, 1760, p. 12).

Na *Poética* de Aristóteles, quando se pensa nos possíveis objetos da imitação, a ênfase recai sobre as ações humanas (cf. CHECA BELTRÁN, 1991, p. 28). Em Batteux e em muitos pensadores italianos, franceses e espanhóis dos séculos XVII e XVIII, notadamente os de tendência clássica e neoclássica, tais como os espanhóis Ignacio de Luzán, Esteban de Arteaga e Francisco Sánchez Barbero, e os enciclopedistas franceses D’Alembert e Jaucourt, a fonte e o motivo da imitação é a natureza, e não apenas as ações humanas. O exemplo de aparente erro na imitação de um objeto natural oferecido por Aristóteles – o cavalo “avançando simultaneamente ambas as patas dianteiras” (ARISTÓTELES, *Poética*, XV, 1460b15) – mostra um objeto que, embora próximo ao mundo das ações humanas, não se reduz, em sua essência, a nenhuma ação humana. Trata-se de um objeto – o cavalo – pertencente à natureza, e, justamente por notar que os mais variados elementos da imitação não se restringem à esfera da cultura ou das ações, ou ainda da intersubjetividade, o olhar da teoria da imitação passou para um objeto muito mais amplo: a natureza.

Mas essa natureza, que era vista como o fundamento da imitação em muitas poéticas do século XVIII, não se restringia à natureza da *physis* ou à natureza de Arcádia, na qual os bosques, os riachos e os pássaros contrastam com o caráter artificial das cidades

e da técnica. Natureza e natural são expressões abrangentes não apenas em Batteux. Luzán, em sua *Poética*, cuja primeira edição fora publicada em 1737, nove anos antes de *As belas-artes*, refere-se à natureza como um “objeto dilatadíssimo”, um “número infinito de objetos”, no capítulo *Del objeto de la poesia, y de la imitación poética*: “quando dissemos ser a poesia imitação da natureza, demos-lhe um objeto dilatadíssimo, ou melhor dizendo, um número infinito de objetos” (LUZÁN, 1737, p. 37). Arteaga, posterior a Batteux, também entende ser o objeto da imitação uma natureza ampla: “eu entendo por *natureza* [...] o conjunto dos seres que formam este universo, sejam eles causas ou efeitos; substâncias ou acidentes; corpos ou espíritos; Criador e criaturas” (ARTEAGA, 1789, p. 19). Segundo Checa Beltrán, Sánchez Barbero “entende por natureza não só o amplíssimo mundo existente na realidade, mas também o mundo fabuloso e as ideias: “por natureza entendo esse grande conjunto de seres e as leis que os governam: o mundo atual, físico, moral e político; o histórico, o fabuloso, e o ideal onde os seres existem unicamente em suas generalidades” (SANCHEZ BARBERO *apud* CHECA BELTRÁN, 1991, p. 31). E diz A. H. de La Motte, que parece ter sido uma das maiores influências sobre Batteux no desenvolvimento do conceito de imitação da bela natureza: “entende-se por natureza tudo o que existe, todos os objetos, todos os caracteres particulares dos homens, e suas diversas maneiras de pensar” (MOTTE, 1716, p. 216).

Estes quatro exemplos, sendo um deles de obra publicada trinta anos antes de *As belas-artes* (La Motte) e outro de obra publicada nove anos antes de *As belas-artes* (Luzán), sugerem que Batteux parece não estar isolado em sua ideia de natureza. Importa, para todos esses pensadores, conhecer filosoficamente o objeto da imitação, objeto que, em todos os quatro exemplos citados acima, vem a ser a natureza. Não compreender que o conceito de natureza é dilatadíssimo tanto em Luzán como em Batteux implica perder significativamente a compreensão dos respectivos textos e autores, pois uma interpretação cuidadosa de ideias desenvolvidas e cultivadas em um passado culturalmente tão singular como o século XVIII francês e espanhol exige que se questione o sentido atribuído a cada palavra e expressão usadas tanto com o rigor característico da filosofia alemã – como se observa mais tarde em Kant – como no emprego *en passant* como parte do léxico. Como se disse aqui anteriormente, muitas das expressões e palavras empregadas como ideias fundamentais em *As belas-artes* carecem, segundo alguns críticos mais ferrenhos, do necessário rigor filosófico. Mas não se deve abandonar a obra por notar que muitos dos conceitos permanecem ao longo do texto suspensos no ar, sem que o autor trate de elucidá-los, pois pode ser o caso – e isto se aplica a Batteux – de que

os conceitos, ainda que não explicitados, tenham para o autor e para o leitor da época limites pressupostos e definidos. A ideia de natureza é um desses conceitos. Trata-se de um conceito fundamental para que se entenda o sistema de Batteux. Em relação à multiplicidade de sentidos da palavra natureza nos séculos XVII e XVIII e toda a complexidade dessa investigação conceitual, Arthur O. Lovejoy, mais conhecido por ser o fundador da linha de pesquisa denominada “história das ideias”, corretamente observa, em seu artigo *A “natureza” como norma estética (“Nature” as aesthetic norm)*:

Nada [...] é mais necessário, especialmente para o estudante da literatura e filosofia dos séculos XVII e XVIII, que um completo entendimento da diversidade de significados da palavra [natureza], ao mesmo tempo a mais sagrada e mais multiforme no vocabulário daqueles períodos¹⁰⁵ (LOVEJOY, 1996, p. 1).

Lovejoy acrescenta que, “para ler os livros do século XVIII (em particular) sem ter em mente um mapa geral dos significados de “natureza” é mover-se em meio a ambiguidades não percebidas”¹⁰⁶ (*op. cit.*). Ademais, o vocábulo era frequentemente usado como uma espécie de curinga (*jack-of-all-trades*) filosófico (*op. cit.*). Em Batteux, a importância desse estudo (sobre a natureza) é máxima, principalmente porque a sua ideia chave (imitação da bela natureza) depende fundamentalmente de um prévio entendimento dos seus componentes estruturais. Assim, para se chegar ao conceito de imitação em Batteux, é preciso, como se disse, que antes se compreenda de que se trata o fundamento da imitação, a natureza – palavra repetida insistentemente ao longo de *As belas-artes*. “Natureza” leva-nos, consistentemente, a “imitação da natureza” e a “imitação da bela natureza”. É preciso registrar a constatação de que alguns daqueles que escreveram sobre *As belas-artes* não estariam jamais dispostos a compreender a importância da advertência de Lovejoy. Alguns parecem ter conservado ao longo dos anos a sua primeira impressão – negativa – sobre Batteux: a de um pensador superficial e carente de fundamentos conceituais. Mas, como afirma Lovejoy com muita verdade, “a multiplicidade de significados [da palavra natureza] tornou fácil, e comum, escorregar

¹⁰⁵ *Nothing [...] is more necessary, needful, especially for the student of the literature and philosophy of the seventeenth and eighteenth centuries, than a thorough understanding of the diversity of meanings of the word, at once the most sacred and most protean in the vocabulary of those periods.*

¹⁰⁶ *To read eighteenth-century books (in particular) without having in mind such a general map of the meaning of “nature” is to move about in the midst of ambiguities unrealized.*

mais ou menos insensivelmente de uma conotação para outra, e assim, no final, passar de um padrão ético ou estético para a sua exata antítese”¹⁰⁷ (*op. cit.*).

Cassirer, em *A filosofia do iluminismo*, procura delinear as “forças essenciais que modelaram o rosto do iluminismo e determinaram sua visão da natureza, da história, da sociedade e da arte” (CASSIRER, 1992, p. 12). Ao menos em relação à visão de natureza e arte, e não apenas em relação a essas esferas, Batteux insere-se na França de meados do século XVIII como um pensador de grande relevância, cujas ideias e visão comunicavam-se intensamente com todo o ambiente intelectual à sua volta. Ainda que houvesse em seu caminho interesses contrários, a sua visão de natureza estava, segundo Cassirer, em sintonia com sua época. Como se viu anteriormente, há quem acentue, no plano intelectual, as diferenças entre Batteux e os *philosophes*. No entanto, Batteux participa profundamente das transformações do pensamento do século XVIII e contribui com princípios albergados pelo iluminismo francês, como se vê na influência de *As belas-artes* no modelo estético de D’Alembert e nos artigos de Jaucourt na *Enciclopédia*.

Em relação ao conceito de natureza no século XVIII, compreende Cassirer que este se estende para as esferas intelectual e moral:

A palavra e o conceito de ‘natureza’, na vida intelectual do século XVIII, condensam dois grupos de problemas que estamos habituados a distinguir nos dias de hoje. As ‘ciências da natureza’ nunca eram então separadas das ‘ciências do espírito’ e ainda menos se opunham do ponto de vista da sua especificidade e validade. ‘Natureza’ não designa somente o domínio da existência física, a realidade ‘material’, da qual sempre distinguir a ‘intelectual’ ou a ‘espiritual’. O termo não diz respeito ao ser das coisas mas à origem e fundamento das verdades. Pertencem à ‘natureza’, sem prejuízo de seu conteúdo, todas as verdades suscetíveis de um fundamento puramente imanente, as que não exigem nenhuma revelação transcendente, as que são certas e evidentes *per se*. Tais são as verdades que se buscam não só no mundo físico, mas também no mundo intelectual e moral, pois são essas as verdades que fazem do nosso mundo um só “mundo”, um cosmo que repousa em si mesmo, que possui em si mesmo o seu próprio centro de gravidade (CASSIRER, 1992, p. 325-6).

Assim, quando Montesquieu, no *Espírito da leis* (1748), publicado dois anos depois de *As belas-artes*, refere-se à “natureza das coisas”, esta, segundo Cassirer “existe tanto no possível quanto no real, tanto no objeto do pensamento quanto na realidade dos fatos, tanto no físico quanto no moral” (*ibid.*). Na esfera do direito, Voltaire, ao concordar com a rejeição de Locke quanto à existência das ideias inatas, não conclui que se deva

¹⁰⁷ *The multiplicity of its meanings has made it easy, and common, to slip more or less insensibly from one connotation to another, and thus in the end to pass from one ethical or aesthetic standard to its very antithesis.*

rejeitar, por isso, um “princípio universal da moral” (*Ibid.* 328). A moralidade tem, no século XVIII, um caráter imutável (*Ibid.*). Para Cassirer, os pensadores do século XVIII concebem que, assim como a gravidade na física newtoniana rege o mundo físico, há leis que regem o mundo moral. Importa, no estudo da natureza nos séculos XVII e XVIII, conhecer as leis da natureza física, as leis da natureza humana, as leis da natureza moral e as leis da natureza bela.

Uma das querelas dos séculos XVII e XVIII – a “querela das inversões” –, um debate em torno da suposta superioridade da língua francesa em comparação com a latina, tinha como objeto de análise a “ordem natural do pensamento” – uma ideia que, como as próprias palavras já o dizem, reafirma a inclusão do pensamento na natureza como um de seus redutos. O próprio Batteux, em seu *Curso de bellas-lettras distribuído por exercícios*¹⁰⁸ (*Cartas, Primeira Carta*, 1748, p. 12), quando escreve a respeito da “ordem natural das coisas”, distingue dois tipos: (a) “a ordem moral ou prática”; e (b) “a ordem especulativa ou metafísica”. Quando se diz que “o sol é redondo”, a ordem natural predominante é especulativa. Mas, por exemplo, o verbo “fugir” (*fuir*), também sendo parte da natureza, insere-se em um reduto moral (desta ampla natureza) (*Ibid.* p. 16). Diz Batteux: “aquilo que denomino ordem moral é aquilo que se funda no interesse da pessoa que fala, e que a determina a falar” (*Ibid.* p. 14).

A importância de se buscar conhecer o conceito de natureza no século XVIII, para se compreender a estética de Batteux e de outros pensadores da época, é considerada fundamental por Tatarkiewicz: “a visão da relação da arte com a natureza tem mudado ao longo dos tempos, como resultado, entre outras coisas, das mudanças de interpretação do que seja arte e do que seja natureza” (TATARKIEWICZ, 1980, p. 293). A natureza, em um primeiro momento (aristotelismo), opõe-se à instituição (o artificial). Na Idade Média, amplia-se o conceito de natureza de modo a abranger tanto a *natura naturans* como a *natura naturata*, isto é, a natureza criadora e a natureza criada. Ao longo dos tempos, “a concepção de uma dupla natureza persistiu” (*Ibid.*). A natureza impalpável, “invisível e palpável somente para a mente, constitui a fonte, a essência, da primeira” (*Ibid.*). Hoje, quando se fala em natureza, há alguns sentidos possíveis. Quando se fala em “ciências da natureza”, o sentido atribuído à palavra natureza possui aqui o sentido de *physis*, isto é, “a soma das coisas naturais” (*Ibid.* p. 293), ao passo que, quando se fala na natureza do homem, na natureza de Deus ou na natureza do mundo, denota-se, em relação ao

¹⁰⁸ Ao fim deste compêndio, estão as *Cartas sobre a frase francesa comparada com a frase latina*, dedicadas ao Abade D’Olivet.

significado da palavra natureza, o sentido de essência – essência do homem, essência de Deus, essência do mundo. Assim, fala-se, por um lado, no mundo físico (natureza), e por outro, nas essências dos entes (suas naturezas). Alguns idiomas possuem em seu léxico uma palavra específica para natureza no sentido de essência. O idioma polonês, por exemplo, distingue *przyroda* (“mundo visível e palpável”) e *natura* (“causa, fonte, essência da natureza-*przyroda*”). Entende Tatarckiewicz que “a história da arte demonstra que a arte europeia, ao imitar a realidade, oscilou entre imitar *przyroda* e imitar *natura*”. Algumas tendências estéticas objetivavam principalmente representar a natureza visível, enquanto outras “correntes, estilos, teorias e objetivos de artistas individuais” buscavam imitar “a estrutura das coisas, isto é, *natura* em vez de *przyroda*” (*Ibid.* 293). Tatarckiewicz relembra o tratado da *Enéada V* de Plotino, sobre a beleza inteligível, que diz que “as artes não imitam simplesmente as coisas visíveis, mas alcançam os princípios que constituem a fonte da natureza”¹⁰⁹ (PLOTINO *apud* TATARCKIEWICZ, V, 8. I). Ao longo dos tempos, diz Tatarckiewicz, o pensamento de Plotino “foi repetido muitas vezes por seus imitadores bem como por aqueles que, ainda que não o conhecessem, pensaram de maneira semelhante e associaram a arte com *natura* em vez de *przyroda*” (*op. cit.*)¹¹⁰. No mundo clássico, geralmente a palavra natureza, na comparação com a pintura e com a poesia, tinha um duplo aspecto: o aspecto sensível ligado às flutuações das cores, sons e figuras reais; e o aspecto formal captada pelo intelecto, que Tatarckiewicz chama de “as leis eternas que governam a natureza” (*Ibid.* p. 294). “Dá-se crédito tanto às virtudes da natureza-*przyroda* (visível) quanto àquelas da natureza-*natura* (decifrada pela razão)” (*op. cit.*). Esta dupla face parece ter permanecido durante a Renascença e o Barroco. No século XVII, parece ter havido uma valorização maior do aspecto formal da natureza, quando se vê, por exemplo, nas poéticas surgidas sob o que Cassirer entende como a influência do cartesianismo – de que é exemplo, para Cassirer, a de Boileau –, uma acentuada identificação da natureza com a razão. Quando Cassirer diz que a estética clássica de Boileau parece ver “a natureza como sinônimo de razão”, ele quer dizer com isto que um dos aspectos da natureza – o das essências, das estruturas, da razão e das formas – é dominante nas considerações de caráter estético ou poético. Embora Boileau cante em seus versos que “A natureza é, em nós, mais diversa e mais sábia, [...] cada

¹⁰⁹ *The arts do not simply imitate visible things but reach down to the principles constituting the source of natur.*

¹¹⁰ “. *This thought of his has been repeated many times by his imitators as well as by those who, though unacquainted with him, have thought in like fashion and have associated art with natura rather than with przyroda.*

paixão fala uma linguagem diferente”¹¹¹ – versos que mostram aquela outra faceta da natureza, ligada às paixões e aos sentimentos –, o que predomina em Boileau são versos como “a rima é uma escrava, e deve apenas obedecer: [...] ela se curva sem dificuldade ao jugo da razão”¹¹² e “portanto, ame a razão: que todos os escritos procurem sempre o brilho e o valor apenas na razão”¹¹³ (BOILEAU-DESPRÉAUX, 1979, terceiro canto, v. 131-2, p. 45; primeiro canto, v. 37-8, p. 16; primeiro canto, v. 37-8, p. 16). Em Boileau não se enfatiza “o produto fugaz do instante, o fruto do humor ou do artifício”, mas, pelo contrário, “as leis de bronze da ordem eterna” (CASSIRER, 1992, p.374). A razão é vista como a lei da natureza. No século XVII, Grotius construiu, baseando-se na razão, o edifício do direito natural (*De jure belli ac pacis*, 1625) e o Barão Herbert de Cherbury impulsionou o estudo da religião natural (*De veritate*, 1624), estudos a respeito de uma natureza que, assim como na estética da época, se estendia até os domínios da razão. O objetivo comum é a perfeição. Sobre esse momento histórico nas artes, comenta Tatarkiewicz:

A teoria que propunha uma arte tão racional quanto a natureza (e, portanto, igualmente perfeita, se não mais que a própria natureza) alcançou o pico no final do século XVII, na estética acadêmica francesa: na *Poética* de Boileau, nas ideias de Félibien e du Fresnoy na pintura, e aquelas de Blondel na arquitetura (TATARKIEWICZ, *op. cit.* p. 296).

Como se disse anteriormente, Batteux encontra-se no meio do caminho entre, de um lado, a estética classicista que enfatizava a importância da razão, e, de outro, o romantismo, e não aceita que a razão domine as artes a tal ponto que não se permita que o aspecto sensível e não racional da natureza se inclua como parte daquela matéria-prima das artes. A natureza em Batteux, como se disse, abrange o duplo aspecto sensível-racional, e também inclui a natureza (essência, constituição) humana e o mundo humano das suas criações e formas de vida. Com Dubos e Batteux, aos poucos a teoria de Boileau deixaria de ser considerada o modelo poético de referência. Assim descreve Tatarkiewicz esse cenário:

A concepção de natureza mudou. A natureza começou a ser apreciada mais por sua beleza visível do que por seu poder criativo e a imutabilidade de suas leis: o culto racionalista da natureza ficava para trás em relação aos encantos

¹¹¹ *La nature est en nous plus diverse et plus sage./ Chaque passion parle un different language.* (BOILEAU-DESPRÉAUX in BATTEUX, 1771, chant III, v. 131-2, in: vol. 2, IV. partie, p. 42)

¹¹² *La rime est une esclave, et ne doit qu'obeir. Au joug de la raison sans peine elle flechit* (BOILEAU-DESPRÉAUX in BATTEUX, *op. cit.*, chant premier, v. 33-4, in: vol. 2, IV. partie, p. 11)

¹¹³ *Aimez donc la raison. Que toujours vos écrits/ Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.* (BOILEAU-DESPRÉAUX in BATTEUX, *op. cit.*, chant premier, v. 37-8, in: vol. 2, IV. partie, p.11)

visíveis da natureza, à cor, à diversidade, à novidade eterna da natureza admirada pelos pré-românticos (op. cit.).

Quando Tatarkiewicz diz que “o culto racionalista da natureza ficava para trás, em relação aos encantos visíveis da natureza”, ele está se referindo aos objetos da imitação – neste caso, uma parte da vasta natureza onde se encontram as essências de André, isto é, os objetos universais, as leis da natureza. Há uma diferença – que ainda não era acentuada durante o classicismo francês – entre, de um lado, a razão entendida como sendo as essências universais ou leis da natureza, que seriam, *grosso modo*, objetos da imitação, e, de outro, a razão entendida como guia do gosto. Com Dubos e Batteux, o guia do gosto é o sentimento, e não a razão. Em outras palavras, o valor da obra é reconhecido “pela via do sentimento” (*par la voie du sentiment*) (DUBOS, 1740, vol. 2, p. 325), pois “o primeiro objetivo da poesia e da pintura é o de nos tocar” (*Ibid.*). Quanto à capacidade de apreciar uma obra de arte, não é necessário que se conheçam intelectualmente as regras e leis da natureza e da arte, mas basta que o sentimento – e somente este – dê o seu veredito. Dubos afirma que “uma obra pode ser ruim sem que ela tenha falhas contra as regras, como uma obra repleta de falhas contra as regras pode ser uma obra excelente” (*ibid.*, p. 325). No classicismo de Boileau, a visão a respeito dos meios para se chegar a um veredito poético era diversa. A razão e o bom senso têm, para o classicismo, um papel central. Chega-se a pensar que é a razão que dá o seu veredito. O sentido da palavra razão, neste caso, não é o de objeto da natureza a ser imitado ou referido (essências universais, leis da natureza), mas trata-se da faculdade a ser empregada para se julgar ou até fazer a obra de arte. Portanto, já temos aqui dois sentidos para a palavra razão: o de conjunto de essências universais ou leis da natureza; e o de guia para o gosto. Mas há um terceiro sentido – um sentido que será importante em Batteux: não um guia para a arte, mas um conjunto de relações que, embora possam posteriormente ser descobertas por meio de análise racional, no momento da composição são aferidas pelo sentimento. O fato é que, durante o classicismo, parecia não se enfatizar a diferenciação entre estes sentidos da palavra razão. A razão, portanto, poderia ser o esqueleto constitutivo e essencial da natureza (visão racionalista), sobre o qual se ergueria o mundo sensível, ou poderia ser o guia seguro para o bom gosto (guia que conduziria o espírito às regras e ao necessário bom gosto). Em Batteux, pensa-se de modo diferente. A razão de Boileau é recepcionada parcialmente. No que tange à razão entendida como a estrutura racional da natureza (visão racionalista), a ideia não é abandonada totalmente em Batteux. Mas no que se refere aos meios pelos quais se chega ao veredito do gosto,

questiona-se sobre se esses legítimos meios são ou não a razão e o conhecimento das leis que regem a estrutura que regula a natureza e as artes. A razão, portanto, deixa de ter aquela pretensão estética arbitral, cedendo lugar ao gosto. O que resta à razão em Batteux – e esta é certamente uma herança de Boileau – é, portanto, a visão de que ela constitui um domínio da natureza – o domínio mais elevado, regulador de todos os outros domínios –, e que nosso espírito apreende as abstrações e esquemas racionais sem que saibamos como isto ocorre. A razão como um domínio da natureza – não o único domínio, mas o mais elevado e universal, parece corresponder à teoria de André apresentada em seu *Ensaio sobre o belo* (1741) – repetida, com um viés menos (ou nada) platônico, por Montesquieu em seu póstumo *Ensaio sobre o gosto* (1757) –, segundo a qual o belo encontra-se em três domínios: um essencial (universal, invariável e independente do ser humano), um natural (mais restrito que o essencial) e um arbitrário (variável e sujeito à mudança dos modos e dos costumes) (MONTESQUIEU, 1862, p. 588). O domínio superior (essencial) seria o domínio relativo à razão e ao intelecto, isto é, aos elementos racionais e abstratos estruturantes do mundo, “independentes de qualquer instituição”, possuindo uma estrutura “fixa, imutável”. Tal domínio é o fundamento sobre o qual se assentam os outros domínios (natural e arbitrário) e do qual dependem sempre os outros domínios. Assim, não há beleza que abandone absolutamente esse estrato estético superior, segundo André (1741). P. Guyer entende que o pensamento de André – principalmente quando este toma como objeto de exame tais essências imutáveis na natureza – “representa uma das mais puras afirmações da estética neoplatônica encontradas no século XVIII”¹¹⁴ (GUYER, 2014, vol. 1, p. 249). Com isto Guyer quer provavelmente dizer que as essências significam para André um estrato da natureza correspondente ao *eidos* (εἶδος) e à *idea* (ἰδέα) que fundamentam a filosofia de Platão. Neste ponto, André parece afastar-se de Batteux. Além desse aspecto neoplatônico, a adequação e a harmonia preconizada por André para que se possa encontrar a beleza plena em determinadas obras, ações, figuras e em todas as coisas existentes temporal e culturalmente vincula-se, em grande medida, ao modelo platônico da *República* e das *Leis* segundo o qual todos os elementos devem harmonizar-se com o seu entorno (a poesia deve harmonizar-se com a república em cujo seio ela é composta). Mas o neoplatonismo de André ao qual se refere Guyer diz respeito principalmente à concepção de André em relação às essências e ao plano essencial da beleza, isto é, um plano próprio do

¹¹⁴ [...] representing one of the purest statements of Neo-Platonic aesthetics to be found in the eighteenth century.

racionalismo na estética, um domínio estrutural, geral, e formal correspondente ao intelecto estruturante da natureza. Batteux recebe parcialmente essa razão, mas entendida como o esqueleto e a forma geral da natureza – em parte, uma herança de Descartes –, que corresponde, também em parte, à visão poética do classicismo, mas seu pensamento parece pendular, assim como ocorreu na Grécia clássica entre Platão e Aristóteles, entre, de um lado, a aceitação de uma estrutura noética fundamental da natureza em que a *idea*, eterna, pode e deve ser descoberta (posição racionalista de matriz platônica), e, de outro lado, uma posição mais sensualista, à maneira de Condillac, mais nominalista e menos platônica, que concebe a ideia não como dada *a priori*, mas como fruto da contemplação da natureza (posição sensualista de matriz aristotélica). No entanto, não deve haver dúvidas com relação à sua concepção de natureza considerada como um todo que abrange uma estrutura dada e ancestral que, num plano ontogenoseológico, nos oferece a sua resistência. Essa estrutura abrange “todos os planos” (BATTEUX, parte 1, cap. 2, p. 27). A natureza, por essa razão, é soberana, em sua dinâmica, sobre todos os seus entes. O homem, um desses entes, está, portanto, sujeito ao seu domínio. A visão dominante das poéticas, antes mais ligadas ao classicismo de Boileau, que extrai sua certeza de uma estrutura racional da natureza e da nossa própria razão, a qual pode encontrar a razão da natureza, transmuta-se e avança, aos poucos, para o sensualismo do século XVIII. Nesse processo, Batteux encontra-se entre os dois extremos: razão e liberdade. Importa saber qual é a posição de Batteux com relação à *idea*, para que se conheça o sentido por ele atribuído à “bela natureza”.

3.2 Bela natureza: a *idea*¹¹⁵, do mundo clássico até Batteux.

3.2.1 A gênese histórica e a complexidade do conceito de bela natureza.

O sistema tripartite das artes, dividido em artes mecânicas, belas e mistas, apresenta dois eixos, os quais teriam sido determinantes para o desenvolvimento das artes em geral – um ligado à superação das dificuldades extremas da existência e o outro, próprio de um estágio posterior, de mais saciedade e tranquilidade. Para Batteux, “algumas [artes] foram inventadas somente pela necessidade, outras pelo prazer”

¹¹⁵ ¹¹⁵ O termo *idea*, em latim, será usado aqui em determinado sentido estético-filosófico, para se evitar a ambiguidade da palavra “ideia”, isto é, para se distinguir de outros sentidos da palavra “ideia”, que são muitos. O termo *idea* será usado no sentido de ideia ou forma da bela natureza, que poderá ser, inicialmente, tanto a forma de Plotino como, posteriormente, qualquer das formas ideais decorrentes da metamorfose histórica do conceito.

(BATTEUX, 2009, parte 1, p. 40). O cultivo do gosto e das belas-artes e a educação do coração e do espírito são precedidos de um estágio pré-civilizatório no qual reinam a autodefesa e as preocupações com as necessidades mais básicas da existência, não sobrando interesse, tempo ou energia, por parte dos indivíduos, para qualquer refinamento cultural: “Houve um tempo em que, ocupados unicamente com o cuidado de manter ou defender suas vidas, os homens eram apenas lavradores ou soldados, sem leis, sem paz, sem costumes, suas sociedades eram apenas conluvios” (BATTEUX, 2009, parte 2, p. 54). Assim, as belas-artes eclodem somente depois de esses “tempos de agitação e de trevas” serem superados. A belas-artes são “filhas da abundância e da paz” (*Ibid.*). As artes mecânicas, tão necessárias nos “tempos de agitação e de trevas”, continuaram, no entanto, a ser desenvolvidas em tempos de paz, sempre empregando a natureza “como ela é, unicamente para o uso” (BATTEUX, parte 1, cap. 1, p. 24). Aristóteles afirmara, na *Ética a Nicômaco*, que essas atividades práticas não são fins últimos, mas meios necessários à subsistência dos indivíduos e comunidades – *e.g.* a guerra (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, 1177b). Diferentemente das artes mecânicas, as belas-artes, em Batteux, “não empregam [a natureza], mas somente a imitam, cada uma à sua maneira” (BATTEUX, parte 1, cap. 1, p. 24). As belas-artes, portanto, estão associadas ao cultivo do prazer, e têm sua importância para o ser humano na medida em que a utilidade e a necessidade não detêm o monopólio sobre a importância das coisas. O valor das artes imitativas nas sociedades consideradas cultas, em meados do século XVIII, é provavelmente maior do que em Aristóteles. Este segue, neste ponto, o ensinamento do filósofo Anacársis sobre a necessidade que os indivíduos sentem de relaxar: o prazer que se encontra na diversão e nas artes imitativas deve ser visto como algo importante e necessário, mas não como um fim último e o mais importante na vida, uma vez que não se pode trabalhar continuamente (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, 1176b-1177a). Em Batteux, um valor considerável deposita-se no cultivo das artes imitativas. Ressalta-se que, após o refinamento do gosto, após o aprimoramento das belas-artes, da educação do coração e do espírito, para que estes atingissem uma maior harmonia entre si, os gregos colheram os frutos artísticos desse metódico e contínuo desenvolvimento, frutos vistos por Batteux como “milagres”, “triumfo das artes” e “obras-primas”: “eram obras de titãs” (BATTEUX, 2009, parte 2, cap. 3, p. 56). Estas expressões de “adoração”, à maneira dos partidários dos antigos (cf. PÉRRULT, 1792, p. i-iii), expressam uma ideia que faz parte da essência da narrativa de Batteux: o progresso do gosto, depois de um longo aprimoramento, atingiu a excelência na Grécia. Com este avanço civilizatório, o gosto “achou-se muito mais fino,

mais delicado e mais perfeito nas artes do que era na própria natureza” (*Ibid.* p. 52). Há, portanto, acentuada valorização do papel das belas-artes na sociedade. O trabalho do artista caminha para ser visto, no século XIX, como um fim em si mesmo, de valor intrínseco elevadíssimo.

As belas-artes não se distinguem apenas das artes mecânicas e mistas, mas também diferem essencialmente das ciências e da história, e conquistam uma unidade, como grupo, que não se verificava com a mesma nitidez no século XVII. Como se viu, segundo Kristeller – e há um debate acadêmico atual acalorado em torno da questão –, Batteux teria sido o autor final do “moderno sistema das artes” (KRISTELLER, 1952), um sistema segundo o qual as belas-artes reúnem-se em uma família que, em linhas muito gerais, continuaria existindo nos séculos XIX e XX: as belas-artes. Algumas vezes se mostram contrárias ao entendimento padrão (Kristeller) sobre o advento do moderno sistema das artes como um modelo novo não só em relação ao passado renascentista e medieval, mas também em relação à *Poética* de Aristóteles e à Grécia clássica em geral – e.g. o entendimento de J. Porter (PORTER, 2009). O princípio da imitação da bela natureza – um princípio aplicável a todas as belas-artes, sem exceção – acabou por dar coesão ao conjunto das belas-artes. Entretanto este não foi o entendimento dominante sobre o sistema de Batteux, segundo Kristeller, uma vez que muitos críticos do sistema da imitação da bela natureza não identificaram nos conceitos de Batteux um fio que tenha dado coesão ao sistema¹¹⁶ (KRISTELLER, 1952, II, p. 21).

Em Batteux, todos os três tipos de artes – mecânicas, belas e mistas – guardam relação com a natureza. Como se disse acima, diferentemente das artes mecânicas, as belas-artes, “não empregam [a natureza], mas somente a imitam, cada uma à sua maneira” (*Ibid.* p. 24). Esta imitação tem como modelo o que ele denomina “bela natureza”. Para se compreender o que ele entende por bela natureza, é necessário recordar o que se disse anteriormente sobre conceito de natureza na sua filosofia e no século XVIII. Como a “natureza” em Batteux corresponde a “todos os planos”, “tudo o que existe” (BATTEUX,

¹¹⁶ “Os críticos alemães do final do século XVIII, e seus recentes historiadores, criticaram Batteux por sua teoria da imitação e com frequência falharam em reconhecer que ele formulara o sistema das artes que eles tomavam por certo e para o qual estavam meramente tentando encontrar diferentes princípios. Também deixaram de observar o fato de que tal princípio tão maligno foi o único que um crítico classicista como Batteux poderia usar quando desejava agrupar as belas-artes dando-lhes até mesmo a aparência de autoridade dos antigos” (*The German critics of the later eighteenth century, and their recent historians, criticized Batteux for his theory of imitation and often failed to recognize that he formulated the system of the arts which they took for granted and for which they were merely trying to find different principles. They also overlooked the fact that the much maligned principle of imitation was the only one a classicist critic such as Batteux could use when he wanted to group the fine arts together with even an appearance of ancient authority*) (KRISTELLER, 1952, ii, p. 21).

2009, parte 1, cap. 2, p. 27), “tudo o que é” (*tout ce qui est*) (BATTEUX, 1746, parte 1, cap. 2, p. 12), “o que concebemos facilmente como possível” (BATTEUX, 2009, parte 1, cap. 2, p. 27), incluindo os sentimentos e as ideias abstratas, a arte terá como matéria-prima para a sua imitação todos os elementos e combinações possíveis tiradas desse cosmo. A arte não pode nos impor todos os seus caprichos: ela terá de seguir as regras ditadas pela própria natureza. Assim, “as artes não criam suas regras: elas [as regras] são independentes de seu capricho e invariavelmente traçadas a exemplo da natureza” (*op. cit.*). Sendo assim, o fundamento das regras faz parte da natureza tanto quanto o sentimento que fará o juízo de gosto; a alegria e a tristeza fazem parte da natureza tanto quanto o fundamento dos princípios formais de unidade e clareza; e os interesses humanos fazem parte da natureza tanto quanto a estrutura dos princípios lógicos. Como o conceito de natureza em Batteux, assim como em outros tratadistas do século XVIII (*e.g.* Luzán), não corresponde a nenhum sentido mais estrito da palavra, será possível compreender que a imitação da natureza para ele se refere a uma relação das artes com os mais diversos planos dessa natureza. Alguns sentidos estritos de natureza foram erroneamente associados à sua teoria, sentidos que podem ser rastreados no importante estudo de Lovejoy sobre o conceito de natureza na estética do século XVIII. Um desses é o sentido estrito de natureza como sendo tudo aquilo que é “antitético ao homem e suas obras [...], a parte da realidade empírica que não foi transformada (ou corrompida) pelo engenho humano”, portanto o visível e audível da ‘natureza’ ao ar livre (bosques, riachos etc.) – “*e.g.* Shaftesbury” (LOVEJOY, 1927, p. 446). Como o conceito de natureza, em Batteux, é amplo, uma das muitas relações possíveis com a natureza em determinada pintura poderá realizar-se no plano visível, enquanto que uma das relações possíveis de determinada música poderá ser acentuada no estrato das relações pitagóricas dos harmônicos e dos estudos de harmonia musical de “Descartes, do padre Mersenne, do Sr. Sauveur e do Sr. Rameau” (BATTEUX, parte 3, seção 3, cap. 3, p. 146).

A bela natureza, diferentemente da natureza em geral, não corresponde ao mundo-matéria-prima da imitação, mas já a uma elaboração do espírito. La Motte (1716, p. 226) já dizia que a poesia não tem como objeto de sua imitação a natureza em si – “tudo o que existe, todos os objetos, todos os caracteres particulares dos homens” –, mas a natureza em outro sentido, “uma natureza escolhida” (*une nature choisie*), isto é, “de caracteres dignos de atenção, e de objetos que possam fazer as impressões agradáveis” (*Ibid.* p. 227), uma “bela natureza” (*Ibid.* p. 230). A imitação deve ser, para La Motte, a “imitação de uma bela natureza” (*Ibid.*). Para Dubos (1719, I, p. 48), de maneira similar,

o pintor e o poeta devem evitar ao máximo a “imprudência (...) de tomar por objeto de sua imitação coisas que veríamos com indiferença na natureza”¹¹⁷. “(...) as imitações que a poesia faz da natureza nos tocam somente à proporção da impressão que a coisa imitada teria sobre nós” (*Ibid.* p. 51). Com isso, Dubos prefere pinturas como as dos italianos Ticiano e Carracci, com objetos bem escolhidos, do que as dos flamengos Teniers e Wowerman (*Ibid.* p. 48). Tanto em *La Motte* como em *Batteux*, a bela natureza corresponde a todo o conjunto de elementos selecionados, a partir da natureza, e usados na composição da obra do gênio. Elementos diversos são considerados, alguns são segregados pelo espírito e reservados a um lugar especial por sua importância e beleza. A bela natureza é, portanto, uma segunda natureza, uma natureza já apreendida e refinada pelo espírito, e, em *Batteux*, encontra-se nas cores, nos sons, nas formas, nas relações e nas combinações que são significativas para o ser humano¹¹⁸. Sendo uma natureza selecionada, ela é, portanto, a parte bela e significativa da natureza para o ser humano. Tem relevância apenas para as belas-artes e para as artes mistas (arquitetura e eloquência), e não para as artes mecânicas, que não são imitativas, pois, como se viu, estas não imitam a natureza, mas somente a empregam de forma útil (*BATTEUX*, parte 1, cap. 1, p. 24). No momento em que o ser humano teve a oportunidade de cultivar o gosto, o coração e o espírito, acabou por aprimorar paulatinamente as belas-artes, que, inicialmente, eram imitações brutas e de qualidade inferior: “quem teria acreditado que a sombra de um corpo, contornado com um simples traço, pudesse se tornar um quadro de Apeles¹¹⁹, que alguns sons inarticulados pudessem dar nascença à música tal como a conhecemos hoje?” (*BATTEUX*, 2009, parte 2, cap. 3, p. 55). Esboça-se, em *Batteux*, portanto, uma noção de progresso e desenvolvimento, não apenas nas artes mecânicas e nas ciências, mas também nas belas-artes. Entretanto, o progresso nas belas-artes teria ocorrido até um certo ponto de excelência em matéria de gosto, isto é, as artes teriam atingido, em determinado momento, um estágio em que as pinturas, esculturas, músicas, danças, e poemas já possuíam um alto grau de refinamento, um grau de excelência. Nesse estágio maduro – a Grécia clássica –, o processo de seleção dos elementos da natureza bruta – seleção que

¹¹⁷ *Imprudence (...) de prendre pour objet de leur imitation des choses que nous regarderions avec indifférence dans la nature.*

¹¹⁸ A fuga do “corriqueiro” e do “comum” é uma constante em *Batteux*: “que diferença entre a emoção que produz uma história corriqueira, que nos oferece apenas exemplos imperfeitos ou comuns, e esse êxtase que a poesia nos causa quando nos eleva a essas regiões encantadas, onde encontramos realizadas de certo modo as mais belas visões da imaginação” (*BATTEUX*, 2009, p. 59).

¹¹⁹ “Pintor grego do séc. IV a.C., contemporâneo de Alexandre, o Grande, que apenas queria ser retratado por ele (segundo Plínio, *Hist. Nat.* XXXV, 79), embora nenhuma de suas obras tenha se conservado” (*Ibid.* p. 153).

pode ser entendida por bela natureza – já havia atingido um nível de exigência e maturidade, ao mesmo tempo em que a qualidade da imitação em si evoluía. O tema do desenvolvimento e retrocesso nas artes esbarra na velha “querela dos antigos e modernos”, na medida em que a controvérsia estava centrada na questionável superioridade dos antigos. Em Batteux, o progresso nas artes, ocorrido até atingir a maturidade na Grécia clássica, teria tomado o caminho inverso durante a Idade Média: “a Europa foi inundada por Bárbaros” e “as artes e as ciências foram envolvidas pela infelicidade dos tempos, restando-lhes apenas um fraco crepúsculo” (*Ibid.* p. 56). O renascimento “das artes exiladas em Constantinopla” ocorreria quando estas “vieram refugiar-se na Itália, onde reavivamos os manes¹²⁰ de Horácio, de Virgílio e de Cícero” (*Ibid.* p. 57). Uma mostra do fascínio de Batteux para com o passado clássico e para com o renascimento e a arqueologia de uma civilização madura em matéria de gosto é a seguinte passagem:

Cavamos até nos túmulos que tinham servido de asilo à escultura e à pintura. Logo vimos a antiguidade reaparecer com todas as graças da juventude: ela arrebatou todos os corações. Reconhecíamos a natureza. Folheamos então os antigos, onde encontramos regras estabelecidas, princípios enunciados, exemplos traçados. Os antigos foram para nós o que a natureza foi para os tempos antigos.

Nesta passagem, pode-se notar uma implícita referência à bela natureza e à imitação dessa bela natureza. Quando Batteux diz “reconhecíamos a natureza”, ele está se referindo à boa imitação da bela natureza empreendida pelos poetas, escultores e arquitetos gregos e romanos. Quando os italianos tiveram acesso àquelas obras, teriam ficado perplexos e tocados pela qualidade da imitação da bela natureza naqueles versos e esculturas.

Batteux oferece ao leitor dois exemplos – bastante didáticos, mas não suficientes filosoficamente – para se compreender o conceito de bela-natureza. A opção de Batteux por dar, ao leitor, exemplos em vez de definições pode ser considerada problemática, e essa carência de definições característica em *As belas-artes* – especialmente a exemplificação de bela natureza – é semelhante na forma e até no conteúdo à resposta do sofista Hípias a Sócrates, quando este lhe pergunta “o que é o belo” (PLATÃO, *Hípias maior*, 2019, 287c-d). No diálogo *Hípias maior*, Sócrates faz com que se revelem problemas filosóficos inusitados, com a resposta de Hípias, em razão de este não

¹²⁰ Almas deificadas de ancestrais já falecidos (cf. *Ibid.* p. 153).

encontrar uma definição para “o que é o belo”. E, em vez de definir “o que é o belo”, Hípias dá a Sócrates apenas um exemplo de “o que é belo”¹²¹: “belo é uma bela jovem”, diz Hípias (*Ibid.* 287d). Pouco antes, Sócrates havia escolhido com cuidado suas palavras, ao demandar do sofista uma definição, e não um exemplo: “ensina-me, [Hípias], de modo suficiente, o que é o próprio belo, e tenta falar com a maior exatidão ao me responder” (*Ibid.* 286c, p. 12). Batteux parece seguir a maneira de Hípias de explicar as coisas, e trata de explicar, de modo rápido e fácil, ao leitor o que ele quer dizer com “bela natureza”. Para isso, ele dá dois exemplos tirados da história das belas-artes – um da Grécia clássica (Zêuxis) e outro da França (Molière). O primeiro é a Helena de Zêuxis¹²², uma reunião de partes de belos corpos de várias mulheres compondo um corpo belo ideal; o segundo exemplo é o misantropo, de Molière, uma reunião de características de diversos misantropos reais reunidos de forma ideal no personagem Alceste (BATTEUX, 2009, parte 1, cap. 3, p. 32). O exemplo de Zêuxis é repetido em inúmeros textos em diversas épocas, bem como a ideia ou idealização de uma composição das partes mais belas¹²³. Por exemplo, Ferdinand, um personagem de Shakespeare, diz a Miranda, por quem está apaixonado: “mas você, ah, você, tão perfeita e sem igual, foi criada do melhor de cada criatura”, uma referência indireta à Helena de Crotona (SHAKESPEARE, 2014, p. 127).

Esses exemplos de bela natureza parecem ser os mais paradigmáticos que ocorreram a Batteux. É interessante observar que a Helena de Zêuxis exemplifica bem o plano sensível (visível ou audível) daquela ampla natureza batteuxiana – afinal, o propósito de Zêuxis seria “pintar a beleza perfeita” –, enquanto o misantropo de Molière exemplifica bem o plano dos sentimentos, paixões e caráter, pois Molière retratou um

¹²¹ Platão diferencia “o que é o belo” de “o que é belo”: “ele te pergunta não ‘o que é belo’, mas ‘o que é o belo’ (PLATÃO. *Hípias maior*, 2019, 287d, p. 15).

¹²² “Zêuxis, pintor grego atuante entre 435-390 a.C. [...] Batteux tem em mente a história da representação de Helena, para a qual Zêuxis requisitou as cinco virgens mais belas da cidade de Crotona, a fim de registrar em seu quadro o mais belo aspecto de cada uma delas” (cf. *Ibid.* p.132; Plínio, *Hist. Nat.* XXXV, 64; Cícero, *De inventione*, II, 1, 1).

¹²³ Como se verá adiante, a composição de Zêuxis deve ser compreendida, na estética de Batteux, como uma analogia útil à ilustração – consideravelmente metafórica – do conceito de bela natureza, mas não como uma caracterização definitiva. O pintor (gênio) terá de fazer escolhas – às vezes difíceis. A propósito desta reunião das partes mais belas, nas *Cartas persas* de Montesquieu (Carta LXIX), publicadas anonimamente em 1721, Usbek escrevia, de Veneza, a Rhédi: “os poetas do ocidente dizem que um pintor, tendo desejado fazer o retrato da deusa da beleza, reuniu as mais belas gregas e pegou de cada uma aquilo que ela tinha de mais agradável, fazendo assim um todo para assemelhar-se à mais bela de todas as deusas. Se um homem sobre isso tivesse concluído que ela seria loura e morena, que ela tivesse os olhos negros e azuis, que ela fosse doce e orgulhosa, ele teria passado por ridículo” (*Les poètes d’Occident disent qu’un peintre ayant voulu faire le portrait de la déesse de la Beauté, assembla les plus belles Grecques, et prit de Chacune ce qu’elle avoit de plus agréable, dont il fit un tout pour ressembler à la plus belle de toutes les déesses. Si un homme en avoit conclu qu’elle étoit blonde et brune, qu’elle avoit les yeux noirs et bleus, qu’elle étoit douce et fière, il auroit passé pour ridicule*) (MONTESQUIEU, 1875, p. 239-40).

traço de personalidade existente na natureza, “quis pintar a misantropia” de forma ideal, “a história da misantropia tomada em geral”¹²⁴ (*Ibid.* p. 32). Batteux de início se dá por satisfeito com esses exemplos, e diz: “esses dois exemplos bastam, por enquanto, para dar uma ideia clara e distinta do que se chama bela natureza” (*Ibid.*). O exemplo que La Motte dá de bela natureza é a figura de um leão, não um leão tal qual os da natureza, mas um leão que participa da obra poética ou pictórica, que se situa na obra em função do “desígnio” (*dessein*) da bela natureza, não do desígnio da natureza em si (MOTTE, 1716, p. 229). Assim como os dois exemplos de Batteux parecem lacônicos, não fica inicialmente claro o que significa, para La Motte, o “desígnio” de uma bela natureza.

Para se compreender corretamente o significado de bela natureza em Batteux por meio dos dois exemplos, deve-se examinar quais são as semelhanças e as diferenças entre eles. Uma primeira diferença está, como se disse acima, no plano da natureza em questão. A Helena de Zêuxis exemplifica melhor a relação com o plano sensível da natureza, enquanto o misantropo de Molière exemplifica melhor o aspecto subjetivo humano dos sentimentos e do caráter. Além disso, considerando o sentido estrito de beleza (humana), o misantropo não é belo – diferentemente de Helena. O que há de comum aos dois exemplos é a aparente – e, como veremos, enganosa – generalidade ou universalidade da reunião das partes e características individuais em uma composição ideal. Segundo Batteux, “esta é a prática de todos os grandes mestres, sem exceção” (*Ibid.*). A beleza feminina da composição de Zêuxis e o misantropo de Molière não são cópias exatas, mas composições, escolhas e, em alguma medida, universalizações de objetos, sujeitos e traços de personalidade reais. “Não se trata do verdadeiro que é, mas do verdadeiro que pode ser, o belo verdadeiro” (*op. cit.*). Batteux repete com insistência a ideia de que há em cada objeto idealizado (bela natureza) “as perfeições que ele pode receber” (*Ibid.*). Entretanto, o fato de Batteux dar dois exemplos de composição de objetos no processo de imitação das belas-artes “não impede que o verdadeiro e o real possam ser a matéria das artes” (*Ibid.*).

A universalização a partir de partes, características e traços de personalidade em uma imitação universal foi considerada por Luzán, em sua *Poética*, editada pela primeira

¹²⁴ J.-B. Dubos comenta que “todos os traços que Molière emprega para desenhar seu Misanthropo não são igualmente felizes, mas uns se juntam aos outros, e, todos reunidos, formam o caráter mais bem definido e o retrato mais perfeito que jamais se havia posto no teatro (*tous les traits que Moliere employe pour crayonner son Misanthrope ne sont pas également heureux, mais les uns adjouënt aux autres, et pris tous ensemble, ils forment le caractere le mieux deffiné et le portrait le plus parfait qui jamais est été mis sur le théâtre*) (DUBOS, 1719, i, p. 84).

vez nove anos antes de *As belas-artes*. Luzán, seguindo a *Poética* de Aristóteles, entende que a imitação poética é uma “imitação da natureza no universal ou no particular”, pois “as coisas podem ser pintadas ou imitadas, ou como elas são em si, que é imitar o particular, ou como são segundo a ideia e a opinião dos homens, que é imitar o universal” (LUZÁN, 1737, p. 33). Para Luzán, as imitações de objetos de todos os planos da natureza podem ser particulares ou universais:

Todas as coisas dos três mundos celestial, material e humano, que podem ser objeto da poesia, devem ser considerados de dois modos, isto é, ou como são em si, e em cada indivíduo, particular, ou como são naquela ideia universal que formamos das coisas, cuja ideia vem a ser como um original, exemplar, de que são como cópias os indivíduos (*Ibid.* p. 40).

Esta idealização se aplica à “virtude humana”, que deve ser pintada pelo poeta “sem mescla alguma” (*Ibid.*). Buscamos, para Luzán, a cópia da ideia nos particulares (*Ibid.* p. 40). As imitações particulares, dos objetos singulares, verdadeiros, como realmente são, chamam-se icásticas, ao passo que as imitações universais, verossímeis, típicas da ficção, são chamadas, por Luzán, de fantásticas, “seguindo Platão” (*Ibid.*). Luzán, assim como Batteux, oferece ao leitor o exemplo da Helena de Zêuxis para ilustrar a imitação universal. Assim, “Zêuxis, [...] não contente em copiar a beleza particular de alguma mulher”, decidiu pintar a beleza universal, composta, fictícia, verossímil e irreal. A importância da distinção entre imitação particular e universal para Batteux, Luzán, Muratori e outros teóricos franceses, espanhóis e italianos dos séculos XVII e XVIII tem sua raiz na *Poética* de Aristóteles: “se a crítica é a de que algo não é verdadeiro, talvez seja o caso de responder que é como deve ser, tal como Sófocles declarou que retratava as pessoas como deveriam ser, enquanto Eurípides as retratava como realmente eram”¹²⁵ (ARISTÓTELES, 2014, XXV, p. 90).

Não deve haver dúvidas de que há, até aqui, uma relação – no mínimo, uma relação, e talvez não uma identificação – entre a bela natureza e o universal. Mas a universalidade em Batteux, como se verá adiante, ao mesmo tempo em que se vincula, também se desvincula do real. Em princípio, por universal pode-se entender a própria *idea* platônica e suas variações e desdobramentos históricos. O conceito sofreu, ao longo dos tempos, profundas transformações. Até aqui tem-se o conceito de *idea* como primeiro desafio teórico para que se possa compreender o conceito de bela natureza em Batteux.

¹²⁵ O mesmo disse La Bruyère em relação a Corneille e Racine (BRUYÈRE, 1809, p. 29; FIGUEIREDO, 2021, p. 31).

Mas a *idea*, como se verá, não define, de modo definitivo, a bela natureza. E, como se viu acima, uma vez que Batteux procura dar um tom categórico aos seus dois exemplos (Zêuxis e Molière), tem-se a impressão de que o autor não tem mais nada a expressar sobre o que ele entende por bela natureza. Parece, portanto, faltar ao capítulo uma definição completa de bela natureza, principalmente porque a impressão que o leitor tem ao ler o capítulo 3 da parte 1 de *As belas-artes (O gênio não deve imitar a natureza tal como ela é)* é de que Batteux está simplesmente defendendo a representação dos objetos nas belas-artes como devem ser ou podem ser (imitação universal). Mais tarde o leitor se dá conta de que os dois exemplos de bela natureza naquele capítulo de fato não são suficientes, isto é, não dão “uma ideia clara e distinta do que se chama bela natureza” (*Ibid.* p. 32), principalmente quando Batteux volta ao tema da bela natureza e aborda a questão de maneira mais profunda. Talvez esse capítulo de Batteux e essa falta de definição de bela natureza tenham motivado Diderot a sugerir a Batteux, em sua *Carta sobre os surdos-mudos*, que revisasse *As belas-artes*, adicionando à obra um capítulo dedicado a explicar o que significa bela natureza: “não deixe de colocar neste livro [*As belas-artes*] um capítulo sobre o que é a bela natureza”¹²⁶ (DIDEROT, 1751, p. 206). Diderot acrescenta: “[...] aqueles que leram as suas belas-artes reduzidas à imitação da bela natureza viam-se no direito de exigir que o senhor lhes explicasse claramente o que é a bela natureza” (DIDEROT, 1751, p. 236)¹²⁷. A mesma objeção é feita por Moses Mendelssohn. Segundo James O. Young, responsável pela primeira tradução integral de *As belas-artes* para a língua inglesa, em 2015, Mendelssohn “queria saber o que é a beleza e acreditava que Batteux não havia respondido a essa questão” (YOUNG, 2015, p. xxxii).

Como se disse anteriormente, as ideias de La Motte sobre a imitação na poesia parecem ter tido considerável influência sobre Batteux. Em *reflexões sobre a crítica*, La Motte já utiliza a expressão “imitação de uma bela natureza”¹²⁸ (*imitation d'une belle*

¹²⁶ *Ne manquez pas non plus de mettre à la tête de cet ouvrage un chapitre sur ce que c'est que la belle nature.*

¹²⁷ *... ceux qui ont lû vos beaux arts réduits à l'imitation de la belle nature, se croyoient en droit d'exiger que vous leur expliquassiez clairement ce que c'est que la belle nature.*

¹²⁸ Quando se examina a gênese da expressão *l'imitation de la belle nature*, verifica-se que Batteux não a inventou *ex nihilo*, mas a tomou de empréstimo da tradição poética. Em suas *Reflexões sobre a crítica*, publicada trinta anos antes da publicação inicial de *As belas-artes*, La Motte diz: “falta à poesia de Homero ser a imitação de uma bela natureza”¹²⁸ (MOTTE, 1716, p. 230). A “imitação de uma bela natureza” possui um sentido aproximado de ‘imitação feita a partir da bela natureza’. Em Batteux, assim como em La Motte, o poeta ou pintor não deve imitar os objetos reais, da natureza em si, sem fazer escolhas, pois, se fosse assim, “seríamos autorizados a imitar os objetos mais repulsivos, os caracteres mais frios e os mais estranhos (...) on seroit autorizes par-là à peindre les objets les plus rebutans, les caracteres les plus froids et les plus bizarres (MOTTE, 1716, p. 226).

nature) (MOTTE, 1716, p. 230). A poesia e a pintura não devem imitar os objetos da natureza tal como são, mas devem imitar uma “natureza escolhida” (*nature choisie*), uma bela natureza (*Ibid.*, p. 227), considerando os desígnios da arte – o que está de acordo com o conceito de Batteux. Estas ideias – tanto as de La Motte como as de Batteux – comunicam-se com conceitos históricos, fundamentais no pensamento grego e latino, que não devem ser ignorados.

Um primeiro passo para compreender o conceito de bela natureza é fundamentalmente insistir na *idea* e na história da *idea*. Depois, é necessário demonstrar que a relação entre a bela natureza e a *idea* universal não é suficiente para dar conta do sentido pleno da expressão – e Batteux não parece ter pretendido que o fosse. No entanto, a relação entre bela natureza e *idea* universal é profunda, como se verá.

É necessário, portanto, neste ponto, procurar trilhar brevemente o desenvolvimento histórico da noção de *idea* na imitação poética e pictórica, desde a Grécia até o século XVIII. Por *idea* deve-se entender tanto os universais das artes (imitação universal) como os universais das ciências. Assim, as estações do ano, embora signifiquem fenômenos encontrados em uma parte específica da natureza – a Terra –, podem ser genericamente consideradas, e, desta forma, são, em um sentido, ideais ou universais, isto é, “aquilo que se mantém sempre do mesmo modo” (PLATÃO, *República*, VI, 484b). Um verão específico, mais quente ou frio que o normal, com inesperadas oscilações de temperatura, é parte do mundo sensível, um mundo cheio de flutuações e mudanças, que Heráclito acreditava nunca se encontrar e nunca chegar a um estado definido, pois o fluxo contínuo de tudo jamais cessaria (ARISTÓTELES, *Metafísica*, I, 987a30). De acordo como a interpretação neoplatônica da filosofia de Platão – e a *Metafísica* de Aristóteles corrobora esse entendimento (*Ibid.* 987b5) –, o platonismo, uma filosofia com algumas semelhanças com o pitagorismo e não encerrada em questões éticas (*Ibid.*), seria a exata antítese da filosofia do fluxo perpétuo, e atribuiria às formas – ou ideias – uma preeminência na esfera total do ser sobre o mundo sensível. Isto quer dizer que, em Platão, a forma precede o sensível em excelência e em realidade. A insistência do neoplatonismo recai sobre o conteúdo dos ensinamentos do personagem Sócrates no livro VII da *República*, de Platão. A *idea*, portanto, é, para o platonismo em geral, a própria verdade e a essência da natureza, uma verdade inacessível aos olhos que buscam a verdade nas sombras, mas somente acessível a quem se dispõe a buscar o que está oculto atrás das sombras e fora da caverna do mundo sensível. Entre o platonismo em sentido amplo e o neoplatonismo, há diversas sugestões a respeito da forma como se

dá a imitação na pintura, uma delas sendo a expressa no livro X da *República*, no qual Sócrates chega à ideia de que os objetos pintados sobre a tela são imitações de objetos da realidade sensível. O mesmo tipo de imitação artística – a partir dos objetos do mundo sensível, como cópias de aparências – encontra-se no final do diálogo Sofista (PLATÃO, *Sofista*, 266c-267e). Os objetos da realidade sensível (mesa, cama), por sua vez, são imitação das formas, isto é, do mundo constituído não por fluxos, mas por formas. A *idea* é, portanto, o protótipo¹²⁹ do objeto da realidade sensível, enquanto o objeto que aparece pintado sobre a tela é uma cópia do objeto da realidade sensível, “uma imitação da aparência”, e não da realidade essencial (PLATÃO, *República*, X, 598b). A cama – exemplo dado por Platão – pode aparecer em três planos: a forma (*eidos*, *idea*) da cama, no plano da “natureza essencial” (*Ibid.* 597d), criada por Deus; a cama do mundo sensível, feita pelo marceneiro a partir da essência ou forma (*eidos*, *idea*) da cama; e a cama pintada, imitada da aparência da cama feita pelo marceneiro (*Ibid.* 597b; 598a). Assim, a imitação do pintor “está bem longe da verdade” (*Ibid.* 598b), “três pontos afastada da realidade”¹³⁰ (*Ibid.* 597e; 599a), pois ele não imita um objeto da “natureza essencial” (*Ibid.* 597d), mas um da natureza sensível. O pintor imitará a aparência de um objeto, “uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição” (*Ibid.* 598c). A imitação da justiça e de toda a virtude também se realiza com base no mesmo substrato: as aparências. Assim, os poetas e os oradores, alguns conscientemente e outros inconscientemente, imitarão a aparência da justiça e das virtudes, e não sua essência (PLATÃO, *Sofista*, 267c).

Platão apresenta, em seguida, no livro X da *República*, a noção, expressa pelo personagem Sócrates, que aparece também no diálogo *Íon*, segundo a qual o artista

¹²⁹ Batteux empregará a palavra “protótipo” apenas duas vezes em *As belas-artes* (2009, parte 1, cap. 2, p. 27; cap. 3, p. 32). Não se deve entender o protótipo em Batteux como o protótipo em Platão ou Plotino. Em Batteux, o protótipo é tanto a natureza, que será o protótipo da bela natureza, quanto a própria bela natureza, que será o protótipo para a execução artística do gênio. A natureza será, em Batteux, o protótipo original, a matéria prima da arte: “a natureza, isto é, tudo o que existe, ou o que nós concebemos facilmente como possível, eis o protótipo ou o modelo das artes” (*Ibid.* p. 27). Assim que a bela natureza estiver formada no espírito do gênio, ela, por sua vez, será o protótipo para a execução sobre a tela (pintura), por meio da composição musical, do canto ou de instrumentos musicais (música), por meio do poeta e dos atores (tragédia e comédia) etc. Estes – pintores, compositores, músicos, poetas e atores – terão como protótipo imediato a bela natureza, e como protótipo original a natureza. Quando Zêuxis tiver concebido Helena em seu espírito, a partir de diversas partes de diversos corpos reais (naturais), ele terá seu protótipo (bela natureza): “ele [Zêuxis] formou em seu espírito uma imagem artificial (*factice*) que resultou de todos esses traços reunidos, e essa imagem foi o protótipo ou o modelo de seu quadro (...)” (*Ibid.* p. 32).

¹³⁰ No *Salão* de 1767, Diderot usará esta ideia contida na *República* de Platão – de imitação “três pontos afastada da realidade” (*troisième rang*) – para rejeitar, para a arte, a imitação da bela natureza, no sentido em que esta vinha sendo interpretada por muitos artistas: a bela natureza, como entendiam tais artistas, seria uma imitação da imitação, uma cópia da cópia (cf. DIDEROT, 1821, p. 14).

imitador – poeta ou pintor – que pretender conhecer a respeito de todos os objetos representados – “todos os ofícios” – tanto quanto todos os especialistas de todas as artes “é um ingênuo” (*Ibid.* 598d), se não for como Eutidemo, que chegou a afirmar a Sócrates que sabia tudo (PLATÃO, *Eutidemo*, 294a). No *Íon*, Sócrates ouve do rapsodo que seria possível conhecer profundamente a arte dos generais lendo Homero: “em qualquer caso, eu saberia o que deve dizer um general [...] porque aprendi em Homero” (PLATÃO, *Íon*, 540d-541b, p. 87-92). E conheceria Homero todas ou quase todas as técnicas do mundo? Segundo Sócrates, no *Íon*, não. Somente um estado de entusiasmo teria feito Homero ir tão longe em sua imitação (*Ibid.* 533d). O que importa é que quem conhece bastante da forma das coisas (cama, mesa, guerra, navegação, medicamentos) são os artífices e especialistas que procuram seguir a forma do que já existe previamente. Mas quem conhece perfeitamente todas as formas é Deus, o primeiro artífice. O artista imitador – pintor e poeta – imita a superficialidade das técnicas e coisas que lhe aparecem, passando aos que veem seus quadros e poemas a impressão de que são profundos conhecedores daquelas técnicas – principalmente para as crianças e tolos, que não têm experiência suficiente para se darem conta de que se trata de uma mera aparência. No *Íon*, Sócrates indaga ao rapsodo se “Homero também não fala, muitas vezes, muitas coisas acerca de técnicas, [...] como, por exemplo, acerca da condução de carros” (PLATÃO, *Íon*, p. 537a). Platão quer aqui mostrar que a obra do poeta é uma imitação imperfeita de formas e técnicas que ele – o poeta – não conhece plenamente – certamente menos que um especialista nos ofícios em questão ou o próprio Deus artífice de tais formas. Um médico saberia administrar remédios melhor do que um condutor de carros, da mesma forma que o escravo boiadeiro saberia melhor do que o poeta ou o rapsodo como conduzir a boiada (*Ibid.* 540b). Um especialista, alguém com experiência e técnica em seu ofício, saberia julgar, melhor do que qualquer um, se Homero descreve a sua técnica corretamente ou não, e em que medida este conhece em profundidade sua técnica. Lembre-se que, séculos depois, em Batteux, todos esses ofícios seriam também parte da natureza imitada, o que quer dizer que a experiência e a técnica do boiadeiro, do médico e do general também fariam parte da matéria-prima da arte. Para ele, “o industrioso imitador [deve ter] sempre os olhos pregados [na natureza], e contemplá-la incessantemente” (BATTEUX, parte 1, cap. 2, p. 27). Dito de outro modo, o poeta primeiro deve conhecer bem o mundo (natureza), para que seja capaz de pintar e compor sua arte. Em Platão, a técnica em si da corrida de carros tem sua verdade plena num plano inteligível, racional, assim como o têm a forma da cama, a forma da mesa e a arte da marcenaria. Como se disse, Sócrates

sugere que Homero não tinha o conhecimento – e jamais poderia tê-lo – de um especialista em corridas de carros, alguém com anos de experiência e dedicação à sua arte. Homero, diz Sócrates, descreveu muitas técnicas e objetos em detalhes – até mesmo a arte da adivinhação (PLATÃO, *Íon*, 538e) –, e quem é mais capaz de saber se Homero fala corretamente ou não, em seus versos, sobre a corrida de carros é o condutor de carros. Aqui se vê que Platão vai esvaziando a arte do poeta e transportando o que poderia considerar-se sob o seu domínio para atividades alheias. O poeta é um falso conhecedor, um generalista que conhece superficialmente as coisas. Em Aristóteles, a poesia aceita de bom grado seu papel de arte imitativa verossímil. Em Platão, a verossimilhança é vista com desconfiança, na medida em que as incongruências, a inexatidão e a incorreção acerca do conhecimento, dos objetos, do caráter e da conduta virtuosa são vistas como males. A visão do poeta encontra-se no mundo das sombras. No livro X da *República*, diz Sócrates sobre os conhecimentos das técnicas em geral por Homero, e sobre sua capacidade de imitar tais conhecimentos em seus versos:

Temos então a considerar, depois disto, a tragédia e o seu corifeu, Homero, uma vez que já ouvimos dizer que esses poetas sabem todos os ofícios, todas as coisas humanas referentes à virtude e ao vício, e as divinas. Efetivamente, um bom poeta, se quiser produzir um bom poema sobre um assunto que quer tratar, tem de saber o que vai fazer, sob pena de não ser capaz de o realizar” (PLATÃO, *República*, 598e, 456).

Em Platão, portanto, tanto em relação à imitação pictórica de uma cama – e de objetos feitos por artífices – quanto em relação à descrição poética das técnicas em geral (*Ibid.* 597e) e das virtudes (*Ibid.* 599c-e), tem-se uma imitação “três pontos afastada da realidade” (*Ibid.* 597e; 599a). A *idea* encontra-se, portanto, longe dos pintores e dos poetas imitadores. Considerando esses “três pontos”, as obras que resultam da imitação poética “são fantasmas, e não seres reais” (*Ibid.* 599a). Diderot utilizará estas noções em seu *Salão* de 1767, referindo-se a tal cópia não como “uma imagem primeira, [ou] uma cópia da verdade, mas [como] um retrato ou uma cópia de cópia, *phantásmatos*, *ouk aletheias*, o fantasma e não a coisa”¹³¹ (DIDEROT, 1821, p. 14). Na *República*, os seres reais são as formas, e o caminho até estes não passa pela poesia e pela pintura dos imitadores que fingem conhecer o que não conhecem. Justamente por sua ignorância, tais

¹³¹ Pas [...] une image première, une copie de la vérité, mais un portrait ou une copie de copie, *phantásmatos*, *ouk aletheias*, le fantôme et non la chose.

imitadores são banidos da cidade. Tais imitações dificilmente são inteiramente adequadas ao caráter exigido na *polis* ideal¹³².

Além de serem as artes imitativas, em Platão, vistas como inferiores na esfera do conhecimento e da representação, há um ponto fundamental na filosofia da imitação em Platão: a poesia, a pintura, a música, a dança e todas as atividades devem, como se disse acima, adequar-se o máximo possível ao caráter da república. A essência desse caráter é conhecida lendo-se a *República* e as *Leis*, de Platão. Nos dois livros, procura-se constituir uma cidade ideal, fundada no suprassensível. A música e a poesia, portanto, devem estar de acordo com o caráter e a formação dos guardiães, o que significa, como corretamente comenta Panofsky, “uma renúncia à individualidade e à originalidade em que vemos habitualmente a marca distintiva das produções da arte” (PANOFSKY, *Idea*, 2013, p. 9). Assim, quando e se a arte se aproxima da *idea*, em Platão, ela o faz ao preço da renúncia à liberdade, à originalidade e à individualidade. A imutabilidade da música egípcia antiga é admirada pelo personagem ateniense das *Leis*, de Platão, como sendo, não perfeitamente adequada, mas um importante modelo a ser considerado na formulação da cidade ideal, porque, assim como era considerada plenamente adequada ritualisticamente ao Egito, e não lhes era, aos egípcios, permitido jamais alterar qualquer nota, ritmo, som, melodia, andamento ou qualquer detalhe que constituísse aquela música, que deveria ser repetida de forma idêntica através dos séculos e milênios, assim também seria necessário ter um especial cuidado político e moral em relação a eventuais inovações corruptoras do caráter virtuoso da cidade ideal (PLATÃO, *Leis*, 656d). O personagem ateniense das *Leis*, de Platão, sabe que a vontade de prazer e o desejo de evitar o tédio “nos leva a uma constante busca por novidade na música, e as apresentações com coro são estigmatizadas como antiquadas; mas ao menos não têm o poder de corromper” (*Ibid.* 657b).

Tanto na *República* como nas *Leis*, os personagens principais – que, diferentemente da maioria dos diálogos de Platão, adotam uma postura mais assertiva –, fazem com que seus interlocutores compreendam que há dois caminhos possíveis – um mau e um bom – na apreciação das artes imitativas: de um lado, o excessivo desejo de

¹³² J.-B. Dubos, em suas *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura* (1719, I, p. 40), pôs como título da seção V, da parte I: “Platão banuiu os poetas de sua república por causa da impressão forte demais que suas imitações poderiam causar” (*Platon ne bannit les poètes de sa République, qu’à cause de l’impression trop grande que leurs imitations peuvent faire*). Esta seção começa dizendo: “A impressão que as imitações causam em nós em certas circunstâncias parecem mesmo fortes, e, por consequência, perigosas para Platão” (*L’impression que les imitations font sur nous en certaines circonstances paroît même si forte, et par conséquent si dangereuse à Platon*).

prazer; e de outro, a busca do que é certo. Rejeita-se a busca do prazer frenético (PLATÃO, *Leis* III, 700d) na música, na poesia e nas outras artes imitativas, sob a alegação de que esse caminho conduz à corrupção: “quando alguém diz que a música é julgada pelo critério do prazer, nós devemos rejeitar este argumento e absolutamente recusar tal música” (PLATÃO, *Leis* II, 668b).

Platão demonstra, por meio de seus protagonistas, que as artes imitativas, quando não confinadas à imitação do bom caráter, podem revelar-se falsidades inadequadas e imorais. Esse “puritanismo romântico”, nas palavras de Halliwell (HALLIWELL, 2002, p. 72), é visto geralmente como um inimigo das artes. A busca platônica por uma profunda e aristocrática harmonização da arte com a beleza da *idea* – uma harmonização dificilmente satisfatória – acaba por escravizar as principais possibilidades de expressão estética. A respeito desta questão em Platão, Panofsky, com propriedade, comenta:

[...] a partir do momento em que Platão avalia o valor das produções da escultura e da pintura em função do conceito de um conhecimento verdadeiro, isto é, de uma conformidade com a *idea* – conceito que lhes é fundamentalmente alheio –, uma estética das artes plásticas não pode encontrar lugar em seu sistema filosófico a título de domínio específico do espírito (aliás, somente no século XVIII irá se instaurar uma separação, fundada em princípios, entre a esfera da estética e as da teórica e da ética (PANOFSKY, 2013, p. 8-9).

Com efeito, as artes devem prestar contas à *idea*, mas esta *idea*, protótipo da imitação, não vem a ser, como universal, a forma de um corpo feminino ou masculino perfeito, como na Helena de Zêuxis, ou o caráter de um misantropo ou de um avarento, como na comédia de Molière. A *idea* que importa em Platão, o protótipo a ser imitado, é a virtude. E a cidade como um todo deve imitar essa *idea*, isto é, deve estar em harmonia perfeita com a virtude. Tudo o que participa da cidade – música, poesia, pintura, rituais, costumes, educação, divisão do trabalho e leis – deve estar em plena harmonia com a essência (*idea*) da cidade, e o que não se harmonizar com essa *idea* estará no caminho da corrupção. Com esse império da *idea* da virtude, a genuína expressão artística sucumbe.

Para Panofsky, “não deixa de ser legítimo designar a filosofia de Platão como [...] uma filosofia estranha à arte” (PANOFSKY, 2013, p. 8). No entanto, segundo ele, “seria ir longe demais, seguramente, querer caracterizar e definir a filosofia platônica como uma ‘inimiga pura e simples das artes’, que de uma maneira muito geral teria contestado ao pintor e ao escultor o poder de contemplar as Ideias” (*Ibid.* p. 7). Contrapõem-se aos “representantes desacreditados da ‘arte mimética’, que sabem apenas imitar a aparência sensível do mundo dos corpos, aqueles artistas que procuram em suas

obras valorizar a *idea*” (*Ibid.* 7-8). Foi Plotino quem delineou esses traços da imitação poética que recorrem diretamente à ideia, sem imitar as impressões dos corpos como são vistos, mas tomando como guia a própria forma (*idea*). Portanto, diferentemente da caracterização da imitação do poeta imitador como “três vezes afastada da realidade”, verificada no livro X da *República*, Plotino não via a representação artística como uma imitação afastada da *idea*. Como Plotino pretendia decifrar a filosofia de Platão, é útil observar as relações entre as formas de ver a imitação artística nos dois pensadores, a fim de compreender de que maneira e em que medida se manteve e se alterou a concepção da relação artística com a *idea* ao longo dos séculos, até chegar a Alberti, Armenini e Batteux. Na *Enéada* V, 8, 1 (*Da beleza inteligível*), Plotino rejeita a pressuposição de que o artista simplesmente imite o objeto visível, e propõe que o processo artístico de imitar recorra às essências inteligíveis:

Mas se alguém despreza [deprecia] as artes porque elas produzem [suas obras] imitando a natureza, precisamos lhe dizer, primeiro, que as coisas naturais são imitações também [imitam outras coisas]. Depois ele precisa saber que as artes não imitam simplesmente o que elas veem [os objetos visíveis], mas elas recorrem (*anatréchousin, ἀνατρέχουσιν*) aos princípios formadores [racionais] (*logoi, λόγοι*) dos quais a natureza deriva. (PLOTINO, V, 8, 1, 32-4).

Em vez de exemplificar esta relação direta entre arte e *idea* com a pintura ou com a poesia, Plotino serve-se da escultura. O exemplo da escultura é conveniente ao conceito plotiniano de imitação artística, em razão de ser esta arte valorizada precipuamente pela sua forma. Diferentemente da pintura, ela não precisa se preocupar com a perspectiva, pois o objeto representado apresenta-se por inteiro, e não parcialmente, a partir de um ponto de vista – *e.g.* uma mesa cujo tampo circular que não deve ser desenhado circular, mas elíptico. A escultura exemplifica, para Plotino, o acesso direto à *idea* do suprassensível. Assim, Fídias esculpiu Zeus “sem referência a nada de sensível” (*Ibid.*). A verdadeira beleza está na forma, no princípio imaterial, e não nas coisas do mundo sensível, como o sangue, a cor e as sombras (*Ibid.*). Se for colocado um bloco de pedra bruta ao lado de outro já esculpido, é fácil verificar em qual dos objetos encontra-se a beleza. O *eidos* penetra na matéria e a domina. Usando, à maneira de Platão, analogias, algumas sob a forma de proporções matemáticas – *e.g.* a analogia do sol, da linha dividida e a alegoria da caverna¹³³ –, Plotino não quer dizer que a escultura em si

¹³³ Segundo a analogia do sol (PLATÃO, *República*, 508b-509c), a metáfora da linha dividida (509d-511) e a alegoria caverna, a claridade do sol e a visibilidade dos “corpos compactos, lisos e brilhantes” (510a) relacionam-se ao conhecimento claro e brilhante do inteligível, assim como as sombras e a obscuridade de uma caverna ou da noite simbolizam o mundo inferior, um reflexo imperfeito do inteligível.

revela as formas superiores de beleza, assim como o sol do livro VII da *República* de Platão não é, como o vemos com os olhos da carne, a luz que realmente interessa ao filósofo. A escultura, em Plotino, e o sol, em Platão, simbolizam as formas superiores: o bloco de pedra informe está para o visível assim como a forma a ser esculpida na pedra está para o inteligível. Plotino relaciona a beleza interna da pedra (forma) à beleza interna da alma.

O que há em comum nas visões de Platão e Plotino sobre os universais protótipos das artes imitativas, e que se mostra distinto da maioria das concepções modernas, é a pressuposição de que todas as formas existentes, cujas sombras são projetadas no mundo sensível, têm uma realidade própria em um mundo à parte. Sabe-se que as formas, em Platão, seriam a causa de todas as coisas (ARISTÓTELES, *Metafísica*, 987b10). Mas o que seria exatamente a imitação das formas em Platão permanecia uma questão aberta para Aristóteles (*Ibid.*). Este, em sua *Metafísica*, discorda de seu mestre quanto à realidade do mundo das ideias, pois se tal mundo fosse possível, haveria uma multiplicação de formas sobrepostas umas às outras em uma mesma substância, pois haveria formas para tudo, não só para as substâncias (*Ibid.* 990b). Tomando os exemplos de Batteux (Zêuxis e Molière), haveria formas para corpo feminino e para a avareza, mas outras formas – as mais diversas – participariam de Helena e de Alceste.

Em Platão e Plotino tem-se, portanto, a concepção de *idea* como causa, origem das coisas que vemos. A *idea* não é inventada pela mente humana, mas existe em um mundo próprio desde sempre. Quando alguém chega a uma *idea*, apreende esta forma que é anterior às suas elucubrações. A concepção moderna de modelo – e isto serve ao conceito de modelo científico – é a de que eles são construídos mentalmente para funcionarem bem tanto na vida prática como na ciência, e darem conta de responder, ainda que de modo imperfeito, a determinadas questões, aceitando que são modelos precários. Nada é mais estranho à filosofia platônica do que isso. Em Platão e em Plotino, as formas e modelos são por nós descobertas, desveladas pela mente humana, isto é, delas se retira o véu da ignorância que as cobre. Portanto, a *idea* que Plotino consegue visualizar dentro do bloco de pedra ainda informe provém de um mundo anterior e superior, isto é, não somos nós os criadores das formas, pois elas já existem.

As coincidências e diferenças entre as filosofias de Platão e Aristóteles com relação à política, à *mimesis* e a todos os temas filosóficos abordados nas obras dos dois pensadores continuam a ser – como sempre foram – objetos de análise dos exegetas e pesquisadores. Houve momentos na história em que se tentou reconciliar os dois

filósofos. Muito depois de Al-farabi tentar reconciliar Platão e Aristóteles, Melanchton, no séc. XVI, segundo Panofsky, descrevia a *idea* de Platão da seguinte forma: “É certo que Platão designa sempre sob o termo Ideias uma noção clara e perfeita, análoga à imagem incomparavelmente bela do corpo humano que se encontra encerrada no espírito de Apeles” (MELANCHTON *apud* PANOFSKY, 2013, p. 12). Panofsky observa, com propriedade, que esta interpretação “de maneira implícita, procura reconciliar Platão e Aristóteles” (*Ibid.* p. 12). Há na descrição de Melanchton, como bem observa Panofsky, um afastamento do conceito de *idea* em Platão e uma aproximação à filosofia de Aristóteles. Panofsky comenta:

As ideias já não são substâncias metafísicas que existem fora do mundo das aparências sensíveis, e nem mesmo fora do Intelecto, num “local supraceleste”; são, ao contrário, representações ou intuições que residem no espírito do próprio homem. [Além disso], o pensador da época considera a partir de então perfeitamente natural que as ideias sejam reveladas preferencialmente na atividade do artista. E sobretudo no pintor, e não mais no dialético, que se pensa agora quando se discute o conceito de *idea*. (PANOFSKY, 2013, p. 12).

Os teóricos da pintura e da poesia, principalmente a partir do Renascimento, empenharam-se em recepcionar a *idea* platônica – citando o exemplo da Helena de Zêuxis e outros –, mas lhe alterando o sentido original. A transformação do sentido de *idea* acabou por produzir, na esfera da arte, até mesmo um sentido quase contrário ao original.

A transformação profunda do conceito, a partir da filosofia de Platão, em que as formas “nunca mudam e são universal e eternamente válidas” (PANOFSKY, 2013, p. 9), até chegar a um sentido invertido, parece ter sua origem no pensamento de Cícero. A razão pela qual a interpretação da *idea* por Cícero teria sido tão influente no Renascimento vem acompanhada necessariamente das razões pelas quais sua obra foi tão lida naquela época. No pensamento de Batteux, a influência de Cícero é obviamente considerável, tanto quanto a de Aristóteles e Platão, pois, além de este pensador ser estudado obrigatoriamente nas escolas e academias, Batteux, como se viu, já o ensinava, como professor de retórica, na Universidade de Reims, e, quando mais moço, ganhara de presente de um de seus professores, Louis du Vau, Abade de Landève, por reconhecimento, uma edição completa de Cícero (BATTEUX, *Lettre à mês neveaux*, 1800, p. xii). Em *As belas-artes*, encontram-se muitas citações de Cícero.

Com relação às obras dos teóricos em geral dos séculos XIV a XVIII, a concepção de *idea* tornou-se em alguns casos até mesmo antiplatônica, e essa

transformação acabou se revelando mais um dos muitos problemas interpretativos para quem se dispõe a estudar o pensamento desses teóricos.

Cícero afirmara que a forma imaginada – “puramente pensada” – pelo artista seria mais bela que a representada na obra de arte. Essa *idea* já é distinta da de Platão, e se localiza na mente do artista, e não mais no mundo eterno das ideias:

Podemos imaginar esculturas mais belas que as do próprio Fídias que, no seu gênero, são o que há de mais perfeito. [...] Quando esse artista trabalhava na criação de seu Zeus e de sua Atena, ele não considerava um homem qualquer, isto é, realmente existente, que teria podido imitar, mas em seu espírito é que residia a representação sublime da beleza (CICERO, Orator ad Brutum, II *apud* PANOFISKY, 2013, p. 16).

Cícero quer dizer, com essa passagem, que compreende a *idea* como algo puramente pensado (“a representação da beleza reside no espírito”), “inacessível [...] à percepção sensível” (*Ibid.*). O Zeus de Fídias, por exemplo, é concebido pelo espírito em uma forma pensada com a máxima perfeição possível. O mesmo acontece com outras belezas pensadas. Logo no começo do segundo livro do *De inventione*, Cícero conta a história da Helena de Zêuxis – o primeiro exemplo de bela natureza em Batteux. A próspera cidade de Crotona, na Itália, teria contratado, por um alto preço, o famoso pintor Zêuxis de Heraclea, considerado o mais famoso pintor da época, para que este auxiliasse a adornar o templo de Juno. Ele pintou vários quadros, e quis retratar, em um deles, a beleza feminina – algo semelhante à beleza de Helena. Então lhe trouxeram as mais belas moças da cidade. Mas nenhuma tinha a perfeição em todas as partes do corpo – algumas tinham o que as outras não tinham. A *idea*, neste caso, seria uma composição mental mais perfeita do que todas as partes de todos os corpos femininos, reunidas em um todo, sugeriram a Zêuxis. A partir desta forma ideal, Zêuxis pôs-se a pintar a Helena de Crotona. Zêuxis, por isso, possui mérito como compositor de uma obra, e não simplesmente como revelador de uma verdade.

O processo de imitação à maneira de Zêuxis, ao compor a Helena de Crotona, era considerada por Cícero um método a ser aplicado não apenas à pintura, à poesia e a oratória, mas que poderia ser estendido a outras atividades. O primeiro objetivo de Cícero era aplicar seu método à oratória. É bom recordar que, para Batteux, a eloquência é, juntamente com a arquitetura, uma arte mista (belo-mecânica). Sendo assim, a eloquência de Cícero possui, para Batteux, também uma faceta das belas-artes. Para Cícero, o orador deve fazer como Zêuxis ao pintar Helena: imitar selecionando as qualidades. Aliás, Cícero, na filosofia, sendo o grande representante do ecletismo filosófico em Roma,

parece ter empregado este método também ao selecionar e reunir, em uma visão geral filosófica, elementos das mais diversas escolas. O verbo *eklégo* (*ἐκλέγω*) (escolher, selecionar) já sugere o caminho da corrente filosófica de Fílon, Antíoco e Cícero. G. Reale, desdenhando esta linha de pensamento, afirma que “Cícero oferece, em certo sentido, o mais belo paradigma da mais pobre filosofia, que mendiga em cada escola migalhas de verdade” (REALE, vol. 1, p. 281). A deturpação (ou não-aceitação) do conceito filosófico de *idea*, empreendida por Cícero – e seguida depois da redescoberta de suas obras esquecidas durante a Idade Média –, talvez seja um exemplo do que Reale entende como sendo a pobreza da filosofia de Cícero. No entanto, o século XVIII em geral, e notadamente Batteux, provavelmente não concordaria com esta demolição pressurosa da riqueza de um pensamento tão relevante para a estética moderna.

Sêneca adiciona uma quinta causa às quatro causas de Aristóteles (material, formal, eficiente e final), ao analisar uma obra de arte. Além das causas material (de que matéria é feita), formal (que forma possui), eficiente (por quem é feita) e final (a que fim visa), haveria uma quinta: o modelo (de que modelo é imitada). O modelo (exemplar, ideia), como causa, seria distinto da causa formal (que forma possui), em razão de o modelo ser a forma a ser imitada, e não a forma final. Na opinião de Sêneca, Platão teria sido o filósofo a inicialmente teorizar sobre esta quinta causa:

Platão acrescenta ainda uma quinta [causa], o modelo (exemplar), que por sua vez é chamado de ideia. É, com efeito, aquilo para que o artista olha a fim de executar a obra que projetou; mas é indiferente que esse modelo seja exterior a ele e que ele possa assim dirigir-lhe seus olhares, ou, ao contrário, que lhe seja interior, como algo que ele próprio concebeu e produziu” (SÊNeca, 65ª Epístola, II *apud* PANOFISKY, 2013, p. 25).

O modelo a ser imitado pelo artista perde aqui o seu lugar suprassensível no mundo inteligível e se torna um objeto psicológico, pensado pelo espírito. Trata-se de uma leitura de Platão diversa da interpretação padrão atual. O modelo pode ser um padrão de beleza, entendido como o que o observador compõe mentalmente a partir de como ele entende deva ser o objeto a ser representado. Nada mais afastado da *idea* de Platão. Aproxima-se aqui do sentido mais usado da palavra ideia nas línguas vernáculas, uma ideia imaginada, com uma forma pensada. Pensada a ideia, o artista parte então para a expressão – ou tentativa de reprodução ou comunicação – desta ideia. Não se trata, portanto, da forma eterna de Plotino, mas de uma forma engendrada pela mente, fruto do pensamento do artista. Este modo de conceber a *idea* está mais próximo da bela natureza de Batteux do que o *eidos* platônico.

No Renascimento, muitos pintores e tratadistas italianos, em vez de pretenderem imitar, sobre a tela, a *idea* genuinamente platônica (ou neoplatônica) ou o modelo pensado de Cícero e Sêneca, preocupavam-se, com frequência, mais em empreender um tipo icástico de imitação do mundo sensível – e.g. Cennino Cennini (cf. PANOFISKY, 2013, p. 45) –, realista no sentido naturalista ou *materialista*, contradizendo, assim, em grande medida sem o saberem, os ensinamentos antigos que preconizavam não tanto a imitação das coisas como realmente são ou parecem ser, mas principalmente a imitação das coisas como devem ou podem ser. O objetivo seria produzir uma arte que se assemelhasse à natureza – e esta era entendida frequentemente como sendo o mundo sensível propriamente dito, e não aquela natureza platônica.

No entanto, esse desvio das tradições é apenas aparente, pois havia outras concepções de pintura na Grécia clássica que devem ser consideradas. O desejo de pintar as coisas de uma maneira realista, isto é, sem corrigir os defeitos naturais, mas procurando pintar sobre a tela cópias perfeitas, isto é, que fossem, de preferência, praticamente iguais visualmente às coisas imitadas, tem um passado repleto de exemplos. O mais famoso é a anedota sobre a disputa entre os pintores Zêuxis e Parrásio, contada por Plínio, o Velho. Esta história mostra um Zêuxis mais preocupado com a cópia perfeita do que com a composição da beleza perfeita (Helena de Crotona). No séc. XV, Alberti lembra que “Zêuxis exercitara, quase como um príncipe, o cálculo exato de luz e sombra”, técnica que dava às suas pinturas uma semelhança superior com a realidade visível (ALBERTI, 2011, p. 68). No exemplo em questão, Zêuxis pintou um cacho de uvas, que dois passarinhos logo tentaram bicar. Mas Parrásio conseguiu ser mais realista ainda, e pintou um pacote, que Zêuxis tentou em vão abrir (PLÍNIO, o Velho, *História natural*, XXXV, IV). Neste tipo de competição, ganha quem conseguir fazer a pintura que mais se pareça à realidade visível. Conta-se também que o cãozinho de Dürer farejou o autorretrato de seu dono, tamanha semelhança havia entre o objeto real e a imagem irreal da tela, com todas as suas sombras, luzes e perspectiva (SCHEURL, *Libellus de laudib*, *apud* PANOFISKY, 2013, p.193). O objetivo neste tipo de imitação é a cópia fiel à realidade visível. Se este objetivo passa a ser o principal, a arte torna-se, para muitos, simplesmente um “símio da natureza” (DANTE, *A Divina Comédia, Inferno*, XXIX, 139). Para os adeptos deste tipo de imitação, deve-se imitar as coisas exatamente como elas aparecem à vista, considerando as cores, a perspectiva, a luz, as sombras e muito mais. Hippolyte Taine, em seu tratado de estética intitulado *Filosofia da arte (Philosophie de l'art)* (1879, p. 38), vê no pintor alemão Balthasar Denner uma amostra paradigmática da “imitação

exata”, que encontra a excelência artística na cópia mais fiel possível: “há uma tela de Denner no Louvre. Ele trabalhou com lupa, e levou quatro anos para fazer um retrato”¹³⁴. Contudo, para Taine, um simples esboço de Van Dyck é “cem vezes mais poderoso” (*Ibid.*). Este tipo de *mimesis*, como se verá no capítulo sobre a imitação, Batteux rejeita como objetivo precípua das belas-artes. É, para Batteux, um objetivo incidental, mas o mais importante é a imitação da bela natureza.

No entanto, embora a capacidade de pintar com exatidão técnica fosse sempre valorizada na pintura renascentista – exatidão que também é valorizada em Batteux –, pintar as mãos como mãos, os cavalos como cavalos e os corpos humanos como corpos humanos não significava retratar meramente o mundo visível, tentando fazer com que o quadro e a estátua parecessem reais, mas incluía também a busca da beleza. No século XV, Alberti dizia: “Portanto todo estudo e indústria deve tratar, principalmente, de conhecer, aprender e exprimir o belo”¹³⁵ (ALBERTI, 1805, p. 86)¹³⁶; e também: “[...] Entre todos os componentes, não se deve preferir somente a semelhança com as coisas, mas também, e sobretudo, a beleza em si” (ALBERTI, 2011, 78). Há aqui uma dualidade entre o apego à semelhança e a escolha da representação da beleza. Para Alberti, encontrar beleza na pintura geralmente agrada mais do que encontrar semelhança. É por esta razão que “Demétrio, aquele famoso pintor antigo, não alcançou o nível máximo de aprovação”, pois estava mais preocupado em “expressar a semelhança do que a beleza”¹³⁷ (*Ibid.*, p. 78).

Alberti, cujas ideias acabam por se afastar das de Plotino, retorna à antiga ideia da beleza universal, isto é, à ideia de que na natureza sensível, real, os objetos em geral, meio belos e meio feios, raramente concentram em si a beleza de Helena, sendo necessário ao artista, portanto, compor a beleza, às vezes universalizá-la, como Zêuxis o fez para formar a Helena de Crotona. Em relação a essa beleza universal, composta, diz Alberti: “[...] ainda que ela seja, em comparação com todas as outras coisas, difícilíssima – porque todos os louvores à beleza não se encontram num só lugar, mas são raros e

¹³⁴ *Nous avons au Louvre un tableau de Denner. Il travaillait à la loupe, et mettait quatre ans à faire un portrait.*

¹³⁵ *Per tanto bisogna porre ogni studio ed industria principalmente in conoscere, imparare ed esprimere il bello.*

¹³⁶ A obra *De pictura*, de Alberti, era amplamente estudada na França dos séculos XVII e XVIII.

¹³⁷ *Demetrius, that famous ancient painter, did not reach the maximum level of praise, because he [was] more careful in expressing resemblance than beauty.*

dispersos –, deve-se, no entanto, fazer um esforço para investigá-la e aprendê-la”¹³⁸ (ALBERTI, 1805, p. 86). Algumas linhas depois, Alberti narra a história da Helena de Zêuxis.

Os teóricos e filósofos que narravam a história da Helena de Zêuxis, como um exemplo paradigmático para a composição artística, costumavam conceber a beleza composta como fruto da combinação de imitação e de elaboração do espírito do artista ou gênio, isto é, como algo que, como se disse anteriormente, não era a *idea* como Platão a concebia, mas um processo de composição que combinava imitação (*imitatio*) e seleção (*electio*). Alberti insistia em que Zêuxis necessitara de modelos para imitar as partes dos corpos na composição de Helena, pois “ele acreditava não ser possível encontrar, apenas com o seu próprio gênio, todos esses objetos nos quais estava buscando a beleza”¹³⁹ (ALBERTI, 2011, P. 79). Portanto, só o gênio não basta; é preciso aprender com a natureza, e imitá-la. Diz Alberti: “[...] tomemos sempre da natureza os objetos que desejamos pintar e entre eles selecionemos os mais belos e significativos” (*ibid.* p 79). Seria preciso imitar e selecionar escrupulosamente os elementos de maior qualidade observados nos objetos e modelos a serem imitados, e reunir de uns e de outros as qualidades superiores de cada um. Comenta Panofsky, com propriedade, notadamente a respeito da concepção de ideia para Vasari, mas também em Alberti, como sendo a própria intuição do real – o resultado de uma “atividade do espírito, escolhendo no múltiplo o particular e reunindo as particularidades escolhidas numa totalidade nova” – uma abordagem antiplatônica, de tendência naturalista:

Essa concepção introduz uma primeira inversão no conceito de ideia que doravante adquire um sentido naturalista, e tal inversão pressupõe e manifesta um desconhecimento completo da teoria platônica das ideias, para não falar na teoria plotiniana; introduz também uma segunda inversão que se opera num sentido funcionalista: dado que a ideia já não preexiste à experiência nem existe *a priori* no espírito do artista, mas se apresenta ao contrário como o produto da experiência da qual decorre *a posteriori*, verifica-se, de um lado, que ela já não se apresenta como um conteúdo que seria dado ou como um objeto que seria transcendente ao conhecimento humano, mas antes como um produto deste (PANOFSKY, *op. cit.* p. 61) .

Nos séculos XV e XVI, compreende-se por “ideia”, “adotando o ponto de vista da linguagem corrente” (*Ibid.* p. 66), a imaginação produzida na mente do artista, e não a

¹³⁸ *La qual cosa ancorchè sia più di tutte l'altre difficilissima, perchè non si trovino in un luogo solo tutte le lodi dela bellezza, essendo esse rare e disperse, si debbe nondimento esporre qualsivoglia fatica in investigarla, ed in impararla.*

¹³⁹ [...] he believed that it was not possible to find all [objects] in which he was looking for beauty with his own genius only.

forma eterna. Tanto em Alberti como em Rafael, a arte pode superar a natureza e encontrar novas formas, que podem se revelar significativas. Para Platão, a verdadeira natureza suprassensível jamais poderia ser superada. Mas, em relação ao mundo visível, possivelmente o artista “supere a origem” (o mundo visível) (BELLORI, 1821, p. 8). Há uma observação que aqui pode ser feita a respeito da superação da natureza pela arte tanto na visão mais naturalista como na mais idealista: de acordo com a estética plotiniana, como se viu, a natureza sensível poderia ser superada na arte – e uma eventual correspondência entre Plotino e Alberti –, possivelmente seja válida aqui, embora, na imitação plotiniana, as artes “recorram (*anatréchousin, ἀνατρέχουσιν*) aos princípios formadores [racionais] (*logoi, λόγοι*) dos quais a natureza deriva” (PLOTINO, *op. cit.* V, 8, 1, 33-4), pois a imitação, em Plotino, é de um tipo que não cria novas formas por meio da imaginação.

Em Alberti, a composição de uma obra deve ter uma *historia*, cujos elementos se relacionam perfeitamente entre si – assim como as partes do corpo da Helena de Zêuxis. Esta *historia* dependerá do gênio do artista, mas também do aprendizado que o artista obtiver da natureza. A *historia* é o organismo com suas funcionalidades próprias, um organismo criado pelo artista, engendrado na mente do artista, em que cada parte da obra deve encontrar sua função apropriada. Alberti diz em mais de uma passagem, em *De pictura*, que “a maior aquisição do artista é a *historia*”: “partes da *historia* são os corpos, parte de um corpo um membro, parte de um membro a superfície”¹⁴⁰ (cf. ALBERTI, *op. cit.*, 2011, p. 53, 55, 81). E todos esses elementos (corpos, membros, jovens, velhos, edifícios, países etc.), ligados uns aos outros em uma unidade perfeita, compõem a obra: “todos os objetos estão dispostos de tal forma que, em uma obra, não há nada que não saibamos onde deva ser colocado de um modo excelente”¹⁴¹ (*Ibid.*, p. 82). Todas as coisas – membros, proporções, expressões e características – pintadas na tela devem ser aprendidas de antemão pelo artista por meio da observação e da investigação da natureza: “ façamos com que o princípio seja que todos os níveis de aprendizado devam ser afirmados pela própria natureza” (*Ibid.* p. 77). A *historia* confere à obra, portanto, a unidade e a forma. Como se disse, é composta pelo gênio do artista, mas respeitando a essência da natureza e das coisas. Um dos elementos admiráveis na *historia* é a novidade e a variedade de detalhes:

¹⁴⁰ *Parts of a historia [are] the bodies; part of a body is a member; part of a member is the surface.*

¹⁴¹ *[...] all objects are disposed in such a way that in a work there is nothing of which we do not know in what place it must be located in an excellent way.*

Mas uma *historia* que mereça ser admirada e apreciada será aquela que se mostre agradável e rica em certos estímulos, de forma a atrair, por um longo tempo, os olhos do espectador instruído, ou mesmo iletrado, com um certo sentido de prazer e emoção da mente. A primeira coisa que traz prazer em uma *historia* é a própria riqueza e uma variedade de objetos. Assim como ocorre com a comida e com a música, coisas novas e extraordinárias sempre deleitam, talvez mais do que por outras razões, sobretudo pelo fato de diferirem daquelas velhas e costumeiras coisas, de maneira que a mente sente grande prazer em toda a variedade e abundância de objetos”¹⁴² (ALBERTI, *op. cit.*, 2011, p. 60).

Com a noção de *historia* de Alberti, já se pode ter uma compreensão mais ampla do que pretendia Alberti – e também Batteux – com seu exemplo paradigmático da Helena de Zêuxis. A *historia* da Helena de Zêuxis compreendia – entre muitos outros elementos inter-relacionadas – a forma dos membros do seu corpo, que integravam o corpo propriamente dito. Estes elementos deviam estar dispostos sobre a tela de acordo com a natureza, a qual deveria ser respeitada pelo pintor. A beleza seria buscada e selecionada na própria natureza, e todas os elementos belos deveriam ser congruentes tanto com a composição em si – harmonização dos elementos internos – como com a natureza imitada. Dito de outro modo, a forma e a expressão das pessoas, animais e coisas inanimadas deveriam relacionar-se tanto entre si, na própria composição, como deveriam estar em conformidade com os objetos reais. Assim, ainda que a beleza de Helena não existisse na realidade, as partes que compunham o seu corpo foram tiradas de uma observação da natureza. Helena não era verdadeira, mas verossímil. Assim como os membros de Helena constituíam seu corpo, este constituía sua *historia* (*Ibid.*, p. 55).

A palavra *historia* guarda relação com a trama poética – um dos objetos da *Poética* de Aristóteles. Com a utilização da palavra *historia* na designação de um conceito de indiscutível importância para a teoria da pintura renascentista, fica evidente a relação entre a pintura e a poesia (*ut pictura poesis*) como duas artes cujos elementos de sua *historia* (trama) devem relacionar-se entre si de forma a proporcionar à obra uma unidade perfeita. Na composição de Helena, devem relacionar-se entre si, de forma perfeita, todas as pinceladas de Zêuxis e todas as formas sobre a tela de todas as partes do corpo

¹⁴² *But a historia that you can deservedly both praise and admire will be such that it shows itself so agreeable and rich in certain stimuli [as] to attract for a long time the eyes of the instructed spectator, or even illiterate, with a certain sense of pleasure and emotion of the mind. [The] first thing, in fact, that brings pleasure in a historia is richness itself and a variety of objects. As, in fact, in food and music, new and extraordinary [things] always delight, not only perhaps because of all other reasons but also and above all for the fact that they differ from those old and customary [things], so the mind feels pleasure exceedingly in every variety and abundance of objects.*

feminino, bem como todas as luzes, sombras e expressões faciais, em uma união perfeita entre beleza e natureza.

Têm-se até aqui, de forma simplificada, duas formas de ver o mundo e a *idea*: uma primeira forma – a platônica –, que entende o mundo das ideias como um estrato ontológico superior, em função do qual tudo existe e acontece no mundo sensível; e uma segunda forma, que não aceita que o mundo real seja esse estrato de formas platônico, mas, ao contrário, entende que as ideias são formadas pela mente a partir das impressões que temos do mundo real ou sensível. Ambas as visões concordam em que há, no mundo real (sensível), uma “infinita deformidade e desproporção” (BELLORI, 1821, p. 8). Mas há uma discordância quanto à essência da *idea* perfeita. A questão encaminha-se para os terrenos da ontologia e da gnosiologia, onde se discutirá se as formas platônicas são reais ou não. Como se disse acima, houve quem defendesse a visão platônica – da Helena de Zêuxis como uma cópia da beleza da *idea* neoplatônica – e houve quem entendesse, ao interpretar Aristóteles, que não há formas estáticas em um mundo à parte, mas uma elaboração por parte do intelecto que, por meio da “sensação”, da “recordação” (“a partir da sensação”) e da “experiência” (“a partir da recordação”), daria conta de esquematizar o real e chegar às formas imaginadas, aos universais e às perfeições a serem imitadas pela arte (ARISTÓTELES, *Segundos analíticos*, livro 2, cap. 19, últ. cap., 100a3). É no primeiro sentido – idealista – que Bellori, em 1764, afirma ser a natureza [sensível] inferior à arte (*la natura [...] è tanto inferiore all'arte*) (BELLORI, *op. cit.*, 1821, p. 9)¹⁴³, e é no segundo sentido que Rafael diz servir-se de “uma certa ideia que me vem ao espírito”, quando pensa em uma mulher perfeitamente bela e que não existe (PANOFSKY, *op. cit.* p. 59). Também em Alberti, Leonardo e Vasari, verifica-se uma caracterização mais naturalista da *idea*, segundo a qual ela é “imaginada”, uma concepção mais afastada da visão neoplatônica. Esta caracterização mais naturalista insiste em que o artista “não deve confiar tanto nas ideias que formou das coisas, a ponto de negligenciar ver o natural” (LEONARD, 1716, cap. XX, p. 15), isto é, ele deve compreender que uma forma mental não verificada pela experiência pode estar em desacordo (indesejável) com a realidade. A experiência, na forma de ver de Alberti, Leonardo e Vasari, é necessária.

¹⁴³ O discurso *A ideia do pintor, do escultor e do arquiteto* (*L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*), que se tornou influente no final do século XVIII, foi proferido em 1764 na Academia Romana de San Luca. O título faz alusão ao livro do maneirista F. Zuccaro “A ideia dos pintores, dos escultores e dos arquitetos” (*L'idea de' pittori, scultori ed architetti*), publicado em 1607.

A ideia do belo era, para a teoria dominante no Renascimento italiano, uma noção empírica, engendrada pela mente, *a posteriori*.

Com o Maneirismo, no séc. XVI, em um momento de profundas transformações sociais, políticas e até econômicas, a imposição da harmonia das proporções matemáticas aplicada à pintura e a busca da beleza matematicamente perfeita foram questionadas a ponto de se propor o abandono desse tipo de representação. A *idea* passa a ser valorizada, mais do que antes, do ponto de vista da imaginação. Zuccaro propõe, em 1607, em sua obra *A ideia dos pintores, escultores e arquitetos (L'idea de' pittori, scultori ed architetti)*, uma distinção entre desenho interno e desenho externo. A obra divide-se em dois livros: um sobre o desenho interno e outro sobre o externo. Zuccaro chama de desenho interno “o conceito formado na nossa mente, [...] não somente o conceito interno formado na mente do pintor; mas também aquele conceito que qualquer intelecto forma”¹⁴⁴ (ZUCCARO, 1768, p. 6-7). O desenho interno corresponde à ideia imaginada do pintor e de qualquer pessoa, e não tem substância, “mas é forma, ideia, ordem, regra, termo e objeto do intelecto”¹⁴⁵ (ZUCCARO, *op. cit.*, p. 8). A imitação ou representação de algo passa a ser a representação em desenho externo (expressão) do desenho interno (imaginação, ideia). E esta imaginação não se prende às proporções matemáticas, mas rege-se por outros princípios. O artista rivaliza com a natureza em capacidade criativa: há novos mundos, novos paraísos a serem criados. O tema da *idea* torna-se mais complexo. O platonismo, frequentemente confundido com o neoplatonismo, é reinterpretado e revitalizado, assumindo formas e abordagens de difícil conceituação. Novas tentativas de síntese entre as visões peripatético-escolástica e neoplatônica e também tentativas de superação destas eram pensadas tanto no plano ontológico-gnosiológico quanto no plano da imitação da natureza pela arte. Esta dificuldade já se encontra na noção de imaginação em Lomazzo (cf. LOMAZZO, 1844, livro 2, p. 264). A opinião de Panofsky é a de que, “graças à estética do maneirismo, essas duas noções reencontram – por pouco tempo, é verdade – seu caráter de *a priori* metafísico, uma por referência à escolástica-peripatética [e.g. Zuccaro], a outra por referência à filosofia neoplatônica [e.g. Lomazzo]” (PANOFSKY, 2013, p. 97). Os pensadores recorrem à inteligência supra-humana e supraceleste. A inclusão da inteligência divina na teoria sobre a ideia do belo dialoga,

¹⁴⁴ [...] per disegno interno intendo il concetto formato nella mente mostra; [...] per questo nome di disegno interno io non intendo solamente il concetto interno formato nella mente del pittore; ma anco quel concetto, che forma qualsivoglia intelecto.

¹⁴⁵ [...] ma è forma, idea, ordine, regola, termine, o oggetto dell' intelletto.

entre outras coisas, com a Contrarreforma e com a reação eclesiástica às transformações profundas na sociedade, na religião, na ciência e no pensamento em geral.

A busca por um retorno ao neoplatonismo aplicado às artes esteve muito ligada ao pensamento religioso, o que se explica facilmente pela congruência superior e menor dissonância entre esta característica cosmovisão filosófico-teológica – a matriz neoplatônica – e as outras esferas da vida. Os teóricos dos séculos XVII e XVIII achavam-se sujeitos a uma dinâmica doutrinário-institucional que pendulava entre, de um lado, a visão neoplatônica e, de outro, o naturalismo. Os teóricos que se situavam em um meio mais avesso ao materialismo – principalmente os teóricos eclesiásticos – eram levados pelas circunstâncias a pesarem bem suas palavras a fim de que não houvesse dúvida, no seio da Igreja, a respeito da sua acomodação à doutrina oficial. Era preciso passar pelo crivo dos censores, e tanto os pensadores mais moderados como os iluministas radicais temiam a censura e as sanções legais e morais que a qualquer momento poderiam ser-lhes impostas. No meio eclesiástico também havia um temor em relação à censura, e esta era muito mais exigente quando se tratava de avaliar a moralidade a adequação das ideias expressas pelos teóricos do clero. Afinal, como se poderia questionar no meio eclesiástico, sem provocar controvérsia, que as essências constituem parte da realidade em um plano mais profundo, abstrato e superior à natureza sensível? Uma das soluções encontradas por quem pretendia desvencilhar-se da obrigatoriedade da aceitação radical da filosofia neoplatônica era temperá-la com interpretações mais tênues de determinados textos platônicos e neoplatônicos, e procurar reconciliar Platão e Aristóteles no que fosse possível. Cícero era de grande valia neste ponto, na medida em que seu ecletismo filosófico propunha-se justamente a empreender uma conciliação entre diversas escolas de pensamento aparentemente contraditórias entre si.

Segundo alguns teóricos, era nesse ambiente que se inseria o abade Batteux. Para Lovejoy, o conceito de *la belle nature*, em Batteux, é um exemplo do emprego do termo natureza no sentido de “essência ou ideia platônica de um tipo, acessada de um modo imperfeito na realidade empírica; portanto, tipo-forma idealizado”¹⁴⁶ (LOVEJOY, 1927, p. 446). No entanto, como se disse anteriormente, esse “neoplatonismo” tinha em seu bojo um caráter aristotélico. O autor de *A moral de Epicuro tirada de seus próprios escritos* dedicou, na primeira parte de *As belas-artes*, um capítulo sobre a *idea* intitulado *O gênio não deve imitar a natureza tal como ela é*. No entanto, como se sabe, não se vê nesse

¹⁴⁶ *Essence or Platonic Idea of a kind, imperfectly realized in empirical reality; hence idealized type-form, la belle nature.*

capítulo uma explicação mais profunda sobre o que seja a bela natureza (*belle nature*). Batteux examina a passagem da *Poética* na qual se distinguem a história e a poesia segundo o critério de universalidade (“a poesia se ocupa mais do universal, ao passo que a história se restringe ao particular”) (ARISTÓTELES, *Poética*, 451b5), e a relaciona com a composição pictórica da beleza corporal da Helena de Zêuxis, mas sem mencionar a universalidade. Há tanto na poesia como na pintura uma busca pela construção de formas imaginárias ou universais, mas sem esquecer as particulares ou icásticas. Os dois exemplos (a Helena de Zêuxis e o Misanthropo de Molière) parecem ilustrar o universal respectivamente na pintura e na poesia, na forma do corpo e na forma da psique¹⁴⁷. Os dois exemplos – enfatiza Batteux – não correspondem àquilo que é, mas àquilo que poderia ser. E este ponto revela-se muito mais do que um mero detalhe. Tomando a lição diretamente de Aristóteles, Batteux afirma que Alceste – ou a Helena de Zêuxis – não é “a representação do verdadeiro, mas do verossímil” (*Ibid.* parte 1, cap. 3, p. 32). Helena e Alceste não são representações da natureza icástica, e não são exatamente universais daquilo que existe de fato; não são cópias de aparências de um fluxo perpétuo cheio de imperfeições, acidentes e de infinita variedade, e não são simplesmente um padrão perfeito daquilo que se apresenta na natureza. São produtos do espírito, baseados na natureza, mas não absolutamente dependentes desta: “não se trata do verdadeiro que é, mas do verdadeiro que pode ser, o belo verdadeiro” (BATTEUX, *op. cit.*). Talvez a aplicação da distinção de Zuccaro entre desenho interno (ideia) e desenho externo (expressão) seja aqui útil. Helena e Alceste, enquanto desenhos internos, são o belo verdadeiro (bela natureza), mas, enquanto expressões sobre a tela e o palco, são imitações do belo verdadeiro (imitações da bela natureza). Em outras palavras, Helena (a beleza do corpo feminino) e Alceste (“a misantropia tomada em geral”) (*Ibid.* p. 32), enquanto estão somente na mente de Zêuxis e Molière, no momento em que estes se põem a representá-los e expressá-los sobre a tela e o papel, são formas idealizadas pelo espírito, que podem ser chamadas de bela natureza; enquanto Helena e Alceste expressos sobre a tela e sobre o palco seriam imitações dessa bela natureza.

A bela natureza não seria, portanto, a forma pura neoplatônica – verdadeira, idealizada, universal –, que será imitada pelas mãos do pintor e do poeta, e tampouco seria uma composição que se identifica ao máximo com um padrão real – um universal aristotélico. Ela é uma criação da imaginação que emprega a natureza como matéria-

¹⁴⁷ Batteux, como se sabe, entendia a comédia de Molière como poesia.

prima. Engendrada pelo espírito do gênio, “a bela natureza, representada ao espírito humano no entusiasmo”, um estado psíquico artisticamente fértil, é o objeto a ser expresso diretamente pela pena ou pincel (BATTEUX, 2009, parte 1, cap. 5, p. 37). Ela é a bela *idea*, a bela *historia* engendrada pelo espírito do gênio pintor, poeta ou músico. Esta *idea* ou *historia*, com todos os seus elementos excelentemente conectados de forma a conferir à obra uma unidade, será expressa da maneira que lhe é própria. Esta será a imitação da *idea* do belo e do bom, a imitação da bela natureza. Os dois exemplos, como diz Batteux, “bastam para dar uma ideia clara e distinta do que se chama bela natureza” (BATTEUX, 2009, parte 1, cap. 3, p. 32), isto é, a concepção de Helena, por Zêuxis, e de Alceste, por Molière, são a bela natureza, e a expressão destes artistas é a imitação. Le Brun, ao pintar as batalhas de Alexandre, expressou a sua *historia*, isto é, fez uma brilhante imitação da bela natureza:

Quando Le Brun pintou as batalhas de Alexandre, havia na história o fato, os atores, o local da cena. Entretanto, que invenção! Que poesia em sua obra! A disposição, as atitudes, a expressão dos sentimentos, tudo isso estava reservado para a criação do gênio (BATTEUX, 2009, parte 1, cap. 3, p. 33).

Na bela natureza, a verdade se mistura à ilusão: “a arte constrói sobre o fundo da verdade, e deve misturá-la tão habilmente com a ilusão que ambas formam um todo de mesma natureza” (*Ibid.* p. 33). Nas batalhas de Alexandre, Le Brun constrói livremente sobre o substrato que nos é fornecido pela história:

Como o fato não está mais nas mãos da história, mas esta se encontra livre no poder do artista – a quem é permitido tudo ousar para chegar à sua meta –, o artista molda o fato novamente, se ousa dizer, para lhe atribuir uma nova forma: ele acrescenta algo, subtrai, inverte (BATTEUX, 2009, parte 1, cap. 3, p. 33).

A bela natureza, enquanto *idea*, portanto, não se vê obrigada a conceber os fatos como são, mas os aproveita para retificá-los, alterá-los e até invertê-los. Nesse uso da natureza pelo espírito, o artista pode gozar de grande liberdade – mas não irrestrita – para desenvolver sua *historia*:

Se é um poema dramático, encerra-se a intriga e prepara-se o desenlace etc., pois é suposto que o germe de tudo isso está na história, e que se trata apenas de o fazer eclodir. Se nela não está, a arte então goza de todos os seus direitos, em toda a sua extensão, ela cria tudo de que tem necessidade. Trata-se de um privilégio que lhe é conferido, pois ela é obrigada a agradecer (*Ibid.* parte 1, cap. 3, p. 33).

Essa metamorfose artística não se resume – e é quase desnecessário lembrá-lo – aos personagens de uma peça ou de uma pintura, mas se estende a múltiplos detalhes em cada obra de arte, sejam eles animados, inanimados, concretos ou abstratos, coisas ou pensamentos, razões ou sentimentos. Assim como o caráter psicológico de Alceste e a beleza física de Helena importam na arte, também importam os ambientes, as impressões, os acontecimentos e as formas em geral. O cenário atrás dos personagens e o caráter da dança na peça também importam. Não há prejuízo para a arte se Le Brun não retrata as batalhas de Alexandre como verdadeiramente aconteceram, mas, ao contrário, apresentar fantasias meticulosamente escolhidas a fim de dar mais beleza, grandeza ou perfeição à arte enriquece-a. A característica de a bela natureza apresentar-se primeiramente como *idea* selecionada – como sugere o processo de seleção artística nos exemplos de Zêuxis e Molière – é uma das observações mais importantes a serem feitas em relação a *As belas-artes*. Caberá ao gênio criar, em seu espírito, essa ficção: “[...] será uma ficção, uma obra de gênio, acima das forças de qualquer espírito medíocre” (BATTEUX, parte 1, cap. 2, p. 29-30).

No entanto, com se disse acima, à medida que se avança no texto de *As belas-artes*, nota-se que o conceito de bela natureza não se resume ao esquema da *idea* de Zêuxis e Molière, isto é, nota-se que, com estes exemplos, o conceito não alcança a sua necessária suficiência. Para desenvolver o raciocínio sobre a imitação da bela natureza, Batteux recorre a uma “faculdade natural” presente em cada ser humano, “que apenas pode ter como objeto legítimo a própria natureza ou o que a ela se assemelha”: o gosto (*Ibid.* parte 2, cap. 4, p. 59). Esta “faculdade natural” realiza-se à medida que se aproxima mais de determinadas perfeições. E a sede de perfeição é algo natural, isto é, faz parte da constituição humana. Diz Batteux:

O gosto é a voz do amor próprio. Feito unicamente para deleitar-se, ele é ávido de tudo o que pode proporcionar-lhe algum sentimento agradável. Como não há nada que nos afague mais do que aquilo que nos aproxima de nossa perfeição ou que dela podemos esperar, segue-se que nosso gosto nunca está mais satisfeito do que quando se nos apresentam objetos em um grau de perfeição que amplie nossas ideias e pareça nos prometer impressões de um caráter ou de um grau novos, que tirem nosso coração dessa espécie de torpor causado pelos objetos com os quais ele está acostumado. É por essa razão que as belas-artes têm tanto encanto para nós. Que diferença entre a emoção que produz uma história corriqueira, que nos oferece apenas exemplos imperfeitos ou comuns, e esse êxtase que a poesia nos causa quando nos eleva a essas regiões encantadas, onde encontramos realizadas de certo modo as mais belas visões da imaginação¹⁴⁸ (*Ibid.* parte 2, cap. 4, p. 59).

¹⁴⁸ Batteux insistirá em que a arte se opõe à natureza. A imaginação e a criação artística são planos da *mimesis*, e devem ser vistas como distintas da natureza. Na arte e na vida, a imaginação pode criar coisas

Até aqui tem-se um cenário que aparenta já ter sido apresentado com os exemplos de Zêuxis e Molière – a busca por formas imaginadas mais perfeitas do que as coisas reais. A Helena de Zêuxis é mais perfeita do que todas as jovens de Crotona; Alceste é, em sua idiosincrasia, o mais perfeito dos misantropos. No entanto, Batteux vai além da perfeição atribuída aos objetos em si, e estende a busca da perfeição em geral – característica da bela natureza – ao modo como os sujeitos se relacionam aos objetos. Esta categoria de perfeição relaciona-se ao “nosso proveito, nosso interesse”, isto é, relaciona-se à força, ao valor e ao significado que as coisas do mundo assumem relativamente ao nosso ser (humano), à nossa volição (humana) e ao nosso prazer (humano). Na busca pela perfeição objetiva, diferentemente, consideram-se os objetos em si mesmos, cujos elementos (objetivos) procuram relacionar-se entre si de modo perfeitamente adequado, em um padrão sem defeitos ou desvios.

Assim, “a bela-natureza é, segundo o gosto: (a) aquela que tem mais relação com nossa perfeição, nosso proveito, nosso interesse; (b) aquela que é ao mesmo tempo a mais perfeita em si mesma”¹⁴⁹ (*Ibid.* parte 2, cap. 4, p. 60). Batteux imagina um “artista filósofo” procurando compreender como os objetos da natureza e da arte o afetam. Esse artista filósofo percebe, ao observar-se a si mesmo e aos seus sentimentos, que, “quanto mais os objetos dele se aproximam, mais é por eles afetado, e quanto mais esses objetos dele se distanciam, mais lhe são indiferentes” (*Ibid.* parte 2, cap. 4, p. 60). Ele também observa que os animais o comovem mais do que as plantas, “a morte de um animal que lhe parecia terno e fiel mais do que uma árvore desenraizada”, isto é, “ele [o artista filósofo] acha que o interesse cresce na proporção da proximidade entre os objetos que ele vê e o estado em que ele mesmo está” (*Ibid.* p. 60-1). E esse artista filósofo acaba por concluir que “a primeira qualidade que os objetos apresentados pela arte devem ter é a de serem interessantes”, isto é, é necessário que todos os objetos apresentados – sejam eles quais forem – tenham uma relação íntima conosco (*Ibid.* p. 61).

que não existem, mas sempre com alguma base na natureza (o que existe). Miranda, uma personagem de Shakespeare que quase nunca vira homens na vida, diz a Ferdinand, por quem se apaixona à primeira vista: “nem a imaginação poderia formar alguém que eu pudesse amar sem ser você”. A imaginação, no caso desta personagem, tem pouquíssimos modelos à sua disposição para compor “alguém que [...] pudesse amar [...]” (SHAKESPEARE, 2014, p. 127-9).

¹⁴⁹ Kant entendia que *O juízo de gosto é totalmente independente do conceito de perfeição (Crítica da faculdade de julgar*, § 15). No entanto, quando se falava em gosto e em beleza, era comum se pensar em certas perfeições. As perfeições em Batteux, como se verá mais adiante, são relações de adequação. Batteux cita Pierre Nicole, teólogo e filósofo ligado a Port-Royal: “geralmente é belo o que convém à natureza da coisa em si e à nossa própria natureza” (BATTEUX, 2009, p. 60, p. 153; 2017, p. 40).

A perfeição buscada na relação adequada entre sujeito e objeto vai, portanto, além da mera perfeição dos objetos imaginados e dos universais objetivamente considerados, e vem a ser tanto maior quanto mais adequação houver entre sujeito e objeto. A propósito, Montesquieu, em seu “Ensaio sobre o gosto”, dirá que a constituição humana, com suas inúmeras particularidades, possui desejos e prazeres que lhe são próprios, e se esta constituição fosse distinta, distinto também seria o modo de o sujeito se relacionar com o ambiente e de sentir as coisas:

Nossa maneira de ser é inteiramente arbitrária; nós podíamos ter sido feitos como nós somos, ou de outra forma. Mas se tivéssemos sido feitos de outra forma, nós seríamos outros; um órgão a mais ou a menos em nossa máquina nos teria feito uma outra eloquência, uma outra poesia; uma constituição diferente dos mesmos órgãos teria feito também uma outra poesia: por exemplo, se a constituição dos nossos órgãos nos tivesse feito capazes de uma atenção mais longa, todas as regras que proporcionam a disposição do sujeito à medida de nossa atenção, não existiriam. [...] Se nossos ouvidos tivessem sido feitos como os de certos animais, teria sido necessário reformar os instrumentos musicais. Eu sei bem que as relações que as coisas têm entre si teriam subsistido; mas as relações que elas têm conosco teriam mudado, as coisas que, no estado presente, têm determinado efeito sobre nós, não teriam mais¹⁵⁰ (MONTESQUIEU, 1862, p. 588-9).

Para Montesquieu, as artes, as quais buscam certas perfeições, seriam diferentes, em razão da alteração do gosto decorrente da alteração da constituição humana em geral:

E como a perfeição das artes é de nos apresentar as coisas tais que elas nos deem o máximo prazer possível, seria necessário que houvesse uma mudança nas artes, uma vez que haveria uma maneira mais apropriada de nos proporcionar prazer (*Ibid.* p. 589).

Este experimento mental de Montesquieu auxilia o entendimento sobre a busca de uma adequação ou perfeição na relação entre sujeito e objeto nas artes, precisamente como Batteux a apresenta. Quando este diz que a bela natureza é “aquela que tem mais relação com nossa perfeição, nosso proveito, nosso interesse”, podemos supor que, caso nossa constituição fosse diferente, nossa relação com os objetos mudaria. E a bela natureza mudaria. O termo “relação” empregado por Batteux já sugere um tipo de

¹⁵⁰ *Notre manière d'être est entièrement arbitraire; nous pouvions avoir été faits comme nous sommes ou autrement. Mais si nous avions été faits autrement; un organe de plus ou de moins dans notre machine nous aurait fait une autre éloquence, une autre poésie; une contexture différente des mêmes organes aurait fait encore une autre poésie: par exemple, si la constitution de nos organes nous avait rendus capables d'une plus longue attention, toutes les règles qui proportionnent la disposition du sujet à la mesure de notre attention ne seraient plus; [...] Si nos oreilles avaient été faites comme celles de certains animaux, il aurait fallu réformer bien de nos instruments de musique. Je sais bien que les rapports que les choses ont entre elles auraient subsisté; mais le rapport qu'elles ont avec nous ayant changé les choses qui, dans l'état présent, font un certain effet sur nous, ne le feraient plus.*

relativismo – como se verá adiante, já presente em Crousaz – segundo o qual a bela natureza deve ser entendida como sendo relativa à constituição geral humana, e não independente da natureza do sujeito. Diferentemente da natureza propriamente dita, a bela natureza é dependente do sujeito, isto é, quando não há sujeito, com todas as suas particularidades, não há bela natureza. A bela natureza deve ter “uma relação íntima conosco”, uma “conformidade” com a natureza humana (*Ibid.* p. 61): “essa perfeição abrange qualidades inteiramente conformes à natureza de nossa alma e de suas necessidades” (*Ibid.* p. 61).

Batteux aborda mais um aspecto dessa relação de adequação entre sujeito e objeto: o amor próprio. Sendo uma propriedade dos seres humanos, o amor próprio deve sempre estar de acordo com os objetos da arte. Por exemplo, “não pode haver algo mais tocante para nós do que a imagem das paixões e das ações dos homens: porque elas são como espelhos em que vemos as nossas, acompanhadas da relação de diferença ou conformidade” (*Ibid.* p. 61). Quando há conformidade em grau máximo, chega-se à perfeição nessa relação entre sujeito e objeto ou entre sujeitos. A relação intersubjetiva tende a ser mais significativa, “importante”, “interessante”, na medida em que “aquilo que dá exercício e movimento ao seu espírito e ao seu coração, e que amplia a esfera de suas ideias e de seus sentimentos, tinha para ele um atrativo particular” (*Ibid.* p. 61).

Um ano antes do nascimento de Batteux, Joseph Addison, na Inglaterra, no artigo do *Spectator* n. 413, de 24 de junho de 1712, em sua sequência sobre os “prazeres da imaginação” (*pleasures of the imagination*) (1828, p. 16), já observara que os animais se encantam pelos seres da própria espécie: “se os animais não fossem, todos eles, atraídos pela beleza da sua própria espécie, a geração teria fim e a terra seria despovoada”¹⁵¹. As implicações dessa observação na esfera da arte são notáveis. Um componente essencial do belo e do gosto é a relação que estes possuem com a natureza humana em geral, em todos os aspectos dessa natureza. Não se pode, assim, conceber o belo, o gosto e, portanto, a bela natureza, como qualidades ou essências absolutamente independentes do sujeito que os sente. Em Batteux, as obras artísticas mais significativas são, portanto, aquelas que se mostram, relativamente ao ser humano, mais significativas. O bom artista, para ele, não se esquece jamais dessa conformidade.

André, em seu “Ensaio sobre o belo”, publicado em 1741, cinco anos antes de *As belas-artes*, aborda esta relação entre a constituição geral humana e a beleza das coisas

¹⁵¹ [...] unless all Animals were allured by the Beauty of their own Species, Generation would be at an End, and the Earth unpeopled.

e dos sons: “[...] é notório, pela razão mesma desta conformidade, que, de todos os instrumentos musicais, aquele cujos sons mais simpatizam com nossas disposições interiores, é a voz humana”. Com o reconhecimento desta constituição universal humana da qual é dependente a manifestação do belo, André lembra que há quem não aceite a participação desta constituição humana natural na determinação do belo pelo gosto: “que todos os pirronianos do mundo pretendam [...] contradizer a razão e a experiência, ao atribuírem todas as regras da música à opinião e ao preconceito, é necessário aqui, ou que eles se declarem surdos, ou que eles fiquem calados” (ANDRÉ, 1741, p. 264). André rejeita qualquer tese que entenda que o belo é determinado por um aspecto apenas da realidade, seja ele o plano das essências, o plano da natureza humana ou o plano dos costumes. Para ele, estes três planos, atuando juntos, forjam o belo. André define este plano da natureza humana, ao qual Batteux se refere quando afirma a necessidade de uma conformidade entre as coisas e a natureza humana na arte, como: “conformidade do coração com a ordem natural, que é a lei geral de toda a natureza humana” (Batteux, 2009, p. 109). Em suma, não existe o belo sem que a natureza humana participe do processo de determinação deste belo, isto é, é necessário que as coisas, para que possam ser consideradas pelos seres humanos em geral como belas, tenham sua essência e forma em conformidade com o coração e com o espírito humanos. Aqui não se está tratando das variações de gostos e costumes entre os diversos tipos de pessoas, mas, como diria Mandeville, do “mero homem” (*mere man*), o homem em geral, com suas características paixões e razões (MANDEVILLE, 1723, Intr. p. ii, p. 238). Há, para Batteux, na comunicação e expressão espontânea das pessoas, umas com as outras, “uma espécie de instinto, cuja autoridade as submete facilmente” (BATTEUX, 2009, parte 3, seção 3, cap. 3, p. 144). Trata-se de inclinações naturais que constituem apenas uma parte da particular natureza humana, inclinações que conduzirão o processo de expressão e imitação artística em direção ao atingimento dos fins desejados por essas mesmas inclinações¹⁵². Diz Batteux:

Os tons da voz e os gestos têm sobre [a palavra] muitas vantagens: seu uso é mais natural. Recorremos a eles quando nos faltam palavras. De modo mais amplo, trata-se de um intérprete universal que nos segue até as extremidades do mundo, que nos torna inteligíveis às nações mais bárbaras, e mesmo aos

¹⁵² A relação de conformidade entre sujeito e arte nesta *mimesis* será expressa por Morawski, numa leitura sobre a *mimesis* em Lukács, em especial sobre o “caráter antropomórfico do ritmo”, numa linha em grande medida congruente com a de Batteux e de outros teóricos da *mimesis*, da seguinte forma: “Não é um instinto estético que é crucial, mas, em vez disso, a reflexão da estrutura espacial real e da experiência humana real, em relação à constituição biológica humana real”¹⁵² (MORAWSKI, *Mimesis*, 1968, p. 31).

animais. Enfim, eles são consagrados de uma maneira especial ao sentimento” (*Ibid.* p. 135).

Hume, em seu ensaio *Do padrão do gosto (Of the standard of taste)*¹⁵³, concebe teoricamente um padrão humano geral, e que “algumas formas e qualidades particulares, a partir da estrutura original do tecido interno, são calculadas para agradar, e outras para desagradar” (HUME, 1757, p. 214), mas há uma ênfase numa capacidade cognitiva, como na passagem de Dom Quixote (livro 2, final do cap. 13 – *Donde se prosigue la aventura del caballero del bosque, con el discreto, nuevo e suave coloquio que pasó entre los dos escuderos*), em que se consegue sentir o gosto de ferro e de couro no vinho. Trata-se, para Hume, de uma capacidade (delicadeza) que as pessoas saudáveis têm a possibilidade de adquirir: “um homem com febre não insistiria que o seu palato é capaz de decidir em relação a sabores”¹⁵⁴ (*Ibid.* p. 215). E, em relação à arte e à beleza, a delicadeza da imaginação (*delicacy of imagination*) é também uma capacidade relacionada à saúde, mas que pode ser treinada: (*Ibid.* p. 220-1). A relação de conformidade entre sujeito e arte em Batteux e em Montesquieu, no entanto, não expressa exatamente o entendimento estético de que há uma capacidade cognitiva padrão, mas que há uma singular relação de conformidade entre o sujeito e o objeto por este apreciado. Esta relação faz com que a bela natureza seja dependente do sujeito, e é justamente isto que Batteux pretende enfatizar.

A propósito, Batteux, em sua primeira das *Cartas sobre a frase francesa comparada com a frase latina*, publicada dois anos depois de *As belas-artes*, utiliza, como Montesquieu o faz, a comparação da constituição humana com uma máquina. Os objetos a serem imitados – e, portanto, a bela natureza – devem relacionar-se com esta máquina adequadamente, isto é, devem buscar uma perfeição nesta relação. Diz Batteux: “Como a sua máquina é composta como a minha, é o mesmo mecanismo que deve fazê-la

¹⁵³ É possível que Hume, como se viu, tenha tido uma relação de amizade com De Pouilly, e que tenha visitado este em Reims. De qualquer forma, ainda que Hume fosse escocês, e não estivesse tão ambientado com o pensamento francês, suas reflexões filosóficas participam do ambiente ao qual se vinculam as obras tanto de De Pouilly como Batteux. Uma dúvida poderia ser levantada com relação à pertinência em se mostrar, como um grande conjunto, o pensamento estético dos dois lados do Canal da Mancha. Em relação ao iluminismo como um todo, J. Israel desencoraja seu estudo “dentro do contexto da ‘história nacional’, pois ele entende o iluminismo como um “fenômeno internacional e pan-europeu” (ISRAEL, 2017, p. 10). No entanto, sem pendermos para nenhuma interpretação estremada do iluminismo e de suas questões – seja negando um exame mais nacional dos temas, ou, de outro lado, negando a conexão transnacional das ideias –, devemos aceitar que as ideias de Batteux se comunicam, de diversas formas, com o pensamento escocês e inglês. Lembremos que Diderot foi um estudioso das obras do inglês Shaftesbury e do escocês Hutcheson.

¹⁵⁴ *A man in a fever would not insist on his palate as able to decide concerning flavours.*

funcionar”¹⁵⁵ (BATTEUX, 1748, p. 16). Esta máquina, segundo ele, reage a signos naturais de maneira similar a outras máquinas com a mesma constituição: “eu vi uma serpente, eu fugi” (*Ibid.*). A serpente é um signo natural – “uma língua que conhecemos desde o nascimento” (BATTEUX, 2009, p. 136) –, assim como certos signos utilizados pela música e pela dança. Todas as artes se utilizam dos signos naturais que tocam o coração.

Até aqui deve-se notar a complexidade da noção de bela natureza, a começar pelos dois exemplos oferecidos por Batteux – Zêuxis e Moliere – (BATTEUX, *Ibid.* parte 1, cap. 3), e depois, pela observação de que, por um lado, a bela natureza deve ter “relação com nossa perfeição, nosso proveito, nosso interesse”, e, por outro, que a bela natureza “é a mais perfeita em si mesma” (*Ibid.* parte 2, cap. 4, p. 60). Assim como compreender a “relação com nossa perfeição, nosso proveito, nosso interesse” é essencial para o entendimento do que seja bela natureza e também imitação da bela natureza em Batteux, o “ser perfeita em si mesma” é também uma característica essencial da bela natureza que, aparentemente de fácil compreensão, não vem a ser tão óbvia como parece, e revela-se uma das mais importantes noções para que se possa compreender o conceito original de bela natureza. Aparentemente, esse “ser perfeita em si mesma” resume-se à perfeição da bela natureza nos objetos Helena e Alceste, os quais, em sua *mimesis*, estão de acordo com o perfeito corpo da mulher e o perfeito misantropo. Assim, também o desenho de um cavalo deve expressar de forma correta a forma do cavalo. Roger de Piles, em sua *Vida dos pintores*, já expressava o entendimento de que a pintura deveria considerar os objetos em si mesmos, em suas perfeições. O pintor, segundo Piles (1699, p. 1-2), deverá ter, em relação à natureza, “uma ideia, não somente como ela [a ideia] se vê fortuitamente nos sujeitos particulares, mas como ela deve ser em si mesma segundo sua perfeição”. E, para que essa *idea* seja perfeita em si mesma, é preciso vê-la ou concebê-la “como ela seria de fato se ela não estivesse tomada pelos acidentes”¹⁵⁶ (*Ibid.*). Parece, portanto, que se está tratando simplesmente de um ponto de vista filosófico antigo sobre a realidade: é possível conhecer as coisas em si mesmas, e, sendo possível conhecê-las, é possível representá-las por meio de palavras ou pictoricamente. Assim, o cavalo terá as propriedades de um cavalo, um homem terá as propriedades de um homem, e um misantropo terá as propriedades de um misantropo. No entanto, não é somente a identificação e

¹⁵⁵ *Sa machine étant composée comme la mienne, c’est le même ressort qui doit la faire jouer.*

¹⁵⁶ O objeto livre dos acidentes – expressão aqui tomada em um sentido aristotélico – pode ser entendido como um objeto depurado daquilo que não lhe é próprio.

representação das essências das coisas e do que lhes é próprio – em um sentido aristotélico – que Batteux pretende com esse “ser perfeita em si mesma” da bela natureza.

O “ser perfeita em si mesma”, diferentemente do “em relação com nossa perfeição, nosso proveito, nosso interesse”, não tem o seu valor tão dependente do sujeito. Isto quer dizer que, embora a bela natureza tenha um lado dependente do sujeito, a mesma bela natureza simultaneamente terá um lado mais independente do sujeito. A dificuldade aqui é ultrapassar o impulso de fazer uso generalizado de uma exemplificação fácil, transformando-a em muleta teórica, ao utilizar objetos como cavalos, homens e misantropos. É claro que se pode ilustrar este duplo aspecto da bela natureza com o cavalo e sua representação, mas o que mais importa, em Batteux, para que se possa compreender que a bela natureza e a imitação da bela natureza se estendem a todas as belas-artes, inclusive à música, à poesia lírica e à dança, é que se aceite, como pretendia ele, ao menos provisoriamente, que o “ser perfeita em si mesma” aplica-se a objetos – alguns deles – afastados da experiência quotidiana, sem os quais não é possível compreender de que forma a arte teria em si esse “ser perfeita em si mesma”. Seria útil aqui lançar mão de dois exemplos: um fácil e um mais difícil. O exemplo fácil seria o do cavalo e sua imitação – mas não é necessário que tal objeto exista na natureza, uma vez que a imaginação pode dar conta de compor objetos imaginários. O leitor de *As belas-artes* é levado a concluir que o animal (cavalo), em sua existência, independe do sujeito humano que o observa e o representa. O sujeito que quiser compreender o cavalo real em todas as suas propriedades, deverá observá-lo atentamente, pois, ao pretender representar o cavalo, algumas das propriedades desse animal deverão ser obedecidas, seguidas, como um servo segue a seu mestre, sob pena de registrar-se na mente de quem contempla a imitação uma desaprovação quanto à conformidade entre os objetos da arte e da natureza – quando se exigir tal conformidade. Alberti, assim como Batteux, alertava para a necessidade de se estudar a natureza atentamente, como um dedicado pupilo aprende com seu mestre, “examinando, por um longo tempo e com muita atenção, de que maneira a natureza, extraordinária mestra das coisas”, organiza, relaciona e dispõe seus elementos e objetos (ALBERTI, 2011, p. 55). A natureza determinará, em tese, como serão as coisas. Portanto, o sujeito, nesse caso, se colocará como um humilde observador sem poder para alterar o que já está posto pela natureza. Assim, o movimento das patas do cavalo terá uma ordem própria, independente do observador, assim como seus músculos, seu olhar, seu comportamento e inúmeras outras características suas. Todas estas características do objeto da natureza (cavalo) serão soberanas em sua relação com o sujeito que o observa.

Somente conhecendo estas relações soberanas da natureza é possível dar liberdade à imaginação.

Diferentemente deste “ser perfeita em si mesma” da bela natureza do objeto (cavalo), superior ao sujeito observador, o “em relação com nossa perfeição, nosso proveito, nosso interesse” sofre uma inversão na relação entre sujeito e objeto. O sujeito passa a ser o elemento determinante, e o objeto (cavalo) passa a ser dependente do sujeito para assumir um significado. O cavalo, no exemplo em questão, tem “relação com nossa perfeição, nosso proveito, nosso interesse”, isto é, atende às condições exigíveis para que tenha significado, valor e interesse. Se não houvesse, naquele sujeito, aquela constituição subjetiva própria para que o objeto (cavalo) ganhasse significado, valor e interesse, toda a relação de observação e representação do objeto (cavalo) seria alterada.

Como se verá mais adiante, a teoria de Batteux parece ir além da consideração destes dois aspectos da bela natureza – objetivo (“ser perfeita em si mesma”) e subjetivo (“em relação com nossa perfeição, nosso proveito, nosso interesse”) –, e parece contemplar ainda a intersubjetividade, na medida em que o gênio reconhece em sua arte uma expressão, uma comunicação dotada de signos universais e convencionais que se dirige aos outros seres, semelhantes no espírito e no coração. J. Chouillet observa que talvez determinados caminhos trilhados pelo pensamento de Batteux “contenham em germe os elementos de uma estética original, na qual a obra de arte é definida como uma relação de sujeito a sujeito”¹⁵⁷ (CHOUILLET, 1973, p. 173).

Mas até aqui têm-se estes dois aspectos da bela natureza, as duas perfeições a serem perseguidas: uma objetiva, independente do sujeito, e outra subjetiva, dependente dos interesses, inclinações e proveitos deste sujeito. Crousaz – é importante que se o mencione – já havia dito, no seu “Tratado sobre o belo”, de 1714, justamente que “o belo é algo de relativo”¹⁵⁸ (CROUSAZ, 1715, cap. 2, p. 4), dependente do sujeito:

Quando se pergunta o que é o belo, não se quer falar de um objeto que possui forma. Uma árvore é uma árvore, um cavalo é um cavalo, absolutamente, em si mesmos [...] Não é assim com a beleza, este termo não é absoluto, mas ele exprime a relação dos objetos que nós chamamos de belos com nossas ideias, ou com nossos sentimentos, com nossas luzes ou com nosso coração, ou enfim com outros objetos diferentes de nós mesmos” (*Ibid.* cap. 2, p. 4).

¹⁵⁷ (...) *contient en germe les éléments d’une esthétique originale, dans la quelle l’oeuvre d’art est définie comme une relation de sujet à sujet.*

¹⁵⁸ Esta mesma dupla relatividade encontra-se, segundo J. L. Martin, no escocês Thomas Reid, para quem, embora o gosto “dependa sem dúvida de nossa constituição, (...) o objeto tem sua excelência a partir de sua própria constituição” (REID *apud* MARTIN, 2017, p. 13).

Esta observação é um dos pilares da gênese da estética moderna. O cavalo, tanto em Crousaz como em Batteux, tem um duplo aspecto: um aspecto absoluto (objeto em si) e um aspecto relativo ao sujeito (o significado, a importância, o sentimento que o objeto tem para o sujeito). Este é um exemplo que serve tanto a Crousaz quanto a Batteux. Este levou adiante o raciocínio, e aplicou este modelo de objetividade-subjetividade a objetos abstratos, tais como os elementos da música.

Diferentemente do exemplo do cavalo – e também dos exemplos de Zêuxis e Molière –, a ideia da harmonia musical como objeto de reflexão a respeito de seu duplo caráter objetivo-subjetivo solicita do leitor uma especial atenção em relação a algumas abstrações. No capítulo *Das qualidades que devem ter as expressões da música e as da dança*, Batteux menciona alguns dos teóricos da harmonia musical mais lidos na época: Descartes, Mersenne, Saveur e Rameau. Este último fez da harmonia “a base de seu novo sistema de música” (BATTEUX, 2009, p. 146). O objetivo de Batteux é mostrar que também nos elementos fundamentais da harmonia musical encontra-se a bela natureza. Há, segundo os teóricos da harmonia citados por Batteux, e também, antigamente, segundo a tradição pitagórica, uma relação matemática entre os harmônicos e os acordes, que não pode jamais ser considerada meramente arbitrária¹⁵⁹. Tais relações não seriam frutos do capricho, da moda ou, em termos pascalianos, do estabelecimento humano, mas, diferentemente, seriam grandezas naturais, não instituídas. Diderot, em seu *Princípios gerais de acústica*, de 1748, isto é, dois anos após a publicação da primeira edição de *As belas-artes* de Batteux, insistirá em que tais relações não são meramente arbitrárias, pois há nelas um “fundamento real na natureza” (*un fondement réel dans la nature*): “se de fato todos os sons não fossem igualmente adequados a formar consonâncias agradáveis, poderíamos ver a sucessão de sons e de consonâncias como arbitrária? O quê! [...] Isto não é verossímil”¹⁶⁰ (DIDEROT, 1798, tome II, p. 4). A música, segundo Diderot em 1748, tem, em sua constituição, “princípios invariáveis”, (*ibid.* p. 7) o que não significa excluir toda e qualquer variabilidade concomitante, uma vez que Diderot, seguindo as ideias de André, incluía no belo a arbitrariedade da moda¹⁶¹. Quando se emite uma nota musical, escuta-se não apenas a nota em si, mas também notas mais agudas, ouvidas com

¹⁵⁹ Segundo Diderot, em seu *Princípios gerais de acústica*, apesar de Aristóxenes, um dos discípulos de Aristóteles, ter desprezado as proporções pitagóricas, “reduzindo-as a nada”, este não chegou ao ceticismo de tratar a harmonia como uma ciência arbitrária” (*Ibid.* p. 8).

¹⁶⁰ *Si en effet tous les sons n'étoient pas également propres à former des consonances agréables; pourroit-on regarder la succession des sons et des consonances comme arbitraire? Quoi! [...] Cela n'est pas vraisemblable.*

¹⁶¹ Cf. André, 1741; *Encyclopedie* (beau).

um volume de som mais baixo, mas perceptível a um ouvido treinado, notas tênues com frequências (grave-agudo) relativas a esta nota. Quando se produz um som com uma frequência e um timbre homogêneos, escuta-se, além da própria nota, a mesma nota uma oitava acima (uma corda de instrumento musical dividida ao meio), e também sua quinta e sua terça maior. E este processo segue adiante, com outras notas cada vez mais sutis e agudas. Estes são os harmônicos. Batteux então diz: “todo som harmonioso é triplo por sua natureza. Ele traz consigo sua quinta e sua terça maior” (BATTEUX, 2009, p. 146). Não é, para Batteux, para André ou para os teóricos mencionados, mera arbitrariedade que os acordes com quinta e terça maior sejam tão harmoniosos ao ouvido humano. Segundo eles, a própria constituição física da vibração da nota musical – cujos harmônicos incluem quintas e terças maiores – já impõe, aos seres capazes de perceber essa vibração denominada sonora, a própria forma de ser desta nota. É como se a nota demandasse obediência à sua própria natureza de nota. Ela vem sempre acompanhada de sua quinta e de sua terça maior, fato que não exige que o ouvido humano aceite tal condição, mas que sujeita a constituição humana (espírito) à percepção de algumas características do som. O som poderá ser forte ou fraco, agudo ou grave, e cada nota musical tocada ou cantada virá acompanhada de tênues notas agudas chamadas de harmônicos. Todas estas características são determinantes em relação à natureza do ser que as percebe, assim como a luz que ordena que a natureza humana a ela se adapte. Na natureza, os harmônicos são ouvidos em qualquer som que tenha alguma constância e duração. Diz Batteux:

[...] um simples grito de alegria tem, mesmo na natureza, a base de um som harmônico e de seus acordes. É o raio de luz que, se for decomposto com o prisma, dará todas as cores que podem formar os mais ricos quadros. Decompondo também um som, da maneira segundo a qual se possa fazer isso, nele encontrareis todas as diferentes partes de um acorde (*Ibid.* 146).

Este é o aspecto objetivo da harmonia musical. Assim como com os objetos concretos – árvores e cavalos –, os quais, em sua natureza, impõem-se ao sujeito que os contempla, a harmonia musical também, em sua natureza, impõe ao ouvinte a sua constituição própria repleta de harmônicos, quintas e terças.

Claude Pérrault, arquiteto e irmão do anteriormente citado Charles Pérrault, compara as opiniões gerais sobre a imutabilidade de proporções na harmonia musical e na arquitetura. Pérrault, admitindo haver uma predeterminação, por parte da natureza, da estrutura dos sons e harmônicos, deseja saber se há fundamento em afirmar que na

arquitetura, assim como na música, encontram-se tais relações objetivas determinantes que impõem ao sujeito suas próprias leis. Para ele, as relações da harmonia musical não são dependentes do ouvido, mas são determinadas pela natureza anterior ao homem. Importa para ele saber, portanto:

[...] qual fundamento pode ter a opinião daqueles que creem que as proporções que devem ser mantidas na arquitetura são as proporções do belo e do agradável nos acordes da música, as quais não dependem de nós, mas que a natureza determinou e estabeleceu com as precisões exatas que não podem ser mudadas sem chocar instantaneamente os ouvidos mais delicados (PÉRRULT, 1683, p. iii).

Até aqui se tratou do aspecto objetivo da harmonia musical, que, em Batteux, enquadra-se no “ser perfeita em si mesma” da bela natureza. Os acordes devem respeitar as determinações do substrato real que procuram imitar. Assim como os cavalos e as árvores, os quais o gênio deve pintar com base em uma profunda observação da natureza, o músico, em sua composição ou execução, não poderá prescindir de um amplo e profundo acesso às determinações da natureza em relação aos sons e alguns de seus possíveis desdobramentos. A bela natureza, nos acordes, manifesta-se primeiramente em seu aspecto objetivo.

O aspecto subjetivo da harmonia musical vem a ser, assim como nos objetos mais concretos, a importância e o significado que ela assume para o ser humano. A bela natureza encontra-se na combinação dos dois aspectos: objetivo e subjetivo. O gênio imitará as notas tênues dos harmônicos musicais perceptíveis – mas consciente e espontaneamente imperceptíveis na natureza pelo ouvido – e criará os chamados acordes e as chamadas melodias. Os acordes são disposições artificiais de intervalos como a quinta e a terça maior, de forma a emular, de maneira atraente, a estrutura dos sons e harmônicos da natureza, e as melodias são sequências compostas de motivos, frases e períodos musicais que, se analisadas, possuem algo semelhante a uma sintaxe. A atração humana por esse tipo de emulação das relações sonoras naturais, no entanto, obviamente não provém apenas destas relações em si, porque é possível encontrar inúmeras outras características na música que a tornam atraente ao ouvido e aos sentimentos humanos. Uma destas características é a tendência humana a encontrar na expressão artística algum tipo de relação ou algum tipo de significado: “em geral, as expressões [...] são apenas signos” (BATTEUX, 2009, parte 3, cap. 2, p. 138) que relacionam arte e natureza, e que tornam a arte significativa. E o que é significativo para o ser humano na arte tende a ser

desenvolvido e aprimorado com o cultivo do gosto. A tendência humana a procurar relações entre os sons e os sentimentos é uma exigência do coração.

Diderot, em seu *Princípios gerais de acústica*, comentará sobre as relações imperceptíveis à consciência superficial humana, mas que são reconhecidas em um nível mais profundo da mente. Segundo ele, tomando de empréstimo as “*petites perceptions*” de Leibniz, há “pequenas experiências” (*petites expériences*) que se acumulam já no recém-nascido, e que compõem um conjunto complexo de relações mentais profundas (DIDEROT *apud* CHOUILLET, 1973, p. 14)¹⁶². Nos *Princípios gerais de acústica*, ele diz: a alma tem seus conhecimentos sem deles se aperceber (DIDEROT, 1798, II, p. 42). A implicação dessa noção de pequenas experiências (ou pequenas percepções) na música e nas outras belas-artes fica evidente quando Diderot refere-se aos “pequenos ornamentos minuciosos, tratados todos os dias como arbitrários [...]”. Somente a arquitetura fornecerá milhares de exemplos” (*Ibid.*). Estas relações poderão “afetar nossa alma de duas maneiras, por sentimento ou por percepção” (*Ibid.*). Na música, “estimar as relações dos sons que se sucedem em uma peça, [...] combinar as relações entre eles, compará-los, distingui-los todos que se apresentam ao mesmo tempo em uma harmonia, e conferir as partes sucessivas desta harmonia umas com as outras” constituem apenas uma parte do conjunto total de relações efetuadas na mente neste processo de “pequenas experiências”. As relações melódicas também se incluem neste grande conjunto: “a melodia e a harmonia multiplicam em uma obra as relações” (*Ibid.* p. 6). Diderot, portanto, enfatiza, em seu *Princípios gerais de acústica*, as inúmeras relações mentais puras entre os sons, e deixa para textos posteriores as relações entre os sons e as paixões da alma. Somente considerando estas relações entre os sons, que, como se disse, correspondem a uma parte do conjunto complexo total de relações, ele afirma:

O prazer musical consiste na percepção das relações dos sons. [...] Mas esta origem não é particular do prazer musical. O prazer em geral consiste na percepção das relações: este princípio tem lugar na poesia, na pintura, na arquitetura, na moral e em todas as ciências. Uma bela máquina, um belo quadro, um belo pórtico não nos agradam senão pelas relações que fazemos [...] A percepção das relações é o único fundamento de nossa admiração e de nossos prazeres¹⁶³ (*Ibid.* p. 38).

¹⁶² Sobre a “hipótese do inconsciente” de Leibniz – e as pequenas percepções (*petites perceptions*) – na estética de Diderot, cf. Y. BELAVAL, 1950, p. 56.

¹⁶³ *le plaisir musical consiste dans la perception des rapports des sons. [...] “Mais cette origine n’est pas particulière au plaisir musical. Le plaisir en général consiste dans la perception des rapports: ce principe a lieu en poésie, en peinture, en architecture, en morale, dans tous les arts et dans toutes les sciences. Une belle machine, un beau tableau, un beau portique ne nous plaisent que par les rapports que nous y remarquons. [...] La perceptions des rapports est l’unique fondement de notre admiration et de nos plaisirs.*

Em sua tese *A formação das ideias estéticas de Diderot*, Jacques Chouillet sugere que esta filosofia das relações, em Diderot, teria sofrido a influência da *Teoria dos sentimentos agradáveis*, de Louis-Jean Lévesque de Pouilly: “é ele [...] quem, no capítulo consagrado aos prazeres do espírito, estima que a suprema volúpia consiste em estabelecer relações entre as coisas” (CHOUILLET, 1973, p. 73). Segundo Chouillet, “além do idealismo de Shaftesbury, é preciso não negligenciar a influência [sobre Diderot] [...] em particular da *Teoria dos sentimentos agradáveis* de Lévesque de Pouilly”. É necessário lembrar que Levèsque de Pouilly foi professor de Batteux em Reims, e, segundo o próprio Batteux, foi determinante na concepção de *As belas-artes*. A importância do pensamento de Levèsque de Pouilly para a estética de Batteux será vista logo adiante.

A percepção das relações, portanto, tem um papel central nas artes. A relação mais simples, segundo Diderot, é a de igualdade. A arquitetura e a música estão repletas desta relação que atrai e causa prazer. Batteux valorizava, dois anos antes dos *Princípios gerais de acústica*, de Diderot, as teias de relações pelo espírito, e observava que o coração, isto é, a faculdade da emoção, participará desta teia de relações, exigindo que o objeto possua significado no plano das paixões¹⁶⁴. As relações harmônicas e melódicas, portanto, não se resumem às conexões entre os sons em si (quintas, terças, oitavas, relações entre acordes e harmônicos, frases musicais etc.), mas extrapolam para uma forma de relação central em Batteux: entre os signos e as paixões. Assim, os sons, aparentemente vazios de conteúdo semântico, ligam-se a um amplo catálogo de paixões. Cada frase musical relaciona-se a determinados sentimentos – algo semelhante ao catálogo de expressões faciais de Charles Le Brun¹⁶⁵, porém feito de sons inarticulados. Em Batteux, como se disse, sempre há uma consideração objetiva (do objeto e de suas relações, proporções etc.) pelo espírito e uma consideração subjetiva (a relação do objeto com o sujeito e o coração). Como se viu, até mesmo na música e na arquitetura essas relações são feitas pelo espírito e pelo coração.

Tanto o aspecto objetivo quanto o subjetivo da bela natureza, como é de se notar, podem ser identificados no todo de uma história, figura ou objeto a ser imitado – como

¹⁶⁴ Um exemplo oferecido pelo próprio Batteux, e que é útil para se compreender o sentido de “coração” em *As belas-artes*, encontra-se em *Da poesia Didática*, incluída no compêndio *Princípios da literatura*: “[...] parece que no coração do satírico havia um certo germe de crueldade” (*il semble que dans le coeur du satirique, il y ait un certain germe de cruauté* [...]) (BATTEUX, 1775, tome III, p. 349).

¹⁶⁵ Em *Método para aprender a desenhar as paixões*, Le Brun elabora um catálogo de expressões faciais, relacionando cada expressão facial à sua correspondente paixão da alma (cf. BRUN, 1982).

exemplifica o cavalo e sua *mimesis* –, bem como em partes diminutas espalhadas ao longo da obra de arte, como é o caso dos harmônicos de cada nota musical e sua *mimesis*. A bela natureza, portanto, não se resume aos semblantes, às figuras, às grandes unidades, e às grandes narrações – não se resume a Helena e Alceste. Ela pode ser encontrada num simples acorde, o qual, como elemento da arte, atinge a sua perfeição na imitação dos sons ouvidos no quotidiano. Como já se mostrou, “um simples grito de alegria tem, mesmo na natureza, a base de um som harmônico e de seus acordes” (*Ibid.* parte 3, cap. 3, p. 146), o que quer dizer que o acorde harmônico fundamental da música ocidental, utilizando determinada nota, a sua terça maior e a sua quinta, acorde que é a base do sistema harmônico de Palestrina e Rameau, é visto por Batteux como um arranjo artificial das notas imitando a sequência dos harmônicos dos sons ordinários, e escolhendo os primeiros harmônicos, que são os mais audíveis, para criarem uma atmosfera de harmonia entre os sons, uma harmonia que, no espírito e no coração humanos, liga-se a determinados afetos. O gênio humano explorou também acordes com notas não harmônicas entre si, de forma que tais elementos da música criam uma atmosfera de desajuste e frequentemente tensão e afetos negativos. Estes acordes em desajuste, isto é, estas dissonâncias, “servem ali não apenas como tempero e sal, mas contribuem de modo particular para caracterizar a expressão musical” (*Ibid.* p. 145).

Os acordes, portanto, são também exemplos de bela natureza. A idealização de um acorde é a bela natureza. A execução deste acorde, seja em uma composição musical, seja no momento de a música ser cantada ou tocada, encontra-se mais ligada ao plano da imitação da bela natureza. Mas, na realidade, todo o processo de imitação da natureza na arte, passando pela *idea* e chegando à realização da obra é o processo de imitação da bela natureza. E a perfeição de um acorde estará mais próxima do gênio e do gosto se as notas tiverem uma continuidade, uma afinação, um timbre e uma dinâmica também mais próximas da perfeição dos harmônicos e dos sons puros (perfeição objetiva). Mas, de maneira complementar, para exprimir a irregularidade do “comportamento das paixões, do amor, da cólera, da discórdia, (...) frequentemente a voz se azeda e desafina de chofre” (*Ibid.* p. 145). Pois a perfeição também será maior se os acordes contarem a sua *historia* com perfeição, satisfazendo o interesse humano, isto é, sendo significativas e interessantes para o coração (perfeição subjetiva).

Assim, como se verificou, não se pode compreender adequadamente a teoria de Batteux se se quiser reduzir a bela natureza aos exemplos de Zêuxis e Molière. Os tipos de perfeições que se encontram nestes não são as únicas formas de a bela natureza

aparecer na arte. As obras de arte, segundo Batteux, estão repletas da bela natureza, às vezes nos cantos das obras ou em pequenos gestos, às vezes em uma palavra ou em um diminuto espaço de tempo. A bela natureza encontra-se frequentemente difusa na obra de arte.

Jacques Chouillet menciona a “oposição de duas tendências” identificadas por Cassirer, aplicáveis ao desenvolvimento das ideias estéticas no século XVIII: o “belo-sujeito” e o “belo-objeto” (CHOUILLET, 1973, p. 29). Dubos penderia para o lado subjetivo, na medida em que o belo estaria, em sua estética, atado ao sentimento. Chouillet parece contrapor o “belo-sujeito” ao “belo-objeto” como alternativas que se excluem mutuamente. No entanto, como se viu, Batteux considera tanto o “belo-sujeito” como o “belo-objeto” em sua teoria da bela natureza. Curiosamente, Chouillet, em uma das páginas de sua obra, provavelmente por um pequeno descuido que não representa um demérito para seu brilhante trabalho, deixou de considerar o lado subjetivo da bela natureza em Batteux: “com Batteux a conversão ao objeto é total” (*Ibid.* p. 30). Em outras partes do livro, ele demonstra que não é esta sua leitura de Batteux. A citação pinçada de *As belas-artes*, utilizada por ele para embasar sua afirmação, mostra somente parte de um entendimento mais amplo: “inventar nas artes não é dar ser a um objeto, é reconhecê-lo onde ele está e como ele é” (BATTEUX *apud* CHOUILLET, *Ibid.*). Segundo ele, em Batteux, “o objeto a imitar parece posto na natureza e se confunde com os objetos visíveis” (*Ibid.*). Chouillet apresenta nesta passagem, portanto, apenas parte do cenário batteuxiano da bela natureza. O outro lado deste cenário, cuja importância não é menor, é ali ignorado. Assim como muitos textos nos séculos XVII e XVIII devem ser lidos com cautela, para que o que se denota superficialmente em uma frase e até em um texto não seja admitido como a própria filosofia do autor, em Batteux é despropositado pinçar uma citação como prova de qualquer coisa.

Quando se compara a noção de natureza com a de bela natureza, tem-se uma primeira distinção: a natureza, “tudo o que existe” (*Ibid.* parte 1, cap. 2, p. 27), é superior – ou soberana – em relação ao ser humano, e independe deste para existir; ao passo que a bela natureza é dependente do espírito e do coração humanos, e existe em razão destes. A bela natureza é o resultado de um olhar humano para a natureza, um olhar que captura, seleciona e ordena objetos, fenômenos, características e relações naturais que lhe tocam a alma. A bela natureza já é uma concepção do espírito (mente): A *idea* estética, concebida pela mente, é “o belo, o perfeito ideal da poesia, da pintura e de todas as outras artes [...]. Pode-se conceber, pelo espírito, a natureza perfeita e sem defeitos” (*Ibid.* parte

2, cap. 8, p. 73). Exemplos de concepções do espírito que visavam a atingir a perfeição são a república de Platão, a monarquia de Xenofonte e o orador de Cícero (*Ibid.*). A *idea* é um ponto fixo engendrado pela mente, perfeito, em relação ao qual a imitação produz a arte: “como essa ideia seria o ponto fixo da perfeição, as posições das obras seriam marcadas pelo grau de proximidade ou de distanciamento que teriam em relação a esse ponto” (*Ibid.*). Nas belas-artes, como essa perfeição é difusa, isto é, como ela se encontra em muitos planos em uma produção artística, há aqueles que se sobressaem (gênios) e contribuem para o cultivo e o aprimoramento do gosto. Encontrar os defeitos em uma obra de arte é fácil, mas notar a carência de certas belezas que muito bem poderiam ter feito parte da obra é um “juízo reservado apenas aos espíritos da primeira ordem” (*Ibid.* p. 74). Se o veredito do gosto é que “essa obra não tem todas as belezas de que é suscetível”, há, neste caso, uma comparação entre a obra de arte que está sob o crivo do gosto e a bela natureza (uma ideia, uma perfeição, um ponto fixo, um grau máximo) que está formada no espírito (mente) de quem aprecia e julga.

3.2.2 O bom na bela natureza

Até aqui, a bela natureza apresenta-se como um feixe de perfeições de natureza eminentemente estética – como diriam os pensadores depois de Baumgarten. No entanto, em Batteux, a estética moderna ainda está em formação, e não há ainda uma separação rigorosa entre teoria, prática e estética. Nem mesmo a distinção entre ética e estética, que depois passou a ser transparente a ponto de se tornar conceito do senso comum, tinha, em Batteux, os contornos que viriam a ter décadas depois. Como se disse anteriormente, Batteux encontra-se no meio do processo entre Boileau e Kant, ou entre o classicismo do século XVII e o romantismo do século XIX, não apenas cronologicamente, mas também na história das transformações das ideias. A bela natureza, embora tenha uma faceta subjetiva que a aproxima do kantismo e do século XIX, possui enraizada em sua essência uma propriedade que, como se verá a seguir, a faz recuar ao século XVII. Embora Batteux já não estivesse preso ao racionalismo do século XVII e defendesse firmemente o juízo de gosto pela via do sentimento, como em Dubos, parece haver ainda, em sua teoria da bela natureza, uma mistura indissolúvel entre o que Kant entenderá como sendo o belo, o bom e o agradável.

É preciso recordar que Batteux começa o livro *As belas-artes* com uma classificação das artes em geral. As belas-artes não têm a propriedade de serem úteis, não

têm “como objeto as necessidades do homem” (BATTEUX, 2009, parte 1, cap. 1, p. 23), mas “têm como objeto o prazer” (*Ibid.*). Como se disse antes, as belas-artes “só puderam nascer no seio da alegria e dos sentimentos que produzem a abundância e a tranquilidade [...] São a música, a poesia, a pintura, a escultura e a arte do gesto ou a dança” (*Ibid.*). A “utilidade” (*Ibid.* p. 24), presente nas artes mecânicas e mistas, portanto, não é o objeto ou a finalidade das belas-artes.

No entanto, Batteux relativiza seu critério de demarcação e, recepcionando o pensamento de Horácio e de outros poetas e pensadores, afirma que a poesia, a qual “ocupa a primeira posição” entre as artes (*Ibid.* p. 135), deve respeitar uma “regra geral”, qual seja, a de “unir o útil ao agradável” (*Ibid.* parte 3, cap. 3, p. 94). Se o significado de “útil” tiver aqui o mesmo sentido empregado na definição de artes mecânicas, uma contradição será verificada na teoria das artes de Batteux. Se não houver qualquer equívoco, a poesia, a mais importante das belas-artes, deveria ser considerada, ao mesmo tempo, útil e não útil. Porém, antes de encontrar de maneira precipitada, na teoria de *As belas-artes*, uma inconsistência desse tipo, é necessário verificar em que sentido Batteux utiliza a palavra “útil” – e se a utiliza no mesmo sentido de Horácio – quando diz que a poesia deve “unir o útil ao agradável”.

Batteux parece ter notado esta dificuldade logo ao associar a poesia à utilidade. Ele mesmo parece antecipar-se e responder aos questionamentos de seu leitor quando diz:

A finalidade da poesia é agradar, e agradar agitando as paixões. Mas para nos dar um prazer perfeito e sólido, ela deveria apenas agitar aquelas que são importantes e que devemos manter vivas, e não aquelas que são inimigas da sabedoria. [...] A compaixão pelos infelizes, que tem quase uma utilidade tão extensa quanto a própria humanidade, a admiração pelos grandes exemplos que deixam no coração o aguilhão da virtude, um amor heroico e, por consequência, legítimo: eis aí, segundo a opinião de toda gente, as paixões que a poesia deve tratar, ela que não é feita para fomentar a corrupção nos corações arruinados, mas para constituir-se nas delícias das almas virtuosas (*Ibid.* parte 3, cap. 3, p. 95).

Com esta resposta, ele parece querer dizer que a utilidade da poesia se liga à moralidade¹⁶⁶. A arte deve – é o que a passagem sugere à primeira vista – vir acompanhada de uma instrução moral¹⁶⁷, e é preciso que esteja em harmonia não apenas

¹⁶⁶ Assim como na eloquência, como diz Cícero (2007, p. 27, n. 71), “todas as coisas que estão reunidas com a virtude devem ser louvadas, e as que estão com os vícios, vituperadas”, nas belas-artes a virtude deve ser protagonista.

¹⁶⁷ Um exemplo de obra de arte da década de 1750 com o objetivo de instruir moralmente o povo é a série de gravuras *Os quatro estágios da crueldade* (1751), de Hogarth. Impressionado com a violência corriqueira de Londres, o artista, com um lance de retórica pictórica, tenta mostrar – principalmente para as classes mais baixas – que o crime, a brutalidade e a violência não compensam. A primeira gravura retrata

com o que é belo, mas também com o que é bom. Sair disso, negar esta harmonia entre o belo e o bom, seria afastar-se da bela natureza. E negar a harmonia entre o belo e o bom implicaria jamais atingir aquele “prazer perfeito”. Assim, Batteux parece, à primeira vista, rejeitar a ideia de que a apresentação de uma forma imoral de prazer nas artes possa proporcionar um “prazer perfeito”, e, portanto, parece afastar a possibilidade de que a arte poética imoral, cultivada entre os libertinos, seja considerada uma imitação da bela natureza. Esta não pode ser imoral. Além de ser bela, é necessário que a bela natureza seja boa e instrutiva.

Para que se compreenda melhor o que Batteux quer dizer com “prazer perfeito”, é útil recuar no tempo a alguns anos antes da publicação de *As belas-artes*. Batteux encontrava-se no seminário em Reims, onde ele fora auxiliado em seus “estudos de literatura, estética e retórica” (BATTEUX, 2015, p. xvi), como se viu, por um célebre filósofo, um homem de “imensa erudição” (SAULX, 1774, p. 11): Louis-Jean Lèveque de Pouilly – cuja influência sobre o pensamento de Diderot foi acima mencionada (CHOUILLET, 1973, p. 73). A teoria dos sentimentos agradáveis, de De Pouilly, tornou-se conhecida e respeitada por pensadores como Adam Smith, Hume, Newton e Bolingbroke¹⁶⁸. Em sua autobiografia, Batteux menciona o “Sócrates de Reims, [...], homem sábio, filósofo esclarecido [*éclairé*]”¹⁶⁹ (*Id.* 1800, p. 9). “Com seus conselhos”, Batteux aprofundou seus estudos, os quais o auxiliaram, segundo ele, a escrever *As belas-artes* (*Ibid.*).

Nesta tentativa de elucidação da complexa questão das paixões sábias, perfeitas e sólidas, será também útil, além de um breve exame da teoria de De Pouilly sobre os sentimentos agradáveis, uma rápida análise do objeto do livro *A moral de Epicuro tirada de seus próprios escritos* (1758), de Batteux, cujo objeto tem relevância neste tema, e o verbete *prazer*, da *Enciclopédia* de Diderot, cuja redação parece ter a autoria propositadamente desconhecida em razão de se verificar, no corpo textual do artigo, uma

a tortura de um cãozinho quando o vilão ainda era criança. Depois ele rouba e assassina, para finalmente ser condenado pela justiça, executado na forca e mutilado por estudantes de anatomia.

¹⁶⁸ Muitas especulações sobre as relações entre De Pouilly e figuras ilustres na história da filosofia, como, por exemplo, David Hume, parecem ainda não ter comprovações. As correspondências com Fontenelle, Voltaire, Malebranche e La Motte foram perdidas. Hume pode ter sido hospedado em Reims por De Pouilly, mas, segundo Mossner (2001, p. 97), “não há evidências de que Hume o tenha conhecido”. Segundo o mesmo Mossner (*Ibid.*), De Pouilly “tornou-se amigo do próprio Sir Isaac Newton [...] e do Lorde Bolingbroke” (cf. SAULX, 1774, p. 20). Adam Smith (*apud* LOMONACO, 2002) comenta sobre alguns traços de originalidade na teoria dos sentimentos agradáveis, de De Pouilly. Segundo Saulx (1774, p. 17), os eruditos da época, “os homens célebres, que honraram ou ainda honram seu século e a luz das ciências, o apreciavam e o consultavam” (*le chérissoient, le consultoient*).

¹⁶⁹ *Socrate de Reims, [...] homme sage, philosophe éclairé.*

cópia de diversas passagens inteiras do texto de De Pouilly, sem que se faça a este qualquer menção¹⁷⁰. *A moral de Epicuro*, de Batteux, e o artigo da *Encyclopédia* sobre o prazer acabam por repetir as ideias de De Pouilly sobre os prazeres do corpo, do espírito e do coração, sobre a sabedoria na fruição dos prazeres e sobre uma particular visão a respeito da relação entre a ação eticamente virtuosa e a fruição dos prazeres.

Batteux toma de empréstimo da filosofia de De Pouilly diversas ideias. Alguns conceitos de difícil compreensão, utilizados em *As belas-artes*, cujos sentidos não são explicitados no livro, podem ser compreendidos suficientemente bem com a leitura de De Pouilly. Entre estes conceitos encontra-se a “unidade de desígnio”, uma “relação [...] perfeita entre nossos órgãos e nossos sentimentos” (De Pouilly, 1743, p. 47). Tomando de empréstimo a ideia da “república interior” em Platão (*Ibid.* p. 2), mas em uma abordagem declaradamente epicurista¹⁷¹, seguindo um método que ele entendia ser o de Epicuro (*la méthode même d’Épicure*) (*Ibid.* p. 3), De Pouilly defende que se busque fazer com que os prazeres do corpo, do espírito e do coração estejam em harmonia entre si e em sintonia com a razão, constituindo, todas estas faculdades, associadas umas com as outras, uma “república interior” em cada um de nós (*Ibid.* p. 2-3). De Pouilly pretende examinar, assim como o fazia Epicuro, a qualidade do prazer, e não, como é mais comum de se ver, meramente a quantidade. E, para se examinar essa qualidade na república interior dos sentimentos, é preciso considerar as relações entre os poderes internos dessa alma, ou, em outras palavras, as formas de governo dessa república dos sentimentos e da razão. De Pouilly entende que pode haver um prazer pleno e refinado quando há “unidade de desígnio” entre os órgãos do corpo, a razão e os sentimentos, isto é, quando reina na alma uma harmonia entre todas as faculdades e o corpo. Um homem não deve estar “morto a todos os prazeres do corpo” (*Ibid.* p. 54), assim como deve estar atento aos

¹⁷⁰ Um dos muitos exemplos dessa cópia – ou plágio, como se dirá tempos depois – é o seguinte: “a inquietude, o desgosto, o ódio, são sentimentos necessariamente desagradáveis, pela ideia do mal que nos ameaça ou nos aflige” (*l’inquiétude, le chagrin, la haine, sont des sentiments nécessairement désagréable par l’idée du mal qui nous menace, ou nous afflige*) (comparar *Encyclopédie, plaisir*; e De Pouilly, 1743, p. 14). Esta frase, no verbete *plaisir*, da *Encyclopédia*, é, palavra por palavra, idêntica às *Reflexões* de De Pouilly, publicadas em 1743. É possível apenas conjecturar que tenha havido razões inusitadas para que a cópia tenha sido feita desse modo.

¹⁷¹ Parece, de fato, haver, na abordagem de De Pouilly, uma preponderância ético-filosófica do que poderia ser compreendido como sendo de matriz epicurista. No entanto, em determinado momento, De Pouilly passa a defender uma teleologia: “as leis do sentimento provam a existência de uma inteligência soberana” (LLOYD, 2019, p. 126). É útil aqui uma advertência: em vista de múltiplas evidências de um hábito filosófico tão comum à época – o método filosófico-polifônico de Bayle de esconder e cifrar suas convicções filosóficas íntimas para que o leitor certo as descobrisse, e apresentar diversos disfarces ao pensamento –, é preciso que se busque uma interpretação de De Pouilly levando em consideração as entrelinhas e o que está além de suas declarações.

prazeres do espírito e do coração. “Todos os sentimentos agradáveis têm sua fonte no exercício fácil de nossas faculdades” (*Ibid.* p. 43). É preciso que o exercício das faculdades seja livre e fácil. Este jogo (*jeu*) fácil, livre e harmonioso das faculdades “caracteriza a perfeição” (*Ibid.*). Segundo De Pouilly, se fosse preciso ou possível resumir a sua teoria dos sentimentos em poucas palavras, seria ela sintetizada na ideia do jogo fácil e harmonioso entre as faculdades para se alcançar uma perfeição no plano do prazer e dos sentimentos.

Uma consequência da teoria de De Pouilly está expressa precisamente no subtítulo do livro: [*reflexões*] *sobre o prazer ligado à virtude*. A virtude pode ser vista por alguns como algo independente do prazer para ser exercida. É possível que não se encontre qualquer valor na relação entre o prazer pessoal de agir e a ação moral. De certo ponto de vista, se a ação for árdua e não prazerosa, ou se for agradável, nada alterará o que se deve fazer moralmente.

Diferentemente deste ponto de vista, o epicurista, segundo De Pouilly e também Batteux, em *A Moral de Epicuro*, encontra valor no prazer de agir de modo virtuoso. Diz Batteux, no capítulo *Ideia das virtudes, segundo Epicuro* (1758, art. VI, p. 118): “esse homem, Epicuro, o qual se acusa de ser excessivamente indulgente com a volúpia, não usa sua voz senão para gritar que não se pode viver feliz sem ser prudente, honesto e justo, nem ser prudente, honesto e justo sem ser feliz”¹⁷². Batteux entende que Epicuro, o qual estava interessado na felicidade do indivíduo, considerava este como sendo o centro de convergência e existência de todas as coisas, ou, nas palavras de Batteux (*Ibid.* p. 37), “o centro do universo e o centro da sociedade”. E essa unidade, o indivíduo, ao qual todas as coisas do mundo se voltam, possui, em Epicuro, como objetivo em relação a tudo, sua própria felicidade e seu próprio prazer. Todos os valores epicuristas, segundo a leitura de Batteux, voltam-se sempre, direta ou indiretamente, para a satisfação da própria felicidade e do próprio prazer, mesmo as aconselháveis virtudes da amizade e da bondade. O sábio epicurista cultiva a amizade, na medida em que esta o aproxima do prazer perfeito.

Cabe fazer algumas distinções, segundo Batteux, entre a filosofia de Aristipo e a de Epicuro. Aristipo, um aluno de Sócrates, hedonista, *enfant terrible* e publicamente interessado em extrair de todas as situações o máximo proveito pessoal, independentemente do respeito à moral e aos bons costumes, não estava interessado, bem como Epicuro, e contrariamente aos estoicos, em abraçar o bem honesto, mas somente o

¹⁷² *Cet homme qu'on accuse d'être trop libre à la volupté, Epicure, n'a de voix que pour crier qu'on ne peut vivre heureux sans être prudent, honnête et juste, ni être prudent, honnête et juste sans être heureux.*

bem agradável: “Aristipo e Epicuro, tendo abraçado somente o bem agradável”, compreendiam que as virtudes somente eram boas na medida em que, na vida, vinham acompanhadas de coisas agradáveis (*agréments*) (BATTEUX, 1758, p. 40). Propunham eles “subordinar as virtudes ao prazer” (*sobordonner les vertues au plaisir*) (*Ibid.* p. 41). Quanto à rejeição do bem honesto como finalidade e missão individual, as filosofias de Epicuro e Aristipo concordavam. No entanto, havia, segundo Batteux, diferenças importantes, dentre as quais é útil ressaltar uma. Aristipo entendia a felicidade, diz Batteux, simplesmente como “desfrute das sensações agradáveis” (*jouissance des sensations agréables*) (*Ibid.* p. 93). Epicuro teria rejeitado essa doutrina de busca por uma intensa atividade de desfrute do prazer ligado às sensações, e teria seguido a opinião de Hierônimo de Rodes, e adotado uma postura de prevalência de uma negatividade hedonista, sugerindo que, melhor do que buscar o prazer ativo, seria atingir, se possível, a cessação da dor e da necessidade. A esta perfeição – ausência de dor e de necessidade – Epicuro denominara, segundo Batteux, “soberana volúpia” (*souveraine volupté*) (*Ibid.* p. 92). Esta soberana volúpia, uma tranquilidade sem dor e sem necessidade, seria o melhor que o sujeito poderia fazer para si mesmo – em vez da ânsia de ocupar o tempo em perseguir, a todo custo, toda sorte de prazeres ligados às sensações. Assim, embora os dois filósofos entendessem, segundo Batteux, que “o sacrifício do bem particular ao bem público” fosse “pura tolice, sem recompensa e sem objeto”¹⁷³ (*Ibid.* p. 39), Aristipo, diferentemente de Epicuro, não estaria tão interessado em propor o cultivo de determinados hábitos que muito bem poderiam, aos olhos dos desavisados, ser considerados como ações motivadas pela busca do bem honesto – condutas características de monges ascetas e dos estoicos. Aristipo preferia, contrariamente ao que Sócrates ensinava, desfrutar ativamente, sem pudores, de toda sorte de prazeres que se lhe apresentassem¹⁷⁴. É neste ponto que Batteux e De Pouilly parecem optar pela moral de Epicuro, aceitando as inclinações morais, na medida em que estas são benéficas à volúpia em um nível mais profundo de satisfação.

É útil distinguir e caracterizar as perspectivas que se plasmaram na história da filosofia como as visões estoica e epicurista a respeito do prazer e da virtude. Em princípio, a relação entre prazer e moral poderia ser considerada tanto da perspectiva da

¹⁷³ [...] *le sacrifice du bien particulier au bien public, étoit une sottise pure, sans recompense et sans objet.*

¹⁷⁴ Apesar de todas as anedotas que se contam acerca das extravagâncias de Aristipo, Diógenes Laercio (1969, livro 2, p. 71-72) conta que o filósofo cirenaico teria treinado sua filha Arete a evitar excessos. Com a perda de seus escritos, torna-se difícil – senão impossível – reconstituir os seus pensamentos, e o que nos resta não passa de uma caricatura.

moral como daquela do prazer. Aqui não nos interessa, por enquanto, o ponto de vista da moral puramente, uma vez que não se está discutindo se a ação tem ou não valor moral, como pretenderá Kant, na *Fundamentação da metafísica dos costumes*. O que se pretende aqui é verificar o valor para o prazer em uma ação pretensamente moral. E o que interessa para De Pouilly e Batteux é o sentimento e o prazer em uma ação virtuosa.

Se retomarmos a questão de Batteux sobre o “prazer perfeito”, ou “prazer perfeito e sólido”, veremos que o que ele busca é a mesma harmonia que De Pouilly exige da relação entre o corpo e as faculdades da alma, entre as paixões e a razão – por um viés, como se disse, assumidamente epicurista. É preciso pensar o “centro do universo” – o indivíduo – como um feixe de prazeres, como vetores, pressionando, desejando e sofrendo de todos os lados. O indivíduo é uma república. E essa república deve buscar uma existência, segundo De Pouilly, de perfeita harmonia e funcionalidade entre os seus grupos constituintes, de forma a que tal república nunca se encontre internamente em um estado de conflagração. É preciso que haja uma harmonia entre as faculdades e o corpo. O termômetro dessa harmonia é o prazer, tomado não em sua quantidade, mas em sua qualidade. Quanto mais harmonia houver, mais qualidade de prazer haverá, decorrente da soma dos vetores nessa república dos sentimentos. Diz De Pouilly (1743, p. 41): “as paixões e a razão formam em nós como uma república interior, que não pode ser perfeita a não ser que os membros que a compõem sejam fieis no cumprimento das funções que lhes convêm, e submetam os seus movimentos ao bem público”¹⁷⁵.

O artigo na *Encyclopédia* sobre o prazer (*plaisir*) repete, como se disse anteriormente, as palavras e as ideias de De pouilly: há prazeres mais ligados ao corpo, outros ligados ao espírito, e outros ao coração. E, deve-se sublinhar, há aqueles prazeres ligados à virtude. Ora, estes não podem ser sufocados pelos outros prazeres, na medida em que também são constituintes da república interior. O artigo apresenta um exemplo mais uma vez palavra por palavra idêntico ao de De Pouilly: “os indígenas, os selvagens, os fanáticos encontram a sua alegria no seio das dores mais vivas”¹⁷⁶. O resultado é uma desordem no esperado equilíbrio entre corpo, razão e as faculdades da alma. A perturbação atinge irremediavelmente o “prazer perfeito” de Batteux. A república encontra-se em estado de conflagração. Algumas partes da alma são suprimidas e

¹⁷⁵ *Les passions et la raison forment en nous comme une République intérieure, qui ne peut être parfaite, qu'autant que les membres qui la composent sont fidèles à remplir les fonctions qui leurs conviennent, et à assortir leurs mouvemens au bien public.*

¹⁷⁶ *Les indiennes, les sauvages, les fanatiques marquent de la gayeté dans le sein des douleurs les plus vives.*

sufocadas. Ele dirá, como se verá mais adiante, que, se ao coração não se dá o que lhe é devido, mas se lhe dá em excesso, o espírito, uma faculdade da alma que deveria manter uma harmonia com o coração, imediatamente é impedido de deleitar-se, e cede, em suas vãs tentativas de apreciação das perfeições do belo, ao desvario do coração.

O prazer perfeito de Batteux, realizado quando há uma maior harmonia entre as faculdades, parece refletir o ideal classicista de equilíbrio, segundo o qual a poesia e a arte, assim como as atividades em geral, devem buscar atingir a medida certa na expressão e na imitação, sem exageros. Se seguirmos por este caminho, por esta hipótese, os protagonistas seriam o bom, o belo e o sublime, não o mau, o feio e o grotesco. A busca pelo *bel esprit* – refinado, culto, adequado e agradável – já ilustraria, segundo tal visão, esse desejo. As artes que vieram a se declarar clássicas ou neoclássicas buscam o ideal de harmonia, perfeição, equilíbrio e medida. Uma maior expressividade, encontrada nos movimentos sentimentalistas¹⁷⁷, deveria respeitar seus limites. Alguns desses movimentos já eram pré-românticos. O canto expressivo e completamente fora de si (*en passion*) na voz do sobrinho de Rameau ilustra essa tendência que se afasta da medida e do decoro próprios da arte cortesã¹⁷⁸ (DIDEROT, 1862, p. 120). No entanto, como se verá adiante, Batteux rejeita o *bel esprit* – algo “funesto às artes” – como sendo uma espécie de corrupção e decadência nos costumes e nas artes (BATTEUX, 2009, parte 2, cap. 3, pág. 57). Como se verá adiante, Batteux não rejeita a violência, o crime, a dissonância e o feio, mas confere a cada um destes seu lugar próprio – não como protagonistas, certamente.

Batteux ainda conserva a necessidade de um certo decoro, o qual em Muratori e Luzán é muito mais enfatizado. Batteux não exclui esse moralismo e didatismo de sua estética para não romper completamente com o passado. Mas, como se disse antes, em Dubos e em Batteux já se vê um novo tempo de celebração do sentimento e da liberdade nas artes.

Ao afirmar a necessidade ou a finalidade de a poesia e, por extensão, as outras artes serem também instrutivas, Batteux não rompe com o projeto de caracterizar as belas-

¹⁷⁷ Dubos prescrevia, em suas *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*, que o poeta trágico “sempre” deveria buscar a “veneração pelos personagens destinados a fazer verterem as lágrimas” (*inspirez toujours de la veneration pour les personages destinéz à faire verter les larmes*) (DUBOS, 1719, p. 116). “(...) é necessário que os infortúnios nos custem as lágrimas a fim de que a tragédia seja bem-sucedida” (*il faut que les malheurs nous coûtent les larmes afin que la tragédie réussisse*) (*Ibid.* p. 139).

¹⁷⁸ “Tomado de uma alienação de espírito, de um entusiasmo vizinho da loucura” (*saisi d’une aliénation d’esprit, d’un enthousiasme si voisin de la folie*), o sobrinho de Rameau cantava sozinho, “com uma precisão, um calor e uma verdade incríveis” (*avec une précision, une vérité et une chaleur incroyables*) imitando flautas, cordas e sons de todos os tipos e caracteres.

artes como sendo voltadas para a fruição imediata do prazer. Deve-se aqui lembrar do *prazer ligado à virtude*, em De Pouilly, ideia que, como se disse, será útil para compreender a generalização da finalidade hedonista em Batteux. A teoria de Batteux parece situar-se em um ponto intermediário entre uma visão mais tradicional sobre a finalidade moral da poesia, como em Muratori, em que o fazer poético confundia, em seus desígnios, o bom com o belo, e a *Analítica do belo* da estética kantiana da *Crítica da Faculdade de Julgar*, segundo a qual o bom se distingue do belo e do agradável.

Como foi dito anteriormente, o bem, ao lado do belo, na bela natureza de Batteux, faz, de certa maneira, uma alusão à necessidade de a poesia contemplar a virtude e ensiná-la, porém com a finalidade de proporcionar um prazer mais perfeito e equilibrado, na medida em que as faculdades da alma devem estar em harmonia entre si para que esse prazer na apreciação artística seja pleno. A virtude, como em Epicuro, serve ao prazer. Exaltam-se as virtudes nas artes porque a sua contemplação, em certo sentido, proporciona beleza e prazer com um fino encanto. Diderot, leitor de Shaftesbury, De Pouilly e Batteux, concordará com estes que o prazer mais verdadeiro e profundo no gênero humano – um prazer que pode e deve ser objeto das artes – está ligado à virtude genuína, na medida em que a verdadeira natureza humana não é aquela dos celerados, mas dos bons: “não sou pudico; li algumas vezes meu Petrônio. (...) Perdooo ao poeta, ao pintor, ao escultor, até mesmo ao filósofo um momento de êxtase poético e de loucura; mas não admito que aí se embeba o pincel e que se subverta a finalidade das artes” (DIDEROT, *Ensaio sobre a pintura*, 1993, p. 112). O castigo dos celerados é regozijo para a alma: “mostra-me Cômodo¹⁷⁹ abandonado às feras” (*Ibid.* p. 113). Não se trata de fazê-lo meramente pela virtude (em si), mas pelo prazer. Diderot pretende “reconciliar o homem com sua natureza, mostrando-a boa como na verdade é” (MATOS, 2001, p. 64).

O que se viu depois de Batteux, principalmente no século XIX, foi a ampliação do sublime na arte e uma progressiva inclusão, na literatura, na dança e nas outras artes, de elementos estranhos à moral e aos bons costumes. O mau, o feio e o grotesco foram trazidos com mais frequência para os palcos. Peças como “Os Bandoleiros”, de Schiller, apresentavam, como protagonistas, revolucionários personagens transgressores dos costumes. O equilíbrio de Batteux e do classicismo havia sido posto em xeque. Em Sade, pode-se ver o extremo oposto do “prazer perfeito” de Batteux. Para determinado eu-lírico de Sade, o prazer perfeito estaria no vício absoluto. Sade, por meio desse eu-lírico não

¹⁷⁹ Lúcio (Élio) Aurélio Cômodo (161-192), imperador romano de 180 a 192, tradicionalmente descrito como celerado e errático, sucedeu a Marco Aurélio (121-180), descrito como sábio e justo.

disfarçado, parece reconhecer que “o crime [...] não tem essa espécie de delicadeza que se encontra na virtude”¹⁸⁰ (SADE, 1904, p. 9), mas é partidário de uma estética cujo objeto é, de certo modo, invertido em relação ao “prazer perfeito” de Batteux e de De Pouilly¹⁸¹. Sade afasta-se do equilíbrio apolíneo, e dá espaço apenas ao dionisíaco. O prazer perfeito, para Sade, não depende de qualquer adequação ao útil e ao virtuoso. O crime é “sempre mais sublime”¹⁸² (*Ibid.*), e “tem incessantemente um caráter de grandiosidade e sublimidade”¹⁸³ que supera e o torna sempre preferível aos encantos monótonos e efeminados da virtude”¹⁸⁴ (*Ibid.*). Nada mais distante do que recomendam De Pouilly e Batteux, na esteira da tradição da união do útil e o agradável na poesia.

Como se verá mais adiante, embora não se deva pensar que Batteux é partidário de uma arte absolutamente depurada de qualquer violência ou feiura – uma arte pura, casta, limpa –, pois a sua estética também considera a oportunidade de a arte aproveitar-se das vicissitudes, além de considerar a variedade de caráter de um povo na determinação do gosto que lhe é próprio –, o que deve predominar é aquele caráter harmonioso. Mais tarde, em seu *Tratado sobre a poesia dramática* (*Traité de la poésie dramatique*), ele lembra que, no circo de gladiadores, “um homem massacrado na arena acostuma o espectador a ver o sangue com prazer”. Este tipo de espetáculo sangrento “convém a um povo guerreiro” (BATTEUX, 1765, p. 5). Nas belas-artes, diferentemente, a atmosfera é distinta: o coração é humanizado. Há uma tendência à ligação “entre os cidadãos pela compaixão e pela humanidade” (*Ibid.*). Batteux não comenta sobre a brutalidade fatal em Virgílio, o maior representante da poesia épica daquele mesmo “povo guerreiro” aficionado pelo circo de gladiadores.

¹⁸⁰ [...] *le crime n'a pas ce genre de délicatesse qu'on trouve dans la vertu [...]*

¹⁸¹ Diderot terá, a respeito da virtude na arte, um entendimento que se aproxima do “prazer perfeito” de Batteux. Yvon Belaval (1950, p. 89) dirá que Diderot, um profundo conhecedor das obras de Shaftesbury, De Pouilly e Batteux, tinha o entendimento de que “não somente o artista a serviço da moral obedece à vocação autêntica da arte, mas também escolhe ele aquilo que toca mais” (*non seulement l'artiste au service de la morale obéit à la vocation authentique de l'art, mais encore il choisit ce qui Touche le plus*). A moral não se apresenta, na arte, com uma função independente e desvinculada do sentimento e das paixões, mas a estes se liga intrinsecamente.

¹⁸² [...] *toujours plus sublime [...]*

¹⁸³ Diderot dirá do “caráter de energia” (*caractère d'énergie*) das grandes paixões que “o touro é mais belo que o boi (...); o tirano, que o rei; o crime, talvez, que a virtude; os deuses cruéis, que os deuses bons; e os legisladores sagrados sabiam bem disso” (*le taureau est plus beau que le boeuf (...); le tyran, que le roi; le crime, peut-être, que la vertu; les dieux cruels, que les dieux bons; et les législateurs sacrés le savaient bien*) (DIDEROT *apud* BELAVAL, 1950, p. 72). No entanto, a energia do crime serve ao protagonismo da virtude (*Ibid.* p. 88).

¹⁸⁴ [...] *sans cesse un caractère de grandeur et de sublimité qui l'emporte et l'emportera toujours sur les attraits monotones et efféminés de la vertu [...]*

Muratori, cuja obra *Della perfetta poesia italiana* foi editada pela primeira vez quarenta anos antes de *As belas-artes*, em 1706, nos apresenta a sua concepção e também uma visão histórica da relação entre o útil e o agradável na poesia. A tendência preceptiva dominante, nas poéticas da época, era de unir o útil e o agradável como finalidades da poesia: “alguns veem a poesia como uma arte operando por si mesma; e outros a consideram uma arte subordinada à instituição civil, isto é, à política e à filosofia moral”¹⁸⁵ (MURATORI, 1821, pp. 56-7). Aqueles que a consideravam “uma arte subordinada à instituição civil, [...] à política e à filosofia moral”, não estavam interessados apenas no prazer, isto é, não viam o prazer como o único fim, mas entendiam que a poesia deveria atender a outras exigências. A principal finalidade não voltada ao prazer da poesia seria a de fazer com que “as pessoas aprendessem a amar as virtudes e odiar os vícios”, por meio do louvor “da virtude e dos virtuosos” (*Ibid.* p. 60). Esta finalidade, de natureza ético-política, seria, em outras palavras, a de propagar a virtude. Diz Muratori:

[...] um dos principais fins da poesia [...] é ensinar e beneficiar o povo. [...] todos os poemas devem regularmente destinar-se à utilidade de quem os escuta ou lê; também alguns desses principalmente foram destinados na política ou na filosofia moral a instruir determinadas pessoas¹⁸⁶ (*Ibid.* p. 62).

Muratori não se preocupa em responder à questão sobre se é mais importante o deleitar (*dilletare*) ou o beneficiar (*giovare*), tema já tratado “por muitos literatos com grande esforço de erudição e de engenho” (*Ibid.* p. 63). O que ele pretende fazer é reconhecer que a poesia não possui apenas uma finalidade, como queriam alguns tratadistas, mas apresenta duas facetas:

[...] pode-se dizer que a poesia ou poética, na medida em que é uma arte imitativa e compositiva de poemas, tem por fim o deleite; e na medida em que é arte subordinada à filosofia moral ou política, tem por fim o benefício de outrem. Assim a mesma coisa (a poesia) considerada de maneiras diferentes tem dois diversos fins, isto é, o deleite e a utilidade. A poesia, considerada em si mesma, busca deleitar. Mas enquanto arte sujeita à instituição civil, deve proporcionar utilidade¹⁸⁷ (MURATORI, 1821, p. 63).

¹⁸⁵ [...] *Riguardano altri la poesia come arte operante per sè stessa; ed altri la riguardano come arte subordinata alla facoltà civile, cioè alla politica e filosofia morale.*

¹⁸⁶ [...] *uno dei principali fini della poesia [...] sia l'insegnare e il giovare al popolo. [...] tutti i poemi debbano regolarmente essere indirizzati all'utilità di chi gli ascolta o legge; pure alcuni d'essi principalmente furono destinati dalla politica o filosofia morale per instuire alcune determinate persone.*

¹⁸⁷ *E può dirsi che la poesia o poetica, in quanto è arte imitatrice e componitrice di poemi, ha per fine il dilettere; in quanto è arte subordinata alla filosofia morale o politica, ha per fine il giovare altrui. Così la medesima cosa in maniera differente considerata ha due diversi fini, cioè la diletazione e l'utile. Dalla poesia riguardata in sè stessa si cerca di porger diletto; e da lei parimente, riguardata come arte soggetta alla facoltà civile, si dee porgere utilità.*

A poesia, portanto, tem duas obrigações (*obbligazione*). A transgressão destas obrigações é um erro grave, pelo qual determinado poema não pode ser considerado perfeito: “quem não deleita com boa imitação poética, peca propriamente contra uma intenção da poesia; e quem, ao imitar e deleitar, não traz benefício ao povo, peca contra a outra obrigação da poesia”, pois, como se disse, “a verdadeira e perfeita poesia deve sempre deleitar, e ao mesmo tempo proporcionar utilidade à república (*la vera e perfetta poesia dovrebbe sempre dilettere, e nello stesso tempo recare utilità alla Repubblica*). Aqui se nota que entra na discussão o tema da dupla possibilidade artística da *República* de Platão: uma poesia voltada para o deleite, a qual deve ficar fora da cidade; e outra, uma poesia ética, objetivando adequar-se perfeitamente às leis, a todos os ditames e ao *ethos* estabelecidos politicamente, uma arte que deve permanecer na cidade. Para Muratori, “há defeitos do poeta enquanto poeta; e outros, do poeta enquanto cidadão ou parte da república” (*altri son difetti del poeta, come poeta; ed altri del poeta, come cittadino, o parte della repubblica*) (*Ibid.* p. 64).

Luzán, em sua *Poética*, repetindo parte do entendimento de Muratori a respeito da dupla finalidade na poesia, considera também, como possível finalidade, além do deleite e da utilidade, a imitação. Segundo ele, os pensadores divergem nesta questão:

[...] uns lhe designam por fim a imitação e a semelhança, fundados em que a poesia é arte imitadora, e conseqüentemente deve ter o mesmo fim que a pintura e as outras artes que imitam. Outros reconhecem por fim da poesia simplesmente o deleite (LUZÁN, 1737, p. 56).

Segundo Luzán, Castelvetro foi “um daqueles que, com mais firmeza, se colocaram do lado do deleite” (*Ibid.* 56) e dizia que “como a poesia nasceu e cresceu unicamente para recreação e entretenimento do povo, não deve ter outro fim que o deleitá-lo e diverti-lo [...]” (*Ibid.*). Luzán continua: “outros, colocando-se do lado contrário, dizem que só a utilidade é o fim da poesia. E outros, como Máximo de Tiro, defendem que o deleite e a utilidade são os fins da poesia. Benio acha estranho haver dois fins na poesia” (*Ibid.* p. 57). Porém, o preceito de Luzán a respeito da finalidade da poesia concentra-se em um equilíbrio entre deleite e utilidade: “porque como nossa natureza é, por assim dizer, frágil (*feble y enfermiza*), e nosso gosto difícil de contentar, estão igualmente expostos a se entediar com a utilidade ou desvirtuar-se com o deleite” (*Ibid.* p. 59). Assim, para atingir o equilíbrio perfeito, “o discreto e prudente poeta não deve ser

nem cansativo por ser muito útil, nem danoso por ser muito doce; do primeiro se ofende o gosto, do segundo a razão” (*Ibid.* p. 48).

Recorrendo a certas relações encontradas em algumas alegorias da *República* de Platão, Luzán afirma ser a poesia um meio mais acessível de se contemplar a luz do sol que só pode ser vista plenamente fora da caverna. Diferentemente da moral pura e das ciências, a poesia teria a vantagem de “moderar a atividade da luz, [...] mesclando o verdadeiro e o aparente” (*Ibid.* p. 62). Assim,

As outras ciências nos ensinam a verdade simples e desnuda e o caminho da virtude e da glória, árduo, áspero e cheio de dificuldades; mas, ao contrário, a poesia nos ensina a verdade, mas adornada de ricas galas, e como disse Tasso, *temperada de doces versos*, e nos guia à virtude e à glória por um caminho ameníssimo, cuja beleza engana e adorna de tal sorte nosso cansaço, que nos achamos no cume, sem sentirmos que sucumbimos uma conta muito áspera. As máximas filosóficas ensinam a verdade simples e desnuda – mas uma verdade impraticável. Mas a poesia, seguindo outro rumo, propõe estas mesmas máximas com tal artifício, com tais adornos e com cores e luzes tão proporcionadas à vista curta do vulgo, que não encontrando este razão para negar-se a elas, [...] é preciso que se deixe vencer por sua persuasão” (*Ibid.* p. 63).

Mais uma vez nota-se o tema da persuasão do povo, benéfica e necessária, na poesia. Assim como em Muratori, Luzán considera a necessária propagação platônica da virtude ao povo como sendo uma das duas finalidades da poesia. A poesia, para ser perfeita, deve ter como objetivo, portanto, persuadir o povo de que a virtude é o único e perfeito caminho, e as personagens e suas ações devem prová-lo.

A poesia perfeita é tida como uma mescla equilibrada entre a poesia (ou pseudo-poesia) adequada ao *ethos* dentro da cidade ideal da *República* de Platão e aquela poesia inadequada ao *ethos* próprio à república, fascinante mas proibida dentro dos limites da cidade. Os extremos do moralismo da república e da liberdade poética fundem-se em um meio termo de configuração mais aristotélica.

Pode-se notar uma semelhança e ao mesmo tempo uma diferença entre esta visão e a de Batteux. Em Batteux, embora a bela natureza pareça não abandonar totalmente a herança platônica da adequação entre a arte e o *ethos*, o que se define como finalidade na arte não extrapola a seara do prazer. É o prazer, e nada mais, que pode ser considerado como a finalidade geral e última na arte. Batteux reprova a valorização da moral pela moral na poesia. Referindo-se a Charles Rollin, diz ele, a poesia “deve estar voltada inteiramente para o proveito da virtude” (BATTEUX, 2009, p. 16). Em Batteux, a virtude é um meio para se chegar ao prazer, diferentemente da visão de Muratori, Luzán ou do purismo de uma vinculação da poesia ao *ethos* na *polis* perfeita. Em De Pouilly e em

Batteux, como já se viu, o que está em jogo é saber como atingir um prazer refinado e equilibrado. A solução é o entendimento de que não há espaço para lutas internas na república dos sentimentos. A passagem a seguir reforça este modo de ver a arte:

[...] é preciso concluir que a bela natureza, tal como deve ser apresentada nas artes, contém todas as qualidades do belo e do bem. Ela deve nos agradar, quanto ao espírito, oferecendo-nos objetos perfeitos neles mesmos que engrandecem e aperfeiçoam nossas ideias. É o belo. Ela deve agradar nosso coração, mostrando-nos nesses mesmos objetos interesses que nos sejam caros, que digam respeito à conservação ou à perfeição de nosso ser, que nos façam sentir agradavelmente nossa própria existência. E é o bom, que se reunindo ao belo em um mesmo objeto apresentado, lhe dá todas as qualidades de que tem necessidade para exercer e aperfeiçoar ao mesmo tempo nosso coração e nosso espírito (BATTEUX, parte 2, cap. 4, p. 63).

Observe-se que a palavra “agradar” refere-se a uma finalidade tanto no “belo” quanto no “bom”: “[a bela natureza] deve agradar” ao espírito e ao coração. Observe-se também que o espírito se agrada com o belo, e o coração se agrada com o bom. O espírito, em sua contemplação desinteressada¹⁸⁸ (*Ibid.* p. 65), como se verá adiante, intensifica sua atividade e seu prazer quando depara com certas perfeições da arte, ao passo que o coração, sempre interessado, diminui sua emoção e seu prazer quando depara com a ficção da arte. Este ponto, como se disse, será abordado com mais profundidade adiante. Mas é útil, por enquanto, observar que o bom relaciona-se diretamente com o coração, “que é tocado pelos objetos somente segundo a relação que eles têm com sua própria

¹⁸⁸ A palavra “desinteresse” pode, à primeira vista, parecer uma inadequação terminológica se aplicada à estética de Batteux – por ser frequentemente identificada, na história da estética, com o “interesse” (em alemão, *Interesse*) na estética kantiana, pois o *Wohlgefallen* (“prazer”, ou “complacência”, como traduziu Valério Rohden), do bom e do agradável está ligado com o interesse (*Das Wohlgefallen am Angenehmen [und am Guten] ist mit Interesse verbunden*) (KANT, KU AA 5:205, 207), ao passo que o *Wohlgefallen* que determina o juízo de gosto (estético) é sem interesse (*ohne alles Interesse*) (*Ibid.* AA 5:204), o que poderia nos levar a questionar a utilização de tal ideia antes de Kant. No entanto, como se verá adiante, o autor de *As belas-artes* considera o “interesse” (*intérêt*) como componente indispensável das artes, e emprega esta palavra diversas vezes. O espírito, por exemplo, “considera [os objetos] sem interesse” (*il les envisage sans intérêt*) (BATTEUX, 1746, p. 97; 2009, parte 2, cap. 5, p. 65). “O mesmo não ocorre com o coração” (*Ibid.*), que contempla as coisas com interesse. Em seu *Cours de belles-lettres ou Principes de la littérature*, ele diz: “(...) o coração pela relação (...) com nosso interesse” (*le coeur par le rapport (...) avec notre intérêt*) (1753, p. 160).

A ideia de desinteresse é possivelmente um empréstimo que Batteux faz de Shaftesbury. Segundo J. Stolnitz, (1961, p. 100), Shaftesbury é “o primeiro pensador a trazer o fenômeno do desinteresse à luz e analisá-lo”. O mesmo afirma P. Guyer (2014, p. 30): “A ideia de desinteresse (*disinterestedness*) do prazer no belo, análogo ao desinteresse do sentimento moral, foi introduzido pelo conde de Shaftesbury em seu diálogo *Os moralistas*. Muitos têm sustentado a ideia de que o desinteresse seria (...) ao menos uma das ideias centrais da estética moderna”. Batteux realmente escreveu um ensaio – ou “pequeno tratado” sobre Shaftesbury, publicado em 1753 – *Arte: diálogo endereçado ao Milorde Shaftesbury* em uma nova edição (*nouvelle édition*) de *As belas-artes*. É possível que ele só tenha lido Shaftesbury depois de 1746. Talvez ele tenha lido a tradução de *An inquiry concerning virtue and merit* (Shaftesbury), feita por Diderot sob o título *Essai sur la mérite et la vertu*, publicada em 1745.

vantagem” (*Ibid.* parte 2, cap. 5, pág. 66). O bom, portanto, está relacionado à vantagem e ao interesse (coração).

A bela natureza engloba o belo e o bom, e é uma *idea* cujos elementos internos se relacionam de modo a conferir unidade à arte, e cujos elementos tampouco deixam de se relacionar com o mundo exterior à obra de arte. O belo, contemplado pelo espírito, o qual se satisfaz com os objetos perfeitos em si mesmos (*ibid.*), deve estar em harmonia com o bom, ansiado pelo coração, o qual se satisfaz com as perfeições das relações entre sujeito e objeto.

Uma eventual incongruência entre arte e *ethos*, que provoca, na concepção da arte ética da *República* de Platão, um sentimento negativo, de repulsa, também provoca, em Batteux, um sentimento negativo, mas não com a mesma intensidade. Ao se tentar compreender a arte ética platônica, a qual deveria ser praticada dentro da república ideal, deve-se de antemão compreender que o cidadão, o qual consegue, de certo modo, apreciar a arte oficial de sua *polis*, não deixa de ver diante de si uma beleza, uma perfeição, que vem a ser precisamente a perfeição da cidade em si, e tudo o que pertence à *polis* o deleita, simplesmente em razão de as coisas associadas a ela, tais como a sua arte oficial e seus rituais, carregarem em si a aura de beleza da essência da *polis* e o que esta representa. Toda a virtude que reina na cidade ideal é contemplada com admiração e profundo respeito. Há na forma ideal uma beleza. A *República* de Platão foi concebida como uma beleza, e, para Batteux, ela é uma metáfora da bela natureza: “há o belo, o perfeito ideal da poesia, da pintura e de todas as outras artes. Pode-se conceber pelo espírito a natureza perfeita e sem defeitos, assim como Platão concebeu sua república [...]” (*Ibid.* parte 2, cap. 8, p. 73). O que Batteux não aceita é que tal beleza exclua as demais e expulse da cidade os poetas mais livres. É justamente o equilíbrio na apreciação e no deleite envolvendo um sem número de fatores que dá ao gosto cultivado o seu fino juízo. O gosto não se concentra em um fator, mas depende de múltiplos. A república ideal, portanto, é bela – reconhece-o Batteux –, mas não se deve, por isso, suprimir todas as possibilidades de constituição da bela natureza: novas formas são certamente maravilhas para o ser humano.

3.2.3 O que se pode concluir a respeito do bom na bela natureza

Apesar de Batteux apresentar, como se viu, seu viés estético da moral, mais ligado ao prazer do que à razão, ainda parece permanecer, após uma leitura atenta de *As*

belas-artes, a dúvida sobre a aplicação da utilidade à poesia, ao lado do agradável – uma dualidade (útil e agradável) que remonta a Horácio. Pode parecer ao leitor que o sistema de Batteux carece de consistência e que é um tanto artificioso quando procura reconciliar arte e utilidade. Batteux visa a manter sólida sua tese de que as belas-artes não estão interessadas na utilidade, mas apenas no prazer, e procura conciliá-la com sua “primeira regra geral da poesia – unir o útil ao agradável” – segundo a qual as belas-artes estão interessadas em uma utilidade ligada à moral e ao *ethos* (BATTEUX, 2009, parte 3, cap. 3, p. 94). Seria uma autorrefutação afirmar que as artes têm e ao mesmo tempo não têm utilidade? Como se disse antes, se o sentido atribuído à utilidade for unívoco, verifica-se uma contradição. No entanto, deve-se levar em consideração a classificação das artes em mecânicas (úteis), mistas (úteis e prazerosas) e belas (prazerosas). A arquitetura e a eloquência preenchem o grupo das artes mistas, isto é, elas devem possuir, em menor grau, a utilidade. Mas depois, como se sabe, Batteux encontra, possivelmente, em um grau ainda menor, um tipo de utilidade nas belas-artes. Como se disse, uma interpretação possível é entender essa utilidade como uma finalidade das belas-artes visando ao bem comum na república exterior. Neste caso, a poesia é vista também como um instrumento dessa república. Contudo, outra interpretação possível é ver a utilidade como uma finalidade das belas-artes com vistas à harmonia na república interior, uma república na qual “seus gostos são conformes com sua razão”, e na qual o coração e o espírito nunca produzem entre si “um tipo de guerra interior” (BATTEUX, 2009, parte 2, cap. 10, p. 79). E, neste caso, o resultado seria o “prazer perfeito” de Batteux. Young (2015, p. xliii) prefere optar pela primeira interpretação, quando diz que Batteux, na realidade, opunha-se à “visão de que a arte é simplesmente uma fonte de prazer”¹⁸⁹. Segundo ele, Batteux inicialmente “distingue as belas-artes das outras artes, identificando-as com as artes preocupadas somente com o prazer”¹⁹⁰ (YOUNG, 2015, p. xliii). Porém, conforme entende Young, “no momento decisivo, fica claro que ele acredita que a arte é uma importante fonte de conhecimento, particularmente o conhecimento moral”¹⁹¹ (*Ibid.*). Conhecimento moral implica, neste caso, informação moral. Para Young, portanto, as artes, em Batteux, não têm como finalidade puramente o prazer, mas devem atender a outras demandas. Batteux realmente reconhece que a arte pode e deve ser utilizada na

¹⁸⁹ [...] *the view that art is simply a source of pleasure.*

¹⁹⁰ *He distinguishes the fine arts from other arts by identifying them as the arts concerned solely with pleasure.*

¹⁹¹ [...] *but when push comes to shove, it is clear that he believes that art is an important source of knowledge, particularly moral knowledge.*

educação do coração e do espírito, ainda na primeira infância, mas este seria um emprego acessório da arte. Seu objetivo precípua, conforme declara Batteux em diversas passagens de *As belas-artes*, é o prazer na imitação, e não a utilidade. Em outras palavras, embora a arte possa ser utilizada por terceiros (e.g. leitores) para fins não estéticos, como, por exemplo, quando se estudam obras poéticas antigas com a finalidade histórica de se conhecerem os costumes de uma época, esta utilização não se confunde com a finalidade intrínseca do poema. Batteux dizia que, quando algumas pessoas acreditam que poesia é “tudo o que é colocado em verso: história, física, moral, teologia” etc., o que consideram é o “exterior” da expressão (*Ibid.* 2009, p. 88). Se o interior for considerado, a finalidade será distinta. Portanto, em princípio, o poema não tem a finalidade de comunicar conhecimentos. Quando ele define sua “primeira regra geral da poesia: unir o útil ao agradável”, é preciso ler com cuidado a explicação, oferecida por ele, que se segue à afirmação de que as obras poéticas “terão conosco uma dupla relação, a do deleite e a da utilidade” (*Ibid.* p. 94). Com a união entre prazer e utilidade, as obras serão mais tocantes. O adjetivo “tocante” (*touchant, touchante*) possui aqui, sem dúvida, o sentido de comovente, emocionante, impressionante. O objetivo da poesia parece ser, neste caso, o de comover, sensibilizar, emocionar. Em outras palavras, a perspectiva é a perspectiva do sentimento: “as obras que terão conosco uma dupla relação, a do deleite e a da utilidade, serão mais tocantes do que aquelas que terão apenas uma das duas” (*Ibid.*). Batteux parece estar mais preocupado com a república dos sentimentos do que com a república dos homens. Na república dos sentimentos, o bem decorrente da harmonia entre as faculdades expressa-se no prazer. Na república dos homens, o bem comum é o objetivo, e as artes podem ser empregadas como ferramentas educativas, assim como podem ser utilizadas contra a república. Neste último caso, há uma preocupação com o conhecimento contido na arte e que pode ser comunicado de forma a beneficiar ou prejudicar a república. A importância do trabalho dos censores em um regime que necessita controlar as informações que chegam ao povo e a ampla utilização da censura em inúmeros estados antigos e modernos atesta a existência, em tais estruturas poético-políticas, de um aspecto estético-cognitivo. A arte comunica, e pode comunicar em benefício ou em prejuízo de determinados interesses. É possível que Batteux tivesse grande consideração pela utilização das artes como ferramentas comunicativas, mas é no mínimo questionável que se leia desta forma o tratado *As belas-artes*, sem se dar o devido valor à faceta hedonista da teoria de Batteux. As artes também podem ser utilizadas para formar o bom gosto, mas esta não é a finalidade precípua de uma obra de arte. “Unir o útil ao agradável” não

significa admitir que a utilidade deva ser sempre uma finalidade da poesia: “a finalidade da poesia é agradar, e agradar agitando as paixões” (*Ibid.* p. 94-5). Portanto, a arte deve ser útil e agradável para ser mais tocante. E como pode o útil moral ser especialmente tocante na poesia? Ele nos fornece uma resposta: “a virtude colocada em certas situações será sempre um espetáculo tocante” (*Ibid.* p. 95). O caráter virtuoso será, portanto, protagonista na arte, e, como “na natureza e nas artes as coisas nos tocam na proporção de sua relação conosco”, a virtude será cara ao coração – e, portanto, à arte. Batteux continua: “há, no fundo dos corações mais corrompidos, uma voz que fala sempre por ela [virtude], e que as pessoas honestas ouvem com ainda mais prazer quando nela encontram uma prova de sua perfeição”. Esta perfeição tem relação com o coração – pode-se dizer que a virtude é uma perfeição na relação entre sujeito e objeto.

O posicionamento de Batteux em relação à moral, estetizando-a, assemelha-se, de certo modo, ao chamado “sentido moral” dos moralistas ingleses do século XVIII, e ao que Terry Eagleton chama de estetização da moral. Não é a estética que se moraliza, recepcionando uma razão que lhe é, em princípio, alheia, mas é a moral que se estetiza, passando a ser sentida esteticamente. Eagleton descreve bem essa estetização da moral, em *A ideologia da estética*, no capítulo *A lei do coração: Shaftesbury, Hume, Burke* (1993, pp. 31-3):

Em nossos instintos naturais de benevolência e compaixão somos levados, por alguma lei providencial, inacessível à razão, a essa harmonia uns com os outros. [...] A moralidade, assim, vai se tornando rapidamente estetizada, e isso em dois sentidos. Ela aproxima-se das fontes da sensibilidade, e concerne a uma virtude que, como a obra de arte, é um fim em si mesma. Vivemos bem, em sociedade, não por dever ou utilitarismo, mas como uma realização prazerosa de nossa natureza. [...] Shaftesbury defende a “estética” como alternativa: por uma ética articulada com a vida sensorial, e por uma natureza humana entendida prazerosamente como um fim em si mesma. [...] O indivíduo moralmente virtuoso vive com a graça e simetria de um objeto artístico, de modo que a virtude pode ser conhecida por seu apelo estético irresistível: “pois o que há na Terra de mais agradável matéria de especulação, de mais belo à visão ou contemplação, do que uma ação bela, bem-proporcionada, e digna?” [...] Como Shaftesbury, Hutcheson fala das ações virtuosas como belas em si mesmas, e das ações imorais, como feias ou deformadas; para ele, também, a intuição moral é tão imediata em seus juízos como o gosto estético.

A virtude é sentida como um gosto, e o *sensus communis* que julga é tão rápido – quase instantâneo – quanto o que julga qualquer outra beleza. O coração e seu sentimento apreciam as ações virtuosas. A moral é, portanto, albergada pelo sentimento. É o corpo que sente instintivamente a moralidade. A compaixão é um instinto:

Antes mesmo de começarmos a pensar, há em nós essa faculdade que nos permite sentir os sofrimentos do outro tão agudamente como um ferimento; exalta-nos a participar da alegria do outro, sem nenhum egoísmo; nos faz detestar a crueldade e a opressão como a uma doença. O desgosto que sentimos frente à tirania ou à injustiça é anterior ao cálculo racional, como o nojo que sentimos diante de um alimento estragado. O corpo é anterior à racionalidade interesseira, e forçará sua aprovação ou aversão instintiva às nossas práticas sociais. O imoral, segundo Shaftesbury, será certamente condenado, pois como pode alguém ir contra o cerne mesmo de seu ser compassivo e, ainda assim, continuar feliz? (*ibid.* p. 34)

Como se vê nestes excertos, há semelhanças entre esse “sentido moral” dos moralistas ingleses e a estetização da virtude em De Pouilly e Batteux. Tanto na França como na Inglaterra, os sentimentos e as sensações passavam a tomar conta do que antes cabia à razão, a ponto de se passar a ver até mesmo a moral – ou senti-la – do ponto de vista da estética, do prazer e do sentimento. Esta relação entre, de um lado, Shaftesbury, e de outro, L. de Pouilly e Batteux, não é casual. Marc A. Bernier observa com propriedade que De Pouilly foi o “leitor francês de Shaftesbury, a quem toma emprestada notadamente a ideia de harmonia” (BERNIER, 2011, p. 142). Adam Smith, que fora influenciado não só pelo pensamento de autores ingleses e escoceses, como Shaftesbury e Hutcheson, mas também pela *Teoria dos sentimentos agradáveis*, de De Pouilly¹⁹², dirá, em sua *Teoria dos sentimentos morais*, comparando a sociedade humana a uma máquina cheia de funções, que “a virtude, que é como a graxa fina para as engrenagens da sociedade, necessariamente produzirá prazer; enquanto o vício, como a ferrugem vil que as faz ranger e chocar umas nas outras, é necessariamente ofensivo” (SMITH *apud* EAGLETON, 1993, p. 33).

Ao que parece, os “vícios privados” à maneira de Mandeville, independentemente dos “benefícios públicos”, também poderiam ser atraentes ao coração, pois este “é tocado pelos objetos somente segundo a relação que eles têm com sua própria vantagem” (BATTEUX, 2009, parte 2, cap. 5, p. 66). Mas o coração é tocado pelo sentimento dos personagens psicologicamente mais próximos. A empatia e a identificação o atingem. Para que a bela natureza seja boa, é necessário que ela nos mostre, nos objetos, “interesses que nos sejam caros, que digam respeito à conservação

¹⁹² Ian S. Ross, em sua biografia de Adam Smith (*The life of Adam Smith*), afirma que este “observou alguns traços da ‘filosofia inglesa’ no segundo *Discursos* de Rousseau e na *Teoria dos sentimentos agradáveis* (1747), de Lévesque de Pouilly, o qual ele vê como ‘em muitos aspectos original’, e o qual pode ter sugerido o título ao menos de sua *Teoria dos sentimentos morais*” (GLASGOW edn. 1982:10, 14) (*he [Adam Smith] has observed some traces of ‘English philosophy’ in the Rousseau’s second Discours, and in the Théorie des sentimens agréables (1747), by Lévesque de Pouilly, which he regards as ‘in many respects original’, and which may have suggested the title at least of TMS* (GLASGOW edn. 1982:10, 14).

ou à perfeição de nosso ser, que nos façam sentir agradavelmente nossa própria existência” (*Ibid.* parte 2, cap. 4, p. 63). E nossa perfeição depende, também esteticamente, em larga medida, da virtude.

É possível que a visão recorrente em Platão e Aristóteles segundo a qual não é possível que alguém seja realmente feliz sendo mau, em contraposição ao discurso de Trasímaco, no livro 1 da *República*, segundo o qual “a justiça nada mais é do que a vantagem do mais forte”, tenha sido uma das fontes para a doutrina das tramas virtuosas nos poemas. E muito mais se discutiu a respeito da relação entre felicidade e virtude na filosofia helenística. Diderot explicitará esta máxima no *Ensaio sobre o mérito e a virtude* (1798, p. 4), “traduzido do inglês do Lorde Shaftesbury”: “não há felicidade sem virtude” (*point de bonheur sans vertu*). Em Batteux, a inter-relação de prazer e virtude parece utilizar-se dessas reflexões. É relevante notar que, como bem observa Halliwell, a relação entre prazer e virtude já se encontra na *Poética* de Aristóteles (1453a33-35), segundo a qual “os espectadores preferem tramas que terminam com uma resolução eticamente equilibrada (recompensa para os virtuosos, punição para os maus)”¹⁹³ (HALLIWELL, 2002, p. 101). Como se disse anteriormente, o mestre de Batteux em Reims, De Pouilly, retorna a essas indagações em suas reflexões sobre o sentimento agradável e virtuoso. Diderot, como se viu, embora não mais estivesse em sua fase deísta, inspirada em Shaftesbury e De Pouilly, ainda segue o sentimento moral em seus *Ensaio sobre a pintura*, escritos vinte anos após a primeira edição de *As belas-artes*:

Se houver na sociedade um perverso que carregue na consciência alguma infâmia secreta, que aqui encontre seu castigo. Os homens de bem põem-no, sem que o saibam, no banco dos réus. [...] A ti cabe também celebrar, eternizar as magnânimas e belas ações, glorificar a virtude desafortunada e difamada, exprobar o vício triunfante e celebrado, aterrorizar os tiranos. Mostra-me Cômodo abandonado às feras; que eu o veja, na tela, dilacerado pelas presas (DIDEROT, 1993, p. 113).

Mas, ainda resgata a antiga noção de educação moral do povo por meio da arte, mesclando-a ao prazer estético-moral:

Mostra-me as cenas cruentas do fanatismo. Ensina aos soberanos e à plebe o que devem esperar desses pregadores sagrados da mentira. Por que motivo não desejas sentar-te também entre os educadores do gênero humano, os consoladores dos males da vida, os vingadores do crime, os que recompensam a virtude? (*Ibid.* pp. 113-4).

¹⁹³ [...] audiences prefer plots that end with an ethically balanced resolution (rewards for the virtuous, punishment for the evil) [...]

Algumas dúvidas persistem. Por exemplo, de que forma a obra será mais tocante com a união do útil ao agradável? Segundo Batteux, se o coração for bem-educado (BATTEUX, 2009, parte 2, cap. 10), ele será mais tocado por objetos úteis e ligados ao *ethos*. E estará em harmonia com as outras faculdades da alma. O bom gosto harmoniza-se com o bem moral. É possível, neste ponto, que se questione a sinceridade de Batteux ao defender uma arte boa no sentido moral simplesmente porque os sentimentos nobres e morais são superiores esteticamente e trazem consigo um prazer mais perfeito. É possível que Batteux tenha sido neste ponto simplesmente o “hipócrita Batteux” (DIDEROT, *Le neveu de Rameau*, 1862, p. 84). No entanto, é difícil saber se parte do conteúdo de *As belas-artes* foi ou não impresso apenas para acomodar a obra a determinados ditames moralizadores do meio em que Batteux se encontrava. Como a prática de cifrar o próprio pensamento na escrita estava em voga, é possível que Batteux fosse mais um a fazê-lo e tivesse inserido tantos elogios à virtude nas artes simplesmente por decoro ou conveniência.

Apesar de Batteux incluir, como se disse acima, a virtude moral no terreno do gosto estético, Young talvez em alguma medida tenha razão sobre o cognitivismo moral. Batteux admite que os antigos entendiam o útil e o agradável como finalidades da poesia. Logo, os antigos preocupavam-se com o útil na poesia como lição moralizadora. Os antigos mestres da poesia, como Homero e Virgílio, preocupavam-se em fazer de suas obras não apenas arte, mas também corpos doutrinários carregados de ensinamentos:

As poesias de Homero e de Virgílio não são romances vãos, nos quais o espírito se perde ao sabor de uma imaginação louca. Ao contrário, elas devem ser consideradas como grandes corpos de doutrina, como livros que espelham uma nação, que contêm a história do estado, o espírito do governo, os princípios fundamentais da moral, os dogmas da religião, todos os deveres da sociedade, e tudo isso revestido do que a expressão e a arte puderam fornecer de maior, de mais rico e de mais tocante a gênios quase divinos (BATTEUX, parte 3, cap. 3, p. 95).

De fato, Homero e Virgílio pretendiam, com suas obras, muito mais do que o tocante e o agradável. Muito se buscava aprender com Homero, e é esta semântica em sua poesia que Young entende ser a evidência do cognitivismo moral em Batteux. É possível aprender com Homero. Sócrates, na *República* de Platão, preocupa-se com os maus ensinamentos até mesmo de um mestre como Homero. Por isso, o choro do herói Aquiles é um mau exemplo para os cidadãos, principalmente para a classe dos guardiões (PLATÃO, *República*, III, 388b). Como se disse, tais histórias devem ficar longe da cidade, para não “desencadear em nossos jovens uma propensão para o mal” (*Ibid.* 392a).

Dentro da cidade, as artes oficiais submetem-se ao *ethos*. A música, a dança e a poesia serão cuidadosamente compostas e reproduzidas para que todos os seus elementos comuniquem a virtude desejada. O menor sinal de desacordo com este *ethos* implica o desagrado e a reprovação tanto no sentimento quanto na razão. Fora da cidade está Homero, cuja poesia possui como finalidade tanto ensinar quanto deleitar.

O modelo de arte oficial dentro da cidade ideal de Platão pode ser visto como um extremo do útil na arte. A finalidade é a utilidade no sentido de que a arte produzida e reproduzida dentro da cidade ideal deve visar, em última instância, unicamente ao bem da cidade. E as artes miméticas tinham, como se disse, o potencial de corromper os costumes. As artes, portanto, segundo os protagonistas da *República* e das *Leis* de Platão, respectivamente Sócrates e o ateniense, comunicam, expressam ou imitam caracteres que podem ser prejudiciais aos costumes e à essência da cidade. Segundo Halliwell (2002, p. 96), há em Platão “uma crença segundo a qual quando a arte permite a seus espectadores uma intensidade especial de envolvimento em padrões dramatizados de pensamento e emoção, ela os expõe à possibilidade de absorverem esses padrões em sua própria existência”. Vida e arte conectam-se e não se dissociam jamais. Toda a arte mimética dentro da cidade está vinculada à vida, ao carácter da cidade e à virtude. Homero, fora da cidade ideal, permite-se mais liberdade imaginativa, e não exige tanta adequação ao carácter do *ethos* quanto a cidade ideal da *República* e das *Leis* de Platão. Batteux (2009, p. 95), reconhecendo que Homero buscava o equilíbrio entre o útil e o agradável, entende que ele e todos os outros grandes poetas do passado nunca tiveram a intenção de que suas obras, “frutos de tanta vigília e de tanto trabalho, fossem unicamente destinadas a distrair a leveza de um espírito vão ou para despertar da sonolência um Midas desocupado”. Mas havia, nas obras de Homero, também a finalidade do deleite. Em Batteux, seguindo os passos de Dubos, a finalidade do deleite ganha mais força. O aspecto da utilidade moral na arte perde força, se bem que ainda haja, como se viu acima, um reconhecimento de que os antigos sobrevalorizavam o outro aspecto, a outra finalidade da arte. Como em Batteux a finalidade das artes é, em tese, apenas o deleite, a intromissão da utilidade moral na esfera da arte deve ser ajustada o melhor possível ao sistema já exposto. Young equivoca-se ao ver Batteux como um perfeito representante de um cognitivismo estético. No entanto, em alguma medida, principalmente porque reconhece que os antigos não estavam somente interessados no deleite, Batteux não se dobra, mas faz concessões à utilidade nas artes, utilidade que está relacionada ao conhecimento, na medida em que o objetivo de educar o povo é dependente da comunicação de mensagens contidas na arte.

A questão sobre a intromissão da utilidade nas belas-artes parece, portanto, ficar inconclusa e aberta ao debate, sem uma solução definitiva. O que se pode concluir é que a república interior dos sentimentos e paixões merece, para Batteux, uma atenção especial, na medida em que a dinâmica envolvendo as faculdades desta república resultará em um prazer ou em um desprazer reconhecido pelo gosto.

Com base no que se expôs acima, e sabendo que o bom na bela natureza, em tese, refere-se ao agradar o coração, mostrando, nos objetos, interesses que nos sejam caros, *As belas-artes* acabam por recepcionar a utilidade moral. Esta deixa de ser considerada do ponto de vista da ética, e passa a ser vista como uma perfeição estética – interessante e importante ao coração. A bela natureza, portanto, pretende recepcionar a antiga utilidade moral da poesia. Esta utilidade moral é, assim, julgada pelo coração e pelo gosto. O objeto estará mais próximo da perfeição se corresponder “à conservação ou à perfeição de nosso ser” (*Ibid.* p. 63), incluindo nessa perfeição os objetos que a ética consideraria virtuosos. A bela natureza, como se sabe, possui o belo e o bom. O primeiro árbitro do bom é o coração, e não a razão. Se, em relação à bela natureza, um objeto na arte for belo, o espírito correrá para apreciá-lo, e instantaneamente reagirá à sua beleza. E se, ainda em relação à bela natureza, nesse objeto encontrar-se o bom, será o coração quem avaliará essa perfeição, tendo como régua os seus próprios interesses.

3.2.4 Para além de unidade, simetria, proporção e equilíbrio

A bela natureza, como já vimos, não se confunde com a própria natureza. É necessário que o sujeito lhe dê vida para que ela seja uma ideia plena de perfeição. No entanto, ela está intimamente ligada à natureza em si, e dela depende fundamentalmente. Todas as relações são extraídas da natureza original, a qual, como se verificou, não se deve confundir com o mundo das ideias da concepção plotiniana. A exigência de unidade na obra de arte é certamente um exemplo para se compreender o que Batteux entende por bela natureza. Como se disse antes, todos os elementos da obra de arte devem constituir um todo. Certos elementos vinculam outros, isto é, obrigam a que se dê determinada continuidade por força de uma razão estrutural interna à obra. Assim, a Helena de Zêuxis terá uma unidade, assim como cada *historia* pintada à maneira de Alberti visa à sua unidade. Há um capítulo em *As belas-artes* que trata das “regras particulares para cada obra” (parte 2, cap. 6, p. 68). Cada obra exige suas próprias regras, as quais “o gosto só as encontra na natureza” (*Ibid.*). Tal vinculação de elementos (regras) é conhecida e

reconhecida pelo gênio em sua criação. À medida que ele avança em sua composição, verifica que determinadas escolhas não são tão livres quanto se poderia supor. Alguns elementos pedem outros. O resultado será uma regra particular para cada obra. E, no final, se tiver havido uma boa adequação em relação à bela natureza subjetiva, objetiva e singular, será possível verificar que a obra apresentará uma característica necessária: a unidade. Esta unidade, segundo Batteux, é uma perfeição constituinte da bela natureza. Diz ele:

A profusão das partes [na arte] nos cansaria se elas não estivessem ligadas entre si pela regularidade, que as dispõe de tal modo que elas se reduzem todas a um centro comum que as une. Nada é menos livre do que a arte tão logo ela dê o primeiro passo. Um pintor que escolheu a cor e a atitude de uma cabeça vê ao mesmo tempo, sendo um Rafael ou um Rubens, as cores e as dobras do tecido que ele deve lançar sobre o resto do corpo [...] Na música, o primeiro tom faz a lei e, embora pareça às vezes dele se afastar, aqueles que têm o juízo do ouvido percebem facilmente que estamos ligados a ele por um fio secreto”¹⁹⁴ (*Ibid.* p. 62).

Assim, os elementos internos à obra de arte devem harmonizar-se para que constituam um todo. Cada elemento enseja outros elementos, os quais devem harmonizar-se entre si. Como se disse, cada obra tem suas próprias regras particulares (*Ibid.* parte 2, cap. 5, p. 68). E, como se verá mais à frente, o gosto fará um juízo ao mesmo tempo ágil e profundo, e levará em consideração os mais variados elementos e suas inter-relações. Assim, o bom, também constituinte da bela natureza, entrará em harmonia com o belo propriamente dito, e, do mesmo modo, o espírito e o coração estarão em harmonia um com o outro. Cumprem-se os ideais de equilíbrio e unidade.

Não é pouca a importância da unidade e da harmonia na imitação da bela natureza. Batteux chega a afirmar que a harmonia da obra de arte é a própria alma das belas-artes:

A harmonia em geral é uma relação de conveniência, uma espécie de concerto entre duas ou várias coisas. Ela nasce da ordem e produz quase todos os prazeres do espírito. Seu alcance é de uma extensão infinita, mas ela é sobretudo a alma das belas-artes (*Ibid.* parte 3, seção 1, cap. 3, p. 101).

¹⁹⁴ Neste exemplo de unidade na música, Batteux refere-se à importante noção no século XVIII de unidade tonal da peça musical. Se uma música começou em uma tonalidade, provavelmente modulará, passando por outras tonalidades, e regressará à tonalidade original. Assim, “aqueles que têm o juízo do ouvido [gosto musical], percebem facilmente que estamos ligados a ele por um fio secreto”. Este “fio secreto” é a razão de unidade entre os elementos. Neste exemplo, uma peça musical ficará incompleta, isto é, imperfeita, se houver uma modulação sem regresso à tonalidade original. É preciso que os elementos perfaçam todo o caminho.

Como “alma das belas-artes”, a harmonia entre todos os componentes e relações em uma unidade artística é o coração da imitação da bela natureza, na medida em que esta imitação tem como principal característica as justas relações entre todos os elementos envolvidos em cada obra de arte. A bela natureza é diretamente dependente desta harmonia. A harmonia de estilo ilustra bem a harmonia em geral: “as artes formam uma espécie de república, onde cada uma deve figurar segundo seu estado. Que diferença entre o tom da epopeia e o da tragédia!” (*Ibid.*). A harmonia de estilo, bem como as outras formas de harmonia, deverá sempre respeitar o gosto, o qual fará o juízo sobre a conveniência em cada obra particular: e, mais uma vez, “há regras particulares para cada obra” (*Ibid.* parte 2, cap. 6, p. 68).

Quanto à simetria e à proporção, como se disse no capítulo sobre a natureza, podem ser vistas como integrantes da natureza propriamente dita, na medida em que a razão de Boileau e todas as categorias aristotélicas – substância, quantidade, qualidade, relação etc. – não devem ser, em Batteux, excluídas do seu conceito funcional de natureza, sob pena de absolutamente não se compreender a essência do tratado *As belas-artes*. Como se viu, o mundo humano, o qual compreende os sentimentos e as abstrações do espírito, é parte da natureza, e assim pode e deve ser usado como material para a constituição da bela natureza. Estas mesmas categorias e a razão estarão inteiramente presentes na bela natureza, e esta fará uso intenso de toda sorte de relações mentais. Uma vez que todas as características do belo e do bom estão contidas na bela natureza, também a simetria e a proporção estarão, e sem estas, a bela natureza e as artes jamais poderiam existir. Quando se lê que “a bela natureza [...] contém todas as qualidades do belo e do bem” (*Ibid.* parte 2, cap. 4, p. 63), é útil recordar que, para que se alcancem as perfeições da bela natureza, é necessário que se respeitem diversas condições impostas por uma estrutura psíquica original e pela estrutura da natureza em geral, de maneira que a simetria e a proporção, que brotam destas estruturas originais, devem incluir-se, de alguma maneira, na bela natureza. As relações de conformidade aplicam-se de modo determinante na bela natureza, sendo a simetria e a proporção dois dos múltiplos elementos que devem estar subsumidos a tal conformidade:

A unidade e a variedade produzem a simetria e a proporção: duas qualidades que supõem a distinção e a diferença das partes e, ao mesmo tempo, uma certa relação de conformidade entre elas. A simetria reparte, por assim dizer, o objeto em dois, coloca no meio as partes únicas e, ao lado, aquelas que são repetidas, formando assim uma espécie de balança e de equilíbrio, o que confere ordem, liberdade e graça ao objeto. A proporção vai mais longe. Ela entra no detalhe das partes que compara entre elas e com o todo, e apresenta

sob um mesmo ponto de vista a unidade, a variedade e o concerto agradável dessas duas qualidades entre elas (*Ibid.* parte 2, cap. 4, p. 62-3).

Como se disse, a natureza, para Batteux, sendo a matéria-prima a ser utilizada pelo gênio, deve provavelmente ser entendida como sendo mais ampla do que a mera *physis* de Demócrito, e parece abranger a própria razão, se bem que não se deve confundir esta visão com a de Plotino. Sendo as formas mentais de proporção, simetria, unidade e todas as categorias aristotélicas – substância, quantidade, qualidade, relação etc. – parte do conceito funcional de natureza em Batteux, faz sentido, à luz de sua teoria, o que diz Diderot, nos *Ensaio sobre a pintura* a respeito da arquitetura: “é a arte para a qual não existem modelos no mundo sublunar” (DIDEROT, 1993, p. 131). Os modelos não estariam em um mundo apartado das formas, conforme aquele pensamento pitagórico-platônico descrito na *Metafísica* de Aristóteles, mas na própria *diánoia* ou atividade mental existente nas mentes humanas formadas. Há simetria nos organismos vivos, e isto é significativo para o coração e para o espírito, que a identificam na natureza. Na arte, ela pode ser usada de muitas formas. Assim como os sentimentos e as paixões, o substrato do espírito que abriga as ideias abstratas é parte da natureza e pode ser imitado. Para simplificar, não é o mundo sublunar da matéria, mas um mundo que também é real e que pode ser imitado na arte. As relações de proporção, equilíbrio, simetria e outras relações matemáticas e racionais que povoam o universo arquitetônico serão formalizados em uma regra particular para cada projeto arquitetônico. Esta será, em Batteux, a bela natureza na arquitetura – uma forma também tomada originalmente da natureza-matéria-prima. As regras particulares são também a própria bela natureza, na medida em que esta é concebida em todas as suas perfeições. Na concepção batteuxiana de imitação da bela natureza, a unidade, a simetria e as categorias racionais, sendo generalidades que se encontram no espírito humano em geral, poderiam e até deveriam, portanto, como se disse, ser incluídas na esfera da própria natureza, e não simplesmente na da bela natureza, se bem que às vezes não parece haver, em Batteux, uma linha demarcatória exata do que seja a natureza e bela natureza quando se trata desse substrato racional. Como o gênio deverá ir além de simplesmente “expressar a natureza”, pois deverá “expressá-la com toda a sua graça e seu encanto possíveis”, assim, da mesma forma, a natureza das relações universais (humanas) de simetria, unidade e proporção também deverá passar pelo crivo do gosto para que seja utilizada “com toda a sua graça e seu encanto possíveis” em cada caso e em cada obra, atendendo às necessidades específicas de cada caso.

A unidade, a simetria e a proporção são exemplos de características ou qualidades do belo e do bom contidas na bela natureza, considerando que esta não se resume ao belo, mas inclui o bom em seu conceito. Embora Diderot, um dos leitores de Batteux que aparentemente não se contentaram com a exposição deste sobre a bela natureza em *As belas-artes*, em razão de esta parecer insuficiente e inconclusiva, compreendesse corretamente que traços tais como a unidade, a simetria e a proporção deveriam ser encontrados na bela natureza de Batteux, não concordava, diferentemente de D'Alembert, especificamente com a indeterminação do conceito, pois este lhe parecia demasiadamente vago e artificioso. Afinal, que natureza seria esta, a bela natureza?

Se considerarmos a *idea* da bela natureza como sendo, no sujeito, uma ideia formada a partir de toda a sua observação da natureza em geral, pode-se compreender que todas as qualidades e propriedades, tais como o belo, o bom, o sublime, a unidade, a simetria, a proporção e o equilíbrio, são formadas no espírito (mente) do sujeito a partir de sua experiência e observação da natureza. Estas formas não são exclusivas da bela natureza, uma vez que esta é um conceito aplicável somente às artes e à estética. Há muito mais coisas ao lado da bela natureza e que nela não se incluem. A natureza possui o belo e o feio, o bom e o mau, mas não seleciona um ou outro como o faz a bela natureza. A unidade e a simetria também se encontram na natureza em geral, ao menos conforme os olhos e a mente humana as percebem: há unidade nos objetos visíveis e simetria nos corpos dos seres vivos. Porém, na bela natureza, estas qualidades serão elevadas a uma dignidade única.

Como se disse acima, há muito mais na bela natureza do que unidade, simetria, proporção e equilíbrio. Há muito mais do que formas significativas para nós. Há o bom, que se equilibra em um “prazer perfeito” quando apresentado de forma adequada à própria bela natureza. Há o aspecto da perfeição objetiva, e há o aspecto da perfeição da relação entre sujeito e objeto, como no caso dos objetos significativos e interessantes, dos harmônicos e dos acordes. Há o aspecto do amor próprio – “a causa de todos os prazeres do coração humano”¹⁹⁵ (*Ibid.* parte 2, cap. 4, p. 61). E há o aspecto das adequações (harmonia) em geral entre os elementos internos e externos. Todos estes aspectos integram a bela natureza. E há o aspecto do prazer, sem o qual não pode haver bela

¹⁹⁵ Nem Dubos nem Batteux valorizam menos a atração do coração do que o refinamento e a curiosidade do espírito nas artes. Dubos, em suas *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura* (1719, I, p. 59), diz: “se é permitido falar assim, o espírito é de um comércio mais difícil que o coração” (*s’il est permis de parler ainsi, l’esprit est d’un commerce plus difficile que le coeur*).

natureza. Esta ganha, portanto, sua constituição própria, e, por isso, pode-se dizer que possui uma essência, a qual parece ser um feixe de perfeições – relativas e absolutas. A bela natureza é extraída como que alquimicamente da natureza. Esta palavra (natureza), como se disse no subcapítulo sobre o conceito de natureza, também pode ser entendida no sentido de essência (de algo). A bela natureza pode ser vista, portanto, como uma essência, uma *idea*, não no sentido específico empregado por Plotino, mas no sentido de um feixe de perfeições (absolutas e relativas). Assim como há a natureza do homem, isto é, a essência do homem, haveria a bela natureza, isto é, a essência do belo. É claro que a bela natureza, como se disse antes, não se resume ao belo, uma vez que Batteux inclui o bom em sua esfera – e, como se verá adiante, até mais do que isso –, porém a bela natureza talvez possa ser entendida como a essência ou a ideia do belo e do bom, a qual será usada como modelo para a arte. Entretanto, deverão ser considerados nesta essência, como se disse, não só perfeições estanques, absolutas, mas um feixe de relações que evidenciam a relatividade do bom e do belo.

Em Kant, especificamente na *Crítica da Faculdade de Julgar*, o belo encontrado em uma beleza livre, *e.g.* um pássaro, possui valor estético, diferentemente do bom e do agradável. O belo é, em Kant, um conceito específico, que exclui um mundo de coisas atraentes e encantadoras. Sequer o sublime se confunde com o belo em Kant – como em Burke. São conceitos absolutamente distintos, e forjados, no sujeito, com a participação das faculdades da imaginação, do entendimento e da razão de modos diversos. Em Batteux, o belo é um conceito muito mais amplo, o qual, embora diferenciado do bom, inclui em seu âmbito o sublime (*Ibid.* parte 2, cap. 5, p. 66). Assim, “a pintura que nos enche de um terror agradável” e que “nos causaria horror na realidade” (*Ibid.* p. 67), inclui-se no âmbito do belo. No entanto, tal pintura não pode prescindir de respeitar o bom, a fim de proporcionar o “prazer perfeito” com sua imitação da bela natureza.

A bela natureza é, em outras palavras, o resultado de uma transformação histórica da *idea* pitagórico-platônica aplicada às artes, cujo desenvolvimento passa por Cícero, Plotino, Alberti e todo o Renascimento Italiano. Em Batteux, essa *idea* – a essência do belo e do bom, que será o modelo mental para a arte – ganha uma nova vida, e será o segundo fundamento – depois da natureza propriamente dita – na produção artística do gênio e para o juízo do gosto. A próxima etapa será a imitação desta bela natureza pelo gênio, o qual conseguirá, com toda a sua agudeza de espírito, após muito observar a própria natureza em suas múltiplas formas, engendrar em seu espírito um excelente plexo de ideias da bela natureza e expressá-lo em sua arte, a qual será, se a sua

genialidade o permitir, uma boa imitação da bela natureza. Embora haja toda uma dificuldade em torno da compreensão deste conceito, como se pode verificar nas opiniões de Diderot e Schlegel, operar com ele torna, por um lado, ou paradoxalmente, mais fácil a compreensão da *mimesis* de Batteux, uma vez que as maiores dificuldades recairão na busca por compreender o que vem a ser esta bela natureza, e não o que vem a ser a imitação. Batteux separa as etapas do processo de imitação, e a bela natureza é uma das etapas da imitação da matéria-prima-natureza na arte. Arteaga (1789, p. 10) afirma que, considerando que a doutrina da imitação se acha tão “enredada com a da beleza ideal, [...] é impossível desemaranhar” o sistema como um todo sem conhecer separadamente as suas partes. Infelizmente, o conceito de imitação da bela natureza sai prejudicado em sua história, e erros superficiais de interpretação o transformaram, ainda enquanto Batteux estava vivo, de forma similar ao que ocorreu historicamente com o conceito de “senso comum”, em um dos mais ingênuos conceitos da história da filosofia.

3.2.5 Há espaço para o feio na bela natureza?

Muitos ataques foram dirigidos ao conceito de bela natureza em Batteux. Um dos autores que, de acordo com sua interpretação – supondo que tenha havido de fato uma leitura –, encontraram problemas no conceito de Batteux foi Esteban de Arteaga – problemas sobre os quais ele comenta no capítulo *Da bela natureza, enquanto serve de objeto às artes de imitação*, de seu livro *Investigações filosóficas sobre a beleza ideal, considerada como objeto de todas as artes de imitação* (ARTEAGA, 1789, p. 40). Para Arteaga, muitos objetos representados na arte não são belos, mas recebem, com o pincel ou a pena, “lustre e beleza da imitação” (*Ibid.*). Por exemplo, segundo Arteaga, Homero foi capaz de dar tal lustre e beleza ao horrendo gigante Polifemo (*Ibid.*). “Há, pois, muitas coisas na natureza que, sendo feias por si mesmas, convertem-se em belas pela imitação” (*Ibid.* p. 43). Assim, conclui, “o belo na natureza nem sempre é o belo nas artes”. Nesta altura, ele aborda a “insuficiência” e a “falsidade” da teoria de Batteux, quando diz que, nesta, “somente a beleza e a bondade são objetos de imitação nas artes representativas” (*Ibid.*). Com isto, quer ele dizer que Batteux não incluía em seu conceito de bela natureza objetos que não fossem naturalmente belos ou bons: “porque, supondo ele que, na natureza, os objetos imitáveis são os que nos excitam as ideias de unidade, variedade, simetria e perfeição, vem a concluir que somente a beleza e a bondade são objetos de imitação nas artes representativas” (*Ibid.* p. 56). Arteaga reduz a estética de Batteux ao

galante, à beleza, à bondade e ao prazer sem esforço. No entanto, o próprio Batteux emprega exemplos de objetos nada belos, neste sentido estrito da palavra, para caracterizar a bela natureza. Deve-se recordar que esta, para Batteux, não é somente Helena, mais bela que as moças mais belas de Crotona, mas também Alceste, que é o mais misantropo dos misantropos. E a misantropia não é um traço belo e digno do caráter de uma pessoa, mas mais provavelmente um defeito, um vício, que, retratado por um gênio como Molière, torna-se belo – mas um belo que, representado no palco, dará a quem assiste à peça, um prazer ligado, em grande parte, à concepção artística de Molière. Em suma, Batteux não se contentou com o exemplo da Helena de Zêuxis para levar ao leitor a ideia de bela natureza; apresentou também o exemplo do Misanthropo de Molière. Poderia ter acrescentado ao exemplo de Helena a beleza masculina de um Adônis, de um Apolo ou do Doríforo de Policlete¹⁹⁶, mas não o fez, para mostrar ao leitor que a bela natureza não se reduz à beleza natural naquele sentido mais estrito, mas vem a ser um conjunto de perfeições em objetos e formas significativas para o sujeito que as vê e as sente. Assim entende corretamente Young (2015, p. xx) que:

Às vezes, [...] Batteux ilustra o conceito de *belle nature* com exemplos que estão longe dos exemplos de algo belo ou idealizado; por exemplo, ele escreve que ‘quando Molière quis pintar a misantropia, não procurou em Paris um original do qual a sua peça fosse uma cópia exata’. [...] Quando Batteux fala na *belle nature*, ele não está, ou não está sempre, falando de beleza ideal. Em vez disso, a *belle nature* refere-se a arquétipos ou modelos criados pelo artista. Batteux deixa claro que o artista deve valer-se da natureza para criar estes tipos, mas eles são a criação do artista. Estes tipos podem ser tipos ideais (isto é, algo idealmente belo ou bom), mas não há necessidade de que sejam¹⁹⁷.

Diferentemente do que diz Arteaga, não são só “a beleza e a bondade” os objetos da imitação em Batteux. Há espaço, nele, por exemplo, para o prazer ligado ao sofrimento do coração e ao “terror agradável” (BATTEUX, parte 2, cap. 5, p. 66). Batteux examina “de onde provém o fato de que os objetos desagradáveis na natureza agradam tanto nas artes” (*Ibid.* p. 65). Diz ele: “Eu sei que uma parte da vantagem dos objetos tristes vem da disposição natural dos homens que, tendo nascido fracos e infelizes, são muito

¹⁹⁶ O Doríforo, de Policlete, é uma escultura clássica considerada um ideal de proporção do corpo humano.

¹⁹⁷ *Sometimes [...] Batteux illustrates the concept of belle nature with examples that are far from examples of something beautiful or idealized. For example, he writes that, ‘when Molière wanted to represent misanthropy [in The Misanthrope], he did not search Paris for an exemplar of which his play was an exact copy’. [...] When Batteux speaks of belle nature he is not, or not always, speaking of ideal beauty. Rather, belle nature refers to archetypes or models created by the artist. Batteux makes clear that the artist must draw on nature in creating these types, but they are the creation of the artist. These types may be ideal types (that is, something ideally beautiful or good) but they need not be.*

suscetíveis ao medo e à tristeza” (BATTEUX, 2009, parte 2, cap. 5, p. 67). A arte deve “tirar vantagem desta disposição” (*Ibid.*). A arte, portanto, não deve ser somente repleta de momentos belos e bons, para que não venha a ser “cansativa” e “desagradável” (*Ibid.* cap. 4, p. 62). Deve haver um equilíbrio entre a tensão e o relaxamento. Este equilíbrio buscado por Batteux não exclui, da esfera da imitação, a dissonância na música, porque esta é complementar à consonância, assim como não exclui o mau, porque este é complementar ao bom. Da mesma forma, as cores escuras são necessárias para ressaltar a luz – esta é a técnica do *chiaroscuro*. Para corroborar o que se disse, não se deve esquecer que as melhores tramas das melhores tragédias, seguindo o que diz Aristóteles na *Poética*, devem ter personagens maus e momentos difíceis. Portanto, parece uma falha de interpretação de Arteaga afirmar que a bela natureza reduz-se à beleza ideal no sentido mais estrito que se possa imaginar. No entanto, Batteux parece ter sido interpretado desta maneira por muitos leitores da época. O século XVIII mergulhou em sucessivas ondas do *galante*. Inúmeras cenas de jardins arcádicos, repletos de belos casais no ócio, felizes¹⁹⁸ e sorridentes, músicas com infindáveis sequências simples de consonâncias puras e menos dissonâncias, igrejas projetadas e adornadas para serem nada menos do que puramente belas, com adornos leves e muito bem proporcionados procuravam dar àqueles tempos um ar de delicadeza, prazer, beleza e equilíbrio. Porém, não se deve tomar o objetivo teórico abrangente de *As belas-artes* – dar conta da essência e da constituição das artes imitativas em um horizonte temporal de séculos e milênios –, e confundi-lo com certos preceitos artísticos limitados à época e à moda – o Rococó. Para Batteux, o refinamento cultivado pelos belos espíritos, uma máxima delicadeza que fugia de toda e qualquer grosseria, viria a “corromper” o gosto e a iniciar uma fase de “decadência” (*Ibid.* parte 2, cap. 3, p. 57): “Sempre foi com aqueles que chamamos de “belos espíritos” (*bel esprits*) que começou a decadência. Eles foram mais funestos às artes do que os godos”¹⁹⁹ (*Ibid.*). Ele com isto faz uma referência ao grotesco da arte pré-renascentista dos bárbaros, de que são exemplos as catedrais góticas. A delicadeza do Rococó, portanto, não deve ser considerada como o ideal de beleza. A bela natureza e a imitação desta foram

¹⁹⁸ Embora a aparência mais superficial seja de alegria e felicidade, costuma-se mencionar uma certa melancolia nas cenas pictóricas da Rococó.

¹⁹⁹ Dubos, a cuja estética a de Batteux está ligada, já se posicionara abertamente contra a *galanterie* então em voga, a qual, segundo ele, pretendia fazer do amor uma “virtude gloriosa” (*vertu glorieuse*), e colocá-lo “de acordo com a razão” (*l’amour avec la raison*) (DUBOS, 1719, p. 127). “Perrault havia censurado nos antigos que eles não conheciam aquilo que chamamos de *galanterie*” (*Perrault avoit reproché dans aux anciens qu’ils ne connoissoient point ce que nous appelons galanterie*) (*Ibid.* p. 135). A força e a ferocidade de Brutus e Armínio ganhavam uma roupagem galante, suave (*Ibid.* p. 129).

especialmente felizes com os antigos que, sem afetação nas artes, como que guiados, pela mão, “por um gênio feliz”, produziram maravilhas com despreendimento e simplicidade (*ibid.* parte 2, cap. 1, p. 49).

Aqui vale apresentar uma característica da bela natureza que a distingue da natureza propriamente dita. As coisas terríveis e amedrontadoras na ficção, bem como as que provocam desgosto e repugnância ao coração na vida real – como quando o sujeito se vê em situações reais em que o horror e os problemas mais difíceis dominam as impressões da alma –, atingem o coração com sentimentos pungentes. Mesmo na ficção, o coração se compadece dos personagens por quem tem mais empatia, e tem horror àqueles que lhe parecem maus e cruéis. Porém, o coração, “que é tocado pelos objetos somente segundo a relação que eles têm com sua própria vantagem” (*Ibid.* parte 2, cap. 5, p. 66), é obviamente afetado com muito mais violência quando o sujeito vê os problemas na vida real, com pessoas reais, do que quando se vê diante das imagens e histórias apresentadas nas telas, nos palcos e nas páginas dos poemas. Seguindo o pensamento de Dubos²⁰⁰, Batteux, portanto, lembra ao leitor que o coração, sabendo que o que os olhos estão vendo é fictício, sente em menor grau o que sentiria se o sujeito estivesse naquele lugar e naquele momento, vivendo toda a tragédia na realidade:

Dissemos que a verdade sempre prevalece sobre a imitação. Por conseguinte, embora a natureza seja cuidadosamente imitada, a arte sempre escapa e adverte o coração de que o que lhe apresentamos é apenas uma ilusão, uma aparência, e, sendo assim, não lhe pode fornecer nada de real. É isto que nas artes reveste de prazer os objetos que na natureza eram desagradáveis. Na natureza, eles nos faziam temer nossa destruição e causavam-nos uma emoção acompanhada da visão de um perigo real, mas como a emoção nos agrada por ela mesma enquanto a realidade do perigo nos desagradava, tratava-se de separar essas duas

²⁰⁰ Em suas *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*, J.-B. Dubos já tinha esta mesma ideia bem estabelecida, conforme se apresenta na seção III, da parte I, do livro (1719, p. 25): “as paixões que as imitações [poemas e quadros] fazem nascer em nós não são senão superficiais” (*les passions que ces imitations font naître en nous ne sont que superficielles*). Na imitação, a impressão na alma é “menos forte” (*moins fortes*): “a cópia do objeto deve, por assim dizer, excitar em nós uma cópia da paixão que o objeto teria excitado. Mas (...) a impressão que a imitação faz não é tão profunda quanto a que o próprio objeto teria causado; (...) a impressão feita pela imitação não é séria (...)” (*la copie de l’objet doit, pour ainsi dire, exciter en nous une copie de la passion que l’objet y auroit exciter [...] Mais [...] l’impression que l’imitation fait, n’est pas aussi profonde que l’impression que l’objet même auroit faite; [...] l’impression faite pour l’imitation n’est pas sérieuse*). Se vivenciássemos, na realidade, a morte de Fedra, diz Dubos, quereríamos fugir, mas “a tragédia de Racine (...) nos emociona e nos toca sem deixar em nós o gérmen de uma tristeza durável” (*Ibid.* p. 28). No entanto, diz Dubos, há exceções. Houve, segundo ele, casos registrados na história em que os espectadores sentiram tão profundamente a imitação que “perderam o sentido por um tempo”, como teria ocorrido com uma apresentação de uma tragédia de Eurípidés, em Abdera, fato relatado por Luciano [de Samósata] (*Ibid.* p. 30-1).

A propósito, na seção VI da parte I do vol. I, (p. 48), Dubos cita Quintiliano: “tudo o que é semelhante a outro deve necessariamente ser menor do que aquilo que ele imita” (*Quidquid alteri simile est, necesse est minus sit, eò quod imitatur*). Assim, complementa Dubos, “a imitação, portanto, não saberia nos comover quando a coisa imitada não é capaz de fazê-lo” (*l’imitation ne scauroit donc nous émouvoir quand la chose imitée n’est point capable de le faire*).

partes da mesma impressão. Foi nisto que a arte teve sucesso: apresentando-nos o objeto que nos apavora e mostrando-se ela mesma, ao mesmo tempo para nos assegurar e para nos dar por esse meio o prazer da emoção sem nenhuma mistura desagradável (*Ibid.*).

Se, por um momento que seja, um artista enganar o coração do espectador, e este tomar a imitação da bela natureza pela própria natureza, isto é, se ele pintar, por exemplo, “suficientemente bem uma serpente que nos cause medo de um verdadeiro perigo, esse terror logo será seguido de um retorno gracioso, pelo qual a alma gozará de sua liberação como de uma felicidade real”²⁰¹ (*Ibid.*). Assim, “a imitação é sempre a fonte do prazer. É ela que tempera a emoção, cujo excesso seria desagradável” (*Ibid.*).

Na ficção, da mesma forma que o coração sente menos, sofre menos e vê com mais facilidade e leveza certas coisas que poderiam ser desagradáveis na vida real, o mesmo coração sente menos o prazer e contenta-se menos com os objetos agradáveis do que na vida real. Assim como “a pintura que nos enche de um terror agradável nos causaria horror na realidade, [...] é verdade [...] que há, nas artes, imagens graciosas que nos encantam, mas elas nos dariam incomparavelmente mais prazer se fossem realizadas” (*Ibid.* parte 2, cap. 5, p. 66). Deste modo, o coração, na arte, tende a sentir as coisas de um modo mais moderado e equilibrado do que na existência real. Portanto, a bela natureza é sentida pelo coração de um modo único. É um jogo equilibrado e prazeroso que se opera entre as faculdades da alma, entre o coração e o espírito, sem que o medo e a repugnância dominem o coração.

Considerando, como se disse, que os objetos reais são sentidos com mais emoção pelo coração do que os objetos representados, é necessário saber o que compensaria esta diminuição no sentimento do coração. Segundo Batteux, a imitação (da bela natureza) seria esta compensação. Se temos uma disposição natural para o “terror agradável”, para a contemplação do medo e da tristeza, podemos tirar vantagem dessa disposição: “[...] é

²⁰¹ Esta descrição encaixa-se no que Burke entende ser o sublime. Não coincidente com Kant, que via no sublime um sentimento ligado a um objeto incomensurável ou de vasta magnitude produtor de uma incongruência entre as faculdades da imaginação e da razão, o sublime de Burke – objeto de um empirismo psicológico –, está mais ligado ao sentimento de autopreservação (*self-preservation*) diante de “força, violência, dor, terror, [...] e destruição” (BURKE, 1887, parte 2, seção 2, p. 131) : “Há muitos animais, os quais, longe de serem grandes, são, no entanto, capazes de suscitar ideias do sublime, porque são considerados objetos de terror – como serpentes e animais venenosos de quase todos os tipos. [...] De fato, o terror é, em todos os casos, [...] o princípio que rege o sublime” (*There are many animals, who, though far from being large, are yet capable of raising ideas of the sublime, because they are considered as objects of terror. As serpents and poisonous animals of almost all kinds. Indeed terror is in all cases whatsoever, [...] the ruling principle of the sublime*) (*Ibid.* parte 2, seção 5, p. 139).

a imitação que coloca as artes em estado de tirar vantagem dessa disposição que, na natureza, é desvantajosa”. Estas mesmas observações serão repetidas, no *Discurso Preliminar da Enciclopédia*, por D’Alembert (1894, p. 48)²⁰²:

Se os objetos agradáveis são mais impactantes [*nous frappent plus*] quando são reais do que quando estão simplesmente representados, o que eles perdem em encanto [*agrément*] neste último caso é de alguma maneira compensado por aquilo que resulta do prazer da imitação. Com relação aos objetos que excitariam, sendo reais, sentimentos tristes e tumultuosos, a sua imitação é mais agradável que os objetos mesmos, porque ela nos coloca em uma justa distância, onde nós provamos o prazer da emoção sem sentir a desordem. É nesta imitação dos objetos capazes de excitar em nós os sentimentos vivos ou agradáveis, de qualquer natureza que eles sejam, que consiste em geral a imitação da bela natureza [...].²⁰³

D’Alembert relaciona, portanto, da mesma maneira que Batteux, o prazer da imitação da bela natureza, compensando a moderação das emoções do coração, com a representação de objetos os mais variados, não apenas felizes, bons, belos e delicados, mas também tristes, maus, feios e rudes. Estes, sentidos pelo coração com o citado distanciamento do objeto, por ser este fictício, serão apresentados em um esquema geral que será designado por Batteux como bom ou belo – a bela natureza –, e serão representados na arte como uma expressão ou imitação desta bela natureza. Arteaga não poderia estar mais errado ao dizer que Batteux não incluía em sua estética objetos que, sendo reais, são desagradáveis. A bela natureza reúne em si o bom e o belo, mas estes dois termos não possuem um sentido tão estrito como o interpretou Arteaga. Batteux, em

²⁰² Observações similares a respeito da diminuição ou do aumento do prazer na imitação serão também feitas, em 1757, por Edmund Burke, em sua *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo* (1887, parte 1, seções XV-XVI, p. 121-123): “É assim nas calamidades reais. Nos infortúnios imitados, a única diferença é o prazer que resulta dos efeitos da imitação; pois não é nunca tão perfeito, mas podemos perceber que é uma imitação, e, com base neste princípio, há algo nele que agrada. E, de fato, em alguns casos nós obtemos tanto ou mais prazer desta fonte que da coisa em si. [...] Quando o objeto representado na poesia ou na pintura é tal que não poderíamos ter nenhum desejo de vê-lo na realidade, então posso ter certeza de que seu poder na poesia ou na pintura deve-se ao poder da imitação, e não a uma causa operando na coisa em si. (*It is thus in real calamities. In imitated distresses the only difference is the pleasure resulting from the effects of imitation; for it is never so perfect, but we can perceive it is imitation, and on that principle are somewhat pleased with it. And indeed in some cases we derive as much or more pleasure from that source than from the thing itself. [...] When the object represented in poetry or painting is such as we could have no desire of seeing in the reality, then I may be sure that its power in poetry or painting is owing to the power of imitation, and to no cause operating in the thing itself*).

²⁰³ *Si les objets agréables nous frappent plus étant réels que simplement représentés, ce qu'ils perdent d'agrément en ce dernier cas est en quelque manière compensé par celui qui résulte du plaisir de l'imitation. A l'égard des objets qui n'exciteraient, étant réels, que des sentiments tristes ou tumultueux, leur imitation est plus agréable que les objets mêmes, parce qu'elle nous place à cette juste distance, où nous éprouvons le plaisir de l'émotion sans en ressentir le désordre. C'est dans cette imitation des objets capables d'exciter en nous des sentiments vifs ou agréables, de quelque nature qu'ils soient, que consiste en general l'imitation de la belle nature.*

diversas ocasiões, expressa com clareza este ponto. A bela natureza pode ser vista como a *historia* de Alberti, a própria unidade de determinada obra de arte, mas não se restringe a esta. Pode haver uma composição de belas naturezas, e algumas destas formas podem ser extremamente dissonantes, viciosas ou contrárias ao bom e ao belo, mas terão a oportunidade de serem, se assim o gênio o permitir, muito boas ideias e, sobre a tela, o palco ou o papel, muito boas imitações da bela natureza. Para compreender de que forma uma imitação da bela natureza pode ser uma boa ou má imitação, é necessário abordar mais detidamente a extensão do que seria, para Batteux, essa imitação. Conhecendo-a é possível compreender melhor o próprio conceito de bela natureza. O que se pode dizer, resumindo o que se disse anteriormente, é que a bela natureza, uma *idea* geral ou específica, um conjunto ou um elemento a ser usado como forma na arte, uma forma arquetipicamente bela, mas que poderá não ser boa nem bela quando tomada em um sentido mais estrito, será um objeto verossímil, mas não real, será ficção ou produto da imaginação, e terá como base para sua constituição a natureza propriamente dita; será significativa para o espírito humano e guardará seletivamente relações de adequação com a natureza-matéria-prima. Além de significativa ao espírito e coração humanos e mais perfeita que puder ser, também será equilibrada em relação ao coração e ao espírito, os quais deverão buscar entre si uma harmonia.

3.2.6 A harmonia entre o espírito e o coração

Como bem observou Cassirer, “a filosofia francesa do iluminismo voltava incessantemente aos *Pensamentos* de Pascal, como sob o efeito de uma compulsão interior, para fazer com tanta frequência dessa obra o teste de suas faculdades críticas” (CASSIRER, 1992, p. 202). Uma pequena ilustração deste retorno incessante a Pascal é a ampla utilização das ideias de “espírito” (*esprit*) e “coração” (*coeur*), ideias que serão centrais na estética de Batteux. Em Pascal, há três ordens de coisas, ou três reinos – corpo, espírito e coração²⁰⁴, cada qual com seu tipo de prazer correspondente. Em Batteux, as artes lidam principalmente com dois desses três tipos de prazer: os do espírito e os do coração. O emprego desta dupla atividade – espírito e coração – na arte já se nota em autores como André, cinco anos antes de *As belas-artes*: “é necessário não apenas dizer

²⁰⁴ Segundo esta tripartição das coisas em Pascal (três ordens de coisas, três reinos), cada reino ou ordem (corpo, espírito, coração) tem sua volição característica (cf. PASCAL, 1670, Laf. 933, Bru. 460). De Pouilly desenvolverá sua *Teoria dos sentimentos agradáveis* tomando por base esta tripartição.

a verdade para contentar o espírito; é necessário revesti-la de imagens para colocar a imaginação nos seus interesses; acompanhá-la de sentimentos para fazê-la agradar ao coração”²⁰⁵ (ANDRÉ, 1741, p. 153). Como se disse, deve haver uma harmonia entre coração e espírito na constituição da bela natureza. É necessário mencionar que, diferentemente do coração, que sente com mais emoção os objetos, sendo estes reais, o espírito, segundo Batteux, comporta-se de modo precisamente inverso: “[...] o espírito deve se satisfazer mais com as obras de arte que lhe oferecem o belo do que ordinariamente com as obras da natureza, que sempre têm alguma coisa de imperfeito; o coração, ao contrário, deve interessar-se menos pelos objetos artificiais [...]” (*Ibid.* parte 2, cap. 5, p. 66). O coração, como é entendido por Batteux, é uma faculdade humana que se comporta estritamente de acordo com seu interesse: “[...] é tocado pelos objetos somente segundo a relação que eles têm com sua própria vantagem” (*Ibid.*). A bela natureza depende dele, pois, em tese, ele concentra a maior força do prazer e da volição humanas: “todos os homens apresentam-se quase em uníssono ao lado do coração; aqueles que os pintavam desse lado nada fizeram além de pintar-se a si mesmo” (*Ibid.* p. 53). Diferentemente do coração, a faculdade do espírito (mente) não contempla os objetos considerando o interesse. Ele é desinteressado. O que importa para o espírito é a forma e a perfeição dos objetos. Logo, a bela natureza proporcionará um prazer especial ao espírito quando este encontrar, na forma em questão, perfeições que parecerão próprias para agradá-lo. Em seu *Curso de belas-lettras ou princípios da literatura* (1753, p. 160), Batteux comenta sobre a disposição das coisas, das ideias e das palavras no discurso – uma passagem que reafirma seu entendimento sobre a relação entre o espírito (não ligado ao interesse) e o coração (ligado ao interesse): “nós dispomos [as coisas, as ideias] de tal forma que as primeiras atraem as seguintes, e que, despertando inicialmente o espírito por sua singularidade, ou o coração pela relação que ele tem com nosso interesse, elas não nos permitem que sejamos indiferentes ao que se segue”²⁰⁶. O jogo de semelhanças e diferenças, adequações e incongruências, é formalmente rico ao espírito. A perfeição da misantropia de Alceste será uma excelente fonte de prazer para o espírito. Não se deve imaginar que certas perfeições da bela natureza não proporcionem um especial prazer também ao coração, pois a perfeição da relação entre o sujeito e o objeto está repleta de

²⁰⁵ [...] non seulement dire la verité pour contenter l'esprit; il faut la revêtir d'images pour mettre l'imagination dans ses intèrers; l'accompagner de sentimens pour la faire goûter au coeur.

²⁰⁶ On les dispose de maniere que les premieres attirent les suivantes, et que, piquant d'abord l'esprit par leurs singularité, ou le coeu par ler rapport qu'elles ont avec notre intèrêt, elles ne nous permettent plus d'être indiffèrens sur de qui suit.

exemplos de destinações ao coração, mas as perfeições da arte – principalmente as dos objetos em si mesmos – tendem a atrair de maneira excepcional o espírito, dando-lhe prazer, um prazer desinteressado – que soa como um prenúncio do desinteresse do juízo de gosto na *Análítica do belo*, da *Crítica da faculdade de julgar*, de Kant: “para que os objetos agradem nosso espírito, basta que sejam perfeitos neles mesmos. Ele os considera sem interesse e, contanto que encontre regularidade, ousadia, e elegância, satisfaz-se” (*Ibid.* parte 2, cap. 5, p. 65). Com esse afloramento do prazer do espírito ao considerar as perfeições da bela natureza, combinado à moderação dos prazeres do coração quando este se vê diante do artificial, cria-se, na república da alma e dos sentimentos, um meio mais propício à obtenção de uma justa relação – mais harmônica, mais equilibrada – entre o coração e o espírito; e, com esta relação harmônica entre as faculdades da alma, será talvez possível desfrutar de um prazer perfeito na arte.

Aqui é útil uma pequena digressão a respeito da educação infantil proposta por Batteux em *As belas-artes*, a fim de mostrar a importância, para ele, da busca da harmonia entre espírito e coração²⁰⁷, e entre todas as faculdades da alma. A relação de harmonia entre coração e espírito – mais uma amostra de toda uma reflexão sobre os sentimentos agradáveis, desenvolvida pelo mestre de Batteux em Reims, De Pouilly, deve, segundo Batteux, ser buscada pela educação desde cedo, para que o gosto seja cultivado e se afaste “da grosseria e da afetação, dois vícios tão contrários ao gosto na sociedade quanto nas artes” (*Ibid.* parte 2, cap. 9, p. 78). Deve-se, como se disse antes, buscar um equilíbrio entre as faculdades da alma, na república interior, evitando ao máximo os conflitos

²⁰⁷ As “faculdades cognitivas” não devem prescindir das “capacidades emocionais”. Estas duas funções, constituem, juntas, uma das propriedades essenciais do sistema de Batteux. P. Guyer acredita que nem Batteux nem Diderot foram suficientemente explícitos em apontar para a necessidade de um livre jogo entre estas duas funções – do espírito e do coração – na arte: “nem Batteux nem seus sucessores que aceitaram seu modelo – os enciclopedistas Jean Le Rond D’Alembert e Denis Diderot e outros do seu círculo – explicitamente analisaram a experiência estética como um livre jogo de nossas faculdades cognitivas e/ou morais e emocionais” (*neither Batteux nor the successors who accepted his framework – the Encyclopedists Jean Le Rond D’Alembert and Denis Diderot and others of their circle – explicitly analyzed aesthetic experience as a free play of our cognitive and/or moral and emotional powers*) (*Ibid.*)

Se o que se deve entender por “análise explícita” for uma completa e rigorosa analítica à maneira de Kant, certamente Batteux não a fez. No entanto, está ao menos implícito em *As belas-artes* – e o próprio Guyer o admite – que a faculdade da emotividade (coração) e a faculdade da cognição (espírito) reúnem-se harmonicamente tanto no juízo do gosto como na atividade do gênio. De Pouilly já afirmava que um jogo (*jeu*) fácil, livre e harmonioso das faculdades “caracteriza a perfeição” (POUILLY, *Ibid.*, p. 43). Em Batteux, lê-se que já nos primeiros dias de vida, “a alma reconhece em silêncio todas as suas faculdades: ela as prepara e as põe em jogo” (A tradução de 2009 opta por “ela as prepara e as põe em cena”) (BATTEUX, 2009, p. 80; 1746, p. 126). Não se trata de um “jogo infantil” (BATTEUX, 2009, p. 89), “frívolo” (*Ibid.*), artificialmente criado para as artes, mas de um jogo natural e cuja função está originalmente ligada a uma função vital de autopreservação, de “conservação (...) de nosso ser” (*Ibid.* p. 63).

internos. E é imperativo, na educação, cultivar o gosto cedo e em harmonia com a razão. Diz Batteux (*Ibid.* parte 2, cap. 10, p. 79):

Somente pode haver felicidade para o homem quando seus gostos são conformes com sua razão. Um coração que se revolta contra as luzes do espírito, um espírito que condena os movimentos do coração, só podem produzir um tipo de guerra interior que envenena todos os instantes da vida. Para assegurar um acordo entre essas duas partes de nossa alma, precisaríamos estar atentos em formar o gosto tanto quanto a razão.

O gosto, como se verá mais adiante, “deveria merecer a primeira e maior atenção, sobretudo porque ele é o primeiro exposto à corrupção, o mais fácil a corromper, o mais difícil de curar e, enfim, o que tem mais influência sobre nossa conduta” (*Ibid.*). Quando essa parte é negligenciada na idade mais tenra, sente-se o suficiente quais devem ser suas consequências. Deve-se julgar os gostos e as paixões dos homens pelo “tumulto que engendram na alma”, e este tumulto somente será evitado, sem precisar ser violentamente debelado, se, desde cedo, a criança tiver suas faculdades educadas com equilíbrio. Como se disse, não apenas a razão deve ser cultivada, mas o gosto, por meio do bom trato com o coração e a boa relação entre o coração e o espírito:

Que nos primeiros dias da vida a alma, como que surpreendida com sua prisão, permanece por algum tempo em uma espécie de estupidez e torpor, isso não prova que ela só desperta quando começa a raciocinar. Ela logo se agita com os desejos que nascem da necessidade. Os órgãos a advertem para que ela dê suas ordens, e o comércio do corpo com a alma se estabelece pelas impressões recíprocas de um sobre o outro. A alma reconhece então em silêncio todas as suas faculdades; ela as prepara e as põe em cena [põe em jogo]. Pela mediação dos olhos, dos ouvidos, do tato, e dos outros sentidos, ela reúne os conhecimentos e as ideias que são como provisões da vida. Como nessas aquisições é o sentimento que reina e que age sozinho, ele já deve ter feito progressos infinitos antes mesmo que a razão tenha dado o primeiro passo (*Ibid.* p. 80).

Assim, as faculdades da alma estão sendo postas em cena nos primeiros momentos da vida, e o sentimento reina sobre todas as outras faculdades incipientes. Vê-se, na educação, segundo Batteux, o “pouco cuidado dado ordinariamente aos quatro ou cinco primeiros anos da infância” (*Ibid.*). A coerção e as punições, na infância, estariam entre os culpados dessa deseducação do coração e da harmonia. Observe-se que Batteux, dezesseis anos antes da publicação de *Emílio, ou da educação*, de Rousseau (1762), condenava a punição e a coerção na educação infantil²⁰⁸:

²⁰⁸ Para Young, “Rousseau certamente leu *As belas-artes* e provavelmente seus pensamentos sobre educação foram influenciados pela obra de Batteux” (YOUNG in BATTEUX, 2015, p. xxiii).

Tão logo uma criança abre os olhos do espírito e vê o universo, o céu, os astros, as plantas e os animais, tudo o que a cerca a impressiona, ela faz mil perguntas. Ela quer saber tudo. É a natureza que a impele, que a guia, e a guia bem. É justo que o novo indivíduo que chega ao mundo conheça primeiro sua morada e o que preparamos para ele. Seria preciso seguir esse raio de luz, satisfazer essa curiosidade, aguçá-la cada vez mais para o sucesso. Mas a detemos, abafamo-la ao nascer para substituí-la por uma triste coerção que lança o espírito em trabalhos que o desgosto torna infrutífero e que apagam às vezes para sempre essa curiosidade destinada pela natureza a ser o estímulo do espírito e o germe das ciências (*Ibid.* p. 81).

No *Emílio*, Rousseau (1762, p. 5) afirma que “o desenvolvimento interno das nossas faculdades e de nossos órgãos é a educação da natureza: o uso que aprendemos a fazer deste desenvolvimento é a educação dos homens”. É preciso, segundo Rousseau, ouvir os desígnios da natureza, e não os combater (*Ibid.* p. 9). O rigor espartano, por exemplo, é antinatural e desumano. O que as instituições fazem é “desnaturar o homem” (*dénaturer l’homme*) (*Ibid.*). As punições forçam a criança a ser o que as instituições desejam formar: a criança civil, engendrada por uma cultura de violência, torna-se “escrava e tirana, cheia de ciência e desprovida de sentidos, igualmente débil de corpo e de alma” (*Ibid.* p. 43). Emílio será educado sem as surras e os castigos considerados habitualmente tão necessários à formação de uma criança e de um jovem. Como se viu acima, Batteux propunha o mesmo. A educação, para ele, deveria ser mais natural: “coloca-se no início dos estudos precisamente o que pode desviar as crianças ou desgostá-las: regras abstratas, máximas secas, princípios gerais, metafísica” (BATTEUX, 2009, p. 82). E assim devemos nos indagar:

São esses os jogos da infância? [...] Por que não lhe damos primeiro aquela que está mais ao seu alcance, que é a mais conforme com seu caráter e com sua idade, aquela que tem mais objetos sensíveis, que dá mais jogo e movimento ao espírito, em uma palavra, aquela que promete menos dificuldade e mais sucesso? (*Ibid.* p. 82).

Esta é a educação do gosto proposta por Batteux. “De outro modo, vamos contra as intenções da natureza” (*Ibid.*). A violência fulmina a paz na república interior, e o coração se põe em guerra contra o espírito, assim como o corpo pode travar um embate sofrido e infrutífero contra as outras facções interiores.

Esta pequena digressão a respeito da educação infantil em Batteux pretendeu mostrar que o refinamento e o cultivo do gosto, para que a bela natureza a ser expressa na arte seja a mais perfeita possível na concepção do gênio, e para que se possa apreciar a arte com maior qualidade, somente são alcançados quando o coração está bem-educado, preparado para envolver-se no jogo com o espírito tanto na vida como na arte. O espírito,

por sua vez, estará pronto para iluminar-se tanto nas ciências quanto nas artes. Nestas, o espírito terá um papel especialmente ativo. E as perfeições da bela natureza lhe são caras. O espírito, como se disse, será desinteressado em sua atividade de considerar os jogos da imitação da bela natureza, e se verá mais satisfeito “com as obras de arte” do que “com as obras da natureza” (*Ibid.* p. 66).

Coleman, em sua obra *O pensamento estético do iluminismo francês*, entende que Batteux faz o possível para conciliar razão e sentimento em sua estética. No entanto, segundo ele, não passariam de contradições proposições como “o gosto é o entendimento das regras pelo sentimento” (BATTEUX *apud* COLEMAN, 1971, p. 26). O coração também tem suas razões, e isto para Coleman é inaceitável. Também é inaceitável a ideia de que o coração avalia riscos. O que Coleman não leva em consideração é a república interior, na qual há uma comunicação e até a possibilidade de harmonia entre as faculdades – algo que, *mutatis mutandis*, também se verifica na estética kantiana. Para Coleman, o juiz estético em Batteux é a razão, pois é ela a faculdade responsável pelos cálculos e toda sorte de relações. Porém, em Batteux, todos os cálculos e comparações realizadas pelo espírito devem estar em harmonia com outra ordem (o coração), a qual não poderá ser esquecida, na medida em que ela quererá participar do jogo estético. O resultado será o sentimento e o prazer. Porém, mais uma vez é preciso lembrar que Batteux lança mão de uma maneira pouco rigorosa ao construir suas proposições filosóficas.

3.2.7 O que se pode concluir a respeito da bela natureza em Batteux

A bela natureza em Batteux pode ser compreendida, como se disse, como um segundo fundamento para as artes, engendrado pelo espírito (mente) a partir de todas as riquezas da natureza propriamente dita. Em alguma medida, pode ser associada ao “desenho interno” de Zuccaro, isto é, “o conceito formado na nossa mente, [...] não somente o conceito interno formado na mente do pintor; mas também aquele conceito que qualquer intelecto forma”²⁰⁹ (ZUCCARO, 1768, p. 6-7). A bela natureza é a *idea* formada na mente do gênio e também na mente de quem aprecia a arte com seu juízo de gosto. Na teoria da imitação de Batteux, essa forma da bela natureza pode ser vista como sendo

²⁰⁹ [...] *per disegno interno intendo il concetto formato nella mente nostra; [...] per questo nome di disegno interno io non intendo solamente il concetto interno formato nella mente del pittore; ma anco quel concetto, che forma qualsivoglia intelecto.*

parte do processo da imitação tomada em um sentido amplo, que vai desde a observação atenta e profunda da natureza em geral até o momento em que a obra de arte é expressa (em Zuccaro, desenho externo) sobre um meio material, que pode ser a tela de um quadro, algumas folhas de papel, um palco de teatro ou um bloco de pedra. Ela é uma segunda base para as artes, na medida em que o artista criador – o gênio – procura, em sua atividade artística catalisada pelo entusiasmo, imitar (ou expressar) sua ideia pré-concebida (bela natureza) em seu espírito, um processo que Batteux denomina imitação da bela natureza. A interpretação atenta do texto de *As belas-artes* deve levar o leitor a considerar que Batteux não expressa o entendimento de que uma obra de arte encerra em si apenas uma – e não mais do que uma – bela natureza, mas parece haver, em cada obra de arte, um conjunto de belas naturezas que se conectam entre si organicamente, constituindo uma unidade. No exemplo de Molière, há obviamente outros personagens, além de Alceste – e.g. Célimène –, construídos pelo cuidado e pelo entusiasmo do gênio de Molière na própria peça *O misantropo*, e há outros elementos que se inter-relacionam – e.g. a descoberta da hipocrisia de Célimène –, formando uma bela natureza unitária – a peça em si. Esta concepção ideal, engendrada pelo espírito após profunda observação das riquezas e variedades da natureza, deve, como se disse antes, aproximar-se ao máximo de certas perfeições, que podem ser, em princípio, de dois tipos: perfeições dos objetos em si mesmos; e perfeições das relações entre sujeito e objeto. As perfeições dos objetos em si mesmos são reconhecidas e apreciadas pelo espírito (prazer do espírito), havendo no seio deste, uma espécie de deleite único, superior, próprio do ser humano, uma vez que os animais inferiores não o possuem, um deleite que não se vincula a interesses e a vantagens pessoais. Assim, uma pessoa, um animal ou um objeto qualquer representado deve, enquanto imaginado idealmente como uma bela natureza, possuir as propriedades do referido objeto no mais perfeito grau possível, e jamais disforme, pois, neste caso, haveria nele mais imperfeição do que no objeto ordinário. Mas o objeto pode ser imaginário, isto é, sua forma não precisa existir na natureza. Se não fosse assim, os unicórnios jamais poderiam entrar no reino da bela natureza. É o espírito a faculdade da alma que concebe Helena – a bela natureza imaginada a partir da aparência das moças mais belas de Crotona – e Alceste – a reunião de vários misantropos em um misantropo único, imaginário –, e é o mesmo espírito a faculdade que se deleita com esta composição e com a perfeição do objeto em si. Em seus processos miméticos de composição, Zêuxis e Molière fizeram duas coisas brilhantemente: engendraram mentalmente as belas naturezas de Helena e Alceste; e foram capazes de expressar (ou imitar) esta bela natureza na tela e no papel.

Como já vimos, estes dois casos – Helena e Alceste –, o que se tem mais marcadamente, segundo Batteux, é o belo, o qual deve, na bela natureza, distinguir-se do bom. É o belo de Helena e Alceste, e também das figuras que nos provocam curiosidade, estranheza e até horror, não a beleza entendida no sentido mais estrito possível, como quis entender Arteaga em seu comentário sobre Batteux, mas o belo como um conceito estético específico, uma qualidade apreciada pelo espírito, a este destinada e por este constituída. Como se viu, o belo, nos exemplos de Zêuxis e Molière, encontra-se, conceitualmente, na apreciação pelo espírito das perfeições dos objetos tomados em si mesmos, não em sua relação conosco. Tal apreciação, sendo desempenhada pelo espírito, é desinteressada, mas dará a este um prazer. No seu momento de apreciação e prazer desinteressado, o espírito acende-se mais do que de costume, mais com a bela natureza do que com a natureza. Na constituição e apreciação do belo na bela natureza – o belo complementar ao bom –, a faculdade protagonista é, portanto, o espírito. O que se viu é que a bela natureza não se resume ao belo, apreciado pelo espírito, mas contém complementarmente uma outra parte: o bom. Zêuxis e Molière escolheram em sua arte objetos que carregam, em relação ao sujeito que os aprecia, uma seleta e extraordinária relação ligada ao interesse e à volição – o corpo atraente da mulher e o curioso caráter do misantropo, os quais interessam, atraem e importam ao ser humano em geral. É o coração, neste caso, a faculdade da alma que busca essa perfeição, a qual é necessariamente dependente do sujeito. Como se viu, esta é uma perfeição da relação entre sujeito e objeto. Por exemplo, o corpo da mulher desperta no coração, entre outros interesses, um ligado à volúpia, uma vez que o corpo humano em geral é paradigmaticamente significativo para o sujeito. Considerando as conjecturas de Montesquieu, como se viu antes, acerca das diversas possibilidades de alteração da constituição do sujeito, pode-se supor que o coração responderia de maneira diversa caso os interesses decorrentes da eventual nova constituição do sujeito fossem alterados. Uma vez que há certos interesses-padrão no ser humano, há também uma faculdade da alma (coração) que é afetada emotivamente de acordo com – e sempre de acordo com – o modo como estes interesses se constituem. O coração, portanto, desperta e se acende conforme os interesses sejam nele despertados. E, caso estes interesses sejam perfeitamente conformes a constituição geral humana, isto é, caso eles sejam especialmente significativos para o ser humano, pode-se dizer que há, neste caso, uma perfeição: o objeto é dotado de pleno significado e interesse (sujeito), e, portanto, neste aspecto, possui uma perfeição relativamente ao sujeito. Será uma perfeição carregada de interesse, de vontade, de desejo. Mas esta volúpia será mais fria

do que na vivência real do coração, na qual o interesse acende-se com muito mais intensidade. O coração, portanto, ao contrário do espírito, segundo Batteux (2009, parte 2, cap. 5, p. 66), exerce uma atividade mais moderada e proporcionada em sua relação com a bela natureza. Sem esta participação do coração, não há bela natureza, uma vez que uma das perfeições exigidas para que ela se constitua é o interesse subjetivo pelo objeto, e esse interesse é marcado pelo desejo do coração pelo objeto: é o bom da bela natureza. Portanto, a volúpia desse coração – o bom da bela natureza – pelos objetos retratados será uma das condições para a existência das artes. Logo, estas não serão regidas apenas pela apreciação relacional, do espírito, entre arte, bela natureza e natureza, mas terão a participação ativa da volúpia do coração, que será mais moderada do que ordinariamente.

A atividade ou participação do espírito e do coração na constituição da bela natureza impõe outra exigência para que o gosto seja bom. É necessário, como se disse, que haja um concerto, na república interior, entre essas duas faculdades. Como ordinariamente os prazeres do coração estão “bem acima daqueles do espírito” (POUILLY, 1774, p. 120), o equilíbrio começa com o aumento dos prazeres do espírito e com a concomitante diminuição dos prazeres do coração na apreciação da imitação da bela natureza. O coração, no que diz respeito à bela natureza, não deve impor-se com prepotência, isto é, não deve impor ao espírito nenhum desejo voraz ou fervoroso seu. Os objetos – como nos exemplos de Helena e de Alceste – são tão gratificantes ao espírito quanto ao coração. Ao primeiro, em seu fascinante e prazeroso jogo em uma contemplação objetiva desinteressada, e ao segundo, em sua volúpia moderada. O resultado é um tipo de prazer distinto dos prazeres que se vivem em momentos de grandes conquistas reais para o coração, um prazer qualitativamente significativo.

Como se viu, na gênese do bom da bela natureza, o fogo da paixão despertada no coração não se restringe às emoções mais puras e nobres, mas se envolve em toda uma gama de sentimentos, dos piores aos melhores, do “coração pleno de um fogo nobre” (BATTEUX, 2009, parte 1, cap. 4, p. 35) ao “fogo que se acende e que estala pela inveja, pelo furor e pelo desespero” (*Ibid.* parte 2, cap. 3, p. 144). Inserir no esquema da bela natureza a expressão de sentimentos maus não se confunde, segundo Batteux, com uma má educação do coração para o gosto. Não se deve, portanto, julgar que ouvir “o tumulto das armas, os gritos dos agonizantes, [...] o furor, a carnificina, o sangue” seja lançar a república interior à conflagração entre as faculdades. É a maneira – apropriada e equilibrada ou não – na apresentação de tal violência ao coração e a maneira como o

coração recepciona tais impressões que darão as condições para que o espírito e o coração, juntos, possam produzir um estado psicológico único de prazer, em determinado instante, na república interior. O gênio, no momento da sua imitação da bela natureza, é tomado pelo entusiasmo, e, assim como ocorre com quem aprecia a arte, ele também deverá harmonizar o coração e o espírito. O entusiasmo “só contém duas coisas: uma viva representação do objeto no espírito, e uma emoção do coração proporcional a esse objeto” (*Ibid.* p. 36).

Em muitos casos, é evidente que a leitura que se fez de Batteux, em parte receptiva, e em parte reativa, preferiu não compreender a bela natureza como uma perfeição que se utiliza até mesmo do oposto do belo, mas preferiu permanecer naquele nível interpretativo mais superficial, no qual os termos que nomeiam os conceitos exercem sobre os próprios conceitos uma atração e uma influência. A bela natureza, para alguns, poderia ser boa, mas jamais feia, uma vez que, ao que parece, a própria palavra “bela” exerce sua atração sobre o conceito de bela natureza. Sempre se espera que uma interpretação cuidadosa não tome um viés deste tipo, mas não é o que parece verificar-se na história das ideias. As páginas de *As belas-artes*, lidas inúmeras vezes com pressa, davam a não poucos leitores uma impressão geral que ignorava os detalhes, alguns dos quais deveriam ser lidos com especial atenção. Um renomado professor alemão do século XIX, Heinrich Freiherr von Stein, retrata Batteux como um mero representante de uma subclasse do Rococó. É o que se nota em seu menosprezo pelos “embelezamentos de Batteux”. A frase completa, utilizando ironicamente expressões galantes em inglês e francês, expressa bem essa sua maneira de ver a bela natureza de Batteux: “caso contrário, a arte permanece inadequada, limitada aos ornamentos (*embellishments*), aos embelezamentos (*enjolivements*) de Batteux, aos toques finais (*nice touches*), aos belos retoques do Rococó”²¹⁰ (STEIN, 1886, p. 142).

A bela natureza não corresponde aos “*enjolivements* de Batteux”. Ela não é uma perfeição necessariamente arcádica, pastoral ou galante. Batteux pretende incluir nela todos os objetos da tragédia, da comédia e das artes que imitam os sentimentos. A bela natureza é um primeiro nível de criação do verossímil, da ficção e dos objetos abstratos das artes, no processo geral de imitação. Um segundo nível será a imitação da bela natureza.

²¹⁰ *Sonst bleibt die Kunst mangelhaft, auf embellishments, die enjolivements Batteux', und auf nice touches, die Schönplästerchen des Rokkoko, eingeschränkt.*

4 A imitação da bela natureza

4.1 A conformidade entre arte e natureza: uma estética da adequação?

Na medida em que o ideal de beleza da bela natureza é apenas um dos ingredientes de uma relação mais ampla em todo o processo que vai da observação da natureza até a finalização da arte propriamente dita empreendida pelo gênio – uma relação que pode ser entendida como *mimesis* ou imitação –, depois da apresentação da bela natureza, é necessário voltar a atenção para esse processo mimético mais amplo. Toda a teoria de Batteux sustenta-se nesse princípio da imitação, não apenas em relação à pintura e a poesia (*ut pictura poesis*), mas até mesmo “à música e à arte do gesto”, artes às quais a imitação se aplica igualmente bem: “impressionou-me a justeza com a qual ele [o princípio da imitação] lhes convinha [à música e à arte do gesto]” (BATTEUX, 2009, Prólogo, p. 17). Logo, é essencial à interpretação do sentido de imitação em Batteux a compreensão da imitação na música, na dança – e também na poesia lírica. Somente por meio desta compreensão é possível considerar seu princípio da imitação em toda a sua extensão.

Logo de início, o que salta à vista na leitura de *As belas-artes* é, obviamente a redução de todas as belas-artes a um mesmo princípio – a imitação. A *mimesis* de Batteux distingue-se das anteriores – é a imitação da bela natureza, uma imitação que se aplica a todas as belas-artes “com justeza” (*Ibid.*). Obviamente, o reconhecimento dado por Batteux a Aristóteles não retira de *As belas-artes* a sua originalidade, na medida em que a imitação da bela natureza, como se tem visto, possui suas características próprias. Uma das características mais relevantes da imitação batteuxiana vem a ser a adequação (congruência) entre os elementos da arte entre si e a natureza. A necessidade de adequação, tão repetida por Batteux, foi, em diversas épocas, mal interpretada, com frequência sendo entendida como uma adequação mais estrita do que pretendia o autor de *As belas-artes*.

A tendência de Batteux ao *lato sensu* em seus conceitos passa pelo amplo sentido que ele atribui à imitação em geral. Imitação, em princípio, ancora-se na ideia de adequação ou concordância entre duas ideias, imagens ou formas. A sua filosofia da imitação parece, à primeira vista, estar centrada na identificação de semelhanças, concordâncias e homologias. Isto não quer dizer que ele se esqueça de que a imitação é

também marcada por diferenças entre o objeto da arte e a natureza. Contudo, o foco de sua *mimesis* parece, num primeiro olhar, ser a semelhança – ou, como se verá adiante, a adequação. O tema é uma das dificuldades em Batteux, e a maior evidência desta dificuldade está no extenso registro de interpretações disparatadas do seu princípio da imitação, algumas das quais serão aqui apresentadas.

Embora possa parecer inapropriado iniciar o tema da conveniência com seu oposto – a inconveniência –, por razões que se mostrarão mais à frente, esta será a abordagem aqui utilizada. Assim, antes de se verificar o que é mais complexo na teoria mimética de Batteux – a adequação –, é produtivo abordar o seu oposto – a inadequação – sucintamente. Os termos conveniência, adequação e congruência serão empregados aqui indistintamente, bem como os seus contrários – inconveniência, inadequação e incongruência. A ideia de harmonia em Batteux também pode ser entendida como uma conveniência. Como se disse, ele não foi de todo negligente com relação às incongruências miméticas. Em outras palavras, ele reserva, em *As belas-artes*, algum espaço – embora pequeno – para tratar de tudo aquilo que não se mostra como conveniente, congruente ou adequado na imitação da bela natureza. Ele não chega a iniciar um debate acerca da incongruência na arte, mas muitos leitores da época podem ter sido influenciados por sua visão a respeito do tema.

Quando se analisam os termos (in)conveniência, (in)adequação, (in)propriedade, (in)conformidade ou (in)congruência, nota-se que estas expressões trazem consigo um sentido de relação: A é (in)adequado em relação a B; há, portanto, entre A e B, uma (in)congruência. A e B podem significar arte e natureza, mas também podem ser dois elementos, dois substratos ou duas ideias que são, entre si, (in)congruentes. Quintiliano usava a expressão *accomodatus/accomodatum* (adequado, apropriado), referindo-se à adequação entre diversos elementos na retórica (QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, livro 8, cap. 3, seções 11-13). O exemplo da eloquência – uma arte mista (bela e mecânica) para Batteux – é útil porque Quintiliano desenvolveu um estudo minucioso das relações de adequação na retórica. Se não se respeitarem essas devidas adequações, prejudica-se a qualidade da oratória. Por exemplo, se um discurso exigir um tom simples e direto, expressões “sublimes e brilhantes” podem parecer “incongruentes”, inadequadas, o que prejudicaria a qualidade da eloquência (*Ibid.*). Esta arte, sendo mista, é, de um lado, composta por algo que não deixa de ser a imitação da bela natureza, e de outro, por algo ligado à utilidade e à necessidade. Estas adequações não se reduzem à utilidade e à necessidade, mas aplicam-se à beleza e à

imitação²¹¹. A rigor, estas adequações não deixam de ser a própria imitação, uma vez que esta caracteriza-se fundamentalmente por aquelas. O supracitado exemplo de inadequação, por Quintiliano, é um exemplo de como a inadequação é contrária à arte. No entanto, veremos que nem sempre o será. Outro exemplo de inadequação na retórica, oferecido por Quintiliano, é o uso, por parte do orador, de uma linguagem inapropriada ao público que ouve sua mensagem. O apropriado (*proprietas*) na relação entre o nível de linguagem e o nível do público ouvinte é uma condição necessária à boa e bela oratória (*Ibid.* cap. 2, seção 2). Outro exemplo de inadequação, oferecido por Quintiliano, é a mescla indiscriminada de palavras elevadas com palavras baixas, palavras coloquiais com eruditas, algo que resultará, segundo ele, no monstro horaciano (*Ibid.*).

O monstro de Horácio (HORÁCIO, *Epistula ad pisonem*, 2013, v. 1-5) é resultado das inadequações, o resultado da união, em versos e estrofes, de várias coisas e ideias que não possuem relação umas com as outras. Assim começa Horácio a sua *Poética* (*Epistula ad pisonem*):

Se um pintor desejasse unir um pescoço equino a uma cabeça humana e revestir de variadas penas membros reunidos de várias partes, de tal modo que uma mulher formosa de rosto termine em um peixe horrendamente negro, vendo tal quadro, seguraríeis o riso, amigos?

Esta monstruosa combinação não leva em consideração que cada coisa tanto na natureza como na composição tem um lugar apropriado. Um pescoço equino, uma cabeça humana, uma mulher, penas, um peixe, todas estas coisas não têm entre si qualquer congruência. O resultado será o riso. E, como o resultado é o riso, é de se supor que tal profusão de incongruências seja a causa desse riso. E se a causa desse riso é tamanha incongruência, pode-se supor que a incongruência em geral poderia ser usada pelo humor para produzir o riso. Como se verá adiante, essa teoria da incongruência no humor foi discutida no século XVIII, e Batteux estava atento às possibilidades das incongruências na comédia.

Horácio continua, nos versos seguintes, a expor a sua ideia de inadequação na poesia – não como uma virtude poética, mas como um erro: “Crede, Pisões, muito semelhante a esse quadro há de ser o livro do qual, como sonhos de um doente, vãs

²¹¹ Segundo Y. Belaval, em seu livro *A estética sem paradoxo de Diderot* – capítulo *A obra conforme a natureza* –, “depois de [Diderot] ter definido classicamente a verdade como ‘conformidade de nossos juízos com os seres’, (...) definiu a beleza como ‘a conformidade da imagem com a coisa’” (*Diderot, après avoir défini classiquement la vérité par la “conformité de nos jugements avec les êtres”, ... définit la Beauté par “la conformité de l’image avec la chose”*) (BELAVAL, 1950, p. 112).

imagens serão criadas, de modo tal que nem o pé nem a cabeça se harmonizem numa única forma” (*Ibid.* 6-9). O quadro ou poema sem pé nem cabeça é um quadro ruim. É preciso, para que o quadro seja bom, que haja harmonia e unidade, que todas as partes “se harmonizem numa única forma”. Vê-se como a razão de Boileau deve muito a Horácio, assim como a imitação da bela natureza de Batteux. Horácio aceita, com reservas, o desejo dos poetas por liberdade poética. Mas a liberdade tem limite, afinal, não se pode prejudicar a harmonia, a adequação, a congruência entre as formas, as coisas e as ideias:

A pintores e poetas sempre existiu igual poder de ousar no que queiram. Isso sabemos, e, por sua vez, procuramos e damos essa permissão, mas não para que coisas selvagens se unam a plácidas, não para que se juntem serpentes a aves, cordeiros a tigres (*Ibid.* 9-13).

Horácio apresenta um quadro ridículo, resultado de terríveis inadequações. Em um poema sério – como a tragédia –, tais inadequações seriam um grave erro. Pois “seguraríeis o riso, amigos?” (*Ibid.* v. 5). O riso não seria, obviamente, o efeito pretendido em um poema trágico. No entanto, o riso é o efeito pretendido nas comédias de Aristófanes e Plauto. Na comédia, portanto, as incongruências podem ser úteis. É a conclusão a que se chegou no século XVIII – mas não unanimemente.

James Beattie, em 1764, em seu *Ensaio sobre o riso e a composição absurda (ludicrous)*, procura explicar o humor e o riso por meio da sua teoria da incongruência: “o riso surge da visão de duas ou mais partes ou circunstâncias inconsistentes, inadequadas ou incongruentes [...]”²¹² (BEATTIE, 1809, p. 155). As “combinações de ideias são incongruentes e inesperadas” (*Ibid.* 275). A incongruência pode se dar também ao se descobrir uma “semelhança inesperada entre objetos aparentemente dessemelhantes” (*Ibid.* p. 177). Beattie concorda com Gerard (*Ibid.* p. 155): “Dr. Gerard, em seu *Ensaio sobre o gosto*, [diz]: o senso do ridículo é gratificado por uma inconsistência ou dissonância de circunstâncias no mesmo objeto ou em objetos fortemente relacionados [...]”²¹³. Antes, em 1725, Hutcheson já havia expressado detalhadamente a ideia da incongruência no humor, em *Reflexões sobre o riso*:

Aquilo [...] que parece ser geralmente a causa do riso é a associação de imagens que têm ideias adicionais contrárias, bem como alguma semelhança com a ideia principal: este contraste entre ideias de grandeza, dignidade, santidade, perfeição, e ideias de maldade, baixeza, profanidade, parece ser o mesmo

²¹² *Laughter arises from the view of two or more inconsistent, unsuitable, or incongruous parts or circumstances [...]*

²¹³ *Dr. Gerard, in his Essay of taste [says]: the sense of ridicule is gratified by an inconsistency and dissonance of circumstances in the same object, or in objects nearly related [...]*

espírito do burlesco; e a maior parte das nossas zombarias e brincadeiras funda-se nisso.²¹⁴ (HUTCHESON, 1750, p. 19).

O monstro horaciano ganha, assim, certa dignidade cômica. A incongruência pode ser considerada, em determinados casos, válida para a arte – como seria o caso de uma comédia em que, apesar de apresentar uma história verossímil e ordenada, alguns personagens, ações, caracteres e falas destoam dos padrões, da adequação, dos costumes e do que se considera natural ou aceitável em uma sociedade. Tal incompatibilidade, segundo esta teoria da incongruência, provoca o riso.

Batteux escreve a respeito dessas incongruências na comédia:

O ridículo consiste nos defeitos que causam vergonha sem causar dor. Em geral, trata-se de uma má combinação de coisas que não são feitas para irem juntas. A gravidade estoica seria ridícula em uma criança, assim como a puerilidade o seria em um magistrado. Trata-se de uma discordância [...] (BATTEUX, parte 3, cap. 6, p. 120).

Este é um primeiro tipo de incongruência aceito por Batteux na imitação. Mas as incongruências não se encerram na comédia. Há na essência da arte uma incongruência: a discordância entre arte e natureza. Como se verá adiante, é necessário que tal incongruência se explicita, de modo que todos os espectadores saibam que ela existe.

Há, em diversos autores do século XVIII, entre os quais Batteux, um espaço para a estética da congruência e da incongruência. Porém há outros que apresentam uma estética da congruência e não desenvolvem a sua contraparte – a incongruência –, embora admitam que na *mimesis* nem tudo é adequação. Se tudo na *mimesis* fosse adequação e congruência, a arte deixaria de ser arte para se tornar história, e toda arte seria cópia – a mais fiel possível. Segundo Aristóteles, a poesia não poderia jamais ficar confinada à apresentação de fatos particulares: “a poesia se ocupa mais do universal, ao passo que a história se restringe ao particular” (ARISTÓTELES, *Poética*, IX, 1451b7). Burke²¹⁵ dirá

²¹⁴ *That [...] which seems generally the cause of laughter, is the bringing together of images which have contrary additional ideas, as well as some resemblance in the principal idea: this contrast between ideas of grandeur, dignity, sanctity, perfection, and ideas of meanness, baseness, profanity, seems to be the very spirit of burlesque; and the greatest part of our raillery and jest is founded upon it.*

²¹⁵ Burke, embora não fosse francês e tenha publicado seu tratado *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* nove anos após a publicação de *As belas-artes*, em 1757 –, participou ativamente daquele ambiente filosófico. Sua obra estética chamou a atenção de Diderot e de outros pensadores franceses da época. Parece haver dúvidas sobre se Burke e Batteux se corresponderam ou conheceram as obras um do outro. Segundo W. G. Howard, em seu artigo *Burke entre os precursores de Lessing* (1907, p. 625-6), Burke “talvez fosse ignorante em relação à obra que teve em seu tempo a maior autoridade na estética, o tratado *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, do abade Charles Batteux”

que o leitor de uma obra literária “não fica chocado com as contínuas quebras de probabilidade, a confusão dos tempos, a ofensa contra as maneiras, o atropelo à geografia; pois ele não sabe nada de geografia e cronologia, e nunca examinou as bases da probabilidade. Ele talvez leia sobre um naufrago na costa da Boêmia [...]”²¹⁶ (BURKE, 1887, p. 92). Em sua apresentação dos *Ensaio sobre a pintura*, de Diderot, Enid Abreu Dobránszky (1993, p. 20) comenta a respeito do jogo de conformidade e inconformidade entre arte e natureza: “a exigência de que a relação entre arte e natureza se paute por uma conformidade, uma semelhança absoluta, leva a um impasse. A arte, mais limitada do que a natureza, não pode imitá-la em todos os seus aspectos”. Diderot detectará esse jogo de congruência e incongruência na arte, mas, segundo Dobránszky (*Ibid.*), entre a natureza/modelo e a obra de arte há [em Diderot] algo mais – e muito diferente – além da depuração/*belle nature*”.

Em Batteux, por sua vez, a palavra incongruência não é empregada em *As belas-artes*, mas há, como se verá, um cuidado, de sua parte, em apresentar o lado da inadequação/inconformidade na *mimesis*. Em sua teoria, o gênio não deve, portanto, procurar a maior exatidão possível em sua imitação, pois, se ele não tiver liberdade para criar, sua arte não passará de uma tentativa de copiar as aparências sensíveis. A imitação, portanto, deve ter duas qualidades opostas entre si, mas complementares: a exatidão e a liberdade. Estas duas qualidades serão examinadas mais adiante.

Batteux parecia ter boa ciência das doutrinas gerais contidas nos tratados sobre pintura. Roges de Piles (1909, *apud* FONTAINE, p. 189), por exemplo, dizia que “se é perigoso [...] representar a natureza seguindo apenas suas próprias ideias e sem a consultar, uma imitação demasiado escrupulosa e servil não é menos perniciosa”²¹⁷. “Representar a natureza seguindo apenas suas próprias ideias e sem a consultar” significa conceder demasiada liberdade à imaginação sem observar suficientemente a natureza, ao passo que “uma imitação demasiado escrupulosa e servil” deve ser entendida como o exagero da exatidão que faz com que a arte não passe de uma cópia servil das aparências da natureza. Aqui cabe uma importante observação a respeito da relação entre a

(perhaps ignorant of the work that had in his time the greatest authority in aesthetics, l'Abbé Charles Batteux's treatise, *Les beaux Arts réduits à un même principe*).

²¹⁶ [...] he is not shocked with the continual breaches of probability, the confusion of times, the offences against manners, the trampling upon geography; for he knows nothing of geography and chronology, and he has never examined the grounds of probability. He perhaps reads of a shipwreck on the coast of Bohemia [...]

²¹⁷ [...] s'il est dangereux [...] de ne représenter la nature qu'en suivant ces propres idées et sans la consulter, une imitation trop scrupuleuse et trop servile n'est pas moins pernicieuse.

retificação da natureza pela arte, que já era um ideal expresso em Le Brun, e a censura de Diderot a Batteux na *Carta sobre os surdos-mudos* quanto à necessidade de o autor de *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio* explicar o que seria, afinal, a *belle nature*. A respeito desta relação, que diz respeito à incongruência entre arte e natureza, comenta André Fontaine (*Ibid.* p. 205):

Toda a teoria clássica encontra-se nesta concepção da natureza corrigida pela arte, como ela se encontrará também no famoso discurso de Diderot sobre o *modelo ideal da beleza, a linha verdadeira*²¹⁸, sem que o mesmo Diderot se encontre minimamente envergonhado de marcar o defeito irremediável, quando diz ao Abade Batteux: “não se esqueça [...] de colocar em sua obra um capítulo sobre o que é a bela natureza”²¹⁹.

Fontaine, como se verá adiante, pode estar correto quando afirma que o modelo ideal em Diderot segue basicamente o mesmo princípio de Batteux (bela natureza), e tem como consequência a incongruência do verossímil na arte em relação à natureza. Diderot, segundo Fontaine, deixa pelo caminho, em sua breve teorização do modelo ideal, uma série de interrogações sem serem respondidas – à maneira de Batteux: “com efeito, se a natureza que o artista deve imitar consiste simplesmente no verossímil, algumas explicações não serão inúteis. No entanto, Diderot não lhes dará mais do que Batteux, e defenderá mais ou menos o mesmo princípio” (*Ibid.*). Diderot, no *Salão* de 1767, diz:

[...] não se fala menos, entre essa gente, da imitação da bela natureza. E essas pessoas que falam sem cessar da imitação da bela natureza creem de boa fé que há uma bela natureza subsistente, que ela é, que nós a vemos quando queremos, e que basta copiá-la. Se você lhes dissesse que é um ser totalmente ideal, eles arregalariam os olhos, ou ririam na sua cara²²⁰ (DIDEROT, 1821, p. 12).

Esta famigerada bela natureza, a qual foi até mesmo popularizada, e que não correspondia à bela natureza de seu grande codificador – o abade Batteux –, era vista como uma realidade estanque, cuja rigidez deveria encapsular as variações e flutuações da natureza. A esta visão de bela natureza opunha-se Diderot. Na estética de Diderot, a arte deveria conquistar a harmonia entre todos os componentes, o artista deveria

²¹⁸ *Salon* de 1767.

²¹⁹ *Toute la théorie classique se retrouve dans cette conception de la nature corrigée par l'art, comme elle se retrouvera d'ailleurs dans la fameuse tirade de Diderot sur le modèle idéal de la beauté, la ligne vraie, sans que le même Diderot se trouve le moins du monde embarrassé pour en marquer le défaut irrémédiable, lorsqu'il dit à l'abbé Batteux: “ne manquez pas... de mettre à la tête de votre ouvrage un chapitre sur ce que c'est que la belle nature”.*

²²⁰ [...] *on n'en parle moins chez ce peuple de l'imitation de la belle nature; et ces gens qui parlent sans cesse de l'imitation de la belle nature, croient de bonne fois qu'il y a une belle nature subsistante, qu'elle est, qu'on la voit quand on veut, et qu'il n'y a qu'à la copier. Si vous leur disiez que c'est un être tout-à-fait idéal, ils ouvriraient de grands yeux, ou ils vous riraient au nez [...]*

“introduzir harmonia em seu quadro” (DIDEROT, 1993, p. 50), assim como cada organismo tem sua própria estrutura e suas relações funcionais entre as partes. Não há nenhum animal em geral – ou parte de animal em geral, – que possa ser usado como modelo (DIDEROT, 1821, p. 16). Há uma miríade de variações funcionais nos sistemas da natureza. Por isso Diderot não aceitava os “protocolos” das academias, e, para ele, os “protocolistas” eram adeptos de “insossos modelos” que não abarcavam as sutis variações das formas e estruturas (*Ibid.* pp. 37, 51). O caminho a não ser seguido era o caminho da linha falsa (*ligne fausse*) e dessa imitação da bela natureza. Quanto à incongruência entre arte e natureza em Batteux e Diderot, parece haver uma zona de contato entre os dois autores. Quando se compara a incongruência da imitação da bela natureza (em relação à natureza), como a concebia Batteux, e a incongruência do “modelo ideal” de Diderot (e a natureza), pode-se notar, primeiramente, nos dois autores, a acentuada e necessária relação entre natureza e arte, para logo em seguida observar que os dois autores apoiam-se na verossimilhança – e não na cópia servil. A título de ilustração, observe-se que Diderot, nos *Ensaio sobre a pintura*, escritos em 1765, defende que “os possíveis que podem ser empregados são os verossímeis” (*Ibid.* p. 74). Já as diferenças entre o modelo ideal de Diderot e a bela natureza de Batteux residem, à primeira vista, como se disse, na flexibilidade do modelo ideal²²¹. Mas este entendimento está irremediavelmente

²²¹ Batteux emprega a expressão “modelo ideal” uma vez, em *As belas-artes*, no capítulo 8 da segunda parte: “formaremos um modelo ideal superior a tudo o que existe (...)” (BATTEUX, 2009, p. 75).

Diderot, defenderá, em seu “modelo ideal”, mais ou menos o mesmo princípio de Batteux. O mesmo dirá J. Chouillet (1973, p. 402): “Y. Bélaval fez uma descrição detalhada [do modelo ideal], ao qual não há necessidade de retornar. (...) É bastante evidente que a teoria do “modelo ideal” manifesta, de certa forma, um caráter de sobrevivência muito marcado. Nem a expressão nem as imagens usadas para ilustrá-lo são de Diderot. Batteux nomeia e define o “modelo ideal” com precisão inconfundível” (*Y. Bélaval en a donné une description détaillée, sur laquelle il n’y a pas lieu de revenir. (...) Il est trop evidente que la théorie du “modèle ideal” manifeste par certains côtés un caractere de survivance très marqué. Ni l’expression ni les images qui servent à l’illustrer ne sont de Diderot. Batteux nome et définit le “modèle ideal” avec une précision sans réplique*).

A estética de Diderot, assim como em Montesquieu (1862, p. 588-9) e Batteux, voltará sua atenção ao homem e seu modelo ideal incluirá esta natureza (DIDEROT, 1986, p. 131): “O homem interpretará a natureza através de sua própria natureza, colocando-se ele mesmo no centro” (*L’homme interprétera la nature à travers sa propre nature, en se mettant lui-même au centre*) (CHOUILLET, 1973, p. 403). “O homem que pinta relutará em introduzir em seu quadro os efeitos que o chocam na natureza (...). Mas por que o caráter e até mesmo a disposição de espírito do homem não influiriam em seu colorido?” (DIDEROT, *Ensaio sobre a pintura*, 1993, p. 46-7).

A mordacidade histriônica de Diderot em relação a Batteux parece ter sido sutilmente enganosa à história das ideias. São valiosas as observações de J. Chouillet: “Quando se vai ao fundo das coisas, percebe-se que a diferença entre os dois pontos de vista, mesmo sobre os problemas essenciais, é decididamente bem fraca. As duas teorias da inversão são quase as mesmas, exceto em detalhes (elas terminarão mesmo por se juntarem em 1763 [...] e em 1788 [...]). O princípio da ‘bela natureza’, apesar das aparências, não é contestado por Diderot, que a ele frequentemente fará referência mais tarde. Os empréstimos diretos de um ao outro escritor são precisos e numerosos. Esse Batteux que Diderot maltrata e que está tão perto dele, ele o utiliza, amplifica, remodela do seu modo (...) (*Quand on va au fond des choses, on s’aperçoit que la différence des deux points de vue, même sur les problèmes essentiels, est*

comprometido por uma interpretação superficial e caricatural da bela natureza em Batteux. Esta caricatura de Batteux fica evidente quando se descobre que um capítulo inteiro de *As belas-artes* – para não dizer o livro inteiro – é dedicado a esclarecer que “há regras particulares para cada obra, e que o gosto só as encontra na natureza” (BATTEUX, 2009, parte 2, cap. 6). Embora uma comparação entre Diderot e Batteux seja útil mais adiante, é necessário, neste momento, limitar-se a apresentar a compatibilidade entre as duas visões, a qual pode ser encontrada, de início, na incongruência entre arte e natureza. No entanto, a estética de Batteux, talvez diferentemente da de Diderot, é marcada por uma profunda seleção e até mesmo alteração do material original da natureza em si – o que Victor Hugo chamará de “retificação da natureza” (HUGO, 2007, p. 27). Este estigma recai sobre Batteux, ao passo que se costuma livrar Diderot da culpa histórica que pesou sobre aqueles que propuseram a adulteração e falsificação da natureza – e este foi um entendimento bastante comum na França e na Alemanha no século XIX.

No capítulo sobre a ideia da bela natureza, foi apresentado um debate histórico em torno do grau de semelhança entre a *idea* e a natureza. A competição entre Zêuxis e Parrásio é um exemplo de esforço por uma imitação mais fiel (PLÍNIO, o Velho, *História natural*, XXXV, IV). É a tentativa de copiar a natureza – ou a aparência desta. O objetivo é enganar os sentidos. Como se viu, não é isto que pretende Batteux, na medida em que ele rejeita a ideia de imitação como cópia: “o gênio não deve imitar a natureza tal como ela é” (BATTEUX, 2009, parte 1, cap. 3, p. 31), e “esta imitação não é a natureza tal como ela é” (BATTEUX, 1748, Cartas, p. 113). Uma publicação de 1752 – *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, de J. Lacombe –, sugere que a imitação da bela natureza seria a reunião da verdade simples, que corresponderia à “imitação fiel”, e a verdade ideal, que corresponderia às “diversas perfeições que não se encontram reunidas em um só modelo” (LACOMBE, 1752, p. 636). O problema desta forma de interpretar a imitação da bela natureza é que Batteux não a vê como uma forma de verdade, seja ela a verdade de Lucrécio ou de Plotino. A arte, em Batteux, é um deslocamento de seu substrato. Abre-se espaço, como já se disse, para a diferença entre arte e natureza. Porém, a diferença não terá sentido para o espírito e para o coração, se não houver, em algum aspecto, uma relação que poderá ser de adequação ou semelhança. Portanto, em Batteux, a imitação

décidément bien faible. Les deux théories de l'inversion sont presque les mêmes, à une finesse près (elles finiront même par se rejoindre tout à fait en 1763 [...] et en 1788 [...]). Le principe de la “belle nature”, en dépit des apparences, n'est pas contesté par Diderot qui s'y réfèrera bien souvent par la suite. Les emprunts directs de l'un à l'autre écrivain sont précis et nombreux. Ce Batteux que Diderot malmène et qui est si proche de lui, il l'utilize, l'amplifie, le remodèle à sa façon (...) (CHOUILLET, 1973, 156-7).

não pode existir sem que haja, entre o objeto sobre a tela e a natureza-origem, uma semelhança ou uma adequação. Não se admite a mera cópia que engana os sentidos sobre se as frutas ou as flores são naturais ou falsas. O espectador deverá saber que as frutas ou as flores não são verdadeiras, e isto não é um demérito do artista. Pelo contrário, uma condição para que ele seja artista é fazer com que sua arte se apresente como algo distinto da natureza e seja vista sempre em sua relação com esta natureza. A ficção, sendo irreal, deve ser efetivamente vista como tal. Embora estejam carregadas de verdades, as aventuras de Ulisses em seu regresso a Ítaca, uma ilha que realmente existe – longe da Boêmia –, devem ser vistas como ficção pelo leitor, e serão justamente as diferenças entre o que se conta em sua aventura e a natureza-realidade que nos farão comparar os dois mundos, encontrando entre eles semelhanças e diferenças. Como se sabe, as diferenças não devem nunca prejudicar a unidade e a verossimilhança. Assim como o mundo real (natureza) tem sua unidade, isto é, nele “tudo está ligado” e “ordenado” (*Ibid.* p. 47), o mundo da ficção, irreal, também deve ter um sentido e uma unidade. Tudo deve fluir, para que o coração e o espírito se agradem e se enganem agradavelmente. Assim, embora haja muita verdade na arte, e embora “todos os caracteres da existência” possam ser encontrados na ficção, “Juno e Eneias nunca disseram nem fizeram o que Virgílio lhes atribui; mas poderiam tê-lo feito ou dito; [...] trata-se de uma eterna ilusão (*un mensonge perpétuel*)” (*Ibid.* parte 1, cap. 2, p. 28; 1746, p. 16). “Qualquer verdade que tenha o quadro, a simples moldura o trai” (*Ibid.* parte 2, cap. 5, p. 65). A verossimilhança – semelhança com o verdadeiro – pode ser tão grande e convincente que o coração pode agitar-se, aflito, mas isto “logo é seguido de um retorno gracioso” à realidade e à noção de que se trata de uma ficção, um retorno “pelo qual a alma goza de sua liberação” (BATTEUX, 2009, parte 2, cap. 5, p. 56). Há, portanto, aquele pacto entre autor e espectador de que aquela história é um mundo diverso e não corresponde perfeitamente à natureza. Se Diderot dirá “não é mais uma tela, é a natureza, [...] um fragmento do universo que temos à nossa frente” (DIDEROT, 1993, p. 65), Batteux afastará, de maneira incisiva, a arte de sua mãe – a natureza –, como criatura em um novo mundo. A hipótese de Young, de um Batteux cognitivista, embora fundamentalmente equivocada, não deixa de ter, neste ponto, algum grau de aplicabilidade na medida em que, quando Batteux afirma que a arte “nada tem de real, nada tem de verdadeiro”, ele não quer com isso dizer que a arte não possa ter “todos os caracteres da existência”, isto é, que ela possa conter e expressar profundas verdades. O que Batteux quer dizer é que o mundo da arte é um mundo irreal, de signos e aparências, e, mesmo que a arte exprima verdades que podem

ser corroboradas pela experiência na natureza, ela se opõe à natureza porque deve ser considerada, quando tomada em seu conjunto (obra), uma eterna ilusão, uma mentira perpétua (*un mensonge perpétuel*)²²² (*Ibid.*). A ideia do cognitivismo em Batteux, como o entende Young, pode ser vista como uma reflexão ou observação a respeito de uma comunicabilidade e de uma semântica de conhecimentos e verdades em geral, principalmente as de caráter moral, considerando que o gênio seleciona, em sua arte, as correspondências com os fatos e com a natureza. Não se pode negar que Batteux considere que as artes comunicam ideias e sentimentos, pois há, sem dúvida, em sua *mimesis*, uma semântica que relaciona os objetos apresentados na arte à natureza²²³. Quando Batteux diz que sua *mimesis* é “uma cópia artificial da natureza, que consistiria precisamente em representá-la, contrafazê-la, *hypokrinein* (*ὑποκρίνειν*)” (BATTEUX, 1746, parte 2, cap. 2, p. 22), é necessário que a ideia de *hypokrinein* venha associada ao conhecimento do espectador a respeito da incongruência entre mundo ficcional e natureza. Assim, a mentira contada por Ulisses, quando este regressa a Ítaca, de que ele é um mendigo, não poderia jamais ser ficção, pois ele consegue de fato enganar a todos, inclusive a Penélope, de que não é Ulisses. Os sentidos são enganados, e Penélope crê que aquele homem é um mendigo, e não imagina que seja seu esposo. O *fingere*, termo que, juntamente com o *imitari*, é a tradução latina de *mimēsthai* (*μιμῆσθαι*) (BATTEUX, 1746, parte 2, cap. 2, p. 21), não corresponde, portanto, ao enganar. O *fingere*, em Batteux, deve ser entendido como a aceitação tácita de uma incongruência entre os mundos ficcional (obra de arte) e real (natureza). Há uma associação produtiva entre o *fingere* e a natureza: “a ficção embeleza a verdade, e a verdade dá crédito à ficção” (BATTEUX, 2009, parte 3, cap. 9, p. 131).

²²² Muito embora a arte seja considerada, então, uma mentira – “a mais bela das mentiras”, dirá mais tarde Debussy, excentricamente (1927, p. 27) –, e a ilusão seja, portanto, uma propriedade das belas-artes, Batteux entende que a “mais provável essência” da poesia e da arte é a imitação, “pois ela contém o entusiasmo, a ficção” e tantas outras qualidades “como meios necessário para imitar perfeitamente o objeto” (*Ibid.* p. 91).

²²³ Considerando que a imitação da bela natureza não tem como grande objetivo o conhecimento, é válido afirmar que, se o objetivo de conhecimento moral em Batteux já é diminuto em comparação com a teoria *Poética* de Muratori, o objetivo de conhecimento do mundo em geral é ainda menor, na medida em que a arte não será melhor, segundo Batteux, quanto mais próxima ela estiver do real. Assim, nem tudo pretende ser verdadeiro na arte, assim como nem tudo será inventado: “não se trata do verdadeiro que é, mas do verdadeiro que pode ser; [...] isso não impede que o verdadeiro e o real possam ser a matéria das artes” (BATTEUX, parte 1, cap. 3, p. 32). No entanto, não se pode esquecer que toda obra de arte tem uma semântica própria. E neste ponto entra – de modo não pouco relativizado – o cognitivismo de Young. Mas essa semântica, como se disse, não tem um compromisso com o real, uma vez que as formas apresentadas na arte podem ganhar um sentido absolutamente alheio ao real.

Portanto, a arte, ainda que seja mais realista e menos fantástica, sempre carrega consigo a incongruência. Esta, como se viu, é evidente e pactuada com o espectador na apresentação da ficção, mas também se expressa na disposição dos elementos imitados – elementos que podem ser inadequados entre si, contanto que haja nessa inadequação um propósito. A comédia, como se viu, tem um propósito artístico ao utilizar-se da incongruência. No entanto, não se deve entender que Batteux vê apenas incongruência na comédia – o que seria absurdo. A comédia pode ser mais ligada à verdade do que a tragédia. Como se viu anteriormente, o misantropo de Molière carrega, em sua constituição ficcional, muita realidade, na medida em que sua figura reúne características de vários misantropos reais ou imaginários. O que é, logo de início, congruente e ao mesmo tempo incongruente em Alceste é seu traço mais característico – a misantropia –, um traço encontrado na natureza (congruente), mas inadequado (incongruente) socialmente. Como se disse, a congruência na comédia, segundo Batteux, é, em certos aspectos, até maior do que na tragédia. A comédia é um espelho da hipocrisia e das dissimulações, talvez o retrato de uma existência marcada pela falta de coerência, congruência e sentido: “a comédia remove metade de nossas dissimulações e apresenta-nos habilmente um espelho [...] Somente a palavra espelho, que lhe convém tão perfeitamente, demonstra-o.” (*Ibid.* parte 3, cap. 6, p. 119, 121). Como já foi acima mencionado, a incongruência do humor na comédia é aquele primeiro tipo de incongruência mencionada – *e.g.* a “gravidade estoica [...] em uma criança” e a “puerilidade [...] em um magistrado” –, mas, como se viu, a comédia apresenta também a incongruência da ficção – em uma fissura com a realidade histórica –, juntamente com a sua contraparte – a congruência –, a qual Batteux chama de “espelho”.

Embora a incongruência tenha um espaço na *mimesis* de Batteux, não se pode afirmar que sua estética e sua *mimesis* sejam uma filosofia da incongruência. A imitação da bela natureza é uma estética marcada, talvez mais do que qualquer outra coisa, pela congruência, pela adequação entre os elementos internos da obra (entre si), seu mundo – um mundo fictício, mas que toma de empréstimo inúmeras características da natureza –, e a própria natureza. A essência da poesia não é a ficção, mas a imitação²²⁴ (*Ibid.* parte 3, seção 1, cap. 1, p. 91). A ideia de adequação, como se viu, encontra-se expressa, em *As belas-artes*, de várias formas. Batteux usa diversos termos que expressam a ideia de adequação. Um deles é o verbo “convir” (*convenir*) (*Ibid.* parte 3, cap. 3, p. 145), o qual

²²⁴ No entanto, “imitação”, como se sabe, não deve ser sinonimizado com “adequação”, porque aquela engloba esta e muitas outras características, inclusive a própria inadequação.

aparece diversas vezes no texto. Assim, é necessário que alguns elementos na arte sejam convenientes – quais elementos é uma questão a ser respondida. A ideia de unidade está também diretamente relacionada à congruência. Somente pode haver unidade quando há congruência entre os elementos componentes. O exemplo perfeito de quebra da congruência e da unidade é o monstro horaciano, uma composição sem qualquer preocupação com a relação entre os componentes da obra, isto é, sem pé nem cabeça (*nec caput nec pedes*), como que um dadaísmo absolutamente incongruente. Não ser o incongruente monstro horaciano – a menos que o exija a comédia ou, no século XX, algumas correntes modernistas, com outros propósitos – é uma condição, em Batteux, para a sua *mimesis*. É um dos fundamentos de sua *mimesis*. Na pintura e na poesia (*ut pictura poesis*), a necessidade de unidade parece ter sido acentuada em todas as poéticas – de Aristóteles a Muratori, passando por Horácio, Vida e Boileau. O que faltava era a redescoberta da aplicação dos mesmos princípios à música, à dança e à poesia lírica, de forma a reconstituir – como pretende Batteux – o conjunto das artes imitativas. Porém, o lado da adequação estética (congruência) na sua teoria – como será visto a seguir – não apaga o estigma histórico da sua incongruência com o real. Mas é necessário, antes de apresentar detalhadamente a estética da congruência entre natureza e imitação da natureza, fazer algumas observações sobre o estigma da ideia de mentira e ilusão da arte. Para prosseguir, deve-se observar que a explicitação da ideia de ficção como mentira, se já não era um tabu, tinha um potencial para sê-lo. Afinal, como o belo pode ser uma ilusão? Shaftesbury diria respeitosamente que “a verdade é a coisa mais poderosa no mundo, pois até mesmo a ficção deve ser governada por ela”²²⁵ (SHAFTESBURY, 2000, p. 5). Segundo J. Chouillet (1973, p. 50), “Shaftesbury, à maneira de Santo Anselmo, apoiava-se na essência do belo para demonstrar a sua existência”. Para Diderot, em sua fase autodeclarada (ou considerada) deísta, particularmente ligada a Shaftesbury, mas talvez mais lucreciana do que platônica, “se não há nem belo, nem grande, nem sublime nas coisas, o que acontece com o amor, a glória, a ambição, o valor?”²²⁶ (DIDEROT *apud*

²²⁵ [...] *truth is the most powerful thing in the world, since even fiction itself must be governed by it [...]*.

Enquanto Shaftesbury (2000, p. 415) sugeriu que “o que é belo tem harmonia e proporção, o que tem harmonia e proporção é verdadeiro, e o que é a um só tempo belo e verdadeiro é, conseqüentemente, agradável e bom” (*what is beautiful is harmonious and proportionable, what is harmonious and proportionable is true, and what is at once both beautiful and true is, of consequence, agreeable and good*), Batteux mostrará o olhar humano como eterna ilusão e desilusão.

²²⁶ Diderot procurará encontrar “a lei dos seres reais na pintura dos seres imaginários” (*la loi des êtres réels dans la peinture des êtres imaginaires*) (DIDEROT *apud* CHOUILLET, 1973, p. 53). Esta “lei dos seres reais” seria vista por Batteux como parte da imitação da bela natureza, na medida em que esta não se reduz à imitação dos objetos sensíveis, mas inclui, além dos sentimentos, a razão e a beleza essencial de André.

CHOUILLER, 1973, p. 51). Em *Os dois amigos de Bourbonne*, Diderot nos oferece, sobre o tema do duplo aspecto verdade-mentira na verossimilhança, material para reflexão. Diante de certas ficções, às vezes somos forçados a dizer: “por minha fé não se inventam essas coisas; é assim que resgatará o exagero da eloquência e da poesia; que a verdade da natureza cobrirá o prestígio da arte, e que ele satisfará as duas condições que parecem contraditórias, ser ao mesmo tempo historiador e poeta, verídico e mentiroso” (DIDEROT, 1875, p. 35). Como se viu, esta mescla de congruência e incongruência, verdade e mentira parece ser também o entendimento de Batteux. Para ele, a ficção não é governada pela verdade, mas a imita, distorcendo-a quando a liberdade e o gosto permitirem e desejarem. A exposição desta ideia por Batteux, a qual não parece ser de sua parte insincera, como se verá adiante, será atacada veementemente por diversos autores²²⁷.

Sem esconder, portanto, que via a arte como uma mentira – no sentido exposto acima –, Batteux acabou por sofrer fortes reações contrárias às suas ideias em um momento histórico em que a estética conquistava um espaço privilegiado e *quasi*-sacro na existência dos indivíduos e da sociedade, em grande medida porque a arte, de certa forma, supria, no coração dos burgueses, a carência do sagrado da religião, já bastante esvaziado pelo desencantamento do mundo. Seria mais apropriado à sacralização da arte pretender erigi-la ao status de verdade, e rejeitar o vilipêndio da teoria da arte como mentira. Assim, Batteux, como esteta denominado classicista e autor de uma teoria que via a arte como mentira e ilusão, passaria a sofrer pesados ataques, e sua teoria seria rapidamente associada ao autoengano do Rococó e da estética galante.

Muitos autores – principalmente no século XIX – rejeitaram veementemente a concepção batteuxiana da arte, negando que esta pudesse ser concebida como “uma mentira perpétua” ou “uma eterna ilusão” (*un mensonge perpétuel*) (*Ibid.* p. 28). Victor Hugo ilustra bem essa profunda discordância. No *Prefácio de Cromwel*, que é, na correta observação de Célia Berrettini (HUGO, 2007, p. 7), uma “obra de referência obrigatória quando se trata da estética romântica”, Victor Hugo pretende “esmagar a estética clássica” (*Ibid.*). Batteux é um de seus alvos. Hugo faz uma caricatura do que ele chama de

²²⁷ J. Chouillet dirá, com propriedade, que, ao contrário de Hobbes, “para Shaftesbury e para os platônicos, ‘toda beleza é verdade’”. (CHOUILLET, 1973, p. 50). “Para Shaftesbury, autêntico platônico, o belo existe enquanto *ideia*” (*Ibid.* p. 51). Batteux não pode ser considerado platônico neste sentido, como muitos querem, pois, para ele, a beleza não possui compromisso com a verdade. A filiação de Batteux a certas ideias de Hobbes ficará mais evidente, em 1758, doze anos após a primeira publicação de *As belas-artes*, com a publicação de *A moral de Epicuro tirada de seus próprios escritos*. Segundo Batteux, “o famoso Hobbes foi o responsável por restabelecer a moral de Epicuro” (BATTEUX, 1758, p. 247).

“literatura clássica”, em oposição à “literatura romântica”, e clama pela “verdade” do drama moderno, em substituição à mentira dos clássicos, os quais procuravam “retificar a natureza”, “enobrecê-la” e “escolher” com “bom gosto” (p. 27). A literatura romântica, portanto, refletiria o mundo de forma mais verdadeira e completa, incluindo até mesmo o feio e o grotesco, os quais, antes, segundo Hugo, eram artificializados e considerados apenas de uma perspectiva depuradora e retificadora. A arte, para Hugo, deveria misturar-se com as sombras, e abandonar os princípios puristas dos modelos clássicos. Em *As contemplações* (*Les contemplations*), no poema *Resposta a um ato de acusação* (*Réponse à un acte d'accusation*), Hugo, sob um eu lírico mal disfarçado, ataca Batteux, dizendo: “para a lixeira os Bouhours, os Batteux, os Brossettes!”²²⁸ Juntamente com Campistron, estes representariam a literatura clássica, ou “*langue, tragédie, art, dogmes, conservatoire*” (*Ibid.* p. 24). São mentiras, falsidades, ilusões, a bela natureza, a falsa natureza. O eu lírico do poema de Hugo coloca-se como o “devastador do velho A B C D” (*dévastateur du vieil A B C D*) (*Ibid.* p. 26). Para dar mais verdade à literatura, ele diz, não à luz, mas à sombra: “Seja! E a sombra foi. [...] Toda esta clareza é extinta, e eu sou/ O responsável, e eu esvaziei as urnas das noites” (*Ibid.*)²²⁹ Por trás de tudo está Victor Hugo, o autor do *Prefácio de Cromwell*, denunciando uma velha estética, a estética da “retificação da natureza”, da mentira, da ilusão e da falsificação da natureza. Para Hugo, não é necessário nem aconselhável retificar a natureza na literatura, mas mostrar, na literatura, o mundo sem depurá-lo, isto é, mostrá-lo com todas as suas diferenças, imperfeições e vicissitudes.

Batteux de fato entendia que a arte deveria retificar a natureza – e nisto Victor Hugo está certo. As perfeições da bela natureza sugerem retificação, seleção e ajuste. A verossimilhança – a semelhança com o verdadeiro – é a regra. Sobre a tragédia, por exemplo, diz Batteux: “trata-se de uma representação de grandes homens, uma pintura, um quadro; seu mérito consiste, assim, em sua semelhança com o verdadeiro” (BATTEUX, 2009, parte 3, cap. 5, p. 116). Observe-se a ênfase na ilusão da arte:

De modo que, para encontrar todas as regras da tragédia, é preciso apenas instalar-se na plateia e supor que tudo o que se verá será verdadeiro; mas o verdadeiro mais belo possível nesse gênero e no tema escolhido. Tudo o que contribuirá a me persuadir será bom, tudo o que ajudará a me desiludir será mau (*Ibid.*).

²²⁸ *Au panier les Bouhours, les Batteux, les Brossettes!* Hugo refere-se a Claude Julien Brossette (1671-1743), com que Boileau trocou correspondências que foram publicadas.

²²⁹ *Toutte cette clarté s'est éteinte, et je suis/ Le responsable, et j'ai vidé l'urne des nuits.*

Tal é a sustentação das belas-artes em um perpétuo jogo de iludir-se e ter ciência da autoilusão (desiludir-se). A arte não se confunde com o mito apresentado sob a forma de religião. Ela sempre se apresenta como arte. Juno e Eneias “nunca disseram nem fizeram o que Virgílio lhes atribui” (*Ibid.* 28). Mas o coração, em seu jogo de enganar-se, encanta-se com o *pseudos* (ficção), como se este fosse real. O coração sempre sente as ações contidas na arte com menos intensidade, possibilitando assim ao espírito apreciar as formas artísticas de modo desinteressado. O coração, portanto, conhece a arte, isto é, sabe que, mesmo quando se trata do patético – como no caso da tragédia –, há, em toda aquela seriedade, um jogo. Embora a arte quase engane o coração, este sempre tem o seu “retorno gracioso” (*Ibid.* p. 66). A arte, portanto, embora apresente verdades, não se apresenta como a verdade. Ela é uma imitação da natureza, e como tal é vista pelo coração.

Se for o caso de a atenção do leitor que interpreta o texto de *As belas-artes* voltar-se quase que exclusivamente para esta ideia de incongruência fundamental, provavelmente perderá um outro lado da teoria da imitação da bela natureza, não apenas possivelmente mais rico filosoficamente, mas também mais relevante na teoria de Batteux. Dito de outro modo, se a atenção se volta exclusivamente para a ideia de incongruência entre natureza e ficção, um outro aspecto, provavelmente mais rico e relevante para o conceito de imitação da bela natureza, é eclipsado. Tampouco a ideia da incongruência entre natureza e imitação da bela natureza parece, como se viu, ter sido considerada pelo próprio Batteux como um aspecto privilegiado em sua teoria da imitação da bela natureza, pois o que é mais atraente, isto é, que mais chama a atenção na *mimesis* de Batteux é, como se disse, justamente a ideia de relação de harmonia (congruência) entre natureza e imitação da bela natureza, mas em um perpétuo jogo de ilusão (*un mensonge perpétuel*). Esta observação a respeito da relevância da congruência na *mimesis* de Batteux pode parecer arbitrária ou paradoxal, mas não o é, e seu significado e conteúdo mostram-se nítidos e verificáveis em *As belas-artes* quando Batteux examina outras belas-artes – além da poesia, da pintura e da escultura. Alguns casos que parecem tê-lo fascinado – em que se evidencia a importância da congruência entre natureza e imitação da bela natureza – são a música e a dança, por serem estas artes um acréscimo à tradicional *ut pictura poesis* e por revelarem uma *mimesis* mais ligada aos sentimentos e menos suscetível a interpretações simplistas de redução da imitação da natureza a um espelhamento mimético visual.

Para muitos, não haveria nestas artes (música e dança) – e tampouco na arquitetura – qualquer congruência com a natureza, na medida em que são artes que não procurariam representar nada. Se desconsiderarmos que a música pode representar os sons dos pássaros com flautas e flautins, e outros sons da natureza, esta arte não procura imitar ou representar sons, objetos e ações. Esta era apenas uma forma de ver a música no século XVIII. No entanto, Batteux, entre outros, entendia que a música e a dança induzem o espírito e o coração a buscarem determinadas relações, algo parecido ao que fazemos quando tentamos encontrar formas e rostos nas nuvens. No capítulo intitulado *Deve-se conhecer a natureza da música e da dança pela dos tons e dos gestos* e também no capítulo *Toda música e toda dança devem ter uma significação, um sentido*, ele examina esta atitude espontânea de busca de relações entre sons, gestos e sentimentos, tomada pelo ouvinte e pelo espectador na música e na dança. Uma das suas conclusões é que “o objeto principal da música e da dança deve ser a imitação dos sentimentos ou das paixões” (BATTEUX, 2009, parte 3, seção 3, cap. 1, p. 136). O ouvinte e o espectador da música e da dança, além de perceberem formas e movimentos indefiníveis nestas artes, relacionam estas aos sentimentos e às paixões. Pode-se frequentemente sentir que uma música (ou dança) é triste ou alegre, sagrada ou profana, calma ou agitada, expressiva ou inexpressiva. Ocorre que o gênio da música ou da dança pode pretender comunicar, com determinadas formas de sua arte, tais sentimentos, às vezes de uma forma bastante específica. Na música, por exemplo, os compositores, no século XVIII, costumavam escrever algumas indicações, nos textos musicais (partituras), correspondentes aos sentimentos e sensações desejados, expressões tais como *dolce*, *allegro* e *grave*. A partir do fim do século XVIII, as sugestões de sentimentos nas partituras tornaram-se mais comuns e específicas. O mesmo aconteceu com a dança. Beethoven (1985, p. 196), por exemplo, em 1814, escreve, em alemão, uma indicação de sentimento no início do seu *opus 90*: *Com vivacidade e definitivamente com sentimento e expressão*²³⁰. E o romântico Schumann será ainda mais específico do que Beethoven em relação aos sentimentos a serem expressos na música. A expressão dos sentimentos na música procurava, já com Dubos, e também com Batteux, uma associação psicológica imediata – uma relação entre as formas e disposições dos sons e os sentimentos.

Com a música e a dança, a atenção volta-se, portanto, para a identificação de adequações (congruências) entre sons e sentimentos (música), e entre gestos, sons e

²³⁰ *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck.*

sentimentos (dança). A música seria julgada por sua capacidade de imitar os sentimentos. A busca de uma espécie de congruência na música e na dança – algo a referir-se, algo a imitar – é o que mais atinge (*frappe*) Batteux em sua leitura da *Poética* de Aristóteles. É útil recordar a seguinte passagem:

O princípio da imitação, que o filósofo grego [Aristóteles] estabelece para as belas-artes [...] mostrava-se válido não só para a poesia e a pintura: constatou-se que a poesia era em tudo uma imitação, assim como a pintura. Eu ia mais longe: tentava aplicar o mesmo princípio à música e à arte do gesto, e espantou-me a justeza com a qual ele lhes convinha” (BATTEUX, 2009, Prólogo, p. 17).

Batteux, portanto, encontra o elo entre a arte da música e da dança e o princípio da imitação, de forma que ele estabelece o sentimento como seu objeto principal a ser imitado. Quando se chama pelo mesmo nome (imitação) – tanto na poesia e na pintura como na música e na dança – a relação de congruência e incongruência entre arte e natureza, deve-se observar que se está tratando de planos distintos da natureza a serem imitados. A música não é tão apropriada para imitar as ações como a poesia. O plano da música é o sentimento. Se a escultura e a pintura podem imitar o corpo humano, a música pode imitar as paixões humanas. É por isso que Batteux afirma que “toda música e toda dança devem ter uma significação, um sentido” (*Ibid.* p. 138), que geralmente não é outra coisa senão a expressão ou sugestão de determinados sentimentos e paixões.

Como o gênio e as pessoas de gosto produzem associações entre arte e natureza, arte e sentidos, e arte e sentimentos, a imitação da bela natureza na música e na dança é, antes de qualquer outra coisa, uma estética da adequação (congruência) – embora também haja jogos de inadequação nestas artes.

Alguns pensadores no século XVIII, entre eles Burke e Gerard, refletiram sobre a relevância da adequação na estética²³¹. Suas observações aplicavam-se aos objetos na natureza e à poesia, à pintura e à escultura, mas, em muitos casos, também valiam para a música. Burke, em sua *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo*, observa que:

Quando dois objetos distintos não se assemelham, é somente o que esperamos; este é o caminho comum das coisas; e, portanto, eles não causam nenhuma impressão na imaginação; mas quando dois objetos distintos têm semelhança, nós somos atingidos, nós os observamos com atenção e nos satisfazemos. A mente do homem tem naturalmente uma alacridade e uma satisfação muito

²³¹ Em Hegel também se encontra uma observação sobre o prazer na “conformidade com a natureza” na imitação da natureza: “segundo [a concepção da imitação da natureza], o fim essencial da arte consistiria na hábil imitação ou reprodução dos objetos como existem na natureza, e a necessidade de uma reprodução assim feita em conformidade com a natureza seria uma origem de prazer” (HEGEL, 1974, p. 101).

maiores em procurar e encontrar semelhanças do que em encontrar diferenças.²³² (BURKE, 1887, p. 88).

Um ano antes, fazia exatamente a mesma observação Alexander Gerard, em seu também histórico *Ensaio sobre o gosto*:

Nós temos um sentido natural, o qual é altamente gratificado por uma semelhança [...], ainda que não haja nada de agradável no original. A similitude é um princípio de associação muito poderoso, o qual, ao conectar continuamente as ideias [...], produz, no ser humano, uma forte tendência à comparação. Na medida em que a comparação implica um leve esforço da mente, ela é, portanto, agradável (GERARD, 1759, p. 49).²³³

Assim como é possível encontrar figuras e semblantes nas nuvens, o espírito humano se vê capaz de projetar sentimentos nos sons e nos gestos. Tudo na natureza pode ser imitado e referido – a analogia empreendida pelo espírito é fértil.

Aqui útil abordar rapidamente a *mimesis* para Aristóteles, para que se possa notar suas semelhanças com a imitação batteuxiana e suas diferenças em relação ao uso corrente da palavra imitação.

Stephen Halliwell, em seu livro *A estética da mimesis* (2002), começa o capítulo 5, sobre a *mimesis* aristotélica, com uma epígrafe de Batteux: “após tantas buscas inúteis e não ousando entrar sozinho em uma matéria que, vista de perto, parecia tão obscura, atrevia-me a abrir Aristóteles” (HALLIWELL, 2002, p. 151). O interesse de Halliwell, na *mimesis* de Aristóteles, refere-se a um “conjunto de atividades artísticas – sobretudo a poesia, a pintura, a escultura, a música e a dança” (*Ibid.* p. 152). Halliwell, em oposição à ideia do sistema moderno das artes, de Kristeller, entende que tais artes constituiriam a “família da *mimesis*” (*mimesis family*) em Aristóteles²³⁴. As artes miméticas em Aristóteles, segundo afirma Halliwell, com propriedade, “pertencem à classe da *techné*”, uma subdivisão da *poiesis*. Em inglês, a tradução de *techné* costuma ser *craft*, e a de *poiesis*, *making*. A arte mimética, seja ela a poesia, a pintura, a escultura, a música ou a

²³² *When two distinct objects are unlike to each other, it is only what we expect; things are in their common way; and therefore they make no impression on the imagination: but when two distinct objects have a resemblance, we are struck, we attend to them, and we are pleased. The mind of man has naturally a far greater alacrity and satisfaction in tracing resemblances than in searching for differences.*

²³³ *We have a natural sense, which is highly gratified by a [...] resemblance, though there be nothing agreeable in the original. Similitude is a very powerful principle of association, which, by continually connecting the ideas [...], produces in mankind a strong tendency to comparison. As comparison implies in the very act a gentle exertion of the mind, it is on that account agreeable.*

²³⁴ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1.1447a13-28.

dança, localizando-se na subclasse da *techné*, “em sua imposição da forma sobre a matéria e em sua busca ordenada de fins, ‘segue os padrões da natureza’ (*mimetai ten phusin* e locuções gregas similares), ou [simplesmente] ‘imita a natureza’” (*Ibid.* p. 153). Porém, segundo o entendimento de Halliwell, “diferentemente da medicina e da construção de casas, [...] as obras ou apresentações de arte miméticas [...] comunicam imagens [...] de um ‘mundo possível’” (*Ibid.* p. 154). Chega-se a este mundo possível a partir da distinção entre a poesia e a história (ARISTÓTELES, *Poética*, 9, 1451a37-38). A poesia diz respeito às “coisas que poderiam ser o caso e as quais são possíveis em termos de possibilidade e necessidade” (ARISTÓTELES *apud* HALLIWELL, *op. cit.*). Este entendimento corresponde, *grosso modo*, à relação de correspondência carregada de incongruência entre natureza e imitação da bela natureza em Batteux.

Aristóteles, segundo Halliwell, além de encontrar “semelhanças” (*likenesses*) na poesia e nas artes plásticas, também as encontra “nas melodias e ritmos” (*Ibid.* p. 155). Aristóteles emprega – segundo Halliwell, indistintamente – os termos *homoiomata* (semelhanças) e *mimemata* (analogias, semelhanças). Estes fazem a ponte com as “qualidades de caráter” (*éthē, ἦθη*) (*Ibid.*), isto é, são signos que sugerem ou conotam as “qualidades de caráter”. Há, portanto, uma semântica nas *homoiomata* e *mimemata*, na medida em que elas carregam um significado. A fonte mais relevante, em Aristóteles, para se compreender este sentido mais profundo da *mimesis* aristotélica – o qual parece ter sido adotado por Batteux – é o livro 8 da *Política* de Aristóteles, que trata do cultivo do gosto musical na educação de qualidade (*paideia*). Segundo Halliwell, “a grande preocupação com a música nesta passagem [...] reforça o fato de que, para Aristóteles, bem como para outros gregos, a linguagem das ‘semelhanças’ poderia ser aplicada muito mais do que aos meios visuais, à pintura e à escultura”. As *homoiomata* e *mimemata* significam, no livro 8 da *Política*, segundo a interpretação de Halliwell, “qualidades e atributos similares” – não restritos à correspondência sensorial e perceptual (*Ibid.* p. 156). Se tais *homoiomata* e *mimemata* estivessem ligadas necessária e exclusivamente ao sensorial, diz Halliwell, Aristóteles “não poderia entender os sons e os ritmos musicais como estando em uma relação mimética com as qualidades do caráter ético (as quais são [...] patentemente fenômenos não audíveis)” (*Ibid.*). Portanto, o que mais se destaca no estudo das *homoiomata* e *mimemata* do livro 8 da *Política* é esta característica da *mimesis* aristotélica de transcender o plano sensível (dos cinco sentidos). Considerando estas observações acerca da *mimesis* de Aristóteles, seria possível encontrar algumas possíveis razões para a cautela, no final do século XVIII, quanto ao emprego do neologismo

“estética”, tomado no sentido de ciência ou filosofia do gosto e do belo, expressão cunhada por Baumgarten, rejeitada por Kant em sua primeira crítica (KrV B35), e posteriormente aceita por este em sua terceira crítica. O termo “estética”, como se sabe, deriva de *aísthēsis* (*αἴσθησις*). Deve-se saber que *aísthēsis*, além de significar a percepção pelos sentidos, pode também ter outros sentidos, como, por exemplo, algo ligado ao sentimento moral – o que revela que o termo “estética” se mostra apropriado às ideias tanto de Batteux como de Baumgarten. A interpretação que Batteux e Halliwell parecem fazer da *mimesis* de Aristóteles, a qual leva em consideração a imitação de elementos não sensoriais da natureza (Batteux), coloca-se em oposição à ideia de que a arte estaria ligada necessária e exclusivamente à esfera das coisas sensíveis ou ao plano dos conhecimentos inferiores por meio dos sentidos²³⁵. A relação mimética entre sons e qualidades de caráter (*éthē*), na qual os sentimentos, as paixões e os traços psicológicos colocam-se como o substrato a ser imitado – a natureza de Batteux –, pode ser compreendida, em Aristóteles e em Batteux, em um sentido análogo ao da imitação pictórica ou poética, em que imagens e ações são representadas sobre um meio material visual. Mas mesmo na poesia e na pintura, o substrato ou natureza a ser imitado não se limita ao visível, mas inclui os traços de caráter e inúmeras abstrações. Burke (1887, p. 258) – seguindo o que parece ter sido uma tendência no meio filosófico inglês de meados do século XVIII –, entendia que “a poesia, tomada em seu sentido mais geral, não pode com estrita propriedade ser chamada de uma arte de imitação” pois “as palavras não têm semelhança com as ideias que elas representam”²³⁶. As palavras não têm a aparência das ideias que elas representam, diferentemente de uma pintura que retrata uma paisagem. A palavra falada, enquanto mera aparência, não é nada mais que um conjunto de fonemas articulados, os quais não possuem, enquanto sons, qualquer aparência semelhante à das ideias. No entanto, Burke admite que, em um aspecto, a poesia pode ser considerada uma imitação: “ela é de fato uma imitação na medida em que descreve as maneiras e paixões dos homens, que suas

²³⁵ É útil ressaltar a ambiguidade da palavra *Empfindung*, em alemão, a qual pode significar sentimento ou sensação. Kant, na *Crítica da razão pura*, utiliza o termo *Empfindung* – traduzido para o português por “sensação” (KrV B34): “o efeito de um objeto sobre a capacidade representativa, na medida em que por ele somos afetados, é a sensação (*Empfindung*)”. A estética transcendental, na *Crítica da razão pura*, “a ciência de todos os princípios da sensibilidade (*sinnlichkeit*) a priori”, tem, portanto, um sentido diverso da “estética” da *Crítica da faculdade de julgar*. No entanto, como se disse, *Empfindung* também pode significar, na língua alemã, “sentimento”. Por exemplo, a *Empfindsamkeit* foi, no século XVIII, uma tendência na arte, influenciada em grande medida por Dubos – depois reforçada por Batteux –, a qual explorava a expressão dos sentimentos (*Empfindungen*). Uma ambiguidade similar encontra-se na palavra “impressão”, em diversos idiomas.

²³⁶ [...] poetry, taken in its most general sense, cannot with strict propriety be called an art of imitation [...] words undoubtedly have no sort of resemblance to the ideas for which they stand.

palavras podem expressar” (*Ibid.*). Para Burke, “se eu desenho um palácio, um templo ou uma paisagem, eu apresento uma ideia muito clara desses objetos” (*Ibid.*). Os efeitos sobre a psique das formas desses desenhos em princípio seriam análogos aos efeitos que os respectivos objetos reais – palácio, templo, paisagem – teriam sobre a mente. No entanto, segundo Burke, juntamente com a representação desses objetos, acompanham certos sentimentos, os quais podem ser ressaltados com uma “descrição verbal viva e cheia de espírito”. Diz Burke: “está em meu poder causar uma emoção mais forte com a descrição” (*Ibid.* p. 133). A representação mais obscura, segundo ele, teria mais condições de imitar determinadas paixões. Apesar de a melhor forma de comunicar os afetos ser a palavra, conforme entende Burke, há formas de expressar os sentimentos e afetos “sem apresentar nenhuma imagem, por meio de certos sons adaptados a este propósito; das quais nós temos uma prova suficiente no reconhecimento dos efeitos poderosos da música instrumental” (*Ibid.* p. 134). Este entendimento de Burke, em tese, harmoniza-se com a *mimesis* aristotélica, considerada em seu sentido profundo, uma *mimesis* que transcende os sentidos. Pode-se considerar, na *mimesis* aristotélica, a relação de similaridade entre sentidos e sentimentos – um caminho parcialmente explorado por Leibniz – na ideia dos conhecimentos claros e não distintos – em suas *Meditações sobre o conhecimento, a verdade e as ideias*. Porém, se considerarmos, como objetos distintos, de um lado, as aparências visuais e auditivas (sensoriais), e de outro, os sentimentos e as paixões, chegaremos à interpretação batteuxiana da *mimesis* aristotélica segundo a qual tanto as aparências quanto os sentimentos podem ser imitados. Este entendimento está diretamente relacionado ao amplo conceito de natureza em Batteux. Todos os objetos da natureza, sejam eles sentimentos, formas concretas ou formas abstratas, podem ser imitados pela arte. A *mimesis* de Batteux, como se viu, não se resume a uma substituição da aparência natural por outra, artificial, mas se mostra como um jogo de relações de congruência entre signos e determinados objetos.

Assim como determinados sinais (signos) podem levar a determinadas coisas, há sinais que conduzem a outros sinais, os quais conduzem a determinadas coisas – *e.g.* as metáforas. E há conjuntos inteiros de sinais que se relacionam mutuamente, apresentando-se uns em conformidade com os outros. A interpretação e a tradução de Batteux da *Poética* de Aristóteles, obra carregada de incompletudes jamais resolvidas, levou em consideração esta adequação entre os signos. O “espanto” de Batteux ao verificar a “justeza” de sua interpretação da *Poética* de Aristóteles “à música e à arte do gesto” apoia-se nessas noções de signos, noções que, já examinadas pela retórica clássica

e por Agostinho, são a chave para agrupar, em um único conjunto, de um lado as artes mais facilmente entendidas como miméticas (poesia, pintura e escultura) e de outro aquelas cuja semântica do coração era em geral negligenciada (BATTEUX, 2009, p. 17). *As belas-artes* apresentam essa interpretação de Aristóteles como uma descoberta. Mesmo recorrendo “aos Daciers, aos Bossus, aos d’Aubignacs” (*Ibid.* p. 16), nenhuma resposta foi satisfatória até Batteux “[se atrever] a abrir Aristóteles” (*Ibid.* p. 17). Esta sua interpretação do estagirita foi admitidamente compatibilizada com o que ele conhecia de Horácio, Boileau e de outros autores: “aproximava-os de Horácio, de Boileau e de alguns outros grandes mestres” (*Ibid.*). Entre estes “outros grandes mestres”, como se sabe, certamente estavam Alberti e La Motte, mas muitos elementos por trás dessa sua interpretação já se encontravam em Cícero e Agostinho. A noção de signos e alguma classificação destes exemplificam esta influência. Entre várias classificações, Agostinho distingue (1) os signos naturais, isto é, que não têm a intenção de comunicar (*e.g.* “o rosto de um homem irritado ou triste traduz o sentimento de sua alma”, involuntariamente); e (2) os signos convencionais, isto é, que têm a intenção de comunicar (*e.g.* entre os animais, “o pombo com seu arrulho chama a pomba ou é por ela chamado”) (AGOSTINHO, 2017, p. 86-7). Esta distinção agostiniana dos signos baseada na intenção era certamente bem conhecida por Batteux. O artista poderá empregar intencionalmente signos naturais (no conceito agostiniano, originalmente não intencionais) – como é o caso da música –, para pintar uma *historia* cheia de sons e conjuntos complexos de sons expressos e interpretados, pelo espírito e pelo coração, como signos e conjuntos complexos de signos. Assim como a expressão involuntária “[do] rosto de um homem irritado ou triste” (AGOSTINHO, 2017, p. 86) pode ser voluntariamente reproduzida por um ator em sua imitação, os sons (signos) consonantes e dissonantes, alegres e tristes, suaves e aterrorizantes podem ser engendrados na música, e os movimentos do corpo sérios e jocosos, vibrantes e suaves, puros e sensuais podem ser empregados na arte do gesto. Como se verá adiante, Batteux e Diderot, em suas cartas, cogitaram as formas mais variadas de adequação entre os signos, entre a arte e a natureza, entre os elementos internos de uma obra de arte, e entre as artes entre si. Uma possibilidade encontrada foi a combinação de diversas formas de arte em uma única apresentação (*e.g.* dança, ópera). Deveria haver uma conformidade entre os signos de todas as artes envolvidas. O último capítulo de *As belas-artes* trata das interações e adequações entre as belas-artes (*Sobre a união das belas-artes*), um tipo de expressão artística de grande valor para Batteux (2009, parte 3, seção 3, cap. 4). Já no capítulo 4 da parte 2 (*As leis do gosto somente têm como*

objeto a imitação da bela natureza, p. 62), Batteux adianta-se, dizendo: “que estado seria mais delicioso do que aquele de um homem que sentisse ao mesmo tempo as impressões mais vivas da pintura, da música, da dança, da poesia, todas reunidas para encantá-lo!” A reunião das artes “para tratar de um mesmo tema”, proposta por ele (2009, p. 147), teria como amostras as reuniões comuns em seu tempo. Novamente, ele parece não propor necessariamente um modelo revolucionário, mas dar conta de formas de imitação, não apenas contemporâneas, mas também do mundo clássico. O balé e a dança, como se sabe, podem ser a reunião e a adequação da expressão corporal, da música e do drama; a ópera seria a união e a adequação da música com o drama. Todas as artes, que seriam expressas concomitantemente, deveriam, em tal reunião, portanto, manter entre si (seus signos) uma conformidade, e observar um “centro comum, um ponto de referência para as partes mais distantes” (*Ibid.*). O paradigma para este “centro comum”, este “ponto de referência”, seria a ideia do herói. Assim como as epopeias têm seus heróis, as reuniões das artes também têm sempre aquela arte que se coloca, entre as outras, em uma posição de liderança: “as artes unidas devem ser como os heróis. Somente uma deve sobressair, e as outras devem continuar em segundo plano” (2009, p. 148). Quando é a poesia que brilha em uma dessas reuniões de artes, “a música e a dança aparecerão com ela, mas unicamente para valorizá-la, para ajudá-la a marcar mais fortemente as ideias e os sentimentos contidos nos versos” (*Ibid.* p. parte 3, seção 3, cap. 4, p. 148). Neste caso, em que a poesia lidera, a música não deve ofuscá-la e despojá-la “de uma parte da atenção de seus espectadores” (*Ibid.*). Neste caso, a música deve ser natural e simples, o movimento do corpo “sempre natural, que parece nada ter da arte” (*Ibid.*). Porém, a música também pode ocupar o lugar do herói, e ser protagonista em uma dessas reuniões com a poesia e a dança:

Se é a música que se mostra, somente ela tem o direito de exhibir todos os seus atrativos. O teatro existe para ela. A poesia tem apenas a segunda posição, e a dança a terceira. Não há mais esses versos pomposos e magníficos, essas descrições ousadas, essas imagens brilhantes; trata-se de uma poesia simples, ingênua, que corre com moleza e negligência, que deixa rolar as palavras. A razão disso é que os versos devem seguir o canto, e não precedê-lo.

Se Quinault – o libretista das óperas de Lully – é fraco como poeta, “se lhe imputamos como um crime a fraqueza de seus versos, cabe a Lully justificá-la” (*Ibid.*). A dança também pode ocupar o papel do herói protagonista. Neste caso, o dançarino “está sempre em primeiro plano, nada deve obscurecê-lo, e o ouvido deve ocupar-se somente quando for preciso, para não causar distração aos olhos” (*Ibid.* p. 149). É possível agrupar

mais artes e combiná-las de diversas formas: “outrora (...) dançava-se então sob a voz cantante” (*Ibid.* p. 150). A arquitetura, a pintura e a escultura podem participar, preparando “o local e a cena do espetáculo” (*Ibid.*). Devem manter sempre uma conformidade com todos os elementos e a obra como um todo:

(...) elas devem fazê-lo de uma maneira que corresponda à dignidade dos atores e à qualidade dos temas que tratamos. Os deuses habitam o Olimpo; os reis, os palácios; o simples cidadão, sua casa; e o pastor senta sob a sombra das árvores. Cabe à arquitetura construir esses locais e embelezá-los com a ajuda da pintura e da escultura. (...) Toda morada deve ser a imagem daquele que a habita, de sua dignidade, de sua fortuna, de seu gosto.

Essa adequação do olímpico com o olímpico, e do humilde com o humilde, também é frequentemente lembrada por Diderot. No *Discurso sobre a poesia dramática*, ele diz: “roupas belas e simples, de cor severa, é disso que precisamos, e não de vossa lantejoula e floreio” (DIDEROT, 1986, p. 114). E nos *Ensaio sobre a pintura*, a mesma ideia: “se me pintardes uma cabana e colocardes à entrada uma árvore, quero que esta seja velha, partida, gretada, decrépita” (DIDEROT, 1993, p. 97).

Enquanto a adequação do olímpico com o olímpico, do humilde com o humilde, do lúgubre com o lúgubre, do delicado com o delicado, apresenta-se, como se disse, como um aspecto da bela natureza, um aspecto ligado à harmonia, à coesão, à coerência, ao decoro e até mesmo à razão, há necessariamente, como se viu, uma contraparte que também se apresenta, concomitantemente – a inversão, a inconformidade, a incongruência da ordem das coisas, da ordem natural, do real. Em Batteux, a necessidade de incluir a psique e até mesmo a razão na esfera da ordem das coisas problematiza as relações de adequação e inversão na estética moderna, na medida em que o pensamento é considerado como natureza, mas também em um plano contraposto à natureza. A bela natureza encontra-se neste plano – o plano do pensamento em sua alteridade em relação à natureza.

4.2 A gênese psíquica²³⁷ da imitação da bela natureza

Pode-se pensar que o processo mental de concepção e imaginação da bela natureza pelo gênio constitua um primeiro momento (cronológico) no processo mimético como um todo, para depois se dar a expressão ou imitação desta bela natureza por meio

²³⁷ A “gênese psíquica” – ou “formação na alma” – não deve ser aqui entendida num sentido neoplatônico (e.g. como reminiscência).

das pinceladas do pintor ou da escrita do poeta. No entanto, Batteux não parece exigir, em todos os casos, um antecedente e um conseqüente (cronológicos) na criação artística do gênio, e tal exigência seria provavelmente inadequada ou irrealista para dar conta de um processo mental tomado pelo chamado entusiasmo – uma alteração da psique afastada de qualquer rigor metodológico ou científico. Assim, o esquema no qual a natureza é o plano original da bela natureza, a qual, por sua vez, é o plano secundário (e bem-acabado) da pintura propriamente dita, não parece ser uma seqüência metodológica na mente do gênio. Pode-se, portanto, compreender a imitação da bela natureza como um estágio não necessariamente cronológico que integra um processo maior: a imitação ou *mimesis*. Assim, Batteux divide todo o processo de imitação (*mimesis*) em duas partes – (a) o acesso a uma bela natureza, e (b) a expressão ou imitação desta bela natureza –, sem exigir, no entanto, que estas partes se sucedam cronologicamente, uma vez que não são necessariamente estágios metodológicos e racionais. Assim, existe a possibilidade interpretativa de haver uma concomitância das diferentes fases. Tomado pelo entusiasmo, o gênio, em alguns casos, teria em seu espírito o conjunto de imagens ou de sons de uma bela natureza muito antes de expressá-la no papel; mas poderia também, tomado pelo entusiasmo, acessar a bela natureza com o pincel à mão. No entanto, Batteux não examina rigorosamente esta questão.

É útil lembrar que os artistas, desde o Renascimento, costumavam compor cuidadosamente esboços e fazer medições e anotações antes de começarem a escrever, pintar ou esculpir. Os rascunhos e esboços visam a tornar evidentes, na mente do gênio, as formas da bela natureza, as quais dependem – ou se beneficiam – de um particular estado psíquico, propício a acessá-las, denominado entusiasmo. Este cuidado não deve ser confundido com a mera repetição automática de regras artísticas consagradas, pois, quando lembramos que os mais geniais artistas costumavam, antes de pintar, esculpir ou escrever, ter uma ideia (*idea*) clara do que fariam, observamos também que seria necessário ao gênio, segundo Batteux, ter, ele próprio, a vivência e a experiência de chegar à sua bela natureza. Mesmo que ele aproveite as sugestões dos antigos e das academias, é preciso que tudo o que ele for fazer, seja na pintura, na poesia, na música e até na oratória, passe pelo crivo do próprio gosto:

Sei que o exórdio de um discurso deve ser claro, modesto e interessante. Mas quando eu vier a aplicar a regra, quem me dirá se meus pensamentos, minhas expressões, meus estilos cumprem essa regra? Quem me dirá onde devo começar uma imagem, onde devo terminá-la e colocá-la? O exemplo dos grandes mestres? O tema é novo ou, se ele não é, as circunstâncias o são. [...]

A matéria mudou. Lá, Édipo morria de dor; aqui Orestes vingado revive de alegria. [...] É preciso uma outra disposição, um outro tom e outras regras particulares que sejam tiradas do fundo mesmo do assunto. [...] Quem as escolherá, quem as perceberá? O gosto, e somente o gosto. É ele que guiará o gênio na invenção das partes, que as disporá, que as unirá, que as polirá. Em uma palavra, é ele que [...] irá ordená-las e será seu principal agente (BATTEUX, 2009, parte 2, cap. 6, pp. 68-9).

E onde encontrar estas regras particulares e formalizar a bela natureza para que se possa pôr sobre a tela ou o papel a expressão dessa bela natureza? A resposta está na longa e atenta observação da natureza a ser imitada e no entusiasmo como meio propício para se atingi-la:

Essas regras particulares apavoram-me. Onde encontrá-las? És poeta, pintor, músico; tens um talento sobrenatural. [...] *Respicere exemplar morum vitaeque jubebo* (ordenarei observar o modelo da vida e dos costumes)²³⁸. É esse o livro que é preciso saber ler: a natureza. Se não podes lê-la por ti mesmo, eu poderia dizer-te: retira-te, o local é sagrado. [...] Cria, [...] faz como Homero, Milton, Corneille. Sobe no tripé sagrado para pronunciares os oráculos. O deus é surdo, ele não escuta teus desejos? Reduz-te então, como nós, a seres um admirador daqueles que não podes alcançar [...] (*Ibid.* p. 69)

O verdadeiro gênio, como se viu, é um profundo observador da natureza e, impulsionado no momento da criação artística pelo entusiasmo, chega às regras particulares que, em princípio, somente valem para aquela obra, para aquele momento. Depois, a regra particular, tomada em sua totalidade e singularidade, não poderá ser repetida em outra obra. Como se sabe, a bela natureza não existe sob um número limitado de regras gerais, aplicáveis à arte de olhos vendados, mas existe para cada obra. Batteux admite que se lance mão de regras gerais na poesia, como ilustra sua “primeira regra geral da poesia” – “unir o útil ao agradável”. É a forma que surge no espírito do gênio como uma regra, um modelo, o qual poderá ser utilizado, em sua totalidade e singularidade, apenas uma vez. As analogias entre regras particulares são possíveis e até mesmo férteis, porém Batteux não admite que a regra da bela natureza, a ser imitada sobre a tela, seja empregada verticalmente em outras obras. Como já foi dito, será necessário que todas as regras e todas as experiências passem pelo filtro do gosto.

Esta ideia – a bela natureza de Batteux – deve ser a mais perfeita possível para aquela ocasião particular, e, por isso, será a regra naquele caso. Como disse Batteux, foi assim que fizeram Homero, Milton e Corneille. Se um artista qualquer tivesse o gênio de Homero, Milton ou Corneille e se sua pena, seu cinzel ou seu pincel conseguissem

²³⁸ “Horácio, *Ars poetica*, 317: ‘respicere exemplar vitae morumque [lá: morum vitaeque] iubebo’ (ordenarei observar o modelo da vida e dos costumes)” (*Ibid.* notas Adriano Ribeiro, p. 154).

expressar em um meio material algo próximo das perfeições da bela natureza, como o fizeram esses gênios, isto elevaria, em princípio, esse artista à condição de gênio. Mas em geral isto não acontece, pois, segundo Batteux, o resultado final geralmente apresenta defeitos ou poderia ser carente de belezas de que aquela arte é suscetível (BATTEUX, parte 2, cap. 5, p. 74). As belas naturezas, no plural, podem se multiplicar e assumir novas formas, inesperadas e, nunca imaginadas pela maioria das pessoas. É preciso que um gênio as engendre em sua mente. O gênio fará incessantemente dois trabalhos: o de acessar, engendrar ou formalizar belas naturezas, as quais são descobertas em novas e variadíssimas formas, e o de expressar, comunicar, imitar ou sugerir, de múltiplas formas, essas belas naturezas. As descobertas e invenções nos esboços e nos detalhes fazem parte de todo um processo criativo e imitativo que Batteux chama de imitação da bela natureza. É criativo porque não será uma mera cópia, e imitativo porque sempre guardará uma relação com a natureza e com a bela natureza.

A noção de que a imitação da bela natureza passa por duas fases – (a) o acesso ou a concepção de uma bela natureza (formação da *idea* ou desenho interno), e (b) a expressão ou imitação desta bela natureza (desenho externo como expressão do desenho interno) –, similarmente ao que fora proposto por Zuccaro, parece ter sido uma interpretação frequente do conceito de imitação da bela natureza na França, no século XVIII. Esta interpretação ainda no século XVIII frequentemente era confundida com a noção de imitação contida no livro X da *República* de Platão, a qual partia da forma ou *eidos* (a verdade), passava pela natureza sensível (o fantasma) e chegava à arte imitativa (cópia da cópia). A solução plotiniana para evitar a cópia da cópia, como se viu, seria imitar, na arte, diretamente a forma (a verdade). Diderot, por exemplo, dedicará, no *Salão* de 1767, alguma atenção ao exame dessa imitação da bela natureza composta pela cópia da cópia. A crítica de Diderot à imitação da bela natureza no *Salão* de 1767 é, neste ponto, sem dúvida, relevante, e exige aqui um breve exame, a fim de que se possa compreender melhor tanto o próprio conceito de bela natureza em Batteux como os problemas interpretativos mais comuns relativos ao conceito.

Apesar de sugerir, na *Carta sobre os surdos-mudos*, como se disse anteriormente, que Batteux acrescentasse um capítulo em *As belas artes* explicando o que é a bela natureza – como se Batteux não o tivesse feito em sua primeira edição –, Diderot analisa brevemente algumas relações próprias da imitação da bela natureza, no *Salão* de 1767. No entanto, em sua análise desta *mimesis*, ele não menciona o nome de Batteux, mas apenas demonstra que não concorda com “as pessoas que falam sem parar da

imitação da bela natureza” (DIDEROT, 1821 p. 12). Observe-se que o conceito de imitação da bela natureza entendido nesta passagem não é necessariamente a ideia da bela natureza em Batteux, mas talvez corresponda a uma ideia corrente e popularizada.

Diderot primeiramente comenta que essas pessoas (ou artistas) que falam sem parar na imitação da bela natureza “creem de boa-fé que há uma bela natureza subsistente” (*Ibid.*), o que significa que elas creem que a bela natureza não seria qualquer abstração, mas real. Como se viu, Plotino foi o maior representante desta linha de pensamento, segundo a qual a *idea*, inteligível, seria mais real que o mundo das sombras (sensível) no qual estamos imersos e o qual vemos com nossos olhos. Segundo Diderot, para essas pessoas (ou artistas “imbecis”), bastaria copiar esta bela natureza (plotiniana) sobre a tela ou outro meio. Como se viu, tal visão da imitação da bela natureza não corresponde à estética de Batteux. Diderot prossegue em sua análise e afirma que, diferentemente do que essas pessoas creem, a bela natureza é “totalmente ideal” (*tout-à-fait idéal*) – e se aproxima aqui, em sua crítica, da teoria de Batteux. Há uma diferença entre a “ideia geral” (*idée générale*) e a “coisa individual” (*chose individuelle*) a ser imitada (*Ibid.*, p. 13). Uma questão que se põe é: para chegar à ideia geral, o artista deverá acrescentar (*ajouter*) e suprimir (*supprimer*) à natureza? Ou deverá copiar o que vê, como o faz o retratista (*portraitiste*)? O gênio certamente não será um mero retratista, o qual, em sua imitação de “terceira posição” (*troisième rang*), a partir desta “cópia da verdade” (*copie de la vérité*), fará uma nova cópia – uma “cópia de cópia” (*copie de copie*), um “fantasma e não a coisa” (*Ibid.*). Esta ainda seria a ideia da imitação contida no livro X da *República* de Platão²³⁹. A bela natureza, de acordo com esta velha “metafísica”, seria vista como “a verdade, o primeiro modelo” e, portanto, perfeita na origem. Diferentemente do retratista, o qual não procuraria imitar este primeiro modelo, o gênio, segundo Diderot, é profundamente observador.

Obviamente o materialismo de Diderot não condiz com esta ideia – segundo ele, de artistas “imbecis” –, segundo a qual a bela natureza seria uma “verdade”. A profunda observação será o guia para se chegar ao modelo ideal: “por uma longa observação, [...]

²³⁹ Diderot refere-se ao livro X da *República*, de Platão. Uma pintura de uma cama, nesta passagem de Platão, estaria “três pontos afastada da realidade” (PLATÃO, *República*, X, 597e; 599a), ou numa “terceira posição” em relação à realidade, pois a própria cama já seria, como se viu, uma cópia, e o quadro de uma cama seria, portanto, a cópia de uma cópia. Diderot apropria-se desta analogia platônica, e, desenvolvendo de maneira um tanto jocosa uma linha de raciocínio baseada em uma “metafísica” antiga, chega a um tipo inferior de imitação que estaria em uma “terceira posição” (*troisième rang*) em relação à realidade.

pela comparação dos órgãos com suas funções naturais, [...] por um gosto, um instinto, dado a alguns raros gênios”, é possível notar sutilezas e variações que geralmente passam despercebidas, mas que fazem a diferença na arte. Assim, “o resultado de uma infinidade de observações sucessivas” faz com que o verdadeiro artista – o gênio – “afaste-se sem cessar do retrato, da linha falsa, para se elevar ao verdadeiro modelo ideal da beleza, à linha verdadeira” (*Ibid.* p. 19). De acordo com esta forma de ver a imitação genuinamente artística – do gênio, do “modelo ideal”, da “linha verdadeira”, absolutamente distinta da ideia dos artistas “imbecis” que só falam na imitação da bela natureza –, a natureza não deve ser vista “como perfeita”, mas “como perfectível” (*Ibid.* p. 21). A cópia dos antigos afasta a arte do “modelo ideal” e da “linha verdadeira”, e o artista que insiste nessas “linhas falsas” acaba por chegar à “quarta posição” e até a “centésima” posição afastada da realidade, como um copista, um retratista de falsos modelos (*Ibid.*).

As observações de Diderot a respeito da imitação da bela natureza, no *Salão* de 1767, referem-se, como se viu, segundo o próprio Diderot, à opinião de certos artistas, e não à opinião de Batteux. No entanto, indiretamente, estas observações atingem não somente o próprio Batteux, mas também seu colega e amigo D’Alembert, o qual, sendo o autor do *Discurso preliminar à enciclopédia*, utiliza-se, neste texto amplamente lido em toda a Europa, do conceito de “imitação da bela natureza” como parte da estrutura geral dos conhecimentos abrangidos na *Enciclopédia*. Mas Batteux é quem mais acaba por sofrer as consequências da caricaturização da imitação da bela natureza como uma imitação esclerosada e grosseira de pseudoverdades. Não foi esta a ideia que ele teve de “imitação da bela natureza” quando decidiu escrever seu livro. Similarmente à própria teoria, a efetiva feitura de seu livro, com a pena à mão, parece ter ocorrido somente depois de longas reflexões solitárias, apontamentos, leituras e diálogos com seu mestre De Pouilly. O conceito de imitação da bela natureza, embora complexo, estava pronto em seu espírito – bastava expressá-lo em palavras. Suas palavras não parecem ter sido de todo infelizes em sua difícil tarefa de expressar seu pensamento, apesar da complexidade do tema, e o que se pode finalmente entender por imitação da bela natureza é algo muito distinto da caricatura de Diderot. As insinuações – e até mesmo os ataques explícitos – de alguns autores segundo os quais Batteux teria defendido a servil imitação dos antigos (*imitatio antiquorum*) não possui correspondência com a verdade. No primeiro capítulo sobre o gosto (*O que é o gosto*), em *As belas-artes*, ele deixa claro seu entendimento a respeito da relação entre os antigos e os modernos. Começa por comentar sobre a comparativa naturalidade na escrita dos antigos:

Afirmou-se que os antigos não fizeram nenhum esforço para encontrar [o gosto] e que os modernos, ao contrário, só por acaso o perceberam. Eles têm dificuldade em seguir o caminho, que lhes parece muito estreito. Raramente escapam sem pagar algum tributo a uma das duas extremidades. Há afetação naquele que escreve com cuidado, e negligência naquele que quer escrever com facilidade. Ao passo que nos antigos que chegaram até nós, parece ser um gênio feliz que os conduz como que pela mão. Eles caminham sem medo e sem inquietação, como se não pudessem avançar de outro modo.

Logo em seguida, ele comenta sobre as causas desta maior naturalidade e superioridade na escrita dos antigos. Os modernos, diz ele, frequentemente se guiam por regras prontas e se esquecem de se guiar pelo gosto:

Qual a razão disso? Foi porque os antigos não tinham outro modelo além da natureza mesma, nem outro guia além do gosto, e porque os modernos, propondo as obras dos primeiros imitadores como modelos e temendo ferir as regras estabelecidas pela arte, tiveram suas cópias degeneradas e conservaram certo ar de coerção, o que trai a arte e coloca toda a vantagem do lado da natureza (BATTEUX, 2009, parte 2, cap. 1, p. 48).

Assim como não há, em Batteux, uma doutrina que substitua a *imitatio naturae* pela *imitatio antiquorum*. Sendo a fonte da imitação, portanto, somente a natureza, todo o processo psíquico de desenvolvimento, formação e expressão das formas artísticas começará com a observação atenta da natureza por parte do gênio – precisamente o que preconizara Alberti e o que preconizará Diderot no *Salão* de 1767 e nos *Ensaio sobre a pintura*. Além da observação, será necessário ter engendrado e delineado na mente, segundo Diderot, o modelo ideal, a linha verdadeira, e, segundo Batteux, a bela natureza. Tanto a bela natureza de Batteux quanto o modelo ideal de Diderot serão constituídos na mente em relação com a natureza, a qual dará o material para que o gênio possa encontrar esse modelo nos casos mais particulares. Não bastam as regras gerais – um nariz padrão, um rosto padrão, um ser humano padrão –, pois é necessário que se observem as variações funcionais e estruturais dos organismos na natureza e também nas obras de arte.

Após formar-se na mente a *idea* – a bela natureza –, que será objetiva, subjetiva e singularmente significativa para o coração e para o espírito, o artista terá a pena, o pincel ou o cinzel à mão, e estará pronto para expressar em um meio material sua ideia completa e particular. No entanto, o artista, ao conceber suas belas naturezas e ao tentar expressá-las pode não lograr o êxito pretendido. Inicialmente pode haver dois problemas na imitação da bela natureza: (a) os defeitos; e (b) a carência de belezas de que a arte é suscetível (*Ibid.* p. 74). Quanto aos defeitos, são fáceis de serem notados: “basta comparar aquilo que foi feito às ideias ordinárias que possuímos sempre quando queremos julgar

as artes, e que nos oferecem desenhos ou ao menos esboços nos quais podemos reconhecer os principais erros da execução” (*Ibid.*). Quanto à carência de belezas de que a arte é suscetível, tais belezas podem ser as próprias belas naturezas que se recusam a aparecer ao espírito de um artista comum ou a dificuldade de expressar ou imitar sobre um meio essas belas naturezas. Notar que a imitação poderia ser melhor ainda é um dom “conferido aos maiores gênios”, porque seria preciso “ter compreendido toda a extensão possível da arte no tema escolhido pelo autor” (*Ibid.*). Nestes dois casos – defeito e insuficiência –, a comparação se dá pelo espírito entre a obra de arte, a bela natureza e a natureza (*Ibid.*):

Um tema bem conhecido nos faz entrever em um primeiro olhar de relance certos traços que são tão naturais e tão surpreendentes que não podem ser omitidos na composição. O autor os colocou em obra, e nós lhe somos gratos. Ele empregou ainda outros que não tínhamos percebido, mas os reconhecemos porque vêm da natureza e, conseqüentemente, nós lhes conferimos um novo grau de estima. Ele faz mais, ele nos mostra traços que não tínhamos acreditado possíveis e nos força ainda em aprová-los, porque são naturais e assumidos pelo tema (*Ibid.* pp. 73-4).

Corneille, por exemplo, não surpreendeu apenas em razão da sua capacidade de expressar e representar, em suas obras, os caracteres e suas relações com exatidão. Foi muito além disso:

Corneille pintou segundo a lembrança; ele tinha memórias secretas acerca da natureza sublime, e nós admitimos tudo, nós admiramos. Ele elevou-nos consigo, e nos conduziu à esfera onde habita: aí estamos. Qual de nós será suficientemente ousado para assegurar que existem ainda graus além? (*Ibid.* p. 74).

Mas a comparação também se dá entre as obras. Comparar as obras de arte entre si não implica uma *imitatio antiquorum*, pois a comparação não tem como finalidade a imitação dos modelos dos antigos. Este tipo de comparação “não se dá entre a arte e a bela natureza”, mas entre as “diferentes impressões que produzem em nós diferentes obras de uma mesma arte, de uma mesma espécie” (*Ibid.*). Desta forma, “é uma comparação que se faz somente pelo gosto”. É uma comparação acerca da “qualidade dos objetos que se imitam” (*Ibid.*).

Este juízo comparativo, de gosto, entre diversas obras de arte, é, segundo Batteux, inevitável, na medida em que é impossível não levar em consideração, quando se aprecia uma obra de arte, as “diferentes impressões que produzem em nós diferentes

obras de uma mesma arte, de uma mesma espécie” (*Ibid.* p. 74). Ele oferece como exemplo desta comparação inevitável as sátiras de Boileau (Déspreaux):

Leio as sátiras de Déspreaux. A primeira me dá prazer. Esse sentimento prova que ela é boa, mas não prova que seja excelente. Continuo, e meu prazer aumenta à medida que eu avanço. O gênio do autor eleva-se cada vez mais, até à nona sátira, e meu gosto eleva-se com ele. O autor não pôde elevar-se mais alto; meu gosto permaneceu no mesmo ponto que seu gênio. Assim, o grau de sentimento que essa sátira me fez experimentar é minha regra para julgar todas as outras sátiras.

Outro exemplo de comparação entre diversas expressões artísticas Batteux encontra na tragédia:

Tens a ideia de uma tragédia perfeita. Não há dúvida de que seja a que toca mais vivamente e por mais tempo o espectador. Lês o menos perfeito de todos os Édipos que temos. Leste-o, e ele te tocou. Toma um outro e vai assim, por ordem, até que tenhas chegado ao de Sófocles, que é considerado como a obra-prima da musa trágica e o modelo das próprias regras (*Ibid.* p. 75).

Esta comparação de gosto é uma comparação psicológica que volta toda sua atenção à subjetividade do próprio sentimento experimentado. O delicado jogo entre espírito e coração compara espontaneamente determinada obra de arte com outras, e considera, em um nível profundo, o prazer sentido em diversos casos.

Em sua redação do verbete “belo” (*beau*), na *Encyclopédie*, Diderot afirma, a propósito destas comparações que ele chamava de “belo relativo”, que “uma tulipa pode ser bela ou feia entre as tulipas, bela ou feia entre as flores, bela ou feia entre as plantas, bela ou feia entre as produções da natureza”²⁴⁰, e que “o princípio da imitação da bela natureza demanda o estudo mais profundo e o mais extenso das produções em todos os gêneros”²⁴¹. A imitação da bela natureza exige a comparação entre diversos entes, gêneros e categorias a fim de proporcionar: (1) ao gênio farto material para sua criação; e (2) ao gosto farto material para seu juízo. Os paradigmas desse belo relativo exemplificados por Batteux – as sátiras de Boileau e o Édipo de Sófocles – já explicitam esta característica fundamental da imitação da bela natureza: a escolha (*electio*). O valor da imitação da bela natureza, portanto, não deve ser visto como uma qualidade absoluta à qual se consegue chegar ou não, mas é uma dignidade relativa às outras obras do mesmo gênero, na medida em que o gosto preferirá o que lhe toca mais, e por isso, fará sua seleção entre as obras

²⁴⁰ (...) *qu’une tulipe peut être belle ou laide entre les tulipes, belle ou laide entre les fleurs, belle ou laide entre les plantes, belle ou laide entre les Productions de la nature.*

²⁴¹ (...) *le principe de l’imitation de la belle nature demande l’étude la plus profonde & la plus étendue de ses productions en tout genre.*

de arte conhecidas. A seleção, na arte, começa pelas escolhas feitas pelo artista na sua imitação da bela natureza, depois de observar a natureza original. Depois virão as seleções, feitas pelo gosto, entre as obras e os artistas.

Considerando que o gosto é um juízo estético que, em seu arbítrio sobre a qualidade estética de uma obra de arte ou de um objeto, leva em consideração, entre outras coisas, as diferentes obras de arte conhecidas e que, como se disse anteriormente, a escolha ou juízo de determinada obra de arte como sendo excelente é determinada por um veredito pronunciado pelo sentimento, então a imitação dos antigos (*imitatio antiquorum*) não será um critério válido, e tampouco a falsa imitação da natureza o será. A genuína imitação da bela natureza será valorizada unicamente e sempre pelo gosto. Se a criação de um gênio é bela, não deverá ser considerado, no juízo que a elege como sendo especialmente bela, o peso da tradição nessa balança, a menos que um sentimento o determine em razão de encontrar ali algo belo.

Como se viu antes, a imitação da bela natureza, enquanto *mimesis*, parece seguir um caminho, um processo dentro da psique, o qual começa com a longa e atenta observação da natureza, para depois chegar à própria constituição da bela natureza, e finalmente expressar esta bela natureza na arte. É necessário aqui lembrar as possibilidades e as dificuldades desta última etapa: a expressão. A exatidão – complementar à liberdade – pode ser comprometida se um traço for mal pintado. Batteux não procura dissociar precisamente a imperfeição da bela natureza em si de sua expressão quando diz:

[...] Se essa imitação é imperfeita, o prazer das artes é necessariamente mesclado de desprazer. Querem mostrar-nos o excelente, a perfeição, mas falham e nos deixam decepcionados. Eu iria gozar de um belo sonho, um traço mal pintado desperta-me e rouba a felicidade (*Ibid.* parte 2, cap. 5, p. 64).

Ficamos sem saber se esta imperfeição que “rouba a felicidade” é resultado do desenho interno ou do desenho externo, ou, em outras palavras, não sabemos se ficamos decepcionados porque houve um problema de concepção artística (bela natureza) ou de técnica (meios). Batteux não parece dar muito valor à técnica como meio de expressar a bela natureza. Sabe-se que muitos artistas destacam-se, entre outras coisas, por algumas habilidades técnicas, as quais frequentemente se misturam, na arte, à concepção estética mais pura. Assim, o pintor terá de encontrar meios de expressar os jogos e contrastes de cores, luz e sombras. Assim nasceram técnicas – p. ex. *chiaroscuro*, *cangiante*, *sfumato*, *unione* – que davam à pintura novas possibilidades. No entanto, às vezes é difícil saber

onde termina a concepção e começa a técnica, pois estão, em muitas expressões artísticas, amalgamadas. Batteux, como se disse, parecia valorizar mais a concepção de uma bela natureza particular do que os meios para a expressar: “supomos [...] que os modelos foram bem escolhidos, bem compostos e claramente traçados no espírito. Quando o artista tiver chegado a esse ponto, a exatidão do pincel nada mais é do que uma espécie de mecanismo” (*Ibid.*). A concepção da bela natureza já deve antever até mesmo as cores e os mínimos contrastes que aparecerão sobre a tela: “os objetos só são mesmo bem concebidos quando revestidos das cores com as quais devem aparecer no exterior” (*Ibid.*). Da mesma forma, o poeta terá a palavra como meio para exprimir a bela natureza: “o que concebemos bem se enuncia claramente, e as palavras, para exprimi-lo, chegam facilmente” (*Ibid.*). Desta forma, quanto à indispensável exatidão – complementar à liberdade –, “tudo está quase terminado quando o quadro ideal foi perfeitamente formado” (*Ibid.*).

Com relação à liberdade na expressão artística, “parece oposta à exatidão” (*Ibid.*). E, sendo complementares e opostas entre si, “frequentemente uma só se sobressai a expensas da outra” (*ibid.*). Um problema comum identificado por Batteux é que “as artes ligadas a um modelo quase sempre trazem as marcas de sua servidão” (*Ibid.* p. 65). O modelo ideal de Diderot – a linha verdadeira – enfrentava também este desafio, uma vez que há sempre um limite para a capacidade de imitar e representar. Segundo Batteux, “os atores raramente agem no palco como agiriam na realidade. Um Augusto de teatro tanto se embaraça por sua grandeza quanto por seus sentimentos” (*Ibid.*). A sugestão e “o grande princípio” de Batteux para que os atores conquistem mais liberdade no palco “seria o de nos persuadir de que estamos em Trezena, que Hipólito morreu ou que somos realmente Teramenes” (*Ibid.*). Nessa profunda imersão ficcional – como se a ficção fosse verdade –, que não se explica em nenhum modelo, mas muito mais no *enthousiasmos*, encontra-se a outra ponta da imitação: a liberdade. Com a liberdade, oposta à exatidão, mas tão necessária quanto esta na arte, a mão do artista se permite percorrer caminhos que não foram engendrados “a partir do pensamento e da indústria” (TERÊNCIO *apud* BATTEUX, 2009, p. 65, p. 153). Diz Batteux:

É para atingir essa liberdade que os grandes pintores deixam às vezes que seu pincel brinque sobre a tela: ora é uma simetria rompida, ora uma desordem afetada em alguma pequena parte; aqui, trata-se de um ornamento negligenciado; lá, de um defeito mesmo, deixado deliberadamente. É a lei da

imitação que quer assim: nos pequenos defeitos notados na pintura, o espírito com prazer percebe a natureza.

4.3 O entusiasmo – um impulso criador na imitação da bela natureza.

A liberdade, a qual, como se viu, opõe-se à exatidão, está intimamente ligada ao entusiasmo²⁴², um estado psíquico livre, imaginativo e não controlado por mecanismos racionais e superficiais da consciência. Este estado psíquico propício a fazer com que o gênio projete a si mesmo para dentro de sua própria ficção, dando-lhe uma liberdade e um fogo capazes de produzir coisas miraculosas, inexplicáveis na arte, contrasta com a superfície da consciência humana capaz de controlar e rastrear as próprias ações²⁴³. O entusiasmo, diz Batteux, é “um termo que todo mundo compreende o bastante, e que quase ninguém define” (*Ibid.* p. 36). No capítulo *Em que estado deve estar o gênio para imitar a bela natureza*, ele reprova a maneira como “a maior parte dos autores” tentaram definir o entusiasmo (*Ibid.*). A fuga das definições filosóficas por meio de um linguajar poético era um recurso frequentemente empregado para se falar desse estado psicológico. Como se verá adiante, ele procura explicar o entusiasmo como uma especial ativação das funções de representação e emoção por parte, respectivamente, do espírito e do coração. O entusiasmo permitirá uma vívida apresentação mental da bela natureza: “a bela natureza é representada ao espírito no entusiasmo” (*Ibid.* p. 37). É neste estado psicológico que deve estar o gênio para representar, no espírito, a bela natureza e ser capaz de imitar, de maneira incomum, esta bela natureza. O oposto deste estado, impróprio nos instantes de criação artística, seria um estado psicológico frio, racional, mecânico e não imaginativo. Como se verá adiante, Diderot, em seu *Paradoxo sobre o comediante* (1979, p. 360), sugerirá ao poeta o “sangue frio”²⁴⁴– ideia que o próprio

²⁴² O entusiasmo remonta ao diálogo *Íon*, de Platão. Sócrates dialoga com *Íon*, um rapsodo, que se jacta de conhecer diversas artes, inclusive a arte da guerra profundamente, a qual ele teria aprendido na *Iliada*. Sócrates, como em muitos outros diálogos, pergunta se não seriam o médico e o capitão de navio os maiores conhecedores das respectivas artes da medicina e da navegação? Como Homero teria conhecimento suficiente da arte do auriga, do general, do capitão? É, portanto, difícil aceitar que um poeta convença os outros de ter tantos conhecimentos sem que se recorra ao *enthousiasmós*, uma inspiração talvez divina, não controlada pela *techné*.

²⁴³ Y. Belaval dirá, em seu *A estética sem paradoxo de Diderot*, sobre esse entusiasmo – calcado em um inconsciente leibniziano (das *petites perceptions*) – que, em Diderot, é praticamente o mesmo que em Batteux: “O essencial nele resulta de um trabalho *inconsciente* (...) É a natureza que trabalha [no gênio] (...) ele é o meio da natureza (...) Desordem para a consciência, é uma ordem que se organiza, é um instinto que se libera ao nível do inconsciente” (BELAVAL, 1950, p. 158).

²⁴⁴ “Os grandes poetas, os grandes atores, e, talvez, em geral, todos os grandes imitadores da natureza, quaisquer que sejam, dotados de bela imaginação, de grande julgamento, de tato fino, de gosto muito seguro, são os menos sensíveis dos seres” (DIDEROT, 1979, p. 360).

Diderot chamou de “paradoxo”, provavelmente no sentido de ser algo diferente do que se costumava pensar (MATOS, 2001, p. 69). Segundo a ideia que Batteux tem de entusiasmo, não se suprimem, na alma do poeta, as emoções sentidas pelo coração. No entanto, o paradoxo de Diderot já se encontra implícito em Batteux, em germe: “se por vezes ocorre que o músico ou o dançarino experimentem realmente o sentimento que exprimem, trata-se de uma circunstância acidental que não é do desígnio da arte” (BATTEUX, 2009, p. 138). Seria o status de gênio reservado ao poeta, ao compositor, ao pintor? Seria o ator um mero instrumento do poeta, como que uma “pintura que se encontra sobre uma pele viva, e que deveria existir apenas sobre a tela” (*ibid.*)? Parece haver uma diferenciação entre o gênio do poeta e o do ator. No entanto, a regra em Batteux é que o artista é tomado pelo entusiasmo no momento de sua criação.

A respeito da carência de boas definições de entusiasmo, diz ele: “para nós, que buscamos esclarecer nossas ideias, afastemos toda essa pompa alegórica que nos ofusca. Consideremos o entusiasmo como um filósofo considera os grandes, sem nenhum respeito por essa vã ostentação que o rodeia, e que o esconde” (*Ibid.*, 2009, parte 1, cap. 4, p. 35). O entusiasmo tem duas características essenciais: (1) “uma viva representação do objeto no espírito”, e (2) “uma emoção do coração proporcional a esse objeto”²⁴⁵ (*Ibid.* p. 36). Uma passagem do capítulo *Sobre a poesia lírica*, de *As belas-artes*, ilustra o entusiasmo lírico:

Se os sentimentos não são verdadeiros e reais, isto é, se o poeta não está realmente na situação que produz os sentimentos de que tem necessidade, ele deve excitar em si mesmo aqueles que sejam semelhantes aos verdadeiros, e fingir que correspondem à qualidade do objeto. E quando chegar ao justo grau de calor que lhe convém, que ele cante; ele está inspirado. Todos os poetas são reduzidos a este ponto: começam montando sua lira, para depois tirar-lhe sons²⁴⁶ (*Ibid.* p. 130).

No entusiasmo, o espírito, faculdade responsável pela representação dos objetos concretos e abstratos, exerce suas funções com especial diligência e profundidade, impulsionado pelo alto valor atribuído ao objeto. Este valor depende do coração, que sente a emoção ligada ao objeto com uma intensidade e vivacidade singulares. Batteux admite

²⁴⁵ Y. Belaval enumera algumas atividades, estágios ou momentos psíquicos do entusiasmo em Diderot – entre eles dois semelhantes aos de Batteux: “(...) 2º sua imaginação se aquece (...); 3º (...) a paixão é despertada (...)” (BELAVAL, 1950, p. 156). Ativam-se, acendem-se a imaginação e a paixão em Diderot – ou o espírito e o coração em Batteux.

²⁴⁶ Algo similar – inclusive com a mesma imagem da lira – encontra-se nas *Observações sobre as estações* (*Observations sur les saisons*), de Diderot (1875, p. 247). Para descrever uma bela paisagem, o artista sente, deixa-se “penetrar profundamente” (*pénétrer profondément*) para depois “pegar sua lira” (*prendre ensuite sa lyre*).

que não há um entusiasmo apenas, mas variados tipos. O que todos os tipos têm em comum é o “esquecer seu estado, sair de si”, nessa especial combinação da imaginação do espírito com a emoção do coração. Ele é a condição psicológica de fazer com que o controle usual sobre as próprias ações passe a um nível psicológico mais profundo, o qual deterá o comando, às vezes com uma destreza difícil de ser explicada, sobre as ações e decisões do artista-gênio no momento da sua atividade criadora. Um exemplo dado anteriormente foi o do sobrinho de Rameau, personagem de Diderot, que, de modo absolutamente inusitado, passou a cantar – e imitar os instrumentos ao mesmo tempo –, totalmente fora de si, com uma destreza assombrosa²⁴⁷. Que estrato de sua mente pôs em ação toda aquela coordenação de movimentos e sutilezas de todos os tipos capazes de impressionar e comover as pessoas que estavam por perto? Seria a destreza musical desse personagem fictício, mas verdadeiro, comparável à destreza dos “heróis no combate” (BATTEUX, 2009, parte 1, cap. 4, p. 35)? “São os deuses, Euríalo, que lançam este ardor à mente? Ou seu desejo sinistro a cada um torna deus?” (VIRGÍLIO *apud* BATTEUX, 2009, p. 152-153²⁴⁸). Batteux de fato faz essa comparação entre o gênio e o herói, entre o entusiasmo na criação artística e a inspiração no momento do combate (*ibid.*). O entusiasmo apossa-se dos “autores excelentes” de modo semelhante à inspiração dos heróis no combate:

Em alguns casos é a audácia, a intrepidez natural animada pela própria presença do perigo. Nos outros, é um grande fundo de gênio, uma justeza requintada de espírito, uma imaginação fecunda e, sobretudo, um coração pleno de um fogo nobre e que se acende facilmente à vista dos objetos. Essas almas privilegiadas apossam-se fortemente da impressão das coisas que concebem, e nunca deixam de reproduzi-las com um novo caráter de prazer e de força que elas lhes comunicam. (BATTEUX, 2009, parte 1, cap. 4, p. 35).

Em relação às artes imitativas, diz Batteux:

A natureza tem em seus tesouros todos os traços de que as mais belas imitações podem ser compostas: são como esboços na prancheta de um pintor. O artista, que é essencialmente um observador, reconhece-os, tira-os da vulgaridade e os organiza. Disso ele compõe um todo do qual concebe uma ideia viva que o preenche. Logo seu fogo se acende, à vista do objeto; ele se esquece de si mesmo; sua alma passa para as coisas que ele cria.

²⁴⁷ Como se viu, há na estética de Diderot, como bem observa F. Matos (2001, p. 115), “duas concepções opostas sobre a atividade do Gênio e a criação artística. A princípio, a arte é definida como exaltação inspirada e entusiasmo; em seguida, seu traço distintivo já não será a sensibilidade, mas a observação, o sangue-frio, o domínio de si mesmo”.

²⁴⁸ *Eneida*, IX, 184-5: *Nisus ait: dine hunc ardorem mentibus addunt, / Euryale, an sua cuique deus fit dira cupido?* Batteux cita apenas parte do último verso (IX, 185) (BATTEUX, 2009, p. 35).

Ao dizer que a alma passa para as coisas que ele cria, Batteux sugere que a vivência de tudo aquilo que está sendo criado quase se torna verdadeira na mente do gênio criador – verdadeiro para o espírito e o coração –, e sua imaginação passa a ser orientada pelo entusiasmo, como se aquele mundo imaginado fosse realidade. Os objetos tornam-se nítidos:

Ora ele é Cina, ora Augusto, ora Fedra, ora Hipólito, e se se trata de La Fontaine, ele é o lobo e o cordeiro, o carvalho e o caniço. É nesses arrebatamentos que Homero vê os carros e os cavalos dos deuses, que Virgílio ouve os gritos horríveis de Flégias nas sombras infernais, e que ambos encontram coisas que não estão em lugar nenhum e que, entretanto, são verdadeiras (*Ibid.*).

Portanto, o esquecer-se de si mesmo coloca os gênios “no meio das coisas que eles querem representar. Se querem pintar uma batalha, eles se transportam, assim como o poeta, para o meio da luta. (...) eles mesmos excitam suas imaginações, até que se sintam comovidos, arrebatados, assombrados” (*Ibid.* p. 36). O entusiasmo, segundo Batteux, como se disse, exige “uma viva representação do objeto no espírito, e uma emoção do coração proporcional a esse objeto” (*Ibid.*). Isto significa que o espírito, em seu juízo desinteressado, contemplando as formas da natureza, da bela natureza e da imitação da bela natureza, com um prazer que lhe é próprio, torna-se mais ativo em sua contemplação dos objetos, enquanto o coração, cheio de emoção, deixa-se enganar profundamente sobre seus sentimentos e sobre as coisas. Há, portanto, neste estado único da alma, uma ativação profunda do jogo estético entre espírito e coração, e a este estado da alma corresponderão os objetos representados na imaginação: “assim como há objetos simples, nobres, sublimes, há também entusiasmos que lhes correspondem” (*Ibid.*).

O entusiasmo na teoria de Batteux, componente indispensável de seu sistema estético da imitação da bela natureza, aliado a outros conceitos, tais como gênio e liberdade, agregou-se a determinadas transformações artísticas da época. Assim como as *Reflexões críticas* de Dubos influenciaram os movimentos sentimentalistas no século XVIII, a recorrência, em Batteux, de uma estética do sentimento, à qual se ajusta o antigo conceito de entusiasmo na arte – desse estado mental fora de uma consciência racional padrão –, já marca uma tendência e pode ser vista como um estímulo aos movimentos artísticos ligados ao sentimento. Já no romantismo do século XIX, um amplo agrupamento de movimentos artísticos muito ligados ao sentimento, à imaginação e à expressão, alguns autores do século XVIII foram depreciados, pois frequentemente suas obras podiam ser vistas como teses contra as quais se levantou toda uma reação. Tal é o

caso de Batteux, o qual, como se viu, foi atacado por Victor Hugo como tendo sido um importante representante de um passado neoclássico medíocre (*op. cit.*). No entanto, Batteux promoveu transformações relevantes na estética em direção a um futuro que estava por vir. Guiar-se pelo sentimento, confiar no gosto despido de regras, entender que cada obra tem suas regras jamais escritas em uma cartilha, e compreender que há, na gênese da arte, um estado mental imaginativo, fora de si mesmo, o coloca a um passo da estética do século XIX. O entusiasmo em sua teoria demonstra, mais uma vez, que se deve tomar cuidado ao categorizá-lo como um mero representante de um “pseudo-classicismo” (*Pseudo-Klassizismus*), como propôs M. K. Schenker em sua tese sobre Batteux (1908, p. v). Esse que é “o grande princípio para imitar com liberdade nas artes” (BATTEUX, 2009, p. 65), com todos os seus paradoxos, constitui um dos objetos de debate sobre aquela estética em transformação.

4.4 Exatidão, correspondência e liberdade

M. K. Schenker (1908, p. 49) defende a ideia de que “o princípio da imitação seletiva na natureza em Batteux já contém, em germe, a exigência daquilo que mais tarde se denominou idealização”²⁴⁹. Mas, como entende esse autor, esta idealização se apresenta como sendo mais tênue e menos enfática do que no século XIX, uma vez que o que ganha mais destaque na teoria de Batteux não é a criação livre do gênio, mas a seleção do material artístico a partir da natureza (*Ibid.*). Para Schenker, portanto, na ideia de liberdade em *As belas-artes* há mais um problema de ênfase do que de previsão teórica, na medida em que se verifica a diferença entre o Batteux esotérico e o Batteux exotérico (*Ibid.* 48). Schenker refere-se à forma como *As belas-artes* foram lidas. A ênfase em determinados pontos foi dada por leitores franceses e alemães às vezes não muito dispostos a aceitarem o valor do sistema como contribuição teórica. Em *As belas-artes*, como se viu, o entusiasmo do gênio dá as condições para a criação artística, e, intimamente relacionado à liberdade e à imaginação nas belas-artes, representa uma faceta em princípio oposta à exatidão. Esta é complementar à liberdade, o que quer dizer que o gênio lançará mão destas duas faces aparentemente opostas em sua obra. A congruência necessária e excelente entre os elementos da obra de arte entre si (harmonia), bem como entre a obra de arte, a natureza e a bela natureza, somente é atingida se houver

²⁴⁹ *Batteux' Prinzip der wählerischen Naturnachahmung enthält schon im Keim die Forderung, die man später Idealisierung nannte.*

exatidão e liberdade. Embora opostas entre si, as duas facetas trabalham juntas, na república interior, para a realização da bela natureza. Além de a *mimesis* batteuxiana, assim como a diderotiana (modelo ideal, linha verdadeira), atribuir grande importância às relações de congruência, há tanto em Batteux como em Diderot um importante espaço para o gênio, a liberdade e a imaginação (DIDEROT, 1767, p. 20). É útil ilustrar este amálgama entre exatidão e liberdade a favor da imitação da bela natureza.

De Pouilly observa, em sua *Teoria dos sentimentos agradáveis*, a respeito da contemplação e da apreciação, pelo espírito, de determinados objetos – quando este espírito valoriza e aprecia os traços que mais se aproximam da perfeição objetiva –, que “há um encanto (*agrément*) ligado a tudo o que coloca o espírito em estado de formar um quadro distinto do objeto que se lhe apresenta” (POUILLY, 1774, p. 47). O espírito, para ele, e também para Batteux, comporá a apresentação das formas e dos objetos. Esse “quadro distinto”, formado pelo espírito, relaciona as partes do todo entre si de modo a comparar as características do objeto com a perfeita unidade. Para De Pouilly (*Ibid.*), pode-se qualificar como um apelo ou encanto (*agrément*) ao espírito “tudo o que fortifica o encanto da ilusão” (*Ibid.*). Para que esse encanto não seja arruinado, o artista deve alcançar uma boa correspondência entre representação e realidade. Em *As belas-artes*, a correspondência deverá ir além da mera relação entre arte e natureza, e terá de incluir, como se viu anteriormente, um estágio intermediário entre natureza e expressão artística: a bela natureza. Alguns exemplos cênicos paradigmáticos da imitação, fornecidos pelo próprio De Pouilly, podem ilustrar bem o que viria a ser essa adequação entre o objeto na arte e o correspondente objeto na natureza. Deve-se, no entanto, lembrar novamente que, em Batteux, a imitação nas artes é uma imitação da bela natureza, uma concepção estética que não se identifica com a mera reprodução da natureza em geral, mas vai além, selecionando e ajustando seu material ao que ele chama de perfeições – incluindo entre estas a perfeição da relação entre sujeito e objeto. Os seguintes exemplos de imitação cênica, fornecidos por De Pouilly, mostram, de maneira acessível, a inadequação (ou inexatidão) na imitação:

Que um velho represente o papel de um jovem, enquanto um jovem representa o papel de um velho; que as decorações sejam campestres, enquanto a cena é dentro de um palácio; que o figurino não corresponda à dignidade dos personagens; todas estas discordâncias nos desagradarão²⁵⁰ (1774, p. 47-8).

²⁵⁰ “Dar o papel de Hércules a uma criança” (*donner le rôle d’Hercule à jouer à un enfant*), dirá Dubos, em uma citação de Quintiliano (DUBOS, 1719, I, p. 116).

Estes exemplos podem auxiliar na elucidação do próprio conceito de imitação da bela natureza em Batteux, na medida em que aqui se apresenta, por De Pouilly, o que Batteux entenderá em *As belas-arte* como sendo aquela primeira qualidade necessária à imitação: a exatidão. É preciso, como sugerem os exemplos, que o ator, o cenário e o figurino no teatro alcancem uma correspondência com o homem, o lugar e os trajes que figuram na imaginação de quem assiste à tragédia ou ao drama. Deve haver verossimilhança. E, para que haja verossimilhança, é preciso haver exatidão ou correspondência entre os objetos vistos sobre o palco e a bela natureza. Caso não se verifique a esperada correspondência entre ator e personagem, entre o cenário e o lugar imaginado, e entre o figurino e as roupas imaginadas, o “encanto da ilusão” poderá ser quebrado. Quem assiste à peça, ajusta sua imaginação ao que vê, mas às vezes a adequação promovida pela imaginação torna-se difícil e contrária à constituição das perfeições – às vezes os objetos não são verossímeis e são imperfeitos ao espírito, às vezes eles não respeitam a relação de adequação entre sujeito e objeto e são imperfeitos ao coração. O espírito, segundo De Pouilly e Batteux, pode desagradar-se, caso uma ansiada correspondência o decepcione oferecendo-lhe uma canhestra imitação. Os seres imaginários desfiguram-se, e o espírito desagrada-se, vendo que as coisas não fazem mais sentido. Cai-se no monstro horaciano. É como se o espírito se perguntasse: por que o velho é o jovem e o jovem é o velho; por que as decorações campestres estão dentro do palácio; e por que aquelas vestimentas estão sendo usadas por aquelas pessoas?²⁵¹ Como se sabe, a tarefa de buscar tal correspondência é, segundo Batteux, uma tarefa do espírito (BATTEUX, 2009, parte 2, cap. 4). Embora ele utilize o termo imaginação, a faculdade que desenvolve a função de relacionar o objeto representado à bela natureza é o espírito. Batteux dá também o seu exemplo de inexatidão: “um traço mal pintado” (*Ibid.* p. 64). Relembre-se que, desenvolvendo um raciocínio que liga a bela natureza à esperada perfeição na imitação da bela natureza, ele diz:

²⁵¹ Embora a verossimilhança em Batteux também pudesse aplicar-se à representação dos deuses, a imaginação com frequência encontra seu limite. “Os pagãos tinham uma vantagem: ‘seus heróis’ eram filhos dos deuses, e podíamos supor que estavam em relação contínua com aqueles de quem recebiam sua nascença. A religião cristã proíbe aos poetas (...) todos esses recursos. Quase ninguém mais além de Milton soube substituir o maravilhoso da fábula pelo maravilhoso da religião cristã. A cena de seu poema está frequentemente fora do mundo, e antes do tempo (...) Mas querer juntar esse maravilhoso de nossa religião com uma história toda natural, que está próxima de nós, fazer os anjos descenderem para operar milagres, em um intento do qual conhecemos todos os nós e desenlaces, que são simples e sem mistérios, é cair no ridículo, que é inevitável quando se perde o maravilhoso” (BATTEUX, 2009, p. 110).

As artes imitam a bela natureza para nos encantar, elevando-nos a uma esfera mais perfeita do que aquela em que estamos. Mas, se essa imitação é imperfeita, o prazer das artes é necessariamente mesclado de desprazer. Querem mostrar-nos o excelente, a perfeição, mas falham e nos deixam decepcionados. Eu iria gozar de um belo sonho, um traço mal pintado despertaria e rouba a felicidade (*Ibid.*).

Esta é a tão necessária exatidão em Batteux. O que não pode passar despercebido é que, por meio do entusiasmo e da liberdade, juntamente com a exatidão, o gênio tem as condições necessárias para a imitação da bela natureza, o que pode ser visto como um paradoxo. Sabe-se que, por meio da liberdade, como se vê em Diderot, no personagem sobrinho de Rameau, uma exatidão surpreende “com uma precisão, um calor e uma verdade incríveis” (*avec une précision, une vérité et une chaleur incroyables*) (DIDEROT, 1862, p. 120). O aspecto estranho do entusiasmo e da liberdade é que estes contribuem decisivamente para a qualidade da arte, tanto do ponto de vista do espírito quanto do coração. Como se disse, os objetos concretos e abstratos tornam-se quase que milagrosamente exatos²⁵², belos e significativos— algo difícil de explicar. Diderot, segundo J. Chouillet (1973, p. 14) e Y. Belaval²⁵³ (1950, p. 56), lança mão da ideia leibniziana de pequenas percepções, ou “pequenas experiências”, como diz Diderot, que são mobilizadas a favor da arte por um substrato profundo do espírito ao qual não se tem acesso pela superfície da consciência, e que mobiliza, por meio do entusiasmo, um curioso complexo de qualidades necessárias ao gênio. As pequenas experiências são utilizadas e reorganizadas no entusiasmo.

M. K. Schenker, em sua tese sobre Batteux, comenta sobre a relação entre o entusiasmo e a “cognição clara”:

Com a exigência de o artista se entusiasmar para expressar a natureza em sua beleza, um passo significativo já foi dado para libertar a essência do gênio do feitiço exclusivo da razão e abrir as portas do sentimento. Mas não se deve esquecer que a ideia vívida do objeto na mente ainda é muito semelhante à “cognição clara” do princípio clássico²⁵⁴.

Schenker contrasta a liberação do gênio e a razão de Boileau. Confunde-se, no entanto, a atividade do espírito – que pode ser profunda e misteriosa no entusiasmo – com a razão calculada e fria, como se a razão fosse incompatível com o entusiasmo. No

²⁵² Esta exatidão associada ao entusiasmo é mencionada na *Encyclopédie*, no verbete “entusiasmo”, no qual se sugere que ele seja “a obra-prima da razão” (*chef-d’oeuvre de la raison*).

²⁵³ Y. Belaval afirma que a “hipótese do inconsciente”, de Leibniz, é necessária à estética de Diderot.

²⁵⁴ *Mit der Forderung an den Künstler, sich in den Zustand der Begeisterung zu versetzen, um die Natur in ihrer Schönheit auszudrücken, ist schon ein bedeutender Schritt getan, um das Wesen des Genies von dem ausschliesslichen Banne der Wrrunft zu befreien und dem Gefühl die Tore zu öffnen.*

entanto, a “precisão incrível”, combinada à expressão e o calor do canto do sobrinho de Rameau, absolutamente imerso no entusiasmo, aproxima o entusiasmo da atividade de todas as faculdades da alma. Seria como se todas essas atividades fossem ativadas simultaneamente, inclusive a capacidade de comparação e precisão do espírito.

Poranto, tanto na “cognição clara” quanto no entusiasmo há, como se viu, uma participação ativa do espírito. No entusiasmo do gênio das belas-artes, o espírito, juntamente com o coração, é fortemente ativado, de forma que a bela natureza e sua imitação podem tornar-se até mesmo mais exatas – o que, de certo modo, dá conta de explicar as pinceladas quase milagrosas do gênio. Em suma, como dito acima, para afastar os “mistérios das musas” do terreno das explicações sistemáticas, Batteux lança mão da ideia de especial ativação do espírito (“viva representação do objeto”) e do coração (“emoção proporcional a esse objeto”) para dar conta de explicar o entusiasmo (*Ibid.* pp. 34-6).

A exatidão, sendo uma perfeição em correspondência objetiva – uma correspondência entre as imagens, sons e versos na arte e o aspecto objetivo da bela natureza –, não deve ser vista, portanto, como dependente de uma razão aos moldes da ciência, pois, como se viu, o entusiasmo é capaz de proporcionar exatidão. A exatidão tampouco deve ser confundida com a verdade, na medida em que ela existe não em função da imitação da natureza como esta aparece aos sentidos, mas em função da bela natureza. O que se imita é a bela natureza, e, portanto, a exatidão deve se dar em relação aos objetos desta bela natureza, e não diretamente em relação aos objetos da natureza aparente. A palavra “verdade” é comumente empregada quando se quer falar em correspondência objetiva na arte. Mas a questão é mais complexa do que pode parecer. Quando Diderot falava na linha verdadeira, provavelmente ele estava falando, *grosso modo*, desta correspondência objetiva – não em relação à natureza meramente aparente –, o que quer dizer que sua crítica àquela famigerada imitação da bela natureza, tão repetida por determinados artistas da época, refere-se principalmente a uma desconexão do artista medíocre com a natureza. Fazem-se cópias de cópias mal-feitas. No entanto, a teoria da bela natureza de Batteux, como se viu, valoriza todo tipo de correspondência objetiva, com a bela natureza e com a natureza propriamente dita. A boa e significativa correspondência com a natureza propriamente dita já é, como se viu, a bela natureza. Como ele diz, a quebra desta correspondência “desperta-me e rouba a felicidade” (*Ibid.* p. 64). Sua insistência na necessidade de o gênio observar atentamente a natureza indica a valorização das congruências – sem esquecer das incongruências – entre arte e

realidade. Lembre-se que os traços do misantropo de Molière são para ele um espelho, porque refletem o real (natureza). É possível e até mesmo necessário, como se viu, que a arte esteja repleta de conhecimentos e verdades gerais, particulares, autobiográficas, psicológicas, práticas, filosóficas e históricas, e os grandes poetas comunicam, em suas obras, inúmeras verdades que fascinam os leitores pela sua universalidade e pela agudeza de espírito do poeta, um gênio capaz de ver e comunicar tais verdades – algumas profundas e muitas vezes aparentemente ocultas, e outras negligenciadas, mas à vista de todos. A mentira do poeta, neste caso, é condenada pelo leitor, pois a exatidão e a profundidade das correspondências são o que se espera para que o sonho possa prosseguir. Na arte não há, como se verificou, apenas verossimilhança, mas também verdade. E há também a mentira. A teoria de Batteux inclui estes três planos necessários à arte: a verdade (“caracteres da existência”, “espelho”), a mentira (*mensonge perpétuel*) e a verossimilhança, que é o fiel dessa balança. A importância da congruência em Batteux leva Young a encontrar em sua teoria aquele cognitivismo. Esse cognitivismo seria a faceta da congruência entre arte, realidade e moral na teoria da imitação da bela natureza, que obviamente não exclui a faceta da incongruência, necessária à própria natureza da arte como mundo à parte. Analisando o exemplo de De Pouilly à luz da teoria de Batteux, o ator, o cenário e o figurino devem manter entre si, a bela natureza e a natureza relações de congruência, as quais serão exigidas pelo espírito do espectador. Como a imitação na arte é, em última análise, uma imitação da natureza, tanto na natureza quanto na bela natureza, confundir velhos e jovens, bem como decorações e figurinos campestres e palacianos, é sentido, pelo espírito, como uma desagradável inconformidade. Como se sabe, o espírito está aberto a certas inconformidades – *e.g.* o mar, no palco, não é feito de água –, mas é preciso que a incongruência se apresente como tal. O espírito então verá que se oferece ao gosto uma espécie de contrato: é preciso aceitá-lo para que o sonho seja possível. Como se disse antes, a pintura, embora contenha inúmeras verdades – assim como o misantropo de Molière – não é tida como uma verdade em si: “qualquer verdade que tenha o quadro, a simples moldura o trai” (*Ibid.* parte 2, cap. 5, p. 65).

A conformidade e a exatidão entre as artes imitativas e a natureza – incluindo nesta o universo moral –, já estava presente na *República* de Platão. Os artistas de dentro da cidade deveriam respeitar, em sua arte, uma estrita adequação à natureza moral, ao *ethos*. A poesia e a música deveriam respeitar a realidade na qual estavam imersas: a própria república. Em outras palavras, deveria haver entre arte e república uma congruência perfeita. A república deve ser entendida aqui, em um sentido batteuxiano,

como uma parte da própria natureza, na medida em que é parte da realidade a ser imitada, isto é, é parte do real em relação ao qual deve haver adequação de representação e expressão. Batteux observa que “em sua República, [Platão] condena a poesia porque, sendo essencialmente uma imitação, os objetos que ela imita podem comprometer os costumes” (BATTEUX, parte 1, cap. 2, p. 29). Como se verificou, em *As belas-artes*, a arte já possui mais liberdade, e equivale à poesia feita por aqueles poetas que tiveram de ficar fora da república. A utilidade é diminuída, e o prazer ganha o destaque já conhecido. A arte pode se permitir ser mais livre em relação aos ditames da república, e a obra de arte passa a ser vista como uma unidade cuja apresentação é posta em oposição à natureza. A arte, em Batteux, portanto, opõe-se à natureza e à república (*Ibid.* p. 28-9), e com estas não se confunde. No entanto, algumas relações de congruência entre arte e função – ou como dirá L. Sullivan, forma e função – subsistem. Nas artes mistas – arquitetura e eloquência – as relações mais puras esteticamente misturam-se às relações de adequação prática, algo semelhante ao que se prescreve para as artes imitativas no interior da república de Platão. Assim, a funcionalidade arquitetônica e a utilidade retórica serão adequações que extrapolam o terreno meramente estético, e, por isso, estas artes não são consideradas por Batteux belas-artes puras, mas um misto de belas-artes e artes mecânicas.

A imitação pode se dar em diferentes meios: “a pintura imita a natureza pelas cores, a escultura pelos relevos, a dança pelos movimentos e pelas atitudes do corpo, [...] a música a imita pelos sons inarticulados e a poesia, enfim, pela palavra medida” (*Ibid.* parte 1, cap. 5, p. 37). Todos estes meios constituem os planos sobre os quais a arte será expressa: cores, relevos, movimentos do corpo, sons inarticulados e palavra medida. A expressão sobre estes meios será vista, lida ou ouvida, e no espírito de quem vê, lê ou ouve formam-se imediatamente relações com a própria natureza e com a bela natureza. A música, por exemplo, é uma “imitação da bela natureza expressa com sons”, mas esta bela natureza imitada pode ser distinta da bela natureza imitada na pintura. A música tem a tendência a imitar as paixões e sentimentos, o que quer dizer que o espírito procura relacionar aqueles sons ouvidos a sentimentos. Há quem relacione sinesteticamente os sons da música às cores, mas este tipo de relação não é tão forte e imediato quanto a associação com os sentimentos. A verdade, a mentira e a verossimilhança contidas na poesia em geral podem ser aferidas pela simples razão de que a palavra carrega em si relações semânticas fortes, diferentemente da música e da dança e de outras artes que não têm um conteúdo semântico fundado no *logos*. As formas da música, portanto, estão

abertas ao jogo entre o espírito e o coração, e nascerá deste jogo a projeção de uma relação entre os sons que se ouvem e a bela natureza – em geral, os próprios sentimentos e paixões, mas também inúmeras relações internas à música, tais como as relações melódicas e harmônicas.

Batteux não fala em verdades na música pura, pois o jogo dos sons não tem o mesmo *logos* semântico da palavra. O mesmo pode ser dito da dança. Batteux relaciona à música e à dança um terceiro tipo de arte – a poesia lírica –, mas esta, diferentemente da música e da dança, possui um *logos* que se relaciona de um modo mais direto com os sentimentos, na medida em que as palavras e os versos da poesia lírica expressam mais diretamente os sentimentos do que a música e a dança. Em outras palavras, na poesia lírica, a semântica é mais evidente do que na música e na dança. Entre os outros tipos de poesia (epopeia, tragédia, comédia etc.) e a poesia lírica há uma diferença: “enquanto a ação marcha no drama ou na epopeia, a poesia é épica ou dramática; assim que ela interrompe e pinta tão-somente a situação da alma, o puro sentimento que experimenta, ela é lírica” (*Ibid.* parte 3, seção 1, cap. 9, p. 130). O capítulo que trata da poesia lírica é especialmente importante na teoria de Batteux porque poderia representar, segundo ele, a única exceção à regra segunda a qual a imitação da bela natureza não é uma cópia fiel da natureza: “quando se examina superficialmente a poesia lírica, ela parece prestar-se menos do que as outras espécies ao princípio geral que reconduz tudo à imitação” (*Ibid.* p. 127). Logo em seguida, ele procura contestar a objeção segundo a qual a poesia lírica nunca poderia ser considerada imitação²⁵⁵. A objeção apresentada é a seguinte: “[...] duas

²⁵⁵ A veemente defesa da inclusão da poesia lírica no grupo das artes imitativas no capítulo dedicado, em *As belas-artes*, a este gênero poético foi objeto da análise de G. Genette em *Arquitexto* (1979). A presumida interpretação e decifração da *Poética* de Aristóteles no projeto estético de Batteux foi atacada por G. Genette como sendo incorreta, uma vez que, segundo ele, Aristóteles não teria incluído a poesia lírica entre as artes imitativas. No entanto, este parece ser um dos numerosos debates inconclusivos a respeito da interpretação desse fragmento arqueológico que é a *Poética* de Aristóteles. De qualquer forma, esse entendimento da *mimesis* aristotélica por Genette, como se viu, não é compartilhado por Halliwell em *A estética da mimesis* (2002), um importante trabalho que tende a aproximar a *mimesis* de Batteux da de Aristóteles no que se refere à inclusão dos sentimentos, caracteres e paixões entre os objetos a serem imitados.

Portanto, se, para G. Genette (1979, p. 31), Batteux “tentou o impossível, reter a imitação como a única lei de toda poesia”, para Halliwell, diferentemente, o sentimento, o caráter, a música, a dança e a poesia lírica não podem ser desvinculados da *mimesis* e das artes miméticas nem em Aristóteles nem em Batteux.

Controvérsias em torno da aceitação/negação da expressão lírica como imitação da natureza, embora com características distintas da de Genette, já haviam ocorrido no século XVIII: alguns autores entendiam que a imitação de matriz aristotélica não incluiria os sentimentos, e outros, tais como Batteux e Diderot, entendiam o contrário, isto é, que os sentimentos e as paixões poderiam ser objetos da imitação. Como exemplo do primeiro grupo pode-se citar o inglês W. Jones, que, em seu *Ensaio sobre as artes comumente chamadas de imitativas* (1807, p. 361), explicitamente rejeita a teoria de Batteux com base em tal pressuposto: “(...) Batteux tem tentado provar que todas as belas-artes têm uma relação com este

coisas são verdadeiras: a primeira, que as poesias líricas são verdadeiros poemas; a segunda, que essas poesias não têm o caráter da imitação” (*ibid.*). Batteux dirá que a poesia lírica pode ser uma cópia fiel e, portanto, verdadeira, isto é, congruente em relação à natureza, mas também poderá ser uma imitação verossímil. O exemplo encontrado de expressão verdadeira dos sentimentos na poesia lírica são os salmos de Davi:

[...] Se os sentimentos são verdadeiros e reais, como quando Davi compunha seus cânticos, trata-se de uma vantagem para o poeta, assim como o é também quando, no trágico, ele trata de um fato da história de tal modo preparado que não haja ou que haja apenas poucas mudanças para fazer, como na Ester de Racine. Então a imitação poética se reduz aos pensamentos, às expressões, à harmonia, que devem estar em conformidade com o fundo das coisas (*ibid.* p. 128).

Como se disse no capítulo dedicado ao conceito de natureza em Batteux, perde-se toda a coerência na leitura de *As belas-artes* se o conceito de natureza for restrito à *physis* dos contornos meramente materiais. A amplitude da natureza deve abranger os sentimentos e a própria razão. No caso da poesia lírica, o que Batteux observa é que muitos poetas procuram expressar seus sentimentos com absoluta verdade, sem com isso diminuir o valor artístico do poema: “Quê! Gritam logo. Os cânticos dos profetas, os salmos de Davi, as odes de Píndaro e de Horácio não serão verdadeiros poemas? São os mais perfeitos” (*Ibid.*). No entanto, Batteux admite que os sentimentos podem não ser verdadeiros, mas fingidos e retóricos. Para que sentimentos não verdadeiros possam ser acesos pelo entusiasmo – como é o caso dos atores –, é preciso “excitar em si mesmo aqueles que sejam semelhantes aos verdadeiros”²⁵⁶ (*Ibid.* p. 130). Mas mesmo os atores

princípio comum de imitação, mas, independentemente do que se afirme sobre a pintura, é provável que a poesia e a música tenham tido uma origem mais nobre”. Mais uma vez, a poesia lírica de Safo, Davi e Salomão é usada para refutar o princípio da imitação (*Ibid.* p. 365). Mas as paixões representadas na pintura são também excluídas deste entendimento mais restrito de *mimesis*: “é verdade que alguns tipos de pintura são estritamente imitativos, como aqueles que pretendem somente representar a figura e o semblante humanos (...), mas aquelas pinturas que têm o maior efeito quando representam alguma paixão” (*Ibid.* p. 375). A empatia (*sympathy*) – não entendida como *mimesis* – seria “a maior influência sobre a mente” (*Ibid.*). O máximo de *mimesis* que poderíamos encontrar na música seriam os sons de trovões e os cantos dos pássaros (*Ibid.*). Os termos “empatia” (*sympathy*) e “substituição” (*substitution*) não são compreendidos na *mimesis* (*Ibid.* p. 379). Verifica-se, portanto, ainda no século XVIII, um equívoco no significado do termo “imitação” (*mimesis*). Assim, “causar o mesmo efeito sobre a imaginação” (*Ibid.*), de modo similar à natureza, não seria *mimesis* – e este não é apenas o pensamento de W. Jones, que o tornou explícito, mas corresponde ao pensamento de outros autores de diversas origens, no século XVIII.

²⁵⁶ Tolstói, depois de ter escrito *Guerra e paz*, *Anna Karênina* e seus grandes romances, acabou por rejeitar este tipo de ficção baseado, segundo ele, na mentira e na falsidade, e passou a valorizar cada vez mais a expressão lírica genuína do próprio sentimento do artista. Em *O que é arte*, livro no qual ele expressamente rejeita a imitação da bela natureza de Batteux (TOLSTOI, 2016, p. 35), juntamente com outras estéticas cheias de “falsidade”, sua opinião é de que a história de José do Egito, geralmente desvalorizada em termos literários, representa uma verdadeira e, portanto, excelente forma de arte (“a história de José, traduzida para o chinês, toca os chineses”) (TOLSTOI, 2016, p. 108-9), em contraste com as absolutamente falsas óperas de Wagner, nas quais todos os recursos são, segundo ele, artificialmente empregados para que o espetáculo

podem fingir de várias formas os sentimentos – afirmação que prenuncia o *Paradoxo sobre o comediante*, de Diderot:

(...) pergunto (...) se a música e as óperas, onde tudo é lírico, contêm paixões reais ou paixões imitadas; se os coros dos antigos, que continham a natureza originária da poesia, esses coros que eram a expressão apenas do sentimento, se eles eram a natureza ela mesma, ou somente a natureza imitada; se [J.-B.] Rousseau em seus salmos estava realmente tão comovido quanto Davi; enfim, se nossos atores, que mostram no teatro paixões tão vivas, experimentaram-nas sem o socorro da arte, e pela realidade de sua situação. Se tudo isso é fingido, artificial ou copiado, a matéria da poesia lírica, por estar nos sentimentos, não deve, pois, estar menos submetida à imitação (BATTEUX, 2009, parte 3, seção 1, p. 127).

Como se pode ver, a grande discussão de Diderot, em seu *Paradoxo* (1979, p. 360), a respeito daquele ator de “sangue frio”, “insensível”, que imita como ninguém os sentimentos reais – já se encontra sugerida nesta passagem. Se o poeta lírico fingidor comove-se tanto quanto o outro – o que Batteux questiona –, então ele supostamente cria forçadamente uma emoção que não lhe é própria, mas também fingida. Mas o que Batteux sugere é que os poetas como J. B. Rousseau não se comovem tanto quanto aqueles que simplesmente expressam seus verdadeiros sentimentos, mas, ao compor seus versos, encontram-se em um estado psíquico de entusiasmo, no qual as coisas são representadas vivamente no espírito e os sentimentos do coração são, em relação aos objetos, proporcionalmente estimulados (BATTEUX, 2009, p. 36). O meio sugerido é o entusiasmo – “excitar em si” as emoções do coração –, mas sempre fingindo. É necessário ao poeta lírico “fingir [que os sentimentos] correspondem à qualidade do objeto” (*Ibid.* p. 130).

Como se viu, Batteux aceita a expressão lírica verdadeira dos próprios sentimentos e pensamentos como arte, embora mantenha como sua regra fundamental a verossimilhança e a imitação da bela natureza. Quando se expressam liricamente os próprios sentimentos e pensamentos com verdade, tem-se, de acordo com a teoria batteuxiana, uma expressão da própria natureza, na medida em que os sentimentos e

produza um efeito psicológico “hipnótico” sobre a plateia: “Wagner muito habilmente empregou todos os métodos de falsificação inventados na longa prática de forjamento da arte” (*Ibid.* p. 143). A menção a Tolstói, que pode parecer arbitrária e descontextualizada, é aqui ao menos uma curiosidade pertinente, em virtude da veemência e da heterodoxia de sua posição estética contra a mentira e o belo da imitação da natureza, mais ainda do que Victor Hugo. A arte, portanto, não deve buscar o belo, o falso, o artificial, mas expressões absolutamente sinceras e compassivas. Sobre *As belas-artes*, comenta Tolstói: “segundo Batteux (1713-1780), a arte consiste em imitar a beleza da natureza, e seu objetivo é o prazer. Diderot dá a mesma definição para a arte. O árbitro que decide o que é belo é, supostamente, o gosto, tal como querem os ingleses. Mas não apenas as leis do gosto não estão estabelecidas, como até se reconhece que fazer isso é impossível. D’Alembert e Voltaire tinham a mesma opinião” (*Ibid.* p. 35).

pensamentos correspondem, neste caso, essencialmente à natureza. Mas há também, na expressão de tais verdades, o juízo de conveniência sobre o valor poético de tal expressão. A expressão verdadeira também está interessada na beleza.

4.5 O gosto²⁵⁷ e a imitação da bela natureza

Batteux elenca algumas “leis gerais do gosto”, que se aplicam tanto ao gosto em geral como aos gostos em particular. A primeira e a segunda “leis gerais do gosto” correspondem, respectivamente, à própria imitação da bela natureza e à boa imitação da bela natureza. A terceira lei geral do gosto é aquela que afirma, como se viu, “que há regras particulares para cada obra e que o gosto só as encontra na natureza”, não sendo possível ao artista tomar de empréstimo, na criação de sua obra de arte, modelos prontos de obras do mesmo gênero, sem que o gosto determine quais devem ser as regras no momento em que o espírito e o coração encontram-se iluminados pelo entusiasmo.

Além destas “leis gerais do gosto”, há quatro “consequências”: (a) “que só há um bom gosto em geral, e que pode haver vários deles em particular” (*Ibid.* parte 2, cap. 7, p. 70); (b) “sendo as artes imitadoras da natureza, é por comparação que devemos julgá-las” – e há duas maneiras de comparar, uma entre “a arte e a bela natureza”, e outra entre as artes “de mesma espécie” (*Ibid.* parte 2, cap. 8, p. 74); (c) “sendo o gosto da natureza o mesmo que o das artes, há um gosto que se aplica a tudo, até mesmo aos costumes” (*Ibid.* parte 2, cap. 9, p. 77); e (d) quanto é importante formar o gosto o mais cedo possível e como devemos formá-lo (*Ibid.* parte 2, cap. 10, p. 79). Estas duas últimas consequências relacionam-se com a teoria dos sentimentos agradáveis de De Pouilly, na medida em que cada “gosto em particular”, atento à boa imitação da bela natureza, deve respeitar o que lhe impõe o “gosto em geral”, exigindo a harmonia entre o coração e o espírito, e sugerindo a harmonia entre a arte e o sentimento moral – o que, como se viu, lembra a ideia da beleza como símbolo da moralidade em Kant²⁵⁸. No capítulo nove da

²⁵⁷ O estudo do gosto está intimamente ligado ao século XVIII, uma vez que figurava entre os temas amplamente discutidos nos círculos intelectuais da época. Sua importância, do ponto de vista estético, era indiscutível. Os *philosophes*²⁵⁷, por exemplo, escreveram prolificamente sobre o tema; e não apenas do ponto de vista crítico-literário, mas também do ponto de vista filosófico. A noção de gosto, portanto, é central no debate filosófico estético setecentista. Nos salões e academias da Europa do século XVIII, a palavra gosto era parte do léxico imprescindível. Gosto era uma capacidade delicada de julgar se algo era bom ou não no sentido estético, uma capacidade que toda pessoa educada, refinada e sensível deveria possuir. Aquele que não o possuísse era visto como rude e insensível.

²⁵⁸ Cf. § 59 da *Crítica da faculdade de julgar: (Da beleza como símbolo da moralidade – Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit* (KANT, KU AA 5:351).

segunda parte de *As belas-artes*, o único em que seu autor menciona a religião e o cristianismo, Batteux, em vez de relacionar a moral a um plano espiritual, resume-se a tecer um elogio à virtude da moral cristã. Batteux prega o sentimento moral: “como a maioria é cristã apenas no espírito, é muito vantajoso para a vida civil que inspiremos aos homens sentimentos que, de certo modo, tomem o lugar da caridade evangélica” (*Ibid.* p. 78). Esses sentimentos “só se comunicam pelas artes” (*Ibid.*). Neste ponto, Batteux parece retroceder em sua estetização da moral cujo fim é o refinamento do gosto em busca do “prazer perfeito” (*Ibid.* p. 95), para retomar a antiga finalidade poética da utilidade civil da moralidade: “um perfeito cristão é um cidadão perfeito” (*Ibid.*). No entanto, como se viu em seu sistema a virtude da benevolência está esteticamente ligada ao gosto e à imitação da bela natureza.

Não diferentemente de muitos dos seus contemporâneos, Batteux entendia o gosto como um juízo capaz de afirmar ou negar a qualidade das pinturas, esculturas, músicas, danças e poemas. A imaginação humana seria capaz de produzir, por meio do gênio, obras de arte admiráveis, cuja beleza e grandeza poderiam ser apreciadas por todos que tivessem as condições de julgamento necessárias para tal apreciação. Seria de se esperar que todos tivessem tais condições de bem apreciar as belas artes, uma vez que ele entendia ser natural tal capacidade de julgar – embora ela pudesse e devesse, segundo ele, ser exercitada e formada. O capítulo 10 da segunda parte de *As belas-artes* trata de “quanto é importante formar o gosto o mais cedo e como devemos formá-lo” (BATTEUX, 2009, p. 79). O gosto nas *belas-artes*, como se viu, não depende de uma análise racional consciente e rigorosa para que se chegue a uma conclusão sobre o valor estético de determinado objeto: “o gosto é um sentimento” (BATTEUX, 2009, parte 2, cap. 1, p. 50). Como Batteux entendia que a arte seria tão boa quanto melhor fosse a imitação da bela natureza, o gosto seria o árbitro a dar seu veredito sobre se a boa imitação da bela natureza se cumpria ou não: “o gosto deve ser um sentimento que nos advirta se a bela natureza foi bem ou mal imitada” (*ibid.*). Como se viu, o gosto, como árbitro, daria este veredito não de forma calculada, criteriosa ou racional, certamente não com base em cartilhas prontas, cheias de regras capazes de dar conta de analisar a obra e dar seu parecer, mas de forma espontânea, concomitantemente a um sentimento de prazer. Logo, quando Kant sugere que Batteux e Lessing apresentavam-se como críticos capazes de “provar que um poema é belo”, ele não apresenta ao seu leitor um justo retrato da estética de Batteux (KANT, KU AA 5:284). Alguns pensadores do século XVIII, como Hemsterhuis e Montesquieu, entendiam que o juízo de gosto seria um processo mental

quase instantâneo, isto é, ocorreria na mente, ao deparar com um objeto belo, em um lapso temporal mínimo. Hemsterhuis, em sua *Carta sobre a escultura*, entende que “o belo em todas as artes deve nos dar o maior número possível de ideias em um menor espaço possível de tempo”²⁵⁹ (HEMSTERHUIS, 1792, p. 21). Esta sucessão ou encadeamento veloz de ideias seria a própria atividade do juízo sobre o belo. Em uma palavra, o gosto. Montesquieu, em seu *Ensaio sobre o gosto*, afirma que “o gosto não é nada mais do que a faculdade de descobrir com rapidez e delicadeza o grau de prazer” (MONTESQUIEU in GERARD, 1759, p. 260). Batteux também menciona esta rapidez:

Embora esse sentimento pareça romper-se brusca e cegamente, ele é sempre precedido, ao menos, de um clarão de luz graças ao qual descobrimos as qualidades do objeto. É preciso que a corda tenha sido tocada antes de produzir o som. Mas essa operação é tão rápida que frequentemente nem é percebida (BATTEUX, 2009, p. 50).

Assim, ao deparar com a imitação da bela natureza, o sujeito obtém seu veredito estético sem precisar passar por um longo julgamento racional. Em outras palavras, o julgamento estético em Batteux é sumaríssimo, e nisto difere da permanência do livre jogo entre entendimento e imaginação na estética kantiana. O juízo racional não poderá auxiliar o sentimento no momento desse juízo sumário: “a razão, quando se debruça sobre o sentimento, tem muita dificuldade em reconhecer sua causa; talvez seja por isso que é tão difícil decidir a superioridade dos antigos sobre os modernos; é o gosto que deve julgá-la, e no seu tribunal se sente mais do que se prova” (*Ibid.*).

O objeto do gosto, diz Batteux, “só pode ser a natureza”, o que quer dizer que o gosto nas artes é, no fundo, o mesmo gosto que há milênios o ser humano usa para as outras coisas da vida – o que Batteux chama de “gosto natural” (*Ibid.* p. 52). Na natureza, “nada é tão fácil como amar aquilo que foi feito para tanto; essa inclinação, tão forte e tão marcada, prova que não é nem o capricho nem o acaso que nos guia em nosso conhecimento e em nosso gosto”. Esta passagem sugere fortemente que o entendimento de F. Venturi, segundo o qual o pensamento de Batteux alinha-se ao de Locke e de Condillac, é parcialmente correto. É certo que Batteux, quando trata da inversão no latim, lança mão de ferramentas filosóficas previstas no modelo geral de Locke e Condillac. Mas a filosofia de Batteux incorpora a ordem do coração, com todas as suas “inclinações”. O coração e o gosto natural foram feitos pela natureza: “é esse sentimento que se chama

²⁵⁹ *Nous avons vu que le beau dans tous les arts nous doit donner le plus grand nombre d'idées possible, dans le plus petit espace de temps possible.*

gosto natural, porquanto nos foi dado pela natureza” (*Ibid.* p. 52). Mas por que a natureza nos daria o gosto natural? Não seria para julgarmos as artes: “foi para julgarmos as coisas naturais em relação aos nossos prazeres e nossas necessidades” (*Ibid.*). A correspondência entre o gosto natural e o gosto nas artes, portanto, têm um mesmo fundamento:

Em seguida, tendo a indústria humana inventado as belas-artes sobre o modelo da natureza, e tendo essas artes como objeto o encanto e o prazer, que são na vida uma segunda ordem de necessidades, a semelhança entre as artes e a natureza, a conformidade entre seus fins, pareciam exigir que o gosto natural fosse também o juiz das artes: foi o que aconteceu.

As artes, portanto, não tiveram que criar leis totalmente novas para que a imitação da bela natureza fosse possível. As leis naturais permaneceram sendo usadas nas artes. O gosto natural permaneceu sendo o juiz nas artes. Pode parecer haver uma contradição quando Batteux diz que o gosto pode ser formado desde a infância. A resposta parece encontrar-se nas *Reflexões sobre os sentimentos agradáveis*, de De Pouilly. Para ele, pode-se estimular a harmonia entre os sentimentos, as paixões e a razão na república interior, o que implica formar o gosto, não de uma maneira desconectada do gosto natural, mas, como um jardim, cultivando a harmonia entre as diversas faculdades.

O próprio desenvolvimento das belas-artes, buscando sempre um aprimoramento, levou o gosto natural a preferir, em muitos casos, a arte criada pelo gênio. Com a contínua apreciação das artes, graças, em parte, à comparação entre arte e natureza e entre as artes de um mesmo gênero, o gosto tornou-se mais delicado, capaz de reconhecer e apreciar sutilezas antes desconhecidas:

Se os homens estivessem bastante atentos para logo reconhecerem neles mesmos esse gosto natural, e se depois tratassem de estendê-lo, desenvolvê-lo, refiná-lo, com observações, comparações, reflexões etc., eles teriam uma regra invariável e infalível para julgar as artes. Mas como a maior parte só pensa nele quando está repleta de preconceitos, em tamanha confusão não conseguem separar a voz da natureza (*Ibid.* pp. 52-3).

Em razão desta identificação entre gosto natural e gosto nas artes, Batteux conclui que “as leis do gosto somente têm como objeto a imitação da bela natureza” (*Ibid.* p. 59). A bela natureza, como se viu, identifica-se com uma série de perfeições que não podem ser reduzidas às perfeições meramente objetivas, na medida em que a relação entre objeto e sujeito constitui uma das bases do gosto: “o gosto é a voz do amor próprio”, porque desejoso de sentimentos agradáveis (*Ibid.* p. 59).

Um tema muito explorado pelas reflexões envolvendo o relativismo estético, e que mereceu destaque na teoria de Batteux, é o do contraste entre os gostos particulares

– alguns privados, individuais, e outros limitados a certa época ou sociedade – e o gosto universal. O mesmo tema será explorado por Kant na *Dialética do juízo estético*, na *Crítica da faculdade de julgar*. Batteux, assim como muitos no século XVIII – e.g. Montesquieu –, sustentava uma certa positividade antropológica que via no ser humano uma estrutura característica, que possibilitava a comunicação linguística e de sentimentos entre os semelhantes. Como se verá, ele encontra uma solução estético-filosófica elegante para o tema do suposto conflito entre os gostos particulares e geral, levando em consideração a imitação da bela natureza e a constituição humana. Ele entende que “só há um bom gosto em geral, e que pode haver vários deles em particular” (*Ibid.* p. 70). Aqui se antevê uma antinomia: como pode algo ser considerado belo para um povo, para uma cultura, para uma época, ou ainda para uma pessoa, e ser considerado feio para outro povo, outra cultura, outra época, outra pessoa, se só há um bom gosto em geral? E como se explica que se pretenda haver genuíno bom gosto em alguma destas versões, se na outra o oposto é o que se vê? Logo, há, em termos kantianos, uma antinomia. Batteux resolve a questão da seguinte forma: considerando que “as leis do gosto somente têm como objeto a imitação da bela natureza” (*Ibid.* p. 59), e que “há regras para cada obra, e que o gosto só as encontra na natureza”, e que “pode haver vários gostos particulares” – o gosto italiano, o gosto francês, o gosto chinês –, deve haver um árbitro superior a qualquer desses gostos, o que Batteux chama de gosto geral (*Ibid.* p. 70). O gosto geral é mais do que um somatório de gostos particulares, é a sua lei fundamental:

Assim, não pode haver em geral senão um único bom gosto, que é aquele que louva a bela natureza, e todos aqueles que não a aceitam têm necessariamente mau gosto (...) Entretanto, veem-se gostos diferentes nos homens e nas nações que têm a reputação de serem esclarecidas e polidas. Seremos suficientemente ousados para preferirmos o gosto que temos ao dos outros e para condená-los? Isso seria uma temeridade, e mesmo uma injustiça, porque os gostos em particular podem ser diferentes, ou mesmo opostos, sem deixarem de ser bons em si. A razão disso está, de um lado, na riqueza da natureza e, de outro, nos limites do coração e do espírito humano. A natureza é infinitamente rica em objetos e cada um desses objetos pode ser considerado de um número infinito de maneiras (*Ibid.* p. 70).

E acrescenta: “Que seja então permitido que cada um tenha o seu gosto, contanto que se volte a alguma parte da natureza” (*Ibid.* p. 72). Assim, um pretense juízo de gosto particular que prejudica os outros gostos particulares pode incorrer no erro de negar as grandes imitações de outras facetas da realidade, de outras facetas da natureza – imitações que podem se mostrar boas imitações da bela natureza. Deste modo, não é bom o julgamento que rejeita bons gostos em particular, julgando-os à luz de outro bom gosto

em particular; pois cada bom gosto em particular subsume-se à “primeira lei geral do gosto: imitar a bela natureza” (*Ibid.* p. 59).

Para ilustrar a ideia de que o gosto em particular é apenas uma parte ou faceta do gosto em geral, Batteux cita a polaridade das músicas italiana e francesa como dois gostos em particular quando diz: “A música francesa e a italiana têm, cada uma delas, seu caráter. Uma não é a boa música, a outra é má. São duas irmãs ou, antes, duas faces do mesmo objeto” (*Ibid.* p. 71). Na época, havia parca aceitação de culturas diferentes, embora já houvesse tentativas de olhar para culturas afastadas com olhos mais interessados e respeitosos²⁶⁰; crescia o interesse pelo oriente – como é o caso do próprio Batteux com sua obra *Memórias sobre a China*, em dezesseis volumes, mas o que predominava ainda era uma visão cultural que via a arte europeia como o ponto máximo em uma escala de perfeições. Na França, embora houvesse consideração pela cultura de outros países europeus, havia querelas culturais, duas das quais podem ser citadas aqui: a querela entre os antigos e os modernos; e a querela entre franceses e italianos na música. Especificamente a esta última refere-se Batteux em seu exemplo. Para ele, os dois gostos em particular são igualmente válidos, isto é, são englobados por um gosto só em geral. A respeito desta polaridade ítalo-francesa, comenta o historiador da música Charles Burney em 1771:

Se a música francesa é boa e tem uma expressão agradável e natural, então a italiana só pode ser ruim; ou mudando a suposição, permitindo que a música italiana tenha tudo o que um ouvido bem-educado e não corrompido possa desejar, então é impossível acreditar que esse mesmo ouvido possa sentir igual prazer com a música francesa. A verdade, no entanto, é que os franceses não conseguem suportar a música italiana e só por pura afetação é que fingem aceitá-la e admirá-la²⁶¹ (Burney, p. 25. 1773).

Esta passagem evidencia a antinomia acima citada. O fato é que o francês setecentista que ia ao teatro e supunha ter bom gosto, não tolerava o bom gosto dos italianos, ao mesmo tempo em que sabia que estes tinham a mesma pretensão – ou “preconceito”, segundo Batteux (2009, p. 53). Para Kant, há uma pretensão de universalidade e comunicabilidade no gosto; cada juízo de gosto pretende –

²⁶⁰ Rousseau, no *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, compara a vida do “selvagem” ao que ele entendia como pseudo-avanços civilizatórios da vida européia: “Que espetáculo para um caraíba os trabalhos penosos e invejados de um ministro europeu!” (ROUSSEAU, 1999, p. 242). Ele procura então compreender o modo de vida e a cultura dos “selvagens”.

²⁶¹ *If French music is good, and its expression natural and pleasing, that of Italy must be bad: or change the supposition, and allow that of Italy to be all which an unprejudiced, but cultivated ear could with; the French music cannot, one would imagine, give such an ear equal delight. The truth is, the French do not like Italian music; they pretend to adopt and admire it, but it is all mere affectation.*

subjetivamente – ser bom e universalmente bom, isto é, pretende, no íntimo, que todos, independentemente de lugar ou cultura, aceitem seu juízo.

Em Kant, entre os lugares-comuns (a) cada um tem o seu gosto (*ein jeder hat seinen eignen Geschmack*) e (b) o gosto não se discute (ou não se disputa) (*über den Geschmack läßt sich nicht disputieren*), é possível acrescentar um terceiro: (c) pode-se brigar sobre o gosto (*über den Geschmack läßt sich streiten*) (KANT, §56, KU AA 5:338). Este último (c) opõe-se ao primeiro (a); e assim emerge a antinomia. Para eliminar o conflito entre os princípios que se opõem, Kant propõe que se aceite que a confusão entre as ideias da razão e os conceitos do entendimento é “natural e inevitável” (*ibid.*). Nota-se aqui uma indeterminação, a impossibilidade de se determinar o gosto com as ferramentas do entendimento (conceitos). Voltando ao exemplo de Batteux, o francês que detesta a música italiana sente que os italianos têm mau gosto para a música. E o italiano sente o mesmo dos franceses. Como se verificou, ele propõe uma abordagem distinta da de Kant: os gostos em particular (francês e italiano) seriam facetas de algo mais amplo: o gosto em geral. Há quem só ame a música francesa, e quem só ame a música italiana, mas há quem ame as duas, ou que potencialmente ame as duas. Porém em alguns casos será impossível amar dois gostos particulares mutuamente excludentes, considerando que determinadas situações particulares às vezes não o permitem – principalmente quando há “preconceitos” envolvidos. Há quem ame só o triste, ou só o risonho, ou só o sério, ou só o simples. No entanto, diz Batteux:

Há homens bastante felizes por abarcá-los quase todos. Os objetos mesmos dão o tom do sentimento. Eles amam a seriedade em um tema grave, e o alegre em um tema jocoso. Eles têm facilidade de chorar na tragédia tanto quanto de rir na comédia. Mas não se deve de modo algum por isso me incriminar por me cingir a limites tão estreitos. (*Ibid.* p. 72).

David Hume reproduz esta ideia de preconceito (*prejudice*) estético, a partir da constatação da grande diferença de gostos, em seu ensaio *Do padrão do gosto*, de 1757:

A grande variedade de gostos bem como de opiniões que prevalece no mundo é óbvia demais para não ser notada por todos. Homens do mais restrito conhecimento veem diferenças de gosto dentro de um estreito círculo de pessoas conhecidas – mesmo quando aquelas pessoas foram educadas sob o mesmo governo e assimilaram os mesmos preconceitos. Mas aqueles que podem ampliar a sua visão, e contemplar nações distantes e eras remotas, ficam até mais surpresos com as profundas inconsistências e contradições. Estamos prontos a chamar de bárbaro o que quer que se afaste largamente do nosso próprio gosto e ponto de vista; mas logo vemos o epíteto de reprovação voltar-se contra nós. E a mais alta arrogância e presunção finalmente se assombra ao observar a idêntica segurança de todos os lados, e hesita, em meio a tal disputa

de sentimentos, em se pronunciar positivamente a seu próprio favor.²⁶² (HUME, p. 255).

No entanto, ao mesmo tempo em que Hume marca as diferenças culturais e pessoais de gosto, ele contempla, conjuntamente, um aspecto geral, comum a todos, próprio da constituição humana, isto é, natural ao ser humano e geral (universal) em relação ao gosto. Hume aceita como legítima a analogia entre o gosto do paladar (gosto de sentido) e o gosto estético (gosto de reflexão). Para ele, algumas pessoas, em virtude de sua própria constituição, têm mais facilidade para distinguir e apreciar sabores, se bem que é possível exercitar e desenvolver esta habilidade. Quanto ao gosto de reflexão, isto também é possível – é o que entende Hume – e o que entende Batteux. Há, então, para Hume, um conjunto de características na constituição humana que permite que uma pessoa aprecie a arte com mais ou menos facilidade – assim como se aprecia o vinho. Convém relembrar a passagem de Dom Quixote em que os personagens sentiram um gosto metálico e de couro no vinho. No fundo do casco havia uma chave presa a um pedaço de couro. Hume denomina “delicadeza” (*delicacy*) a este refinamento de sentido (HUME, 1768, p. 264). E a delicadeza no gosto de reflexão seria a delicadeza da imaginação (*delicacy of imagination*) (*Ibid.*). E, assim como há um padrão de gosto sensível, que se espera de todos na medida em que estes são considerados saudáveis, há um padrão de gosto estético (gosto de reflexão), isto é, um padrão geral de gosto e sentimento relacionado ao padrão geral humano:

Se em um estado saudável do órgão há completa (ou considerável) uniformidade de sentimento entre os homens, podemos tirar disto uma ideia de beleza perfeita; da mesma forma que a aparência dos objetos, durante o dia, ao olho de um homem saudável é vista como a sua cor verdadeira e real, embora se concorde que a cor é meramente uma imagem criada pelos sentidos (*Ibid.*).

Há, portanto, de acordo como a teoria do gosto exposta no ensaio de Hume, dois blocos a serem considerados: (a) o da diferença entre gostos, marcada pelas diferenças culturais e individuais; e (b) o da semelhança entre gostos, marcada pela constituição humana em geral, e que faz com que todos tendam a ter um mesmo gosto. Diz Hume:

²⁶² *The great variety of tastes, as well as of opinions, which prevail in the world, is too obvious not to have fallen under every one's observation. Men of the most confined knowledge are able to remark a difference of taste in the narrow circle of their acquaintance, even where the persons have been educated under the same government, and have early imbibed the same prejudices. But those who can enlarge their view to contemplate distant ages and remote ages, are still more surprised at the great inconsistency and contrariety. We are apt to call barbarous whatever departs widely from our own taste and apprehension: but soon find the epithet of reproach retorted on us. And the highest arrogance and self-conceit is at last startled, on observing an equal assurance on all sides, and scruples, amidst such a contest of sentiments, to pronounce positively on its own favour.*

Então, em meio a tanta variedade e capricho de gosto, nós chegamos à conclusão de que há certas fontes gerais de aprovação e desaprovação cuja influência um olho cuidadoso pode detectar em todas as operações da mente. Por causa da estrutura original da constituição humana, algumas formas ou qualidades particulares estão aptas a agradar e outras a não agradar.

Hume não se contradiz, ao contrário do que pode parecer. Os dois aspectos são complementares, não contraditórios. É concebível que haja uma constituição humana padrão que torne possível o gosto – assim como a mesma constituição humana padrão torna possível a comunicabilidade entre as pessoas. Porém, assim como a comunicação depende de fatores que não se resumem à constituição humana padrão, o gosto não deve se resumir a esta, uma vez que há elementos diferenciadores nas estruturas sociais e individuais que plasmam os gostos em particular.

Hume, ao assinalar a possibilidade de se exercitar o gosto – e ao mostrar que há pessoas cujas constituições são mais inclinadas à delicadeza de gosto –, acaba por reconhecer que o geral – comum à maioria – é medíocre no sentido de que não constitui o que há de mais delicado e refinado. Sendo assim, o gosto em geral poderia ser entendido como o gosto acessível a todos e não cultivado, mas também poderia ser entendido como o gosto seletivo, eleito – como o que é capaz de julgar e apreciar um grande vinho, selecionado por gerações até atingir a máxima qualidade possível.

Se se considerar que o microcosmo da música italiana dos séculos XVII e XVIII produziu, além de artistas que foram admirados pelo seu gosto, também instrumentos musicais como os violinos de Stradivarius e de Guarneri, pode-se ter uma ideia de que o som que se almejava com tais instrumentos não era um som tipicamente italiano, mas um som com certas características admiradas em geral pela “delicadeza da imaginação”. Da mesma forma, as sutilezas técnicas na pintura italiana atingiram um nível de refinamento capaz de ser apreciado pela “delicadeza da imaginação”.

Montesquieu classifica os gostos em naturais e adquiridos. Há prazeres (gostos) sensuais – ligados aos sentidos – e prazeres intelectuais. Estes últimos também podem ser naturais, como os prazeres que se originam: “da curiosidade, das ideias sobre a própria existência, da grandiosidade e das perfeições, da faculdade de ter uma visão geral e compreensível das coisas, de contemplar uma grande variedade de objetos, e de comparar, combinar e separar as próprias ideias” (MONTESQUIEU in GERARD, 1759, pp. 260-1). E podem ser adquiridos. Ele distingue, “pelas mesmas razões, o gosto que é natural daquele que é adquirido” (*Ibid.*). Como se disse anteriormente, se o homem tivesse outra

constituição padrão, bem diferente da que tem, teria outros gostos: “todas as leis que derivam a sua existência e autoridade de uma certa constituição da nossa natureza teriam sido totalmente diferentes, supondo que seu ser fosse constituído de outra forma” (*Ibid.*).

“A constituição da nossa natureza é uma coisa arbitrária”, entende Montesquieu (*Ibid.*). Partilha do mesmo entendimento D’Alembert: “Há certos charmes de um tipo sublime e impactante, que igualmente afeta todos os observadores, e dos quais, conseqüentemente, todas as várias ordens da humanidade, em todas as eras e nações do mundo, são competentes juizes” (1759, p. 227).

Voltando a Batteux, este insiste, como insistiam outros contemporâneos seus – que faziam circular determinadas ideias naquele ambiente – na participação – quase uma determinação – da natureza no gosto. A natureza, “aquilo que é”, e que engloba a própria constituição humana, nos impõe que a imitação mantenha com ela relações de congruência. Apesar de a música italiana do século XVIII não se compatibilizar com determinados aspectos do gosto particular francês, ela possui uma faceta universal (gosto geral) que poderia ser apreciada por um francês se este não oferecesse tanta resistência em aceitar as diferenças de gostos em particular.

André, cuja obra *Ensaio sobre o belo* havia sido publicada em 1741, cinco anos antes de *As belas-artes*, conforme se verificou, entendia que o belo depende de três estratos da natureza que podem regrá-lo concomitantemente: um essencial, correspondendo às “noções gerais do espírito puro”, independente do homem e anterior a ele; um natural, que constitui o mundo humano universal; e um arbitrário, resultado dos “preconceitos da educação e dos costumes” (ANDRÉ, 1741, p. vi). Esta tripartição pode também reduzir-se a uma bipartição, a qual reúne, de um lado, os belos essencial e natural, e de outro, o belo arbitrário, conforme entende André. Esta bipartição do belo, que estaria amalgamada com a subjetividade característica do gosto, incluiria: (a) uma regra “absoluta”, “imutável”, “fixa”, “invariável”, “geral”, “independente de toda instituição”, conhecida por todos e aplicável universalmente – verificada nos belos essencial e natural; e (b) uma regra “relativa”, “variável”, “arbitrária”, “particular”, “de instituição humana”, conhecida e aplicável apenas dentro de um grupo social – verificada no belo arbitrário (ANDRÉ, 1741, pp. 3, 8). O primeiro estrato – imutável (universal, essencial, absoluto) – regeria, indiretamente, o estrato variável (arbitrário, particular, relativo), o que quer dizer que a beleza arbitrária não existe por si só, mas deve respeitar, de certo modo, a regra geral, essencial. Com esta diferenciação do belo – e também do gosto –, somos tentados a fazer um paralelo entre o *Ensaio sobre o belo*, de André, e *As belas-artes*, de

Batteux. A teoria deste parece ajustar-se à de André justamente nesta participação do geral e do particular no belo e no gosto. Não se trata de escolher entre o geral e o particular, na medida em que as duas esferas integram concomitantemente o belo, o que quer dizer que, de modo geral, todas as coisas belas teriam, em sua constituição, tanto um complexo de elementos fixos, os quais poderiam ser acessados e comunicados universalmente, como também um complexo de elementos variáveis. André entendia que estes elementos variáveis não passariam de convenções sociais. O aspecto fixo – o belo essencial somado ao belo natural – em André parece ter alguma correspondência com o “gosto em geral”, em Batteux. Para os dois pensadores, as determinações estéticas particulares são, em última análise, dependentes, em sua constituição, das determinações gerais. Em Batteux, o gosto particular da música italiana que rejeitava a música francesa, e vice-versa, subsume-se, em última instância, ao gosto em geral. O “gosto em particular” não prescindirá da imitação da bela natureza, pois apresentará uma faceta desta. Outros gostos particulares mostrarão outras facetas. O que parece diferir na teoria de Batteux em relação à de André é a participação da arbitrariedade e da moda no belo e no gosto. O “gosto em particular” não seria meramente arbitrário, pois, apesar de haver em relação a ele o possível “preconceito” em relação a outros “gostos em particular”, o que o determina como “gosto em particular” é uma filiação não arbitrária ao gosto em geral – uma tentativa empregada por Batteux de não insistir no reconhecimento estético arbitrário da imitação dos padrões antigos e da moda destituído de qualquer vínculo com a imitação da bela natureza: “há apenas uma gosto que se aplica a tudo, até mesmo aos costumes” (BATTEUX, 2009, parte 2, cap. 9, p. 77). Os gostos musicais francês e italiano seriam possibilidades de imitação da bela natureza: “a música francesa e a italiana têm, cada uma delas, seu caráter; [...] são duas irmãs ou, antes, duas faces do mesmo objeto” (BATTEUX, 2009, p. 71). E este objeto é a própria natureza. E cada objeto na natureza “pode ser considerado de um número infinito de maneiras”²⁶³ (*Ibid.* p. 70). Segundo

²⁶³ Somente a título de curiosidade e reflexão, no século XX, uma importante contribuição para a estética foi a noção de “estranhamento” ou “desfamiliarização” (*ostranenie*) em V. Shklovsky, que consiste, *grosso modo*, em apresentar e representar as coisas e objetos na arte não como são vistas corriqueiramente. A busca por uma maior familiarização, para Shklovsky, não seria o objetivo da arte, mas justamente seu contrário, que corresponderia a mostrar um aspecto diferente do mesmo objeto, de uma maneira não familiar: “a técnica da arte é tornar os objetos ‘não familiares’” (SHKLOVSKY, 1988, p. 20). A arte não seria a “habitualização” das coisas. Naturalmente a estética de Shklovsky está afastada da de Batteux, não só cronologicamente, em mais de um século, mas também no plano histórico das ideias – e a estética de Shklovsky é até mesmo vista como contrária à *mimesis* tradicional. Entre Batteux e Shklovsky, a estética sofreu profundas transformações. No entanto, quando Batteux diz que cada objeto na natureza “pode ser considerado de um número infinito de maneiras”, há, neste seu modo de ver a bela natureza, a aceitação e

Batteux, “a natureza tem uma infinidade de desígnios que nós conhecemos, mas tem também uma infinidade deles que não conhecemos” (*Ibid.*). Cada gosto em particular ilumina uma face desta mesma natureza, ainda que geralmente se arrogue uma superioridade de valor sobre outros gostos particulares. Se as músicas italiana e francesa não tivessem como fim a imitação da bela natureza, não seriam boas. A “infinidade de desígnios” da natureza não se confunde com a sua unidade: “na natureza tudo está ligado, porque nela tudo está ordenado” (*Ibid.* p. 47). Com base nesta unidade – a natureza –, infinitas possibilidades de imitação são possíveis:

Pode-se aproximar o que está separado, e separar o que está unido na natureza. Ela se presta com a condição de que se saiba respeitar suas leis fundamentais e que não se irá acasalar as serpentes com os pássaros, nem as ovelhas com os tigres. Os monstros são terríveis na natureza, nas artes eles são ridículos (*Ibid.* p. 71).

Batteux refere-se àquele monstro horaciano, àquele hipotética composição poética cuja combinação inadequada entre os componentes – uma marca de incongruência na *mimesis* – tornaria a figura ridícula. A bela natureza é infinita em suas possibilidades, e, diferentemente da natureza, não é única, porque não é o próprio real, mas eterna ilusão (*mensonge perpétuel*). No entanto, a multiplicação de possíveis belas naturezas não retira do gênio a obrigação de que sua imitação tome por matéria-prima a natureza una, com suas “leis fundamentais”.

4.6 O debate sobre a inversão²⁶⁴

Em suas *Cartas sobre a frase francesa comparada com a frase latina*²⁶⁵ (seis cartas, no total), dedicadas ao abade D’Olivet, publicadas em seu *Curso de belas-lettras distribuído por exercícios*²⁶⁶ (1748) – no final do tomo II –, Batteux trata de um tema que somente na aparência não possui tanta relevância no que se refere à sua estética e à imitação da bela natureza. Trata-se do tema da inversão, o qual ele desenvolve e expande, a partir do âmbito do estudo comparativo das línguas clássicas e vernáculas, para enfim abarcar outras esferas e revelar mais sobre seu próprio sistema estético. A inversão,

a valorização das múltiplas possibilidades de se “imitar” os objetos da natureza a partir de diferentes perspectivas – um tema que será explorado em profundidade na estética de Shklovsky.

²⁶⁴ No texto de Batteux a ser discutido, o sentido mais estrito de “inversão” é sintático, isto é, refere-se à possibilidade da inversão sintática dos membros de uma oração (e.g. a ordem objeto-verbo-sujeito em línguas como o francês e o português), de modo a alterar a ordem sintática canônica da língua.

²⁶⁵ *Lettres sur la phrase française comparée avec la phrase latine.*

²⁶⁶ *Cours de belles-lettres distribué par exercices.*

tomada em um sentido amplo na arte e na *mimesis*, como será visto, corresponderá àquela já mencionada incongruência essencial à imitação da bela natureza. As *Cartas sobre a frase francesa* são, portanto, uma fonte relevante a ser considerada no exame do conceito de imitação da bela natureza, não somente por seu valor e significado intrínsecos, mas também por sua capacidade de influenciar e provocar o pensamento da época. Em especial a leitura que Diderot faz das *Cartas* de Batteux merece atenção, na medida em que, como J. Chouillet afirma, com exatidão, “[...] certamente, o texto de Batteux é um daqueles que Diderot conhecia melhor e em que mais se aprofundou”²⁶⁷ (CHOUILLET, 1973, p. 485). As *Cartas* de Batteux foram particularmente importantes para o pensamento de Diderot, de forma que os seus comentários sobre elas constituem possivelmente o que há de mais valioso no estudo histórico-filosófico do tema da inversão e de outros contidos nas *Cartas*. Alguns autores entendem que sua *Carta sobre os surdos-mudos* dialogaria mais com as *Cartas sobre a frase francesa* do que com *As belas-artes*. Este é precisamente o entendimento de J. Chouillet (1973, p. 151), cujo conhecimento do pensamento de Batteux não se detém na superficialidade – apesar daquele equívoco no começo de seu livro (“com Batteux, a conversão ao objeto é total”²⁶⁸) (*Ibid.* p. 30):

O texto principal [da *Carta sobre os surdos-mudos*, de Diderot] nos é apresentado como uma *Carta ao autor de As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, e é de fato a Batteux que Diderot se dirige do primeiro ao penúltimo parágrafo de sua obra. As coisas se complicam na medida em que o único texto de Batteux citado por Diderot, *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, publicado em 1746, só é mencionado e criticado diretamente nas últimas páginas da carta, quando Diderot aborda o problema da “bela natureza”. Ao contrário, o texto de Batteux que Diderot segue, completa ou refuta quase passo a passo na maior parte da obra, mas que ele nunca cita, é o *Curso de belas-letras distribuído por exercícios*, em dois volumes, e mais particularmente o fim do segundo volume, intitulado *Cartas sobre a frase francesa comparada com a frase latina*, ao Sr. Abade D’Olivet, da Academia Francesa²⁶⁹.

²⁶⁷ Bien sure, le texte de Batteux est un de ceux que Diderot a le mieux connus et le mieux approfondis.

²⁶⁸ (...) avec Batteux la conversion à l’objet est totale (...)

²⁶⁹ Le texte principal nous est présenté comme une ‘Lettre à l’auteur des Beaux-Arts réduits à un même principe’, et c’est bien en effet à Batteux que s’adresse Diderot du premier à l’avant-dernier paragraphe de son ouvrage. Les choses se compliquent du fait que le seul texte de Batteux que cite Diderot, ‘Les Beaux-Arts réduits à un même principe’, paru en 1746, n’est directement évoqué et critique que dans les dernières pages de la ‘Lettre’, quand Diderot aborde le problème de la “belle nature”. Au contraire le texte de Batteux que Diderot suit, complète ou réfute presque pas à pas dans la plus grande partie de l’ouvrage, mais qu’il ne cite jamais, est le ‘Cours de Belles-Lettres distribué par exercices’, en deux volumes, et plus particulièrement la fin du deuxième volume, intitulée ‘Lettre sur la phrase Française comparée avec la phrase latine’, à M. l’abbé d’Olivet, de l’Académie Française.

De fato, Diderot explora exaustivamente, em sua *Carta*, o tema da inversão, o qual, como se disse, aparentemente não tem relação com *As belas-artes*, de Batteux, mas que indiretamente dialoga com toda a estética da imitação da bela natureza (*Ibid.* p. 156). A chave para se compreender a *Carta* de Diderot são as *Cartas sobre a frase francesa* de Batteux. E, reciprocamente, estas podem ser mais bem compreendidas com a leitura atenta da *Carta* de Diderot. Mais tarde, Batteux publicou diversos textos que reafirmaram seu entendimento sobre a inversão²⁷⁰. Entre estes estão: o *Curso de belas-letras ou Princípios de literatura*; o tratado *Da construção oratória*; o *Novo exame sobre o preconceito da inversão*; e o *Princípios de tradução*. Em seu *Curso de belas-letras ou Princípios de literatura* (vol. 1) – que não deve ser confundido com o *Curso de belas-letras distribuído por exercícios* –, Batteux acaba por reproduzir com todas as letras a maior parte de *As belas-artes*, mas acrescenta material sobre a inversão. Suas ideias sobre a inversão foram vistas por muitos, na época, como contrárias ao senso-comum e o sentimento universal, como o “contrapé da opinião comum”, segundo Beauzée (BATTEUX, 1767, p. 5). Como se verá adiante, Batteux pensa sobre a inversão em geral nos moldes da imitação da bela natureza, e, como bem assevera J. Chouillet (1973, p. 173), “propõe uma definição nova da inversão, que faz tábula rasa dos preconceitos linguísticos”²⁷¹.

A primeira noção que deve ser conhecida tanto pelo leitor da *Carta* de Diderot quanto pelo das *Cartas* de Batteux é a estrutura da *mimesis* em três planos²⁷², sobre a qual – não seria um exagero afirmar – se assenta toda a estética batteuxiana: (1) a ordem das coisas; (2) a ordem do pensamento; e (3) a ordem da expressão²⁷³. A ilustração mais simples desta estrutura tripartite utilizada por Batteux é a representação mental (ordem do pensamento) visual de um homem (ordem das coisas):

Se meu pensamento representa, para mim, um homem, não basta que ele pinte, para mim, braços, cabeça, pernas; é também necessário que ele coloque estes membros como devem ser colocados, isto é, como são realmente no homem

²⁷⁰ O livro *Novo exame do preconceito sobre a inversão*, de Batteux, afirma exatamente isto: “[M. Batteux apresentou] esta opinião extraordinária [incomum, em relação à inversão] pela primeira vez em 1748 nas *Cartas* que ele escreveu ao Sr. Abade d’Olivet (...)” (1767, p. 5). No entanto, algumas diferenças podem ser notadas nas outras obras em que Batteux trata diretamente do tema da inversão. Uma delas, como se verá mais adiante, é a progressiva simplificação de seu entendimento sobre a questão da naturalidade da ordem da frase francesa.

²⁷¹ *Batteux propose une définition nouvelle de l’inversion qui fait table rase des préjugés linguistiques*.

²⁷² A mesma estrutura em três planos aparece em *Princípios de tradução*, de Batteux (1760, p. 9).

²⁷³ É útil verificar o que diz Cícero sobre as palavras e as coisas em suas *Partições oratórias*. O filho pergunta ao pai: “em que consiste a força do orador?” O pai lhe responde: “Nas coisas e nas palavras. Mas tanto as coisas como as palavras devem ser encontradas e dispostas. Na verdade, “encontrar” é usado mais especificamente em relação às coisas, e “falar”, em relação às palavras”. (CÍCERO, 2007, p. 4).

que é representado, sem o que a imagem é supostamente falsa (BATTEUX, 1748, Cartas, p. 12).

A “ordem das coisas” corresponderia, neste exemplo, à distribuição (arranjo) dos membros reais do homem real; a “ordem do pensamento” corresponderia à representação (imaginada) deste homem real (considerando o arranjo de seus membros); e a “ordem da expressão” seria a representação – possivelmente pictórica – da figura imaginada, representada no espírito. Embora esta ilustração de Batteux, assim como a da Helena de Zêuxis, sirva apenas para introduzir mais facilmente o tema, pois sua teoria é ampliada metaforicamente para regiões mais abstratas do pensamento, pode haver – como já se viu no subcapítulo sobre a natureza – uma falsa identificação da “ordem das coisas” com a natureza visível ou audível (sensível) supostamente anterior ao pensamento e à representação. Porém, tomemos esta ilustração introdutória – da representação mental da figura de um homem – como um primeiro guia para se compreender o que significam as ordens das coisas, do pensamento e da expressão. Em princípio, e de modo grosseiramente simplificado, a primeira delas, a ordem das coisas, corresponde à natureza, a partir da qual tudo é pensado e comunicado. Desta primeira ordem – as coisas – nasce o pensamento (elaborado)²⁷⁴. Assim, as coisas (natureza) “dão à luz o pensamento e lhe dão sua configuração”²⁷⁵ (BATTEUX, 1748, II, Cartas, p. 12)²⁷⁶. “O pensamento, a seu turno, produz a expressão, e lhe prescreve a forma que lhe convém” (*Ibid.*)²⁷⁷. O pensamento é uma figura mental, uma ideia, somente acessível ao sujeito, o qual pode tentar expressá-la ou não: “o pensamento é uma imagem interior, que se vê imediatamente

²⁷⁴ Ainda que frequentemente se ignorem algumas fragilidades e inconsistências de alguns pontos do sistema de Batteux – entre elas a indefinição sobre o âmbito ao qual pertence o “pensamento” humano –, é possível examinar o sistema atentamente e reconhecer o que parece ser no mínimo um paradoxo – talvez uma contradição ou uma incoerência –, na medida em que parece haver um duplo tratamento filosófico de “pensamento”. Este, como se viu, é forçado, pelo próprio desdobramento do sistema de Batteux, a apresentar duas facetas: (1) é parte da natureza; e (2) é algo ou domínio que se contrapõe à natureza. Esta mesma característica de dupla face pode ser encontrada na “razão” (é parte da natureza, e é algo ou domínio que se contrapõe à natureza), e na própria arte. Sobre esta, Batteux não parece negar que seja parte da natureza, mas a bela natureza e a imitação da bela natureza parecem apresentar-se como ideia e discurso em contraposição à natureza. Diderot diz em seus *Ensaio sobre a pintura* (1993, p. 65): “não é mais uma tela, é a natureza, é um fragmento do universo que temos à nossa frente”. Da mesma forma, a maneira de Batteux conceber o “pensamento” parece ser dupla: ele (o pensamento) parece ser, como diria Diderot, um fragmento do universo; mas também é algo que pensa sobre algo, que sente algo. O espírito e o coração são, também, parte da natureza, mas seus objetos ganham vida própria e passam a constituir um domínio distinto. Uma solução para a aparente inconsistência – mas algo que Batteux não deixa explícito – seria entender “pensamento” em mais de um sentido. A “ordem do pensamento” deve ser vista, segundo Batteux, como um estrato distinto da “ordem das coisas” – neste caso, “pensamento” opõe-se a “coisas” –, ressalvado sempre o modo e o contexto em que o termo “pensamento” é empregado.

²⁷⁵ Como se disse, o termo “pensamento” é possivelmente usado em mais de um sentido.

²⁷⁶ *Les ‘choses’ font naitre la ‘pensée’ et lui donnent sa configuration.*

²⁷⁷ *La ‘pensée’ à son tour produit l’expression’, et lui prescrit la forme qui lui convient.*

pelos olhos do espírito; a expressão é uma imagem exterior que mostra o pensamento em seus signos arbitrários ou naturais que o representam” (*Ibid.*). “Ordem” significa “arranjo”, isto é, trata-se do arranjo das partes nos três planos: coisas, pensamento e expressão. Os três planos apresentam-se hierarquicamente²⁷⁸:

É, portanto, da ordem e do arranjo das coisas e de suas partes que dependem a ordem e o arranjo dos pensamentos; e da ordem e do arranjo do pensamento e de suas partes que dependem a ordem e o arranjo da expressão. E este arranjo é natural ou não, nos pensamentos e nas expressões, que são imagens, quando ele é, ou não, conforme as coisas, que são modelos²⁷⁹ (*Ibid.* p. 13).

Ambos – pensamento e expressão – “são, portanto, imagens” (*Ibid.*). Como as imagens perfeitas das coisas retratam não só as coisas propriamente ditas – mas também a ordem (arranjo) em que elas se encontram –, as representações e imitações podem ser classificadas em duas categorias: as que buscam representar rigorosamente essa ordem (das coisas e de suas partes) – o que ele denomina “arranjo natural”, “conforme as coisas” (*conforme aux choses*) –, e as que aceitam invertê-la seletivamente – um tipo artificial de arranjo. A bela natureza e a imitação desta bela natureza estão contidas neste último grupo, isto é, aceitam, em alguma medida, inverter a ordem natural das coisas e criar outras configurações. As coisas, portanto, são “modelos” (*Ibid.*) a partir dos quais são criadas novas estruturas e novas configurações, invertendo-se, intercambiando-se a ordem do modelo original (*Ibid.*). Com a inversão da ordem dos modelos naturais, podem ser criados arranjos híbridos e surpreendentes. As possibilidades de rearranjo da ordem do material original são ilimitadas.

A inversão pode se dar em dois estratos: no plano do pensamento e no plano da expressão. A inversão nestes dois estratos é definida da seguinte forma:

(...) se há várias coisas que se sucedem, ou várias partes da mesma coisa, e que estão dispostas (arranjadas) no pensamento de modo diferente do que estão em si mesmas, há inversão no pensamento. E se, na expressão, houver igualmente um arranjo distinto daquele do pensamento, também haverá inversão.²⁸⁰ (*Ibid.* p. 12-3).

²⁷⁸ Em *Princípios de tradução* (1760, p. 9), diz Batteux: “há entre elas [coisas, pensamento e expressão] uma espécie de geração, (...) do primeiro princípio ao último”.

²⁷⁹ *C'est donc de l'ordre et de l'arrangement des choses et de leurs parties, que dépend l'ordre et l'arrangement des pensées, et de l'ordre et l'arrangement de la pensée et de ses parties, que dépend l'ordre et l'arrangement de l'expression. Et cet arrangement est naturel ou non, dans les pensées et dans les expressions, qui sont images, quand il est, ou qu'il n'est pas conforme aux choses, qui sont modèles.*

²⁸⁰ (...) *s'il y a plusieurs choses qui se suivent, ou plusieurs parties d'une même chose, et qu'elles soient autrement arrangées dans la pensée qu'elles ne sont en elles-mêmes, il y a inversion ou renversement dans la pensée. Et si dans l'expression, il y a encore un autre arrangement que dans la pensée, il y aura encore renversement.*

Como se sabe, Batteux atribuiu à natureza – a ordem das coisas – uma posição de soberania sobre todas as coisas pensadas e inventadas, de maneira que o pensamento elaborado e todas as formas de expressão humanas a têm como matéria-prima, à qual tudo se relaciona, ainda que esta relação possa ser de inversão quanto ao arranjo de seus elementos. Portanto, em Batteux, o pensamento e a expressão poderão inverter o arranjo das coisas, mas a recíproca não é verdadeira, isto é, a ordem das coisas jamais poderá inverter o pensamento ou a expressão, uma vez que, enquanto estas são hierarquicamente inferiores, aquela é absoluta, soberana: “(...) a inversão só pode ocorrer nos pensamentos, ou nas expressões, (...) ela não pode se dar senão na alteração da ordem natural do que é representado” (*Ibid.*, p. 13).

Essa estrutura das ordens é comparável ao modelo de Zuccaro, segundo o qual distinguem-se os desenhos interno e externo –, os quais parecem corresponder *grosso modo* ao “pensamento” e à “expressão”, em Batteux. O desenho interno, como se verificou, seria, em Zuccaro, a ideia (*l'idea*), “não somente como o conceito interno formado na mente do pintor, mas como qualquer conceito formado por qualquer intelecto” (ZUCCARO, 1768, p. 7). Do desenho interno “nasce o externo” (*nasce l'esterno*) (*Ibid.* p. 68). “Esta imagem ideal formada na mente e então expressa”²⁸¹ (*Ibid.* p. 69) é, enquanto ideia, o desenho interno, e enquanto expressão, o desenho externo. No entanto, a noção das ordens em Batteux não corresponde exatamente ao esquema de Zuccaro, uma vez que há classificações e distinções de desenho interno e externo em Zuccaro (*tante divisioni, e tante differenze*) (*Ibid.* p. 68) que não se encontram em Batteux, (*e.g. Ibid.* parte 2, cap. II, p. 72).

É útil relembrar o que se viu a respeito da amplitude do conceito de natureza. Para Batteux, o tema da inversão obriga o filósofo a se debruçar sobre um reduto da natureza – um reduto que para o ser humano é imenso –, comumente tido como não paradigmático, ou talvez ainda questionável: a realidade das ideias e dos sentimentos, pensados e sentidos em primeira pessoa. Trata-se da ordem natural de toda apresentação e representação dos objetos na mente. Batteux identifica duas tendências de ordem ou disposição natural. Uma primeira está ligada ao interesse e à ação: “eu vejo um objeto, descubro nele qualidades que me convêm, ou não. Eu vou lá, ou fujo” (BATTEUX, 1748, p. 16). É a “ordem moral” (*Ibid.* p. 13-4). A segunda ordem corresponde à contemplação

²⁸¹ *Questa imagine ideale formata nella mente, e poi espressa.*

desinteressada dos objetos “como tais”, não importando se A é visto em relação (*rapport*) a B ou B em relação a A, se A é tomado como ponto de partida em relação a B ou se B é tomado como ponto de partida em relação a A: “é indiferente que o sujeito seja o primeiro ou o último no espírito” (*Ibid.* p. 14). Neste último tipo de ordem natural – a ordem especulativa ou metafísica, atenta às puras relações entre os objetos em si –, se digo “o sol é redondo” (*le soleil est rond*), posso relacionar tanto o sol (1) à forma redonda (2) quanto a forma redonda (1) ao sol (2): “o sol será, se quisermos, o primeiro em meu espírito”, mas poderá, sem problemas, ser o segundo (*Ibid.*). Desta forma, é a marcação semântica do interesse – em oposição à relação sintática desinteressada entre sujeito e objeto – que diferencia as ordens “moral” e “especulativa”. Segundo Batteux, há línguas e linguagens que marcam sistematicamente a ordem moral (e.g. o latim clássico), e outras cuja estrutura segue predominantemente – mas não sempre²⁸² – a ordem especulativa (e.g. o francês moderno). Antes de Batteux, costumava-se entender que a ordem da frase francesa seria a mais natural, e que a ordem da frase latina tendia a usar muito mais inversões (não naturais) do que a francesa. É o que escrevia Louis Le Laboureur, em 1667, em sua obra *Vantagens da língua francesa sobre a língua latina*²⁸³ (BERNIER, 1999, p. 2). Batteux não aceitava esta estranha conclusão. Por que a estrutura padrão da frase francesa seria eleita pelos gramáticos – entre eles, Beauzée – como paradigma de uma naturalidade na expressão? Qual a razão para admitir a estranha conclusão de que o latim, “livre para sempre seguir a natureza, não a seguiria quase nunca?”²⁸⁴ O que Batteux propõe é algo totalmente diverso: por uma razão estrutural da língua – mais precisamente, a possibilidade de intercambiar a localização das palavras nas orações –, o latim clássico²⁸⁵ tenderia a seguir, segundo ele, um tipo de ordem natural – a ordem moral –, que seria também a “ordem natural do discurso”²⁸⁶ (BATTEUX, 1767, p. 38), enquanto

²⁸² A possibilidade de dizer a mesma coisa na voz ativa ou na passiva é um exemplo de flexibilidade dos termos na oração nas línguas não transpositivas (cf. *langues transpositives*, in BATTEUX, 1767, p. 16-7), o que possibilita a escolha entre a voz ativa ou a passiva por parte de quem comunica. Para o espírito, a voz passiva diz o mesmo que a voz ativa, mas não para o coração.

²⁸³ *Avantages de la langue françoise sur la langue latine.*

²⁸⁴ O latim e o grego clássicos eram denominados, por gramáticos como Beauzée e Girard, “línguas transpositivas” (*langues transpositives*) – em oposição às “línguas análogas” (e.g. o francês) –, em razão da flexibilidade da sua construção (BATTEUX, 1767, p. 16-7): a ordem das palavras na frase poderia ser transposta. Beauzée entendia que tais transposições – que para ele seriam inversões da ordem natural – de certa forma dificultariam o entendimento dos ouvintes ou leitores: “[A frase é menos fácil] se houver inversão à ordem natural” (BEAUZÉE, 1767, p. 515). Como se viu, Batteux diverge de Beauzée, e entende que as línguas transpositivas não adotam determinados arranjos “por capricho” (*par caprice*), mas porque seguem outro tipo de ordem natural: a ordem moral, ligada ao interesse do coração.

²⁸⁵ E também o grego clássico (cf. BATTEUX, 1767, p. 10).

²⁸⁶ Segundo Batteux (1767, p. 68-9), Cícero, em suas *Partições oratórias*, nos dá uma indicação clara de que ele entendia haver uma ordem natural do discurso e das frases: “(...) quando, tendo sido dito uma vez

a frase francesa tenderia a seguir a ordem (também em certo sentido natural) especulativa (metafísica). Ambas as línguas, portanto, seriam, de certa forma, “naturais” no arranjo de suas frases. Resumidamente, as relações entre as coisas podem apresentar-se sob estes dois tipos: um primeiro tipo, a ordem moral, que leva em consideração o interesse do coração – “o coração, o interesse”, “e não o capricho”²⁸⁷ – na apresentação das coisas e as distingue em ordem de prioridade e importância (*Ibid.* p. 43); e um segundo tipo, a ordem especulativa (ou metafísica), própria do espírito, que desconsidera o interesse na apresentação e não as distingue em ordem de prioridade e importância. Quando o coração participa do olhar e do agir, e auxilia o espírito na organização do pensamento (elaborado), tende-se a esquematizar as coisas em determinados arranjos, levando em consideração o interesse, a importância, o significado de cada objeto, ideia ou parte: “a ordem do coração na língua é, portanto, também a ordem da natureza”²⁸⁸ (*Ibid.*). A propósito, diz Batteux em seu *Curso de belas-letas ou princípios da literatura* (1753, p. 160): “nós dispomos [as coisas, as ideias] de tal forma que as primeiras atraem as seguintes, e que, despertando inicialmente o espírito por sua singularidade, ou o coração pela relação que ele tem com nosso interesse, elas não nos permitem que sejamos indiferentes ao que se segue”²⁸⁹. Uma ilustração, oferecida por ele, desse arranjo natural das ideias no pensamento e na expressão – natural porque trata de imitar a ordem (moral) das coisas –, encontra-se em seu livro *Princípios de tradução* (1760, p. 12). Conta-se que o imperador Domiciano, muito hábil com arco e flecha, colocou um escravo, a uma certa distância, com a mão bem aberta sobre um tronco. O imperador, então, atirou a flecha, acertando entre os dedos do escravo, sem feri-lo. Segundo Batteux, “Domiciano disse a si mesmo, eu colocarei um escravo a uma certa distância, ele erguerá sua mão, abrindo-a, esticando seus dedos; eu atirarei minhas flechas sem feri-lo”. Segundo Batteux, “ele

na ordem direta, segundo a própria natureza [do assunto], inverte-se a ordem e a mesma coisa é dita como que para frente, para o lado, para trás, depois, o mesmo de modo entrecortado e misturado” (CÍCERO, 2007, p. 13). Ele observa que Cícero entendia haver uma ordem natural quando diz *ut natura ipsa tulerit* (“segundo a própria natureza”) – Angélica Chiappetta, em sua tradução para o português, opta por “segundo a própria natureza do assunto”. A expressão *directè* indica o mesmo: “(...) *directè* tem nesta passagem, o mesmo sentido de *ut natura ipsa tulerit*” (*‘directè’ a dans ce passage, le même sens que, ‘ut natura ipsa tulerit’*). E a mesma ideia estaria em Quintiliano: “(...) *directè* tem, sem dúvida, o mesmo sentido de *quod rectum*, em Quintiliano” (*directè a sans doute le même sens que quod rectum, dans Quintilian*) (BATTEUX, 1767, p. 69). Segundo Batteux, uma vez que os romanos não tinham o conhecimento de línguas com estruturas gramaticais, “especulativas”, aquela ordem natural (do latim e do grego clássicos) era a única para eles (*Ibid.*).

²⁸⁷ *Ce fut donc le coeur, l’intérêt et non le hazard, ni le caprice (...) qui décida de l’arrangement (...)*

²⁸⁸ *L’ordre du coeur dans le langage est donc aussi l’ordre de la nature.*

²⁸⁹ *On les dispose de maniere que les premieres attirent les suivantes, et que, piquant d’abord l’esprit par leurs singularité, ou le coeur par ler rapport qu’elles ont avec notre intérêt, elles ne nous permettent plus d’être indifférens sur de qui suit.*

[Domiciano] executou [a ação] na mesma ordem que ele tinha visto [imaginado]. Esta ordem foi então a ordem natural da narração” (*Ibid.*). Portanto, a sequência cronológica de começo, meio e fim corresponde à ordem natural de uma narração, mas que poderá ser, como se verá adiante, invertida na poesia. A ordem cronológica leva em consideração, semanticamente, a noção de causalidade – agradável e fácil à imaginação. Mas, como se disse, a poesia poderá começar a narração pelo fim, o que quebraria a ordem cronológica natural – e isto é precisamente a inversão. A inversão de um arranjo das coisas dificulta ao espírito a imaginação da ação e das coisas. Sobre o exemplo de Domiciano, se alguém narrar “Domiciano atirou suas flechas entre os dedos esticados de um escravo, o qual lhe apresentou, a uma certa distância, sua mão aberta”²⁹⁰ (*Ibid.*), não seguiria nem a ordem do desígnio nem a da execução. O entendimento, neste caso, torna-se mais difícil.

A frequente reflexão sobre a origem das línguas tem sua participação no debate sobre a inversão, na medida em que aquela ação humana ancestral – essencialmente preocupada com problemas práticos (*pratiques*), e não teóricos –, voltada às satisfações mais básicas, apresenta-se como mecanismo da gênese da comunicação falada e dos signos de instituição. Se aqueles homens “pudessem manifestar seus pensamentos por meio de uma só palavra”, eles obviamente o fariam (BATTEUX, 1748, Cartas, p. 13-4). Se houvesse um signo específico para expressar cada intenção, tais signos seriam usados. Porém, faz-se necessária a combinação de diversos signos em sequência. Naquele estágio primitivo da comunicação humana, imaginado por Batteux, os gestos e outros signos naturais – que eram potencialmente em grande número – seriam os principais recursos utilizados. Aqueles que comunicavam sabiam usar os signos naturais e sabiam que suas mensagens se dirigiam a quem tinha condições de entendê-las. Sua comunicação levava em consideração a ordem em que as coisas deveriam ser comunicadas, a fim de que seus pedidos e desejos fossem claramente compreendidos e atendidos. Aquele tipo de comunicação, que era universal – em uma palavra, era natural – levava em consideração a ordem em que os signos seriam expressos – uns antes e outros em seguida. Segundo Batteux, esta forma de dispor os signos na comunicação foi preservada em diversas línguas com mais força, bem como em diversos outros tipos de expressão humana (*e.g.* as artes). Como se disse, esse arranjo ou ordem universal (natural) – denominada ordem moral – sempre levou em consideração, na comunicação, o interesse do coração: “é o interesse que os leva a manifestar seus pensamentos” (*Ibid.* p. 13). Sendo assim, sempre

²⁹⁰ *Domitien tiroit des fleches à travers les doigts écartés d'un esclave, qui lui presentoit, à une certaine distance, la main ouverte.*

que fosse possível arranjar os signos, uns atrás dos outros, de um modo universal, natural e compreensível, tais sequências seriam usadas. No entanto, algumas línguas acabaram sofrendo, em suas estruturas, transformações que, por um lado, facilitaram a comunicação, e por outro a dificultaram. Um dos efeitos decorrentes destas transformações foi a rigidez de determinadas ordens gramaticais, em algumas línguas, que de certo modo negligenciou os interesses do coração e significou a formação de arranjos desinteressados do espírito.

Como se viu, considerando então os três planos – natural, pensamento e expressão –, as ordens do pensamento e da expressão poderão seguir ou não a ordem moral, de prioridade e importância das coisas na apresentação das ideias. Se uma língua seguir, em sua estrutura característica, a ordem natural moral, que considera a importância das coisas e o interesse do coração – e.g. o latim clássico –, no momento em que desrespeitar esta ordem na comunicação, sua expressão poderá ser mal-entendida ou recebida como uma incongruência estrutural. O comunicador deverá saber usar a estrutura da língua de modo apropriado, e não deverá inverter a ordem natural das coisas e da língua (ordem moral ou metafísica) sem que haja um propósito para tal.

Dionísio de Halicarnasso, em seu *Tratado do arranjo das palavras*, traduzido por Batteux, e disponível no volume VI de seus *Princípios de literatura*, entendia “que a natureza não dá regras para o arranjo das palavras” (*que la nature ne donne point de regles pour l'arrangement des mots*) (1802, p. 70). Batteux comenta sobre este entendimento em suas *Cartas*. Para ele, Dionísio encontrava inúmeras refutações ao princípio de que é a natureza quem dá as regras ao arranjo das palavras porque ele se esquecia de procurar tal princípio no coração (interessado), e só o procurava no espírito (desinteressado). Segundo Batteux, Dionísio sentiu que deveria haver um princípio para as construções (arranjos), mas esqueceu que “é o interesse que faz os homens falarem, e é ele também que regula a ordem das palavras” (BATTEUX, 1748, Carta 1, p. 15). Como se viu, para Batteux, o arranjo das palavras pode ligar-se fortemente ao arranjo das coisas. Como foi dito anteriormente, a solução, como ele diz em seu *Curso de belas-letras ou princípios de literatura* (1753, p. 159), encontra-se no arranjo das coisas: “(...) no arranjo das coisas mais que no arranjo das palavras”. Nessa obra, ele aborda o tema da inversão e da suspensão. Quando se inverte a ordem natural da importância das coisas na comunicação, às vezes o resultado esperado pelo orador ou poeta é a suspensão semântica, isto é, a expressão fará menos sentido inicialmente do que se fosse seguida a ordem

natural, e só fará sentido quando todos os elementos tiverem sido apresentados. A suspensão, diz ele, “é um grande charme nos versos” (*Ibid.* 1748, p. 159).

Apesar de esse esquema filosófico de Batteux parecer projetar-se de forma universalizante sobre diversas esferas – artes, ciências etc. –, o título da obra (*Cartas sobre a frase francesa comparada com a latina*) deve dar a impressão de reduzir a amplitude de aplicação das noções discutidas anteriormente. No entanto, esta impressão não é confirmada pelo teor das *Cartas*, uma vez que ele, como se verá adiante, amplia as noções inicialmente ligadas à sintaxe, e aborda novamente a questão da conformidade (congruência) entre arte e natureza. Em outras palavras, embora o título sugira inicialmente que a obra tem como objeto meramente uma comparação entre as frases francesa e latina, o âmbito do emprego estético-filosófico do que está em discussão é muito mais amplo. Inicialmente, Batteux tematiza a questão das diferenças entre a ordem canônica da frase francesa e a aparente maior liberdade da estrutura fraseológica latina. A discussão, como se viu, inicia-se em torno de como se daria o paralelismo (imagem) ou a inversão nas frases em cada língua. Como se viu, as estruturas sintáticas das frases a serem ditas podem ser afetadas pelas estruturas semânticas ligadas às coisas a serem representadas. Aqui não cabe, no entanto, uma análise pormenorizada destas relações de maior interesse para a história (ou pré-história) da linguística. No entanto, é necessário ter clara a noção de que Batteux insiste em que as línguas, enquanto formas de representação e expressão, também procuram manter uma relação de congruência entre a realidade e suas diversas estruturas – até mesmo a estrutura das frases.

A linguagem (língua), segundo ele, é expressão, mas também é parte da nossa própria natureza. Neste ponto é preciso ter claro o entendimento de que seu conceito de natureza engloba a “ordem natural moral” (BATTEUX, 1748, *Cartas*, p. 13-5), os sentimentos e outros planos, isto é, pode incluir a subjetividade interessada da natureza humana. A língua, portanto, é parte de nosso ser: “ela nasceu conosco; e nós, com ela; ela faz parte do nosso ser no mundo civil, onde existimos; ela é como um membro de nós mesmos” (*Ibid.*, p. 85). A ideia de fuga, associada ao verbo “fugir”, por exemplo, apresenta-se em três planos. Como é necessário não esquecer de incluir a “ordem natural moral” na ordem das coisas, a observação humana dos atos de fuga (compreendidos como fuga) de animais e seres humanos, associada aos sentimentos de medo e outros, já é, por si própria, considerada por Batteux como sendo algo que integra a natureza: “eu vi uma serpente, eu fugi. Se, falando por gesto, quero adverti-lo a fugir, começarei por fazer sinal

de fugir? Ele não fugiria sem saber por quê. É necessário que eu lhe mostre a serpente”²⁹¹ (*Ibid.* p. 16). A imaginação de um ato de fuga encontra-se no plano do pensamento elaborado (imaginação), ao passo que a exclamação “fuja”, por exemplo, encontra-se no plano da expressão. Como se viu, cada ordem, como a própria palavra já diz, possui uma sequência, uma estrutura, e pode ou não ser significativa para o espírito e o coração humanos.

No modelo batteuxiano, as três ordens (coisas, pensamento e expressão) são a base filosófica não só para se compreender a natureza da arte, mas também a natureza das ciências, da linguagem e da história. No pensamento científico, a ordem do pensamento procura manter o máximo de congruência possível com a ordem natural, isto é, esforça-se por não invertê-la ou alterá-la. Para Batteux, como se viu, “o verdadeiro é o objeto das ciências; o das artes é o bom e o belo” (BATTEUX, 2009, parte 1, cap. 1, p. 49). Da mesma forma, a expressão científica deve evitar ao máximo quaisquer desvios em relação às coisas e ao pensamento. O interesse do coração não cabe no tratamento que as ciências devem dar a seus objetos. Já nas artes, a ordem do pensamento pode ser invertida em relação à ordem das coisas, para nos tirar do sono, da uniformidade (BATTEUX, 1753, p. 162-3), do mesmo caminho (*la même marche*) (*Ibid.*) de sempre²⁹². Daí a importância dos obstáculos ao espírito, nas artes (*Ibid.*). Contudo os obstáculos não deverão ser fatigantes, mas instigantes. A inversão é um obstáculo, uma dificuldade, um arranjo artificial, uma surpresa, e deve ser posta “de tempos em tempos para sustentar a atenção do espírito e prevenir o desgosto” (*Ibid.*) – o que quer dizer que as sequências em que as coisas de fato se dão podem não ser seguidas fielmente (na esfera da arte), sendo possível inverter aquele arranjo natural e criar novas configurações. A arte, então, como se verificou, não segue fielmente as configurações da natureza, mas pode inverter as sequências naturais originais e rearranjá-las. Em razão disso, seus rearranjos e inversões apresentam necessariamente, em maior ou menor medida, aquela já discutida incongruência em relação à natureza.

Nas *Cartas* (sobretudo na quinta), Batteux dedica-se à inversão na poesia. Seu conceito de poesia – assim como ocorre com os conceitos de natureza, bela natureza, imitação e gosto – não deve ser entendido no sentido que o uso corriqueiro do termo lhe atribui (ou até mesmo lhe atribuía no século XVIII), pois não se trata de um conceito

²⁹¹ *J'ai vu en serpent, j'ai fui. Si, parlant par geste, je veux l'avertir de fuir, commencerai-je par lui faire signe de fuir? Il ne fuirait pas, sans savoir pourquoi. Il faut donc que je lui montre le serpent.*

²⁹² “Fastio” (cf. AGOSTINHO, 2017, livro 2, cap. 6, p. 91; livro IV, cap. 8, p. 228).

comum, mas de um sentido único e até em determinados aspectos heterodoxo. *As belas-artes*, sobretudo o cap. 1 da seção 1 da parte 3 (*Onde são refutadas as opiniões contrárias ao princípio da imitação*), afirmam a mesma ideia contida nas *Cartas* em relação à natureza da poesia. É útil compreender que – assim como ocorre com outros conceitos fundamentais na estética de Batteux – o conceito de poesia é mais amplo do que a sabedoria convencional dos séculos XIX e XX o entendeu. É claro que, na época, era comum se falar em “poesia trágica”, “poesia dramática”, frequentemente no sentido do que mais tarde convencionou-se chamar de “teatro”. Mas são múltiplas as peculiaridades e as características que singularizam o conceito de poesia em Batteux. Esta, segundo ele, distingue-se da prosa primeiramente pelo tipo de imitação que lhe é característico. A poesia é a representante das letras na família das belas-artes – prima-irmã da eloquência (arte mista) –, mas à prosa não se reserva nenhum lugar entre as artes imitativas. Ambas – a prosa e a poesia – são estruturas distintas precipuamente em razão da tentativa, na prosa (e não na poesia), de se manter um alinhamento semântico mais rigoroso (ou mais adequado) com a ordem das coisas: “o tom prosaico é aquele da natureza tal como ela é, o tom poético é aquele da natureza tal como ela deve ser [ou pode ser²⁹³], da bela natureza”²⁹⁴ (BATTEUX, 1748, *Cartas*, p. 113). A poesia, portanto, no entendimento de Batteux, não se distingue da prosa em razão da versificação – um “preconceito tão antigo quanto a poesia mesma” (BATTEUX, 2009, p. 88) –, mas por apresentar-se como *mimesis* e dissimulação, e por livremente fugir da conformidade mais rigorosa e fiel, característica da prosa. Um tratado de medicina pode ser escrito à moda antiga, em versos, e não deverá ser por isso considerado poesia (cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1447b). Se o fosse, “a poesia seria apenas um jogo de criança, um frívolo arranjo de palavras que a menor transposição faria desaparecer” (BATTEUX, 2009, p. 89). Se tomarmos a “verdadeira poesia”, ela pode despir-se da versificação, e, ainda que perca sua perfeita harmonia, não perderá sua natureza (*Ibid.*). Em outras palavras, “nada impede que se admita que um poema sem versificação seja um poema” (*Ibid.*). “Os sentimentos e o entusiasmo” tampouco parecem ser a essência da poesia (*Ibid.* p. 90). O que determina sua natureza é a imitação da bela natureza. Em seu *Curso de belas-letras ou Princípios de literatura* (1753, vol. 1, p. 348), ele afirma que sequer a ficção é a essência da poesia (“a ficção não

²⁹³ “Dever ser” e “poder ser” se conciliam na imitação da bela natureza: “em uma palavra, uma imitação onde se vê a natureza, não tal como ela é em si mesma, mas tal como ela pode ser, e tal como pode ser concebida pelo espírito” (BATTEUX, 2009, p. 32).

²⁹⁴ *Ainsi le ton prosaïque est celui de la nature telle qu'elle est, le ton poétique est celui de la nature telle qu'elle doit être, de la belle nature.*

é a essência da poesia”); sua essência é a imitação da bela natureza. O tom poético, diferentemente do prosaico, busca certo descompasso com o tom natural – acima deste (*au-dessus du ton naturel*) (BATTEUX, 1748, Carta V, p. 114). Relembrando que as três ordens seriam “as coisas, o pensamento e a expressão”, então seria característico do tom poético certa desconformidade entre a imitação da bela natureza (expressão) e a natureza (coisas) – e entre a bela natureza (pensamento) e a natureza (coisas). A criação, a transformação e a liberdade são características, propriedades, do tom poético: “Na língua grega, fabricavam-se (...) palavras novas, modificavam-se, transformavam-se, estendiam-se, referiam-se, a seu gosto, as palavras do uso: (...) eis como dizem os deuses”²⁹⁵ (*Ibid.*). O tom elevava-se acima do vulgar (*au-dessus du ton vulgaire*) (*Ibid.*). Diferentemente do tom poético, que “não teme nada mais do que ser apenas natural”²⁹⁶, o tom histórico é um discurso tímido, que se expressa com simplicidade, e que “não teme nada mais do que o luxo das palavras” (*Ibid.*, p. 116).

A bela natureza e a sua expressão – imitação da bela natureza – procuram, na poesia, o caminho da alternância e harmonia entre adequação e inversão, diferentemente do discurso científico e do tom histórico-prosaico, os quais buscam uma maior adequação ao real. Diz Batteux:

É [do estilo poético] que vêm todas as inversões. Se a prosa coloca o sujeito antes do objeto, a poesia terá prazer em fazer o contrário. Se a voz ativa é mais comum na prosa, ela [a poesia] a desdenha e adota a voz passiva. (...) Ela [a poesia] emprega os singulares pelos plurais e os plurais pelos singulares. (...) Ela toma uma parte pelo todo, e o todo por uma parte. Ela reveste de corpo tudo o que é espiritual, dá vida a tudo o que não tem, e (...) envolve-se de alegorias (...)²⁹⁷ (*Ibid.* p. 121-2).

A poesia, a rainha das artes, a “língua dos deuses” (*Ibid.* p. 121), busca elevar-se acima deste mundo, acima da natureza, e, curiosamente, uma de suas principais ferramentas, nesta busca, é a inversão da ordem natural, vulgar e fácil. Observe-se que ela, em certa medida, foge da mera conformidade com o mundo ordinário, e busca destacar-se e iluminar um caminho e seus objetos (novos e renovados) que, de outro modo, poderiam ser comuns e destituídos de qualquer dignidade: “o caminho por onde

²⁹⁵ *Dans la langue grèque, elle se fabriquoit à elle-même des mots nouveaux, changeoit, transformoit, étendoit, referroit à son gré les mots d’usage; (...) voici comme disent les Dieux.*

²⁹⁶ (...) *ne craint rien tant que de n’être que naturelle.*

²⁹⁷ *C’est de-là que viennent toutes les inversions. Si la prose met le régissant avant le régime, la poésie se fera un plaisir de faire le contraire. Si l’actif est plus ordinaire dans la prose, elle le dédaigne et adopte le passif. (...) Elle employe les singuliers pour les pluriers, les pluriers pour les singuliers. (...) Elle prend une partie pour le tout, le tout pour une partie. Elle revêt de corps tout ce qui est spirituel, donne de la vie à tout ce qui n’en a point, et (...) s’enveloppe d’allégories.*

ela passa é coberto de um pó dourado”²⁹⁸ (*Ibid.* p. 122). Diferentemente da prosa, que busca a exatidão, a completude e a conformidade com as coisas – que são, que existem – em sua expressão, a poesia “diz as coisas apenas pela metade”²⁹⁹ (*Ibid.*), e busca uma conformidade com um mundo que poderia ser³⁰⁰. Ela “designa superficialmente (*en passant*) os lugares, os eventos, os tempos, porque ela supõe que aqueles que a escutam são capazes de compreendê-la”³⁰¹ (*Ibid.*). Exige de si não apenas perfeições em seus objetos, mas também uma linguagem própria, um tom em conformidade com o caráter e com todas as perfeições que ela cria e sugere. Como já foi dito, há um jogo perpétuo de adequação e inversão.

No *Filho natural*, Diderot fará uso, deliberadamente, deste jogo de adequação e inversão. Na poesia dramática, a importância da apresentação do “quadro”, da “cena muda”, quase como uma condição para a palavra, é exemplificada pelo testemunho de Dorval (MATOS, 2001, p. 54), que primeiramente descreve o cadáver de um marido “estendido sobre a cama” (DIDEROT *apud* MATOS, p. 55). “Suas pernas nuas pendiam para fora da cama. A mulher descabelada estava no chão. Segurava os pés do marido e dizia, derramando lágrimas e arrancando-as a todo o mundo: ‘ah, quando aqui te enviei, não pensava que estes pés te levavam à morte’” (*Ibid.*). Como bem nota F. de Matos, “a energia e a força patética do episódio se revelam, antes de mais nada, na cena muda”, que poderia ser uma encenação teatral ou “uma tela de Greuze” (*Ibid.*). “Primeiramente, Dorval vê o quadro, em seguida ouve o discurso, e esta sucessão torna o conjunto inesquecível” (*Ibid.*). Para Batteux, esta apresentação muda e em seguida falada corresponderia, neste caso, à “ordem natural”. Porém, conforme prossegue F. Matos, a ordem pode ser invertida:

É claro que, em outros casos, a ordem não precisa ser necessariamente esta: se, às vezes, o gesto prepara o discurso, em outras, responde a ele. Na cena II, ato II do *Filho natural*, por exemplo, a ordem é inversa: ao breve discurso de Rosalie segue o gesto de comiseração de Dorval, que amplifica o patético da fala anterior (*Ibid.*).

²⁹⁸ *Le chemin où elle marche est couvert d'une poussière d'or (...)*

²⁹⁹ (...) *ne dit les choses qu'à demi (...)*

³⁰⁰ *Cf.*

³⁰¹ (...) *designe en passant les lieux, les événements, les temps, parce qu'elle suppose que ceux qui l'écoutent sont en état de la comprendre.*

A oposição feita por Diderot entre a ordem do “quadro” e a inversão do “lance teatral” (uma espécie de peripécia ou reversão na ação³⁰²) também pode ser, de certo modo, relacionada à contraposição entre ordem natural e inversão na poesia e nas artes, em Batteux. Tanto a apresentação do “quadro”, em sua ordem característica, como o “lance teatral”, em sua inversão, podem combinar-se e harmonizar-se em uma obra. No entanto, Diderot diversas vezes demonstra preferência pelos “quadros”: “preferiria muito mais quadros em cena (...) que estes lances teatrais conduzidos de um modo tão forçado” (*Ibid.* p. 58). Talvez haja uma diferença fundamental entre Batteux e Diderot justamente aqui, neste ponto. Seria Diderot mais inclinado a preferir a ordem natural (e verossímil) no drama – e talvez na arte em geral –, inclinado a “negligenciar os lances teatrais” e “reaproximar-se da vida real” (*Ibid.*), e Batteux mais aberto à artificialidade das inversões na arte? Pode-se questionar se aquilo que vingou cem anos depois – o realismo na literatura e nas artes – implicaria a admissão de uma tendência mais diderotiana do que batteuxiana na arte e na literatura. O famoso exemplo, apresentado por Aristóteles, da estátua de Mítios, em Argos, que caiu sobre o assassino do próprio Mítios, matando-o – o que é espantoso, por ter a aparência de não haver ocorrido fortuitamente, mas “haver resultado de um desígnio”, algo belo, segundo Aristóteles (*Poética*, 1452a, 2014, p. 56) – poderia ser visto como um lance teatral carente de verossimilhança, na óptica de Diderot? A preferência deste pela simplicidade dos “quadros” – profundamente verossímeis – é a preferência por um modelo ideal de arte profundamente ligado à natureza. Com seu “nada de falso”, Diderot – assim como Batteux – está interessado em criar a “ilusão”, mas uma ilusão que seja de fato convincente. Talvez Batteux não valorize, tanto quanto Diderot, a necessidade de enganar-se em um nível tão profundo, na medida em que o autor de *As belas-artes* aceita que a inversão na poesia e nas outras artes se apresente ao espectador ou ouvinte tanto como um enganar-se – querendo crer naquilo – quanto como um desiludir-se – sendo capaz de perceber que aquilo não é real.

A relação entre as ciências e as belas-artes no sistema newtoniano de Batteux – uma relação assinalada em *As belas-artes* – é mais facilmente compreendida quando se leem suas *Cartas*. Como se viu, há uma analogia entre as duas esferas:

O gosto é nas artes o que a inteligência é nas ciências. Seus objetos são diferentes em verdade, mas suas funções têm uma analogia tão grande entre si que uma pode servir para explicar a outra. O verdadeiro é o objeto das ciências;

³⁰² “Um incidente imprevisto que se passa na ação, e que muda subitamente o estado das personagens, é um lance teatral. Uma disposição dessas personagens em cena, tão natural e tão verdadeira que, fielmente representada por um pintor, me agradaria na tela, é um quadro” (DIDEROT *apud* MATOS, 2001, p. 58).

o das artes é o bom e o belo. Dois termos que quase entram na mesma significação quando os examinamos de perto” (BATTEUX, 2009, ii, cap. 1, p. 49).

É possível então compreender melhor a relação entre a estética da imitação da bela natureza e aquela menção anterior ao tomismo, de acordo com a qual, no conhecimento (de supostas verdades), há também uma pretensão de correspondência entre a natureza a ser conhecida e o intelecto que a conhece. Como se disse anteriormente, Tomás de Aquino definia esta correspondência (conformidade, adequação) da seguinte forma: “a verdade é a adequação da coisa com o intelecto”³⁰³ (AQUINO, *De veritate*, q. 1, art. 1; e *Suma Teológica*, I, q. 16, art. 1). Diderot (*apud* BELAVAL, 1950, p. 81) recordará esta ideia tomista de correspondência: “o que é a verdade? (...) A conformidade de nossos juízos com os seres”. Quando não se verifica esta pretensa adequação ou concordância (*adequatio, concordantia*), tem-se a falsidade. Esta ideia tomista, como se viu, é repetida em Crousaz (1715, p. 5), de modo que se verifica, em seu pensamento filosófico, a mesma correspondência entre as ideias e “as coisas mesmas às quais elas são aplicadas” na definição de verdade. E a mesma ideia de conformidade aplica-se à noção de justiça. Assim, uma conduta é justa se “estiver de acordo com as ideias que temos da justiça e da probidade” (*Ibid.*). Como se viu, no entendimento de Batteux, a poesia – e todas as belas-artes – não possuem qualquer compromisso científico de adequação com a ordem das coisas. Empregando a tipologia das três ordens, e confrontando-a com o conceito de imitação da bela natureza, pode-se dizer que, no discurso poético, a ordem das coisas (natureza) não é seguida fielmente pelas ordens do pensamento (na qual se insere a bela natureza) e da expressão (na qual se insere a imitação ou expressão propriamente ditas da bela natureza).

Um desdobramento da reflexão sobre o tom poético é o tema da tradução. Em relação à tradução da poesia em geral para outra língua, Batteux simplesmente não acredita que ela seja possível se o objetivo do tradutor for tentar traduzir em verso a riqueza da harmonia, da ordem, do ritmo, dos pensamentos, das expressões etc., como um “pintor que faz um mau retrato”³⁰⁴ (*Ibid.* p. 128), como um falsificador de um quadro sem vida, que tenta copiar com fidelidade todo o arranjo (ordem) do objeto original. A “cópia de quadro” (*copie de tableau*) não é, portanto, aconselhável para a tradução poética em verso. A única solução possível para a tradução em verso de um poema seria buscar

³⁰³ *Veritas est adaequatio rei et intellectus.*

³⁰⁴ (...) *un peintre qui fait un mauvais portrait.*

atingir “o tom poético que constitui o principal caráter do verso” (*Ibid.* p. 130). O mais aconselhável, segundo ele, seria abandonar a cópia servil do poema original e lançar mão de uma tradução despida da versificação original, isto é, uma tradução que procurasse atingir o tom poético em conformidade com o caráter da obra, mas sem copiar a versificação. A tradução poderia simplesmente não ser em verso, com a condição de manter o tom poético. Diderot comentará em sua *Carta*: “como todos, creio que um poeta poderia ser traduzido por outro poeta. Mas isso é um erro, estou desenganado” (DIDEROT, 1993, p. 47). Diderot reconhece que “as coisas (...) necessariamente desaparecem na melhor tradução” (*Ibid.* p. 48).

Todas estas ideias – e muitas outras contidas nas *Cartas* de Batteux – foram objeto da reflexão de Diderot, o qual acabou por escrever sua *Carta sobre os surdos-mudos*, em um estilo epistolar absolutamente livre e prolífico, uma obra na qual ele reúne grande quantidade de ideias (“uma multidão de objetos sobre os quais me apeteceu sobrevoar”, diz ele) que não podem ser facilmente resumidas (DIDEROT, 1993, p. 16). Segundo Franklin de Matos, nesta “pequena obra-prima” (MATOS, 2001, p. 146), cujas páginas seguramente “têm um enorme significado na história do pensamento estético” (*Ibid.* p. 149), Diderot às vezes tenta “maltratar o escritor e acadêmico Charles Batteux, às vezes injustamente, com quem discute alguns tópicos de estética e o problema retórico da inversão” (*Ibid.* p. 146). Um tema que percorre boa parte do livro é justamente a possibilidade da tradução e comunicação de sentimentos e ideias de um meio para outro, de uma arte para outra, de uma língua para outra, de um indivíduo com sua constituição própria para outro com uma constituição distinta.

Uma das grandes questões para Diderot era a possibilidade da comunicação e da expressão em geral, considerando a ânsia humana por comunicar aos outros os estados de ânimo, as ideias mais profundas e todo tipo de sutilezas pensadas e sentidas. Este foi provavelmente o grande objeto de reflexão de sua *Carta sobre os surdos-mudos*. Como diz ele, em muitos pontos suas ideias assemelharam-se às de Batteux (“avizinham-se das vossas”) (DIDEROT, 1993, p. 17). A ideia materialista de uma natureza humana associada a uma máquina de um tipo razoavelmente comum aos espécimes em geral aparece tanto em Batteux como em Diderot. É bom recordar que Batteux comenta em suas *Cartas*: “Como a sua máquina é composta como a minha, é o mesmo mecanismo

que deve fazê-la funcionar”³⁰⁵ (BATTEUX, 1748, p. 16). Desta forma, os seres humanos têm, entre si, uma constituição similar. Temos uma audição similar – com exceção dos surdos e daqueles que possuem um aparato fisiológico-auditivo distinto do padrão. E, como diz Diderot em seu *Discurso sobre a poesia dramática* (1986, p. 131), um ser humano que tivesse “os órgãos mais perfeitos que o homem [pudesse] ter” seria um “composto como eu”, um padrão ideal, uma “medida invariável”, um “modelo ideal de toda verdade, de toda bondade e de toda beleza”. No entanto, Aristo – diz Diderot – paradoxalmente (mas complementarmente) admite que “não há talvez, em toda a espécie humana, dois indivíduos que tenham alguma semelhança aproximada”. Tudo tem sua variedade:

A organização geral, os sentidos, a aparência exterior, as vísceras têm sua variedade. O espírito, a imaginação, a memória, as ideias, as verdades, os preconceitos, os alimentos, os exercícios, os conhecimentos, os estados, a educação, os gostos, a fortuna, os talentos têm sua variedade. Os objetos, os climas, as leis, os costumes, os usos, os governos, as religiões têm sua variedade. Como seria possível, pois, que dois homens tivessem precisamente o mesmo gosto ou as mesmas noções do verdadeiro, do bom e do belo? (*Ibid.* p. 130).

Até mesmo uma única pessoa muda e, com o tempo, torna-se outra, abandonando, de certo modo, o ser para dar lugar ao devir: “no mesmo homem, tudo está em perpétua vicissitude, quer consideremos o físico, quer consideremos o moral. (...) É apenas pela memória que somos um mesmo indivíduo para os outros e para nós mesmos” (*Ibid.*).

Há nos *Ensaio sobre a pintura* (DIDEROT, 1993, p. 47) uma ilustração das diferenças constitutivas na natureza biológica dos indivíduos que dificulta o estabelecimento de um padrão de constituição geral humana para a estética e as artes: “se ele [o artista] é ictérico e vê tudo amarelado, como deixará de lançar sobre sua composição o mesmo véu amarelo que seu órgão defeituoso lança sobre os objetos da natureza (...)?” A questão sobre a possibilidade da comunicação e da expressão em geral deve levar em consideração tais semelhanças e diferenças entre as constituições individuais e gerais, considerando sempre o tempo e as vicissitudes, mas também as homologias entre os entes diversos. Há, para Diderot, uma ordem natural soberana, mas esta ordem natural é multifacetada e variada. A própria ideia de modelo ideal, em Diderot,

³⁰⁵ *Sa machine étant composée comme la mienne, c’est le même ressort qui doit la faire jouer.* A palavra *ressort*, em francês, significa, em princípio, “mola”, mas também era empregada no século XVIII em um sentido que atualmente seria compreendido como um “mecanismo biológico” ou “mecanismo fisiológico”.

leva em consideração a vasta multiplicidade, não só de coisas, mas de tipos, espécies, gêneros e até acidentes. Ele imagina, em sua *Carta sobre os surdos-mudos*, como seria “uma sociedade constituída de cinco pessoas, em que cada uma tivesse somente um sentido” (*Ibid.*, 1993, p. 21-2). As diferenças constitutivas seriam, neste caso, exacerbadas em relação às que já existem e sempre existiram (*Ibid.* p. 21-2). E também imagina como seria uma sociedade em que todos tivessem um mesmo e único sentido (*Ibid.* p. 22). Em sociedades como as nossas, reais – nas quais nem todos possuem os cinco sentidos, e nas quais aqueles desprovidos de um dos cinco sentidos continuam convivendo em sociedade, ainda que de modo limitado –, costuma haver certo esforço, por parte de alguns, por uma traduzibilidade de impressões. Diderot observa que a possibilidade de se traduzir bem um discurso do francês para a “língua dos gestos” – para os surdos – é real (*Ibid.*): “uma tradução como esta seria mui digna de honra”. Tais línguas dos gestos devem possuir inversões como nas outras línguas, e formas de expressão prosaica e poética. Nas mais novas e espontâneas línguas de sinais dos surdos, “não possuindo nenhum signo de instituição” (*Ibid.* p. 23), todas as formas de expressão devem seguir um caminho que a própria natureza da expressão lhes impõe. Uma tradução de um discurso em francês para uma língua de sinais exigiria a atenção à “ordem dos signos”. Neste ponto, a proximidade com Batteux já é evidente. Diderot conta que, certa vez, jogava xadrez em um local público, quando um surdo, que observava a partida, deu-se conta de que ele, Diderot, seria em alguns lances certamente derrotado, e então comunicou-lhe gestos que sugeriam a ideia de morte: “como é metafórica a língua dos gestos” (*Ibid.* p. 25). Na realidade, todas as línguas o são. Aqui é útil recordar a observação feita anteriormente sobre o estudo dos signos na retórica clássica. A fumaça é sinal (signo) de fogo. As metáforas também são signos, pois significam outras coisas. O signo de morte – utilizado pelo surdo que assistia à partida de xadrez – pode, em determinados contextos, comunicar a ideia de derrota. Para compreender e expressar tais relações metafóricas, não é necessário possuir o sentido da audição. Consequentemente, o surdo pode comunicar perfeitamente tais ideias.

No entanto, surge a questão: é possível comunicar para um surdo formas e sensações que estão fora de seu campo de experiência – a beleza dos sons, os sentimentos associados à música, o encanto da combinação entre harmonia, melodia e ritmo? Em tese, o surdo não é capaz, por exemplo, de apreciar a música, a não ser que houvesse uma forma de traduzir para ele tudo o que é comunicado e sentido por alguém capaz de ouvir quando este aprecia determinada música. Mas como se traduziria toda a beleza do

emprego dos signos sonoros? Como se viu, o cravo cromático (*clavecin chromatique*) do padre Castel, autor de *Óptica das cores* (1740), chegou a ser levado a sério por alguns eruditos, embora a maioria, entre eles Batteux, achasse absurda e ridícula a ideia de que um instrumento cromático pudesse traduzir, para os surdos, o valor e os sentimentos associados aos sons da música para seqüências de cores (cf. BATTEUX, 2009, p. 141). Seria um empreendimento inútil, talvez mais afastado do campo das possibilidades do que tentar traduzir para outra língua, como uma “cópia perfeita” em verso, o poema de um gênio. Diderot, em sua *Carta*, desenvolve um longo raciocínio sobre o padre Castel (cf. DIDEROT, 1751, pp. 48-66, 332). Seu entendimento é de que a música é um discurso. Para ele, qualquer discurso pode ser comunicado a quem não possui os sentidos considerados necessários para a recepção e apreciação de seu teor no original. O caso do Dr. Saunderson (ou “Saounderson”, nas *Cartas sobre os cegos*) costumava ser mencionado, uma vez que ele, sendo cego desde tenra infância, fora capaz de se tornar um grande matemático e cientista. Como era possível Saunderson compreender tão bem a geometria e a física? Diderot dedicou-se a esse caso em suas *Cartas sobre os cegos* (1749). Se Saunderson era capaz de tais prodígios para um cego, não seria possível proporcionar aos surdos acesso ao mundo dos sons por meio de uma espécie de tradução? “Eu vos peço” – diz Diderot a Batteux – “considerai que esse sistema, para vós evidentemente falso, é praticamente demonstrado por um surdo-mudo” (DIDEROT, *Carta sobre os surdos-mudos*, 1993, p. 27). Por meio da observação, poderia um surdo efetivamente compreender a música? Aqui Diderot reforça uma ideia que parece relacionar-se àquela hipótese de Young segundo a qual a estética de Batteux – e possivelmente, por extensão a de Diderot – conteria uma espécie de cognitivismo. O surdo pode pensar que a música, que move as paixões daqueles que podem ouvi-la, “seria um modo particular de comunicar o pensamento”:

Quando esse surdo observa nossa atenção à música e aos que tocam um instrumento, os signos de alegria ou tristeza que se pintam em nossos rostos e gestos se uma bela harmonia nos afeta; quando ele compara tais efeitos com os do discurso e outros objetos exteriores, é possível que ele não imagine que nos sons não existe bom senso, não existe uma coisa qualquer, e que vozes e instrumentos não despertem em nós nenhuma percepção distinta (*Ibid.*).

Observe-se como Diderot emprega o termo “signos” (“signos de alegria ou tristeza”) da mesma forma que Batteux (cf. BATTEUX, 2009, p. 135-138). Na música, segundo Batteux, como se viu, os tons (e sons) são signos naturais (que remetem a outras coisas) que a arte nunca abandona, uma vez que, sempre que nos aparecem, nos afetam:

a arte mantém o dicionário dos signos naturais sempre aberto. Os “signos de alegria ou tristeza que se pintam em nossos rostos e gestos”, como diz Diderot, são também originariamente naturais. Assim, alguém que ouve determinada música reconhece determinados sentimentos associados (que são comunicados) naquele complexo de sons (signos que a música utiliza), e imediatamente reage àqueles signos e àquela expressão com seu sentimento (emoção), que é uma manifestação em seu próprio corpo. Esta manifestação, por sua vez, passa a ser (ou expressar-se como) um complexo de marcas, indícios, sinais, que são também signos naturais (gestos e expressões corporais) que comunicam (ou podem comunicar) estados de ânimo aos outros (entre estes, os surdos).

Como se viu, em *As belas-artes* – no sugestivo capítulo *Toda música e toda dança devem ter uma significação, um sentido* –, Batteux rejeita a ideia de que aquilo que as belas-artes procuram comunicar possa ser acessado pelo cálculo, pois, em vez de raciocinar, “trata-se de sentir” (BATTEUX, 2009, parte 3, cap. 2, p. 139). A rigor, nem a recepção nem o juízo daquilo que é expresso se dá por meio do cálculo ou do entendimento puro e simples. Segundo a *Carta* de Diderot, com o juízo, dá-se conta do significado da música. De uma maneira um tanto leibniziana, ele diz: “mesmo que os sons não pintem o pensamento tão claramente quanto o discurso, eles dizem alguma coisa” (DIDEROT, 1993, p. 27. Como se viu, Leibniz entendia haver, em relação às sensações e sentimentos, um caráter único e incomunicável, algo percebido ou sentido pelo próprio sujeito: “nós não podemos explicar o que é o vermelho para um cego, nem podemos expressar claramente tais ideias para os outros, a não ser que os levemos à presença da coisa e os façamos ver, sentir ou experimentar a mesma coisa que nós” (LEIBNIZ, 1989, p. 24), uma noção que o padre Castel tentaria refutar com seu cravo cromático. Para Leibniz, o belo pictórico, por exemplo, não deixa de ser conhecimento, uma forma de conhecimento um tanto similar à percepção sensorial. Como se disse, o gosto (estético), em Leibniz, seria uma forma de conhecimento claro (“há a possibilidade de reconhecer o objeto”) (*Ibid.*), mas não distinto (confuso, incomunicável) (*Ibid.*), uma vez que, assim como não se pode explicar a sensação do vermelho para um cego, não se pode expressar a razão de uma obra de arte ser bela.

Tanto nas *Cartas* de Batteux como na *Carta* de Diderot, as relações de conformidade e as inversões da ordem natural em uma obra de arte seriam sentidas – e, portanto, esteticamente compreendidas – e seriam objeto de um juízo, o qual daria seu veredito sobre a obra ser ou não significativa. Ser significativa (relativa a signos) quereria dizer, em Batteux, atender às demandas do espírito e do coração (em seu jogo). Conta

Diderot em sua *Carta* que ele gostava de se sentar no teatro e tapar os ouvidos para apreciar a pintura da ordem natural das coisas e dos sentimentos nas peças (DIDEROT, 1993, p. 28-9). Os gestos dos atores sugeriam a fala – não ouvida, mas conhecida por Diderot de cor. Dizia ele: “cada um tem seu modo de ouvir; o meu é com os ouvidos tapados, para ouvir melhor” (*Ibid.* p. 29). Assim como *As belas-artes*, a *Carta* de Diderot enfatiza a importância daquilo que já foi aqui visto – a conformidade entre gestos, vozes, sons, ações e todas as outras expressões que são, em última análise, signos. Os elementos visuais e gestuais, por exemplo, deveriam encontrar uma adequada correspondência com o texto. A “boa construção”, diz Diderot na *Carta*, seguindo precisamente o que diz Batteux nas *Cartas* sobre a “ordem moral” (BATTEUX, 1748, Carta 1, p. 14), “é a que exige que se apresente primeiramente a ideia principal, porque esta, depois de manifesta, esclarece as demais (...)” (DIDEROT, 1993, p. 29). A comunicação em geral seguiria esta tendência natural (e moral). Batteux oferece, em suas *Cartas* (p. 16), o exemplo da mensagem gestual (não falada) “fuja daquela serpente” (“eu começaria por mostrar-lhe a serpente”); e Diderot (p. 30) oferece o exemplo do surdo que quer dizer “lacaio, sirva ao meu amigo mais bebida” (“primeiramente chama a atenção do lacaio”) – na realidade, Batteux também oferece praticamente este mesmo exemplo (“pedir pão à mesa”)³⁰⁶ (cf. BATTEUX, 1748, Carta 1, p. 17; e *Princípios de tradução*, 1760, p. 12). O latim e o grego clássicos, como se viu, segundo tanto as *Cartas* de Batteux como a *Carta* de Diderot, tendiam a seguir esta ordem (*e.g.* “fuja da serpente, *serpentem fuge*, em vez de *fuge serpentem*”³⁰⁷) (BATTEUX, p. 17). “Quantas não são as inversões que empregamos hoje em latim e grego e que, nos tempos de Cícero e Demóstenes, o ouvido severo desses oradores proscreveria?” (DIDEROT, 1993, p. 30). Como se viu, a ordem dos signos nas línguas vernáculas, embora seja em certo sentido natural, é frequentemente invertida em relação a essa “ordem [natural] moral” (*e.g.* “fuja da serpente”), e segue em geral o que Batteux chama de “ordem especulativa ou metafísica” (BATTEUX, 1748, p. 13). Esta “ordem especulativa ou metafísica”, caracteristicamente prosaica, é bem explicada por

³⁰⁶ “Estou à mesa. Quero pedir pão. Depois de atrair a atenção da pessoa que pode me servir, para que ela fique atenta à minha expressão, eu devo apontar para mim mesmo? Em vez disso, eu não deveria apontar para o objeto, para que depois eu encaminhasse meu gesto para mim mesmo, a fim de lhe indicar a ação que desejo dele? Devo dizer, então, na linguagem dos gestos, *panem praebe mihi*, e não *donnez moi du pain* (dê-me pão)” (BATTEUX, 1760, p. 12).

³⁰⁷ Diderot, na sua *Carta* (p. 34-5), comenta sobre esta passagem da primeira *Carta* de Batteux: “(...) se, das duas ideias contidas na frase *serpentem fuge*, perguntar-vos qual é a principal, vós me direis que é a serpente, mas outro pensará que é a fuga, e ambos tereis razão. O medroso só pensa na serpente, mas quem teme a serpente menos que a minha morte só pensa na fuga”.

Diderot como “ordem de instituição, ou ordem científica e gramatical, não sendo outra coisa senão uma ordem de palavras contrária à das ideias” (DIDEROT, 1993, p. 34).

Diderot aventa também a possibilidade de que várias ideias e signos sobreponham-se e se concentrem em um signo que os reúna e os comunique a todos de uma só vez e a um só tempo (*punctum temporis*), instantaneamente (ou quase que instantaneamente)³⁰⁸ (cf. BERNIER, 1999). Basta, por exemplo, que se pronuncie a palavra *esurio*, em latim (“estou com fome”), para que uma série de signos relacionados seja imediata e simultaneamente comunicada. A música pode fazer o mesmo com as notas, as quais podem ser tocadas simultaneamente, formando os acordes. A mente registra o conjunto de signos não em uma ordem temporal, não em uma sequência lenta, mas instantaneamente. É possível que a rapidez das línguas promova uma comunicação em larga escala – de um vasto conjunto de signos – sem que a ordem temporal altere significativamente o sentido prático ou prosaico essencial, que interessa. Nesse sentido, a expressão prosaica frequentemente não parece admitir como um problema a inversão da ordem moral dos signos. Como se sabe, quando se segue um tipo de ordem (*e.g.* moral), às vezes tal ordem seria invertida no outro tipo (*e.g.* especulativo). Como se viu, diferentemente da expressão prosaica (em latim ou francês), a poesia e a arte em geral permitem-se de fato inverter a ordem natural, não porque há outra ordem natural concorrente (moral ou metafísica), mas para provocar dissonâncias, para despertar o ouvinte ou espectador do sono da regularidade, para criar obstáculos atraentes. Em Batteux, o gênio faz sempre, a todo tempo, suas escolhas em relação às ordens que vai seguir e em relação a como vai segui-las ou invertê-las, conservá-las ou sacrificá-las. Estas escolhas têm suas próprias razões.

Diderot concorda com Batteux que há sacrifícios e perdas irrecuperáveis na tradução poética³⁰⁹: “as coisas (...) necessariamente desaparecem na melhor tradução”

³⁰⁸ Mais uma vez, as pequenas percepções e o inconsciente leibniziano (cf. BELAVAL, 1950, p. 56).

³⁰⁹ Em seu *Princípios de tradução* (1760, p. 3-4), Batteux dirá que o mais difícil em uma tradução é a expressão com gênio e gosto em outra língua: “(...) expressar em outra língua a coisa, os pensamentos, as expressões, os desvios, os tons de uma obra; as coisas, tais como elas são, sem adicionar, diminuir ou deslocar; os pensamentos, com suas cores, seus graus, seus sombreados; os desvios, que dão fogo, espírito, vida, ao discurso; as expressões, naturais, figurativas, fortes, copiosas, gentis, delicadas, etc. (...) Seria necessário, se não tanto gênio, ao menos tanto gosto para traduzir bem como para compor. Talvez até mais seja necessário”. Como se disse anteriormente, Batteux via como uma tarefa impossível tentar recuperar um poema fielmente – como uma imagem, um espelho –, em outra língua, por meio da tradução. A limitação absoluta à liberdade é inimiga da bela natureza. Se o tradutor tiver de se aprisionar em uma pretensa reprodução perfeita de um poema – como se a tradução fosse um espelho ou a falsificação de um quadro –, certamente acabará por expressar com clareza ao leitor que sua liberdade foi absolutamente perdida. Enquanto este tradutor “não tem nada sob seu poder”, o gênio, autor do poema original, dispõe da

(DIDEROT, *Carta sobre os surdo-mudos*, 1993, p. 48). Estas coisas, as “belezas hieroglíficas”³¹⁰, o “emblema poético”, estão guardadas e podem ser descobertas, mas “a inteligência do emblema poético não é, porém, dada a todos. Para senti-lo com força é preciso, praticamente, estar em condições de criá-lo” (*Ibid.* p. 46). A tradução não tem condições de revelá-lo com a necessária beleza: “(...) seria (...) espantoso (...) encontrar numa tradução todas estas belezas hieroglíficas” (*Ibid.*). Se a riqueza da expressão poética do gênio é reconhecida por alguém capaz de compreender – ou sentir – tais belezas hieroglíficas, imediatamente se vislumbra uma riqueza irrecuperável: “é o conhecimento, ou antes, o sentimento vivo dessas expressões hieroglíficas da poesia, perdidas para os leitores comuns, que desencoraja os imitadores do gênio” (*Ibid.* p. 49). E “quanto mais carregado de hieróglifos é um poeta, mais difícil é traduzi-lo” (*Ibid.*).

O reconhecimento, por Diderot, da dificuldade em torno da tradução poética acaba por reafirmar o que havia dito Batteux em suas *Cartas* (cf. BATTEUX, *Princípios de tradução*, 1760, p. 3-4). Como ocorre na tradução de um poema, ao se lidar com dois idiomas, cada um com características únicas, a tentativa de comunicar determinadas formas de expressão para entes ou meios com constituições distintas pode revelar-se impossível. Por exemplo, o surdo de nascença, com sua constituição fisiológica distinta, poderá ter uma noção aproximada do que sejam a música e suas possibilidades sonoras e expressivas, mas não saberá, sem que tenha a constituição propícia para tal, o que é, de fato, ouvir e sentir (em primeira pessoa) – e portanto, ser capaz de efetivamente compreender – a música enquanto expressão artística. Outras formas de comunicação ou expressão são igualmente inatingíveis, considerando as diferenças entre distintos meios e constituições. Batteux não deixa dúvidas quando diz: “como a sua máquina é composta como a minha, é o mesmo mecanismo que deve fazê-la funcionar”³¹¹ (BATTEUX, 1748, p. 16). A arte exige que a expressão se apresente em primeira pessoa, e aquele que receber e decodificar aquele emblema – os signos, os hieróglifos e toda a riqueza da expressão – deverá ser capaz de imediatamente julgar, pelo sentimento e pelo prazer, se a expressão que presencia é ou não significativa para o espírito e o coração.

Quando Diderot diz (a Batteux) “eu vos peço: considerai que esse sistema, para vós evidentemente falso, é praticamente demonstrado por um surdo-mudo” (*Ibid.* p. 27),

liberdade: “o autor que compõe, guiado somente por uma espécie de instinto, é sempre livre; e (...) mestre absoluto de seus próprios pensamentos e expressões” (*Ibid.* p. 4).

³¹⁰ Cf. DUBOS, 1719, I, p. 183.

³¹¹ *Sa machine étant composée comme la mienne, c'est le même ressort qui doit la faire jouer.*

ele não parece querer defender a ideia de que o surdo possa entender “a significação”, o “sentido” de determinada música ouvindo o cravo cromático (ainda por ser construído) do padre Castel. O que ele parece sugerir – e no fim da *Carta* isto é fortemente sugerido (cf. p. 57-8) – é que, muito embora os signos sonoros (tons, sons, vozes, pausas etc.) não tenham qualquer validade para a constituição fisiológica de um surdo, este deve, em princípio, ter presentes, em sua constituição humana, os sentimentos, as sensações, as imagens, as relações e todo um conjunto de ideias normalmente evocado e ativado por tais signos sonoros. O surdo, portanto, *grosso modo*, não deixa de possuir o que os signos despertam. Porém é possível que outros signos despertem os mesmos sentimentos e ideias. Por exemplo, o sentimento de medo pode ser despertado no coração por meio de signos os mais diversos, entre eles: a imagem de uma serpente (signo natural); a palavra *serpent* em francês (signo de instituição³¹²), expressa em uma exclamação, em determinado contexto, a quem a compreende, ou a expressão *serpentem fuge*, em latim, dita a um falante do latim; um som natural, associado ao medo, que poderia ser o de um animal que inspira este sentimento; um som artificial ouvido como signo natural associado ao medo; os versos de um poema que, por meio de suas inversões e hieróglifos, como diz Diderot, desperte no coração o sentimento de medo; e por inúmeros outros signos. E, se há, afinal, inúmeros signos possíveis aptos a despertarem no sujeito um mesmo objeto ou sentimento, seria, em tese, possível substituir um signo por outro, um complexo de signos por outro complexo de signos. Assim, a poesia poderia dedicar-se ao mesmo objeto ao qual a pintura se dedica. A morte de Laoconte pode ser objeto de ambas. A propósito, Diderot menciona mais de uma vez a estátua Grupo de Laoconte (Laoconte e seus filhos), “até hoje, a mais bela peça de escultura conhecida” (DIDEROT, Ensaio sobre a pintura, 1993, p. 126). Laoconte pode ser uma das chaves para a compreensão da traduzibilidade estética de um meio para outro. Lessing, que testemunhou sua gratidão (*Dankbarkeit*) a Diderot (HEITNER, 1950, p. 82), ao que parece, leu a *Carta sobre os surdos-mudos*³¹³ (*Ibid.* p. 83), e o que já estava em germe na *Carta* transformou-se em sua obra *Laoconte*. Quando Diderot diz que “uma pintura admirável num poema poderia ficar ridícula numa tela [...]” (DIDEROT, *Carta sobre os surdos-mudos*, 1993, p. 58) – ideia que parece ter inspirado Lessing –, isto indica que, se determinadas formas de

³¹² “(...) signos de instituição, tais como o são as palavras” (*signes d’institution, tels que sont les mots*) (BATTEUX, *De la construction oratoire*, 1774, p. 7).

³¹³ Para Franklin de Matos, “o livro de Diderot [*Carta sobre os surdos-mudos*] antecipou o célebre *Laoconte*, quer Lessing o tenha lido ou não” (MATOS, 2001, p. 149).

expressão não podem ser simplesmente reproduzidas em outro meio, a melhor solução que se poderia encontrar seria lançar mão de outros caminhos para se atingir uma expressão correspondente e à altura da original. Mas não há nenhuma garantia de que os novos caminhos se encontrem fechados para determinadas expressões ou que simplesmente não haja caminho algum para se expressarem aqueles objetos e sentimentos naquele meio. Dobranszky comenta a respeito: “descrições admiráveis em poemas tornam-se feias, ou no mínimo canhestras, na pintura ou escultura – e vice-versa” (in: DIDEROT, *Ensaio sobre a pintura*, 1993, p. 20). Mas décadas antes, o abade Dubos, em 1719, já dedicava uma seção (XIII) de suas *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura* à dificuldade de se expressarem determinados assuntos e objetos na pintura e na poesia: “há assuntos próprios especialmente para a poesia e outros especialmente próprios para a pintura” (DUBOS, 1719, p. 76). Se um pintor pretendesse que seu quadro fosse a expressão de um poema, ele “não saberia expressar a maior parte daqueles sentimentos”³¹⁴ (*Ibid.*). Há certas coisas que “não são tão fáceis de impor aos nossos olhos como aos nossos ouvidos” (*Ibid.* p. 96). Diderot, deparando com o problema da intraduzibilidade, acaba por encontrar mais dificuldades na complexa questão das possibilidades de expressão na arte. E, nesta mesma página da *Carta* (1993, p. 58), sugere a Batteux alterações em *As belas-artes*. Entre outras coisas sugere que *As belas-artes* digam como cada uma das belas-artes expressa (imita) os mesmos objetos: “dizei-lhes, senhor, de uma vez por todas, como cada arte imita a natureza num mesmo objeto” (*Ibid.*). Em seguida ele sugere um objeto – uma mulher moribunda – para ser imitado por três artes: poesia, música e pintura. Na poesia, ele cita uma passagem do livro IV da *Eneida* (v. 688-692), em que a mulher, ferida, tenta erguer os pesados olhos, mas não consegue etc.; na música, utilizando intervalos associados a tensão, seriedade e sofrimento, “o músico inicialmente fará um intervalo de meio-tom descendente, (...) subirá um intervalo de quinta falsa, (...) uma pausa, (...) um trítone ainda mais penoso, (...) um breve intervalo ascendente de meio tom, [que] será o raio de luz etc.; o pintor mostra, num “mesmo momento (...) tantos sintomas letais quanto o poeta”, a coisa mesma – “as expressões do músico e do poeta são apenas hieróglifos” (*Ibid.* p. 59-60). Diderot levanta a questão:

³¹⁴ A respeito dessas diferenças entre as artes, Dubos prossegue, na seção XIV (1719, I, p. 102): “não somente certos objetos são mais vantajosos para a poesia que para a pintura, ou para a pintura que para a poesia, mas há também objetos mais apropriados a cada gênero da poesia e a cada gênero da pintura (...)” (*non seulement certains sujets sont plus avantageux pour la Poësie que pour la Peinture, ou pour la Peinture que pour la Poësie; mais il est encore des sujets plus propres à chaque genre de Poësie et à chaque genre de Peinture*).

“então há uma bela natureza para o pintor e outra para o poeta?” (*Ibid.* p. 59), isto é, um mesmo objeto – e.g. a mulher moribunda enquanto ideia, enquanto bela natureza, idealizada, – teria distintas belas naturezas em cada uma das artes?

Batteux responde *ante litteram* à questão das distintas belas naturezas de um mesmo objeto. É preciso, como se viu, que a bela natureza esteja perfeitamente de acordo com o coração, bem como em perfeita harmonia com o espírito. Se os raios de luz são brilhantes e sublimes na poesia, é possível que, sobre a tela, sejam demasiadamente brilhantes e desagradáveis ao olho humano, assim como, segundo Diderot, a “cabeça de Netuno”, uma bela natureza na *Eneida*, não parece ser uma bela natureza para a pintura (DIDEROT, Carta sobre os surdos-mudos, 1993, p. 58). Como diz Batteux no capítulo 4, da parte 2, a bela natureza deve ser “interessante” (p. 61), o mais “perfeita” possível (*Ibid.*), prazerosa (p. 62), “sem dificuldade” (p. 61), “nova” (*Ibid.*) e “deliciosa (...) na [excitação] dos nossos sentidos e (...) as faculdades da nossa alma” (p. 62). Uma vez que não é possível falar em bela natureza sem considerar a harmonia com o espírito e o coração, determinados meios de imitação deverão encontrar novos contornos e caminhos para que a bela natureza se mostre novamente. E se Batteux responde *ante litteram* à questão de Diderot sobre se “há uma bela natureza para o pintor e outra para o poeta”, o mesmo parece fazê-lo La Motte, em relação aos diversos gêneros da poesia, quando diz:

O poema, a tragédia, a comédia, a ode, a sátira, a pastoral, todas estas imitam a natureza, mas em visões diferentes, e frequentemente aquilo que é uma boa imitação em um destes gêneros, será uma muito ruim em outro³¹⁵ (MOTTE, 1716, I, p. 229).

Quando Batteux procurou demonstrar que o latim, embora pudesse apresentar estruturas tais como *Romanum imperium* em vez de *imperium Romanum* (BATTEUX, Carta I, 1748, p. 18), estaria seguindo algum tipo de ordem natural (ordem moral) e não invertida, muito se comentou na época sobre estas ideias, não porque a ideia de ordem natural moral, apresentada de modo tão assertivo por Batteux em suas *Cartas*, fosse exatamente uma novidade no século XVIII, mas porque sua tese considerava âmbitos antes ocultos do pensamento enquanto natureza. Se séculos mais tarde seria algo suspeito falar em “ordem natural moral”, na época era algo razoavelmente estabelecido – sabedoria convencional – considerar que o mundo do coração e do espírito também fosse parte da

³¹⁵ *Le poëme, la tragédie, la comédie, l'ode, la satyre, la pastorale, tout cela imite la nature, mais dans des vûës différentes, et souvant, ce qui est une bonne imitation dans l'un de ces genres, en seroit une fort mauvaïse dans l'autre.*

natureza a ser imitada e referida. Porém Batteux é inovador ao dizer que a ordem *Romanum imperium* é natural em determinado sentido (ordem moral) – “a ordem natural quando se age” (BATTEUX, 1748, Carta II, p. 48) –, assim como a ordem *império romano* pode também ser natural – em outro sentido (ordem especulativa ou metafísica), e que a ordem predominante na língua francesa é meramente distinta da latina, seguindo predominantemente a ordem especulativa ou metafísica em vez de seguir a ordem moral.

A ideia, em Batteux, de que a constituição humana – a ordem do coração e do espírito, do amor próprio, da razão humana – seria a face da natureza à qual mais deveríamos prestar atenção na *mimesis* foi, ao que parece, o ponto mais difícil e incompreendido em sua estética. O que restou foram reproduções de comentários rasteiros, alguns pinçados de Diderot. Há riquezas e sutilezas em Diderot relacionadas, entre outras coisas, a seu conhecimento e estudo do pensamento filosófico de Batteux. O tema da inversão em relação à ordem natural é uma destas sutilezas. Em Diderot, as contradições e mudanças bruscas nos caminhos da reflexão, sempre ávida por descobertas e em estado permanente de agitação e paixão pelo pensamento, não deve obscurecer o forte diálogo entre suas reflexões estéticas e a obra de Batteux. A busca de Diderot por um homem ideal, engendrado com “elementos constantes”, que fosse a “medida invariável” (DIDEROT, 1986, p. 131) – algo “difícil”, talvez “impossível” (*Ibid.*) – dialoga com o padrão (ou constituição geral) humano batteuxiano da harmonia entre espírito e coração, uma harmonia da qual depende a essência do gosto, e que regerá a ordem natural moral, indispensável nas escolhas do gênio.

5 CONCLUSÃO

Estão entre os mais comuns equívocos, supersimplificações e erros expressos pelos mais diversos autores sobre a estética de Batteux, desde o século XVIII: (1) negligenciar – como fez G. Genette (1979) – a interpretação de Batteux das *homoiomata* e *mimemata* na *mimesis* de Aristóteles como “semelhanças” e “analogias” aplicáveis a objetos de toda sorte na natureza – concretos, abstratos, sentimentos, paixões, caracteres e formas; (2) ignorar a ideia de “natureza” em sua *mimesis* – como fez W. Jones (1807, p. 375, 379); (3) ver na estética de Batteux uma estética neoplatônica – como fez A. Lovejoy (1927, p. 446); (4) caracterizar sua *mimesis* como uma espécie de cognitivismo estético – como fez J. Young (2015, p. xxxviii); e (5) identificar Batteux como um mero representante da estética do Rococó – como fez H. F. Stein (1886, p. 142). Foram

simplificadas e empobrecidas as ideias de “bela natureza” e “imitação da bela natureza”, e isto já se verificava, segundo Diderot, no *Salão* de 1767 (1821, p. 12), “naquela gente que falava sem cessar da imitação da bela natureza”. Muitos desses erros e simplificações acabaram se concentrando na falsa ideia de um Batteux neoplatônico.

Enquanto o partido neoplatônico defendia que o belo tem correspondência com o verdadeiro, isto é, que as categorias superiores e perfeitas de beleza correspondem ao plano realíssimo e originário das formas mais puras, a linha seguida por Batteux mostrou-se, em relação a esta, quase que antitética, na medida em que o material originário é imperfeito e passível de um aperfeiçoamento de caráter antropomórfico – e não metafísico³¹⁶. Este aperfeiçoamento levará sempre em consideração o viés do particular, do humano, um viés psicológico, racional e também irracional, não como um ente universalíssimo, mas como o estrato de um ser dotado de uma constituição muito particular – e, portanto, em certo sentido, não universal. A perfeição em relação ao coração (BATTEUX, 2009, p. 60) – um dos aspectos da perfeição da bela natureza –, uma perfeição que leva em consideração “nosso proveito, nosso interesse”, nossos sentimentos e desejos imersos na temporalidade, isto é, interesses muito próprios – e por isso particulares – da natureza humana – uma perfeição subjetiva que se combina com a perfeição objetiva do espírito – atesta um dos mais notáveis aspectos da filosofia de Batteux: seu sensualismo, ou afastamento do neoplatonismo. O coração tem seus

³¹⁶ Ao dizer “deixo para a metafísica profunda deslindar todos os impulsos secretos de nossa alma e penetrar nos princípios de suas operações”, mais do que se abster de tecer considerações propriamente metafísicas e mais “profundas” sobre “o verdadeiro e o bom”, Batteux está mais interessado em reforçar a linha de Dubos, segundo a qual determinadas constatações sobre os movimentos da alma por séculos consideradas periféricas pela metafísica tornam-se centrais. Dubos e Batteux, trilhando novos caminhos, mais psicológicos do que metafísicos, estão mais interessados no que ocorre na alma instantaneamente após o ato de conhecer do que no conhecimento em si: “nossa alma conhece, e o que ela conhece produz nela um sentimento” (*Ibid.*). O sentimento é, portanto, o que se segue ao ato de conhecer, imaginar ou recordar. O conhecimento vem primeiro na alma, e, em um minúsculo lapso de tempo depois, vem um movimento que agita a alma: o sentimento. O conhecimento “nos faz ver o objeto”, o sentimento “nos leva até ele ou dele nos afasta” (*Ibid.*). Batteux repete esta ideia em suas *Cartas sobre a frase francesa*: “qual é a ordem de nossos pensamentos quando eles são práticos, ou seja, quando nos levam a um movimento qualquer? Eu vejo um objeto, descubro nele as qualidades que me convêm, ou não; vou até ele, ou fujo dele” (*quel est l'ordre de nos pensées quand elles sont pratiques, c'est à dire, qu'elles nous portent à un mouvement quelconque? Je vois un objet, j'y découvre des qualitez qui me conviennent, ou non; je m'y porte, ou je le fuis*) (BATTEUX, 1748, Carta I, p. 16). Assim também o gosto, que depende dos movimentos do coração, surgirá na alma como um impulso, um movimento, isto é, um sentimento: “o gosto é então um sentimento” (BATTEUX, 2009, p. 50), um sentimento que surgirá na alma imediatamente após o conhecimento. Este “movimento que agita a alma” (*Ibid.*), e que, a partir de dentro, se externaliza, e que se contrapõe à externa, objetiva e estática “luz difundida” (*une lumière répandue*) do conhecimento (*Ibid.*), é algo próprio da natureza humana, a própria expressão da constituição humana em toda a sua singularidade – e possivelmente por isso considerado um aspecto periférico pela metafísica tradicional. A insipiente estética moderna, da qual Batteux não deixa de fazer parte, debruça-se sobre esse movimento da alma cuja relevância era antes considerada periférica.

interesses próprios, particulares; o sentido da visão tem suas projeções particulares, próprias; a audição tem sua forma particularíssima de ouvir os sons, os quais são ondulações no ar também muito particulares. Assim, a bela natureza é uma natureza muito particular concebida pelo espírito e coração humanos, e jamais pode ser reduzida ao plano do real além do humano.

Os problemas de compreensão e interpretação da estética de Batteux sempre estiveram relacionados à dificuldade e complexidade dos temas considerados, desde sua época. Décadas depois da primeira edição de *As belas-artes*, outra dificuldade, como se viu, somou-se a esta: a progressiva diminuição do interesse filosófico na obra de Batteux. Kant ainda o lera, se bem que, assim como outros contemporâneos alemães, referia-se a ele pejorativamente como um “crítico” (KU AA 5:284). As imagens esboçadas por Batteux, utilizadas por ele em *As belas-artes* para ilustrar a bela natureza, e.g. a Helena de Zêuxis e o misantropo de Molière, e outras imagens que sobreviveram de sua complexa teoria, parecem representar somente o começo de tais dificuldades. Mas, apesar de haver tantos problemas de interpretação envolvendo a estética de Batteux, excepcionam-se a esta regra os enciclopedistas, que, diferentemente do que as palavras mordazes de Diderot em relação a Batteux poderiam sugerir, foram capazes de compreender com profundidade o pensamento desse filósofo, assim como fizeram com os temas mais complexos de todas as áreas do conhecimento, graças à sua incansável dedicação. Uma das características mais complexas da imitação da bela natureza – as variadas relatividades do belo, sobrepostas em diversos planos –, um aspecto que quase chega a se confundir com o próprio pensamento do século XVIII, parece estar no centro de toda a discussão. O belo não é apenas relativo ao sujeito (BATTEUX, 2009, p. 60), à sua constituição humana padrão³¹⁷, mas também relativo às próprias coisas quando comparadas e relacionadas entre si de diversas maneiras. A “segunda consequência” da segunda parte de *As belas-artes* sintetiza-se assim: “sendo as artes imitadoras da natureza, é por comparação que devemos julgá-las” (*Ibid.* p. 73). Do mesmo modo, é por comparação que julgamos a beleza das coisas na natureza, comparando-as entre si e com as outras. Além disso, cada coisa tem uma função, ainda que seja para fazer outra destacar-se por sua perfeição. A desigualdade é necessária tanto na natureza quanto na bela natureza, para que o coração não se canse: paradoxalmente, “(...) a despeito de todas as coisas iguais, o coração deve contentar-se nas artes muito menos com os objetos agradáveis do que com os

³¹⁷ Padrão e também idealidade. Em Diderot, “modelo ideal” de sujeito: “(...) o modelo ideal de toda verdade, de toda bondade e de toda beleza” (cf. DIDEROT, 1986, p. 131).

desagradáveis” (*Ibid.* p. 67). O verbete “belo” (*beau*), da *Encyclopédie*, redigido por Diderot – trata-se do “belo relativo” (*beau relatif*) – repete estas mesmas ideias. Cada objeto – belo, feio, bom, mau ou estranho – tem sua função na arte, e por isso integra a bela natureza. Nada mais afastado da caricatura que se fez mais tarde de Batteux como um classicista que só pensava em ornamentos e embelezamentos suaves e agradáveis (STEIN, 1886, p. 142). A compreensão do complexo conceito de imitação da bela natureza também encontrou um obstáculo na relatividade dos planos do belo apresentada por André, em 1741, e seguida – embora menos carregada de neoplatonismo – por Batteux e Montesquieu (1862, p. 588). Um primeiro plano, relativo ao mundo em si, independente do plano antropológico, um plano que reconhece a soberania das leis físicas e da razão imanente ao próprio mundo, e cuja realidade e forma são consideradas e apreciadas pelo espírito (BATTEUX, 2009, p. 60), participa do belo tanto quanto um segundo plano, eminentemente humano, relativo à emotividade do coração (*Ibid.*), um plano dependente da constituição ou da natureza do gênero humano. Batteux, como se viu, não sendo um daqueles “pirrônianos do mundo” (ANDRÉ, 1741, p. 264) – que negam que o mundo em si, independentemente do plano antropológico, exerça sua soberania sobre nós também na música, e que atribuem “todas as regras [desta] à opinião e ao preconceito” (*Ibid.*) – admite tanto a relatividade arte-mundo como a relatividade arte-homem. Dito de outro modo, o mundo em si e a constituição geral humana são dois planos aos quais a arte deve prestar contas. Estes dois planos ainda se ligam a um terceiro, mais arbitrário e variável no tempo e no espaço, que Batteux, em sua “primeira consequência”³¹⁸, chamava de “gosto em particular” (BATTEUX, 2009, p. 70). Acresça-se a estes um outro plano, relativo ao indivíduo, do belo que varia de pessoa para pessoa, na formação de uma natureza individual (e na formação do gosto), examinado por ele em sua “quarta consequência”³¹⁹. A dificuldade na compreensão da coexistência – ou participação conjunta e concomitante – de tantas relatividades atinge até mesmo a consideração da constituição de cada objeto da natureza e da bela natureza como constituição relativa, e não absoluta, isto é, contendo regras únicas e relativas àquelas constituições particulares – “há regras particulares para cada obra” (*Ibid.* p. 68). Cai por terra, portanto, a ideia simplista de uma série de universalizações em Batteux – modelos

³¹⁸ “Primeira consequência: que só há um bom gosto em geral, e que pode haver vários deles em particular” (BATTEUX, parte 2, cap. 7, p. 70).

³¹⁹ “Quarta e última consequência: quanto é importante formar o gosto o mais cedo e como devemos formá-lo” (*Ibid.* cap. 10, p. 79).

fixos, imutáveis, aplicáveis a tudo e a todos. Caem as regras cegas e invariáveis das escolas – algo que erroneamente já se atribuiu a Batteux –, na medida em que toda regra tem uma fixidez incapaz de dar conta das flutuações da natureza e da bela natureza. Caem os modelos absolutos dos antigos, fixados e compartimentalizados artificialmente por gêneros às mais variáveis situações. “Um modelo para outra obra? Não, a matéria mudou” (*Ibid.*), e o gênio somente chegará à bela natureza, por meio do necessário entusiasmo, se considerar esta complexa relatividade e todas as particularidades que parecem clamar por um lugar exato. E esta mesma teia de relatividades será necessariamente considerada no gosto. A bela natureza não existe sem um ambiente próprio (natureza) e sem que o indivíduo que aprecia a expressão do gênio forme, em seu espírito e em seu coração, em relação a este mesmo ambiente, uma complexa rede de imagens e ideias, por meio de um longo cultivo e atentas observações e experiências. Como se viu, a própria bela natureza e as ideias de perfeição são relativas, e não absolutas: a bela natureza do Édipo de Sófocles possui uma excelência em relação aos outros Édipos (*Ibid.* p. 75).

Como se sabe, “todos os planos das obras regulares e os desígnios de todos os ornamentos que podem nos agradar” são abrangidos por uma unidade denominada natureza (*Ibid.* p. 27). E, se “na natureza está tudo ligado” (*Ibid.* p. 47), a arte, como se sabe, não poderá esquecer-se dela jamais, mas, ao contrário, deverá operar nesta unidade, como se fosse uma das criações da própria natureza. Se a natureza foi e é capaz de dar origem a tanta diversidade, tantos seres estranhos, “sem monotonia” (*ibid.*, p. 55), tantas coisas novas que poderiam nunca ter existido, seres que de alguma forma têm um espaço em seu meio e funções bem definidas, então se pergunta se não poderia o engenho humano criar, por meio de signos, em sua imaginação atenta e ativa, novos seres, imagens novas, personagens e situações únicas, heróis admiráveis cercados de males jamais cogitados, cantos de pássaros que nunca existiram, grupos de sons harmônicos ao ouvido, que nunca nenhum ser antes fora capaz de produzir, expressar com o corpo combinações de signos que jamais se expressaram antes na natureza, criar aqui um objeto muito similar a objetos de determinado gênero, criar ali um objeto “que nunca tivera realidade” (*Ibid.* p. 140), mas que esta mesma natureza uma poderia facilmente ter criado – já que as vicissitudes e fenômenos mais extremos e inusitados, tão fartos no mundo, só não são considerados mais estranhos, por quem os percebe, em razão do hábito e do convívio humano com tais possibilidades? Não poderia a arte criar objetos novos, não reais, mas em signos, com a aparência de serem perfeitamente capazes de terem vida e realidade neste mundo, na natureza, objetos que excitariam na alma as paixões em combinações

raras? Não poderia a arte, como num descobrimento possível, engendrar combinações de signos que expressassem entes e fenômenos belos, fascinantes e sublimes cujos movimentos, formas e sons, “nada contrários às leis naturais” (*Ibid.* p. 26), pareceriam brotar da própria natureza, como se dela fossem uma extensão? A bela natureza representa precisamente estas possibilidades. E, assim como “se coloca incessantemente a arte em oposição à natureza” (*Ibid.* p. 28-9) por revelar-se aquela uma natureza ilusória, feita sobre signos, pode-se colocar sua aparência em continuidade e conformidade com a natureza, se a obra do gênio for perfeita. Uma resposta à questão proposta anteriormente, no subcapítulo “Conformidade entre arte e natureza: uma estética da adequação”, seria que a estética de Batteux não prescinde nem de uma adequação entre arte e natureza nem de uma inadequação, na medida em que a intenção do artista de criar seus objetos, fenômenos e belas combinações cuja aparência (signo) encontra-se em continuidade e conformidade com a natureza e suas leis apresenta-se apenas como mera aparência, como signo, mero revestimento de um conteúdo ilusório frente à natureza. Assim como a incongruência na imitação da bela natureza possui múltiplas facetas – ilusão, inversão, suspensão, dissonância, mera aparência, liberdade, limitação humana, erro etc. –, a congruência da arte com a natureza também possui múltiplas facetas, que são todos os planos da natureza aos quais a imitação deve prestar contas, a fim de que se atinja a necessária verossimilhança, isto é, a aparência de verdade. Esta verossimilhança (*Ibid.* p. 31) somente é possível quando a forma e a aparência na obra de arte não ignoram aqueles diversos planos da natureza aos quais a arte deve toda uma relatividade.

Se há uma ilustração definitiva na estética batteuxiana dessa relatividade em diversos planos, provavelmente não será ela encontrada nas composições de Zêuxis ou Molière, mas talvez em uma expressão que mostre o gênero das artes imitativas em relação direta com os sentimentos. Como “o tom e o gesto chegam ao coração diretamente, e sem nenhum rodeio”, talvez a música e a dança forneçam melhor esse exemplo. A música instrumental³²⁰, por exemplo, não sendo uma “linguagem de instituição” (*Ibid.* p. 135), dará múltiplos sinais ao coração, o qual buscará, em relação a eles, suas razões, ao fazer sua leitura com aquele “dicionário da simples natureza” (*Ibid.* p. 135-6). Aqueles sons assumem significados para o coração, “devem ter um sentido”, e, por isso, pode-se dizer que “o músico não é mais livre do que o pintor” (*Ibid.*), na medida em que ele lida com uma linguagem não arbitrária: “quão rica seja a natureza para

³²⁰ A música absoluta, abstrata, instrumental, não programática ou não representacional, é a música pura, que não emprega elementos extramusicais, tais como versos e narrações.

os músicos, se não pudéssemos compreender o sentido das expressões que ela abrange, ela não seria mais uma riqueza para nós” (*Ibid.*). Prescindindo da palavra, que “só exprime a paixão por meio das ideias às quais os sentimentos estão ligados e isso pela reflexão” (*Ibid.* p. 135), a música, aquele “tecido artificial de tons” (*ibid.* 138) faz uso de uma “língua (...) viva, breve, enérgica. Que terreno para as artes cujo objeto é comover a alma!” (*Ibid.* p. 136). É claro que “nada ali é verdadeiro” (*Ibid.* p. 138), mas aquelas imitações são interpretadas seriamente pelo coração: “as paixões aí são tão fabulosas quanto as ações na poesia” (*Ibid.*). Uma observação é útil:

As expressões não são, por elas mesmas, nem naturais nem artificiais: elas são apenas signos. Que a arte as empregue, ou a natureza, que elas estejam ligadas à realidade ou à ficção, à verdade ou à mentira, elas mudam de qualidade, mas sem mudar de natureza nem de estado. As palavras são as mesmas na conversação e na poesia, assim como os traços e as cores, nos objetos naturais e nos quadros. Por consequência, os tons e os gestos devem ser os mesmos nas paixões, quer estas sejam reais ou fabulosas.

A música é apenas um exemplo, em Batteux, de que, na natureza, todos os estratos – com toda sua relatividade – que participam do gosto e nele imprimem sua marca estão invariavelmente relacionados e são sempre interpretados pelo espírito e pelo coração. Portanto, inclusive na música, aqueles fatores como “o tempo, as pessoas etc.” (*Ibid.* p. 68), e diversas outras condições e constituições comandarão, como vetores, a beleza, o gosto e o sentimento. Mas eis um “terreno com algumas irregularidades”, e “todas as luzes do espírito são quase inúteis” para quem quer conhecê-lo e nele circular (*Ibid.*). Observe-se que, ainda que a bela natureza se constitua a partir da natureza e a esta se contraponha – o que aparentemente amplia as possibilidades de criação do artista, na medida em que “a natureza é infinitamente rica em objetos e cada um desses objetos pode ser considerado de um número infinito de maneiras” (*Ibid.* p. 70) –, mantém-se reduzido o espaço para que o artista possa exercer uma liberdade carregada de arbitrariedade. Em outras palavras, muito embora as artes disponham de uma liberdade que se mostraria estranha às ciências, não é permissível ao gênio dispor dos elementos da natureza de modo arbitrário. Nem todas as combinações desses elementos são possíveis. Cada combinação possível de elementos nas artes sofre a resistência da constituição humana, da razão de Boileau, da constituição da *physis* e das grandezas e modos de instituição. Todos aqueles planos considerados por aquele “artista filósofo” (*Ibid.* p. 60) participarão da beleza, do gosto, do sentimento – “tudo o que reside na natureza física e moral: os movimentos do corpo e os da alma, suas espécies, seus graus, suas variações, segundo as idades, as

condições, as situações” (*Ibid.*). A bela natureza não está, portanto, totalmente entregue à arbitrariedade, pois existe nela uma ordem relativa à natureza que lhe dá causa, um fio secreto que lhe confere unidade.

REFERÊNCIAS

Obras de Batteux:

BATTEUX, Charles. **As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio**. Tradução de Natália Maruyama, Adriano Ribeiro; revisão de Vítor Knoll; apresentação e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas, 2009.

_____. **Cours de belles-lettres distribué par exercices**, tome II. Paris: Desaint et Saillant, 1748.

_____. **Cours de belles-lettres ou principes de la littérature** (nouvelle édition). Paris: Desaint et Saillant, 1753.

_____. **De la construction oratoire**. Paris: Saillant et Nyon, 1774.

_____. **Discours prononcé dans l'académie Française**, le jeudi 9 Avril 1761 à la reception de M. L'Abbé Batteux. Paris: V. Brunet, 1761.

_____. **Discours sur la musique, la peinture et la poésie**. In: **Les Beaux-Arts réduits à un même principe**. Nouvelle Edition. Leide: Elie Luzac, 1753.

_____. **Du développement de l'esprit humain. Discours prononcé dans l'académie Française**, le jeudi 22 Décembre 1768 à la reception de M. L'Abbé de Condillac. Paris: V. Regnard, 1768.

_____. **Histoire des causes premières, ou exposition sommaire des pensées des philosophes sur les principes des êtres**. Paris: Saillant, 1769.

_____. **L'art: dialogue adressé à Mylord Shaftsbury (sic.)**. In: **Les Beaux-Arts réduits à un même principe**. Nouvelle Edition. Leide: Elie Luzac, 1753.

_____. **La morale d'Epicure tirée de ces propres écrits**. Paris: Desaint & Saillant, 1758.

_____. **Las bellas artes reducidas a un único principio**. Trad. Josep Monter Pérez; Benedicta Chilet. Universidade de Valencia: 2016.

_____. **Les Beaux-Arts réduits à un même principe**. Paris: Durand, 1746.

_____. **Les Quatre Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux**. Paris: Saillant et Nyon, 1771.

_____. **Lettre à mes neveux**. In: **Principes de la littérature**, vol. VI. Lyon: Amable Leroy, 1800.

_____. **Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages etc. des chinois: par les missionnaires de Pekin.** Paris: Nyon, 1776.

_____. **Nouvelle examen du préjugé sur l'inversion.** Paris, 1767.

_____. **Parallèle de la Henriade et du Lutrín.** Paris, 1746.

_____. **Principes de la littérature.** Paris: Desaint et Saillant, 1775.

_____. **Principles of Translation.** Edinburgh: Sands, Donaldson, Murray and Cochran, 1760.

_____. **The fine arts reduced to a single principle.** Tradução para o inglês e introdução: James O. Young. Oxford University Press, 2015.

Referências gerais:

ADDISON, Joseph. **Essay on the pleasures of the imagination.** Antwerp: Duverger, 1928.

AGOSTINHO. **A doutrina cristã.** Trad. Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 2017.

ALBERTI, Leonbatista. **Della pittura e della statua.** Milano: Società Tipografica de'classici italiani. 1804.

_____. **On painting.** New York: Cambridge University Press, 2011.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia.** São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDRÉ, Yves Marie. **Essai sur le beau.** Paris: Hippolyte-Louis Guerin, 1741.

AQUINO, T. **Suma Teológica.** Trad. Alexandre Correia. Campinas: Ed. Ecclesiae, 2017.

_____. **Quaestiones disputatae de veritate.** Roma: Ed. di San Tommaso, 1972.

ARISTÓTELES. **Metafísica.** Madrid: Editorial Gredos, 1994.

_____. **Poética.** Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2014.

_____. **Política.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Segundos analíticos.** Trad. Lucas Angioni. Campinas: IFCH/Unicamp, 2004.

_____. **The complete works of Aristotle.** Jonathan Barnes. Princeton: Princeton University Press, 1991.

ARTEAGA, Esteban de. **Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación.** Madrid: Don Antonio de Sancha, 1789.

BARKER, E. R. **Past excavations at Herculaneum.** *The Classical Review*, vol. 22, n. 1, 1908, p. 2-5, *JSTOR*, Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/694584> Acesso em 10/07/2022.

BAUMGARTEN, A. G. **Estética: a lógica da arte e do poema.** Trad. Mirian Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

BEAUZÉE, Nicolas. **Grammaire générale, ou exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage, pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues.** Vol. II. Paris: J. Barbou, 1767.

BELAVAL, Yvon. **L'Esthétique sans paradoxe de Diderot.** Paris: Gallimard, 1950.

BELLORI, Pietro. **L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto.** In: *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni.* Pisa: N. Capurro, 1821.

BERNIER, Marc-André. **Entre o cuidado de si e a fusão dos corações: prazer e discurso sobre a moral no século das luzes.** In: *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 29, 2011.

_____. **La lettre sur les sourds et muets (1751) de Denis Diderot: une rhétorique du *punctum temporis*.** *Lumen*, vol. 18, 1-11, 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/1012363ar> Acesso em 12/07/2022.

BEATTIE, James. **The works of James Beattie.** Vol. VI. Philadelphia: Fry and Hamner: 1809.

BOUHOURS, Dominique. **La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit.** Paris: Michel Brunet, 1715.

_____. **Les entretiens de d'Ariste et d'Eugene.** Paris: Jacques le Jeune, 1682.

BROWN, Clifford. **"Leibniz and aesthetic".** *Philosophy phenomenological research*, vol. 28, n. 1, 1967, pp. 70-80, *JSTOR*. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/2105324> Acesso em 10/07/2022.

BRUN, Charles le. **Méthode pour apprendre à dessiner les passions.** Zürich: Georg Olms, 1982.

BRUYÈRE, Jean de La. **Les caractères ou les moeurs de ce siècle.** In: *Ouvres de La Bruyère.* Vol. 1. Paris: D'Herhan, 1809.

BURKE, Edmund. **A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful.** In: *The works of the right honourable Edmund Burke.* London: John C. Nimmo, 1887.

BURNEY, Charles. **The present state of music in France and Italy**. London: T. Becket, 1773.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia do iluminismo**. Trad. Álvaro Cabral. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

_____. **Antropologia filosófica: ensaio sobre o homem**. Trad. Vicente Felix de Queiroz. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

CHAMBRAY, R. F. S. de. **Idée de la perfection de la peinture**. Paris: Jacques Ysambart, 1662.

CHARLES BATTEUX. **Biographie**. In: Académie Française. Disponível em: <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/charles-batteux> Acesso em 10/07/2022.

CHECA BELTRÁN, José. **El concepto de imitación de la naturaleza en las poéticas españolas del siglo XVIII**. Anales de la literatura española. N. 7, p. 27-48. 1991. Disponível em: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7465/1/ALE_07_02.pdf Acesso em 10/07/2022.

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

CÍCERO. **Partições oratórias**. Trad. Angélica Chiappetta. São Paulo, 2007. Disponível em https://www.academia.edu/11690218/C%C3%ADcero_Part%C3%A7%C3%B5es_orat%C3%B3rias_Tradu%C3%A7%C3%A3o Acesso em 10/07/2022.

COLEMAN, Francis X. J. **The aesthetic thought of the French enlightenment**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1971.

COUPERIN, François. **L'art de toucher le clavecin**. Paris: Foucaut, 1717.

COUSIN, Victor. **Ouvres philosophiques du Père André, de la Compagnie de Jésus, avec un introduction sur sa vie et ses ouvrages tirée de sa correspondance inédite**. Paris: Charpentier, 1843.

_____. **Du vrai, du beau et du bien**. Paris: Didier, 1853.

CROCE, Benedetto. **Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: teoria e storia**. Bari: Gius. Laterza, 1908.

CROUSAZ, Jean-Pierre de. **Traité du beau. Où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi, par des exemples tirez de la plûpart des arts e des sciences**. Amsterdam: François L'Honoré, 1715.

D'ALEMBERT, Jean le Rond. **Discours préliminaires à l'Encyclopédie**. Paris: Armand Colin, 1894.

_____. **Reflexions on the use and abuse of philosophy in matters that are properly relative to taste.** In: GERARD, Alexander. An essay on taste: with three dissertations on the same subject by Mr. De Voltaire, Mr. D'Alembert, F.R.S., Mr. De Montesquieu. London: A. Millar, 1759.

DENYS D'HALICARNASSE. **Traité de l'arrangement des mots.** Trad. Charles Batteux. In: Suite des Principes de littérature, vol. VI (Batteux). Lyon: Amable Leroy, 1802.

DESCARTES, René. **Discours sur la méthode, pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité.** In: Petite bibliothèque morale et philosophique (vol. V). Paris: Jules Renouard, 1838.

_____. **Les passions de l'âme.** Paris: Librairie Philosophique J. Brin, 1964.

DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean le Rond. **Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.** Chicago. Disponível em: <https://encyclopedia.uchicago.edu/> Acesso em: 10/07/2022.

DIDEROT, Denis. **Diderot's early philosophical works.** Chicago and London: The Open Court Publishing Company, 1916.

_____. **Carta sobre os surdos-mudos: para o uso dos que ouvem e falam.** São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

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

_____. **Ensaio sobre a pintura.** Trad.: Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

_____. **Le neveu de Rameau.** Paris: Poulet-Malassis, 1862.

_____. **Les deux amis de Bourbonnes.** Paris, Jules Assézat, 1875.

_____. **Lettres sur les sourds et muets. À l'usage de ceux qui entendent et qui parlent.** Paris: éditeur non identifié, 1751.

_____. **Observations sur les saisons.** In: Oeuvres complètes de Diderot (Vol. 5). Paris: Garnier, 1875.

_____. **Oeuvres de Denis Diderot.** Tomes: I, II. Paris: Desray, Deterville, 1798.

_____. **Paradoxo sobre o comediante.** Trad. J. Guinsburg. In: Coleção Os Pensadores. Denis Diderot. Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. **Salon de 1767.** Tome II. Paris: J. L. J. Brière, 1821.

DUBOS, Jean-Baptiste. **Critical Reflections on Poetry, Painting and Music.** New York: AMS Press, 1978.

_____. **Critical Reflections on Poetry, Painting and Music.** Thomas Nugent (transl.). London: John Nourse, 1748.

_____. **Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture.** Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1740.

_____. **Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture.** Vol. I. Paris: Jean Mariette, 1719.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética.** Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FÉLIBIEN, André. **Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes.** Paris: Sebastien Mabre-Cramoisy, 1685.

FIGUEIREDO, Vinicius de. **A paixão da igualdade: uma genealogia do indivíduo moral na França.** Belo Horizonte: Relicário, 2021.

FONTAINE, André. **Les doctrines d'art en France: peintres, amateurs, critiques. De Poussin a Diderot.** Paris: Librairie Renouard, 1909.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GENETTE, Gérard. **The architext: an introduction.** Berkeley: University of California Press, 1979.

GERARD, Alexander. **An essay on taste:** with three dissertations on the same subject, by Mr. De Voltaire, Mr. D'Alembert, F.R.S., Mr. De Montesquieu. London: A. Millar, A. Kincaid, J. Bell, 1759.

GIETMANN, G. **CHARLES BATTEUX.** In: CATHOLIC ENCYCLOPEDIA. Disponível em: <https://www.catholic.com/encyclopedia/charles-batteux> Acesso em 10/07/2022.

GLARE, P. G. W. **Oxford latin dictionary.** London: Oxford University Press, 1968.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Os sofrimentos do jovem Werther.** Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: LPM Editores, 2001.

GRIMM, Friedrich Melchior von; DIDEROT, Denis. **Correspondance Littéraire.** Tome X. Paris: Furne, 1830.

GUYER, Paul. **A history of modern aesthetics.** Cambridge University Press, 2014.

HALLIWELL, Stephen. **The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems.** Princeton: Princeton University Press, 2002.

HEGEL, G. W. F. **Estética: a ideia e o ideal.** In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1974.

HEITNER, Robert. **Concerning Lessing's indebtedness to Diderot**. *Modern Language Notes*, vol. 65, n. 2, 1950, pp. 82-88. Disponível em <https://doi.org/10.2307/2909214> Acesso em 10/07/2022.

HEMSTERHUIS, François. **Lettre sur la sculpture**. In: *Oeuvres philosophiques de M. F. Hemsterhuis*. Tome I. Paris: H. J. Jansen, 1792.

HONNÊTE HOMME. In: Larousse.fr. Paris: Disponível em: https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/honn%C3%A0te_homme/58661 Acesso em: 10/07/2022.

HOWARD, William Guild. **Burke among the forerunners of Lessing**. In: *PMLA*, vol. 22, n. 4, 1907, pp. 608-32, disponível em JSTOR, em <https://doi.org/10.2307/456867>. Acesso em 10/07/2022.

HORÁCIO. **Epistula ad pisones**. Ed. bilíngue. Fale/UFMG: Belo Horizonte, 2013.

HUGO, Victor. **Prefácio de Cromwell**. In: Trad. e notas: Celia Berretini. In: *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUME, David. **Of the standard of taste**. In: *Essays and treatises on several subjects*. Vol. I. London: A. Millar, 1768.

HUTCHESON, Francis. **An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue**. Indianapolis: Wolfgang Leidhold, 2008.

_____. **Reflections upon laughter**. In: *Reflections upon laughter and remarks upon the fable of the bees*. Glasgow: R. Urie, 1750.

ISRAEL, Jonathan I. **La ilustración radical: la filosofía de la construcción de la modernidad (1650-1750)**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Trad. Valerio Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

_____. **Kritik der reinen Vernunft**. Hamburg: Felix Meiner, 1956.

_____. **Kritik der Urteilskraft**. Akademie Ausgabe: Kants gesammelte Schriften. Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften. Vol. 5. Berlin: Walter de Gruyter, 1908.

KRISTELLER, Oskar. **The modern system of the arts**, in *Journal of the History of Ideas*, parte 1. Philadelphia, vol. 12, n. 4, p. 496-527, out. 1951. Disponível em: <http://esztetika.elte.hu/baranyistvan/files/2012/09/kristeller-modern-system-of-arts-I-1951.pdf> Acesso em: 10/07/2022.

_____. **The modern system of the arts**, in *Journal of the History of Ideas*, parte 2. Philadelphia, vol. 13, n. 1, p. 17-46, jan. 1952. Disponível em:

<http://esztetika.elte.hu/baranyistvan/files/2012/09/kristeller-modern-system-of-arts-II-1952.pdf> Acesso em: 10/07/2022.

LACOMBE, Jacques. **Dictionnaire portatif des beaux-arts: ou abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie & la musique; avec la définition de ces Arts, l'explication des Termes & des choses qui leur appartiennent.** Paris: Jean Th. Herissant/Les Freres Estienne, 1753.

LAERTIUS, Diogenes. **Lives of eminent philosophers.** Vol. 1. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1959.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **G. W. Leibniz: philosophical essays.** Ed. Trad. Roger Ariew; Daniel Garber. Indianapolis: Hackett, 1989.

_____. **Nouveaux Essais sur l'entendement humain.** Paris: 1703.

LEONARD de Vinci. **Traité de la peinture.** Paris: Pierre François Giffart, 1716.

LESSMANN, Benedikt. **Batteux 'mit Betrachtlichen Zusätzen'.** In: Archiv für Musikwissenschaft, vol. 76, n. 2, 2019, pp. 80-97, disponível em <http://www.jstor.org/stable/45176214> Acesso em 10/07/2022.

LÉVÊQUE, Charles. **La science du beau, étudiée dans ces principes, dans ces applications et dans son histoire.** Vol. 2. Paris: Auguste Durand, 1861.

LOMAZZO, G. P. **Trattato dell' arte della pittura, scultura ed architettura.** Roma: Saverio Del-Monte, 1844.

LOVEJOY, Arthur O. **"Nature" as aesthetic norm.** Modern language notes, vol. 42, no. 7, 1927, p. 444-450. JSTOR, disponível em: www.jstor.org/stable/2913933 Acesso em: 10/07/2022.

LLOYD, Henry Martyn. **Sade's philosophical system in its enlightenment context.** Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019.

LOMONACO, Jeffrey. **Adam Smith's 'letter to the authors of the Edinburgh review'.** Journal of the history of ideas, vol. 63, n. 4, 2002, p. 659-676. Jstor. Disponível em: www.jstor.org/stable/3654165 Acesso em 10/07/2022.

LOTE, Georges. **Histoire du vers français.** Paris: Bolvin, 1951.

LUZÁN, Ignacio de. **La poética, o reglas de la poesía em general, y de sua principales especies.** Zaragoza: Francisco Revilla, 1737.

MAGNARD, Pierre. **Les "trois ordres" selon Pascal.** Revue de Métaphysique et de morale n. 1, 1997, pp. 3-17, JSTOR, Disponível em: www.jstor.org/stable/40865913. Acesso em 10/07/2022.

MANDEVILLE, **The fable of the bees, or private vices, public benefits.** London: Edmund Parker, 1723.

MARTIN, John Levi. **The birth of the true the good, and the beautiful: toward and investigation of the structures of social thought.** In: *Reconstructing social theory*, vol. 35, 3-56, 2017. Disponível em <https://home.uchicago.edu> (<https://doi.org/10.1108/S0278-120420160000035001>). *Acesso em: 10/07/2022.*

MATOS, Franklin de. **O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração.** Belo Horizonte: UFMG, 2001.

MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat, baron de la Brède et de. **Oeuvres complètes.** Vol. 1. Paris: Firmin Didot, 1862.

_____. **Lettres persanes.** In: *Oeuvres complètes.* Vol. 1. Paris: Garnier Frères, 1875.
MOTTE, Antoine Houdar de La. **Reflexions sur la critique.** Paris: Gregoire du Puis, 1716.

MOSSNER, Ernest Campbell. **The life of David Hume.** Oxford: Clarendon Press, 2001.

MURATORI, Lodovico Antonio. **Della perfetta poesia italiana.** Vol. I. Milano: Società Tipografica dei Classici Italiani, 1821.

PANOFSKY, Erwin. **‘Idea’: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2013.

PASCAL, Blaise. **Pensées de M. Pascal sur la religion et sur quelques autres sujets.** Paris: Guillaume Desprez, 1670.

PELAYO, Marcelino Menéndez. **Historia de las Ideas estéticas en España,** tomo 3, vol. 1. Madrid: A. Pérez Dubrull, 1886.

PÉRRULT, Charles. **Le gabinet des beaux-arts.** Paris: G. Edelinck, 1690.

_____. **Parallèle des anciens et des modernes, en ce qui regarde les arts et les sciences.** Tome I. Paris: Jean Bapt. Coignard, 1792.

PÉRRULT, Claude. Paris: **Ordonnance des cinq especes de colonnes selon la method des anciens.** J. B. Coignard, 1681.

PILES, Roger de. **Abregé de la vie des peintres: avec des réflexions sur leurs ouvrages.** Paris: François Muguet, 1699.

PLATÃO. **Complete works.** Indianapolis: Hackett, 1997.

_____. **Eutidemo.** Trad. Maura Iglesias. Rio de Janeiro: Loyola

_____. **Íon.** Trad. Victor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquérito, 1988.

_____. **Laws.** Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980.

_____. **República**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste, Gulbenkian, 2001.

PLINY, the Elder. **The natural history of Pliny**. London: Henry G. Bohn, 1855.

PLOTINUS. **The enneads**. Ed. Lloyd P. Gerson. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

POUILLY, Louis-Jean Lévesque de. **Réflexions sur les sentiments agréables, et sur le plaisir attaché à la vertu**. Paris: Gauffecourt, 1743.

_____. **Théorie des sentiments agréables**. Paris: Debure, 1774.

QUINTILIAN. **Institutio oratoria**. Trad. Harold Edgeworth Butler. London: Heinemann/Loeb Classical Library: 1922.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da filosofia**. Vol. I São Paulo: Paulinas, 1990.

REID, Thomas. **An inquiry into the human mind on the principles of common sense**. London: T. Cadell, 1785.

RIGAULT, Hippolyte. **Histoire de la querelle de les anciens et les modernes**. Paris: Librairie de L. hachette et Cie., 1856.

ROUSSEAU, J-J. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**, precedido de **Discurso sobre as ciências e as artes**. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Émile, ou de l'éducation**. Tome premier. Amsterdam: Jean Néaulme, 1762.

ROSS, Ian Simpson. **The life of Adam Smith**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

SADE, Donatien Alphonse François de. **Les 120 journées de Sodome ou l'école du libertinage**. Paris: Club des Bibliophiles, 1904.

SAULX, Pierre de. **Éloge de Lévesque de Pouilly**. In *Théorie des sentiments agréables*. Paris: Debure, 1774.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Cours de linguistique général**. Paris: Payot et Rivages, 1995.

SCHENKER, Manfred K. **Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland**. Leipzig: Spamersche Buchdruckerei, 1908.

SCHINZ, Albert. **The Concept of Nature in Philosophy and Literature. A Consideration of Recent Discussions**. In: *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 68, no. 3, 1929, pp. 207–225. JSTOR, disponível em: www.jstor.org/stable/984209 Acesso em: 10/07/2022.

SCHOLAR, Richard. **The *je ne sais quoi* in early modern Europe: encounters with a certain something.** New York: Oxford University Press, 2005.

SHAFTESBURY, third Earl of (Ashley-Cooper, Anthony). **Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times.** New York: Cambridge University Press, 2000.

_____. **Essai sur la mérit et la vertu.** Denis Diderot (trad. fr.). Paris: Zacharie Chatelain, 1745.

SHAKESPEARE, William. **A tempestade.** Trad: Rafael Raffaelli. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

SHKLOVSKY, Victor. **Art as technique.** In: Modern criticism and theory. London: Longman, 1988.

SOURIAU, Étienne. **A correspondência das artes: elementos de estética comparada.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1983.

STEIN, Heinrich Freiherr von. **Die Entstehung der neueren Ästhetik.** Stuttgart: J. G. Cotta'schen, 1886.

STOLNITZ, Jerome. **On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory.** In: The Philosophical Quarterly (1950-), vol. 11, no. 43, 1961, pp. 97–113. Disponível em: *JSTOR*. Acesso em 01/09/2022.

SULLIVAN, Louis. **The tall office building artistically considered.** In: Lippincott's magazine. 1896.

TAINÉ, Hyppolite. **Philosophie de l'art.** Paris: Germer Baillièrre, 1879.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. **A history of six ideas: an essay in aesthetics.** Warszawa: Polish Scientific Publishers, 1980.

THE POLITE ARTS, or a dissertation on poetry, painting, musick, architect and eloquence. London: J. Osborn, 1749.

TAINÉ, Hippolyte. **Philosophie de l'art.** Paris: Germer Baillièrre, 1865.

VALLAS, Léon. **Les idées de Claude Debussy, musicien français.** Paris: Éditions Musicales de la Librarie de France, 1927.

VERNEY, Luis António. **Verdadeiro método de estudar, para ser útil à República, e à Igreja.** Tomo I. Valença: Antonio Balle, 1746.

VIRGÍLIO. **Eneida.** Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

VOLTAIRE. **Cândido, ou o otimismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

XENOFONTE. **Memoráveis.** Trad. Ana Elias Pinheiro. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

YOUNG, James O. **Introduction to *The fine arts reduced to a single principle***. In: BATTEUX, Charles. *The fine arts reduced to a single principle*. Oxford University Press, 2015.

YOUNG, James; CAMERON, Margaret. **Jean-Baptiste Dubos**. In: Stanford Encyclopedia of Philosophy. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/du-bos/> Edward N. Zalta, Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2019. Acesso em 19/09/2022.

ZUCCARO, Federigo. **L'idea de' pittori, scultori ed architetti**. Roma: Marco Pagliarini, 1768.