

JEAN STAROBINSKI
PROFESSOR DA UNIVERSIDADE DE GENEVA

A INVENÇÃO DA LIBERDADE
1700-1789

TRADUÇÃO
FULVIA MARIA LUIZA MORETTO

Editora
UNESP
Fundação para o
Desenvolvimento
da UNESP

IV

A IMITAÇÃO DA NATUREZA

ora (Cap
omente
nes

A VISÃO FIEL

Imitar a natureza: o preceito transmite-se de geração em geração. Mas o que é imitar? E o que é a natureza? Natureza: a palavra tem mil facetas, recebe todas as acepções. Quem quer ter razão no século XVIII invoca a natureza, põe a natureza ao seu lado... Trata-se do universo material? Do conjunto das coisas criadas, do "sistema dos objetos dados no seio do mundo" (Sulzer)? O século tem dela uma nova consciência. Os físicos, os geômetras, os filósofos da idade barroca ganharam seu combate. A idéia do Universo infinito triunfou. O telescópio de Galileu fez recuar os limites do Universo. Acabou a imagem tradicional de um Universo esférico, circunscrito, rodeado pelo empíreo e pelo "motor imóvel".

Doravante, não há mais hierarquia no espaço: não há mais baixo mundo "sublunar" nem altitude angélica; o baixo e o alto perderam seu sentido analógico; nada, no Universo, simboliza de agora em diante a direção de uma salvação ou de uma perdição. Todos os pontos se equivalem: há talvez outros mundos habitados, outras criaturas inteligentes. Não é a Terra, nem Roma, nem Jerusalém, nem mesmo nosso Sol que se deve olhar como o centro do mundo. Cada um, aqui ou em outro lugar, pode com razão considerar o ponto em que se encontra como um ponto central, à condição de reconhecer logo o caráter *relativo* e provisório dessa perspectiva. Como o acentua Georges Poulet, o século XVIII "permanece um século relativista. A verdade consiste numa série de pontos de vista, e o ponto de vista supremo, o único que pode abraçar o cosmo, é o ponto de vista de Deus. O que não impede que todos os pontos de vista sejam verdadeiros e que todos os lugares e momentos sejam o centro de um círculo que envolve uma parte da verdade". Talvez, a divindade esteja de fato em cada ponto do espaço, como o haviam sugerido os místicos na famosa

definição segundo a qual Deus é uma esfera infinita cujo centro está em toda parte e a periferia em lugar nenhum. Newton afirma que "há um Ser incorpóreo, vivo, inteligente, sempre presente, que no Espaço infinito, como se fosse seu Sensório, vê intimamente as coisas em si mesmas, percebe-as, compreende-as inteira e profundamente, porque elas lhe são imediatamente presentes". Que Deus esteja fora do espaço (como querem os cartesianos) ou que o espaço seja um atributo da divindade (como afirmam os spinozistas), a verdade é que o espaço é neutro, isótropo, homogêneo, que nenhum ponto prevalece sobre outro. E se não há centro absoluto nem periferia definitiva, cada consciência (depositária de uma "centelha divina") pode reivindicar o direito de organizar o mundo por sua atividade própria, a partir de seu ponto de vista, justificando, com a condição de reciprocidade, seu interesse individual. Atitude que vai ter conseqüências, pois que o espaço homogêneo presta-se à medida das velocidades, das massas, das relações e, por conseguinte, nos revela leis da matéria que se deixarão explorar. Os cálculos da mecânica permitirão ao homem multiplicar e dirigir suas forças. O "ponto de vista" do indivíduo não será somente o centro de uma contemplação, mas o ponto de apoio de uma ação transformadora.

O espaço neutro oferece-se aos empreendimentos conquistadores do homem e ao domínio metódico da razão. O homem em sua "inquietação" experimenta continuamente suas forças, penetrando assim num mundo que ele vai tentar orientar segundo sua vontade, articular segundo seus valores e seu interesse; nele, verá aumentar seu poder à medida que seus conhecimentos aumentarem. O espaço neutro é o espaço da técnica. É o que haviam anunciado os precursores - Bacon, Descartes - e é o que o século XVIII se dispõe a realizar. O comércio, a indústria vão lançar as bases sistemáticas de uma exploração da natureza. O lucro antecipado será tanto mais seguramente obtido quando, com a finalidade de coagir a natureza, se tiver tomado como armas as leis uniformes que a regem. Ainda que estívéssemos nós mesmos submetidos à causalidade natural, o conhecimento que delas nos confere a experiência dá-nos um domínio evidentemente limitado, porém suficiente para que tal poder se traduza por um acúmulo de riquezas e de bem-estar.

O domínio do espaço é marcado por várias maneiras e, em primeiro lugar, pela mais concreta de todas. As estradas, na Europa (e sobretudo na França), multiplicam-se e tornam-se mais seguras; os intercâmbios desenvolvem-se entre o campo e a cidade; arriscam-se e ganham-se fortunas no comércio das duas Índias e na exploração das minas. Os mais prudentes esperam enriquecer aperfeiçoando os métodos da agricultura. São todos aspectos da invasão utilitária do espaço pelo trabalho humano. Tal movimento, preparado e desenvolvido pela Renascença, um pouco retardado pelas guerras do século XVII, avança agora definitivamente com um impulso que não mais se deterá até os nossos dias. Uma força econômica e social - da indústria e da burguesia

comerciante -, já velha de vários séculos, descobre enfim sua verdadeira linguagem, seus meios mais eficazes, sua "ferramenta mental", numa palavra, sua *ideologia*. Subvertendo o velho cadastro feudal, o qual conservava ainda os vestígios de um universo orientado e estruturado por valores religiosos e "sobrenaturais", a burguesia conquistadora tende a fazer prevalecer, em tudo o que diz respeito à terra (impostos, cercados etc.), o princípio do rendimento, os valores de utilidade negociável. O cadastro da propriedade baseada no dinheiro vai portanto suplantar o cadastro dos domínios justificados pela função "carismática" do senhor e do padre. Como o viu perfeitamente Tocqueville, o anticlericalismo, no século XVIII, levanta menos seu rancor contra a religião do que contra as riquezas da Igreja, contra o solo que ela açambarca, contra seu poder de instituição política. "A Revolução Francesa atacou a religião... não porque os padres pretendiam regulamentar as coisas do outro mundo mas porque eram proprietários, senhores, cobradores de dízimos neste mundo."

Uma tomada de poder. Esperara-se a princípio que o mundo se iluminasse de um lado a outro diante do pensamento geométrico. Chega o momento em que se percebe que a física do movimento não é um princípio universal de explicação. A vida lhe escapa. Os estudos de Yvon Belaval o mostraram perfeitamente, o empreendimento conquistador não renuncia a seus objetivos mas muda de método, toma a forma de um positivismo descritivo e pragmático. Deixa-se a geometria para procurar as ciências da natureza; renuncia-se à esperança de traduzir cada fenômeno por uma fórmula matematizada para contentar-se em fazer minuciosamente seu inventário. A *Encyclopédie* é o principal testemunho desse esforço. (Seria ainda preciso citar o sistemático Linné, o anti-sistemático Buffon, a *Histoire générale des Voyages*.) O saber enciclopédico estabelece o registro de nossos recursos: artes, técnicas, objetos. Que importa, se não conhecemos as leis que uniriam todas as coisas entre si. Os diferentes objetos, quando deles tivermos dado uma boa definição, não deixam de se prestar ao nosso uso. "Assim, escreve Bernard Groethuysen, o homem terá estabelecido sobre os objetos seu direito de proprietário. Rodeia-os de barreiras, divide-os em parcelas e os faz entrar num cadastro universal. E ao deles se apropriar, ele os transforma, por assim dizer, ele os desnatura. A posse transforma a natureza do objeto. A árvore que possuíis não é a que percebeis simplesmente quando a olhais... É o espírito de posse que distingue essencialmente a *Encyclopédie* do *orbis pictus*, no qual outrora os viajantes da Renascença anotavam o que haviam visto de curioso ao longo de suas peregrinações... Os Enciclopedistas fazem com que o homem perfaça o circuito do proprietário. Eis o que vos pertence. Não vos julgáreis tão ricos. Eis o que os sábios vos legaram. Sabei gozar do que possuíis."

Nesse processo de apropriação, a imagem vai desempenhar um papel considerável. Desenhado, gravado, colorido, o Universo inteiro - sob o olhar

do naturalista e do proprietário - é arrolado em espécies, em indivíduos (pois, afirma Buffon, algumas nuances imperceptíveis ligam as espécies umas às outras). Os gabinetes de curiosidades, os jardins de aclimação multiplicam-se pela Europa; são os próprios objetos que a princípio desejamos colecionar. São as próprias plantas que se recolhem nos herbários. A imagem impressa nos livros é um mal menor, um simulacro. Essa "imitação da natureza", confiada aos gravadores, aos aquarelistas, por mais essencial que seja então seu papel na tomada de consciência da realidade terrestre, parece efetuar-se fora do campo da consciência estética. Trabalho de artesão e não de artista, declara-se. Óbra mecânica em que o esforço do pensamento não precisa acrescentar-se à habilidade manual. São ao nosso uso, ao nosso saber que tais objetos são apresentados. Pode-se falar de arte quando a consideração da utilidade impõe-se a esse ponto?

Para o artista não basta imitar pacientemente a natureza; é preciso que o objeto fale ao nosso sentimento. Diante dessa constante exigência da estética do século XVIII, a *pintura de gênero*, ainda que fosse a obra de um Chardin, aparece como um *gênero menor*. Será necessário algum tempo para que Diderot descubra, segundo as próprias palavras do pintor, que a pintura de Chardin não é feita com cores, mas com o sentimento. A princípio, o autor dos *Salons* extasia-se apenas com a *magia das cores* e com a *extrema verdade*. "É a própria natureza; os objetos estão fora da tela e possuem uma verdade capaz de enganar os olhos... Para olhar os quadros dos outros, parece que preciso usar outros olhos; para ver os de Chardin, basta usar os que a natureza me deu e bem servir-me deles." A pintura de gênero realiza pois o feito de dar forma, na superfície plana da tela, a um duplo da natureza; é um impressionante espelho, fiel às mais diversas matérias, mas voltado para "uma natureza ordinária, comum e doméstica". A ilusão é de tal monta que o crítico sente-se logo levado a tomar a atitude do proprietário-consumidor diante dos objetos que lhe são apresentados. Não há devaneio poético diante desses alimentos: pomo-nos em estado de apetite positivo. "É que esse vaso de porcelana é porcelana; é que essas olivas estão realmente separadas da vista pela água na qual nadam; é que basta pegar esses biscoitos e comê-los; é que basta abrir essa laranja-azedada e espremê-la, pegar esse vinho e bebê-lo, pegar essas frutas e descascá-las, pegar esse patê e nele mergulhar a faca." Diante de tanta perfeição imitativa, a contemplação se detém: à primeira vista, as coisas não contam por sua misteriosa presença, mas por seu valor de uso. Assim Diderot, para quem a poesia é essencialmente dramática, exprime uma decepção: "Esta pintura chamada gênero deveria ser a dos velhos ou dos que nasceram velhos. Ela pede apenas estudo e paciência. Nenhuma verve, pouco gênio, quase nenhuma poesia, muita técnica e muita verdade; e é tudo".

Trata-se cada vez menos de uma procura da verdade, e essa arte obstinadamente fiel ao real estabelece, com a pintura poética, a mesma relação que

estabelece a filosofia com o lirismo. Pintura de filósofo, pintura para filósofos! Isso não é pouco. Diderot somente pode amar uma filosofia que valoriza o objeto singular, o detalhe inesperado, o acidente aparentemente irregular. Se nos convenceremos de que "a natureza nada faz de incorreto", nada deve ser negligenciado; é preciso tornar tudo visível, pela virtude de um olhar que apreenderá, ao natural, os objetos, os gestos, as fisionomias.

A tradição censurara, no artista fiel, a atenção pelo mínimo detalhe, pela variação, pelo desvio individual. Isso era, dizia-se, levar em consideração o que faz obstáculo à natureza em lugar de levar em conta suas intenções gerais. "A natureza, escrevia Félibien, é geralmente defeituosa nos objetos particulares, em cuja formação ela foi desviada por alguns acidentes que contrariavam sua intenção, que é sempre a de fazer uma obra perfeita." O defeito que o mesmo autor censura no "gosto alemão" (provavelmente em Dürer) é o de dedicar-se à natureza "como ela é em geral com seus defeitos, e não como poderia ser em sua pureza". Encontra-se em Mengs, mais ou menos um século depois de Félibien, uma expressão ainda mais nítida desse idealismo: "A natureza, em suas produções, está sujeita a vários acidentes; mas o olhar opera livremente porque tem como instrumento apenas matérias passivas, e que não oferecem nenhuma resistência".

Procurar a natureza, segundo essa doutrina, era, a princípio, retirar todos os detalhes que individualizam a fim de perceber a forma, o tipo para os quais tende a natureza - por um esforço que a inércia material, a moda e o capricho humanos têm o desagradável poder de contrariar. Assim pensa Reynolds, em 1770. "O artista", diz ele, "deixará que os pintores comuns pensem que os melhores quadros são aqueles que melhor enganam o olhar do espectador. Deixará que, assim como o florista e o colecionador de conchas, os pintores exponham as menores diferenças pelas quais, numa mesma espécie, um objeto se distingue de outro; ele, contudo, como o filósofo, considerará na natureza o lado abstrato e, em cada uma de suas figuras, representará o caráter da espécie." Porém, se não houvesse o abstrato na natureza? Se a natureza fosse o concreto e nada mais do que o concreto? Se ela não tendesse para o que é simples através de meios simples, mas para o complexo através de meios complexos? Toda esta filosofia idealista que justifica a evicção do detalhe individual tornar-se-ia caduca. Reynolds escrevera: "Pode-se dizer que todas as espécies de animais, todas as espécies de vegetais têm uma forma fixa e determinada para a qual a natureza sempre se inclina, como diferentes raios se inclinam para o centro ou como as diferentes variações de um pêndulo se realizam ao redor do mesmo ponto central. Assim como todos os raios passam pelo centro, embora cada um passe por algum outro ponto, acontece, do mesmo modo, que a natureza produz mais freqüentemente a beleza perfeita do que a deformidade". Mengs retoma a noção de "forma central" para dela fazer um dos temas de seu mais puro idealismo: "Como a perfeição é puramente

ideal e não individual, a Beleza é a perfeição figurada e visível da matéria. A perfeição da matéria consiste em sua analogia com nossas idéias...". A intenção é comovente; dela resulta, praticamente, um "rafaelismo" elegante e insípido. Porém, a esse conceito de uma natureza que tende *imperfeitamente* para cada objeto, para cada espécie, para um tipo central que a arte saberá adivinhar perfeitamente, o pensamento de um Diderot, de um Buffon, opõe a imagem de uma natureza compreendida, pelo contrário, como um poder de variação, de divergência, de individuação. Não é mais então um esforço concêntrico, é um "movimento de fluxo contínuo" que caracteriza a obra da natureza: uma expansão diversificadora na qual se desenvolvem as energias da obscura fermentação original da matéria. Por conseguinte, não é o tipo ideal que será testemunho da intenção criadora da natureza, é o *indivíduo*; é mesmo, paradoxalmente, aquele que consideraríamos um "monstro". A natureza não mais é concebida como uma intenção que visa a estabilizar "formas centrais"; ela se apresenta como um dinamismo que tem o poder de criar todos os possíveis, todos os elos da grande corrente dos seres, através do desenrolar de um tempo infinito. A natureza quer criar diferenças e nuances individuais, não tipos específicos. A vida é o desdobramento de um poder de diferenciação, a resultante sempre nova de um feixe de determinismos. Não há Criador superior ao poder criativo da Natureza.

4

INSTANTES CAPTURADOS

“O pintor tem apenas um instante”, escreve Diderot; “e não lhe é permitido abarcar dois instantes como não lhe é permitido abarcar duas ações.” Mas tal condição, o pintor do século XVIII a aceita facilmente: seu desejo é o de capturar o instante, de tornar sensível um momento fugidio. Para consegui-lo, o pincel e o óleo são meios por demais lentos: é o creiom, é o guache, o desenho a carvão, a aquarela, manejados com mão ágil, que poderão rivalizar em velocidade com o objeto que foge. De onde resulta que os refinados êxitos do desenho se nos evidenciam como a mais adequada expressão do gênio próprio da época. A acuidade do olhar, a execução feita com brio não deixam de apresentar uma espécie de verve amorosa, e não é permitido ignorar que o modelo é um ser amado, visto num instante precioso.

É preciso lembrar contudo que, para o amador do século XVIII, esses desenhos, que nos parecem obras acabadas, tinham o encanto do inacabado. O desenho, para eles, é sempre um esboço, isto é, uma proposta com a intenção de uma conclusão ulterior. O prazer achava-se no acabar mentalmente, numa cumplicidade imaginativa, a obra que o desenhista, renunciando a compor, deixava aparentemente incompleta. Para o amador, o instante capturado pelo desenho indica a virtualidade de uma obra em suspenso. E esta maneira de misturar a acuidade da notação à espera de uma perfeição adiada vai seduzir os artistas ao ponto de incitá-los a renunciar ao indispensável acabamento. Caylus explica as causas desse prazer mas levanta-se contra o que considera um descaramento: “Parece-me que, como um simples traço freqüentemente determina uma paixão e prova como o autor sentia a força e a verdade da expressão, o olhar curioso, a imaginação animada gostam e vangloriam-se ambas de concluir o que muitas vezes está apenas esboçado. Em minha opinião, a diferença que há entre um belo desenho e um belo quadro é que em um pode-se

ler, na proporção das próprias forças, tudo o que o grande pintor quis representar e que no outro nós mesmos terminamos o objeto que nos é oferecido; por conseguinte, somos muitas vezes mais impressionados pela vista de um do que do outro... O único inconveniente... é a maneira pela qual alguns pintores deixaram-se levar pelo prazer de desenhar. Negligenciaram a pintura para dedicar-se só ao desenho, entregaram-se apenas ao prazer sedutor de lançar rapidamente suas idéias no papel assim como ao de imitar a natureza nas paisagens e nas outras belezas com que ela tão bem sabe estimular o gosto de seus adoradores. Por melhor que tenham desenhado os que acabo de citar, é preciso concordar que é sempre uma espécie de libertinagem que se deve censurar...". É verdade, Gabriel e Augustin de Saint-Aubin foram apenas desenhistas (e gravadores): devemos a tal "libertinagem" uma maravilhosa sucessão de instantâneos em que, sem prejudicar a veracidade da anedota, uma liberdade quase feérica vem abrandar o mundo quando ele se transforma em imagem. Já encontramos o que tanto irá seduzir Baudelaire nos desenhos de Constantin Guys: a exaltação da beleza daquilo que passa, um lirismo do efêmero.

É um segredo de feminilidade que desejam apreender esses desenhistas. A nudez abandonada, mas também o movimento, o gesto, a postura, o porte do ser inteiro, com suas pregas vivas formadas pelos tecidos abundantes com que a moda os rodeia. Levado por toda a jovialidade brejeira de que é capaz, Fragonard confere ao deitar de operárias um ar de comédia com a cumplicidade da contraluz que revela os corpos sob as camisolas. Mas ele sabe também estar atento à imobilidade, construir uma figura (como a dessa jovem de pé entre as ervas, vista de costas) cujos adornos, penteado, inflexão do pescoço e da cabeça significam, sozinhos, uma nuance do desejo, um estado do ser sensível vivido e manifestado pelo corpo inteiro. Lá (sob o olhar de Gainsborough) é o mistério de um passo, com o aparecimento, sob a saia levantada, de um calcanhar e de um tornozelo. Movimento elementar, mas em que a figura inteira se afasta de nós segundo a segura intuição do conjunto que, segundo o testemunho de Reynolds, caracteriza a arte de Gainsborough. É a presa de um olhar ávido. "Ele tinha o hábito de fazer notar constantemente aos que o acompanhavam todos os detalhes da fisionomia, todas as combinações acidentais da figura, todos os felizes efeitos de luz e de sombra... Seus modelos estavam sempre ao seu redor, ele os encontrava nos campos e nas ruas, e desses modelos fornecidos assim pelo acaso, escolhia com muito discernimento os que convinham a seus desígnios... Se encontrasse em seus passeios algum tipo que lhe agradasse e que fosse possível ter como modelo, mandava-o ir à sua casa..." Assim talvez essa transeunte...

Numa fórmula feliz, o filósofo Alain declarava: "O desenho dá seu testemunho quanto a essa liberdade das formas imóveis através de uma audácia quase sem matéria e de um movimento reencontrado". Nas cenas de repouso

ou de leitura, os desenhos e as aguadas do século XVIII dão realmente esta impressão: não de uma fixidez imóvel mas, antes, de um movimento suspenso, de uma animação tanto mais sensível por ser apenas animação interior, respiração tranqüilla, olhar fixo nas linhas do livro e, mais ao longe, no horizonte fletido surgido do livro. Sobre a ouvinte que vemos nas *Liseuses* de Fragonard, Claudel escreve: "A atenção da pensativa que apenas nos mostra um perfil apagado está inteira, lá longe, por detrás, aderente ao local imaginário que ela hesita em atingir ou em abandonar. Apoiada e como suspensa no balaústre de um invisível tanque... É a sonoridade de uma frase não pronunciada enche toda a cena".

INSTANTES CAPTURADOS

1. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806): *O detar das operárias*. Sépia (a. 0,241, l. 0,372). Cambridge, Mass., Fogg Art Museum, Harvard University.
2. Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780): *A academia particular*, 1776. Desenho (a. 0,113; l. 0,087). Paris, Coleção Veil-Picard.
3. Thomas Gainsborough (1727-1788): *Mulher vista de costas*. Desenho (a. 0,49; l. 0,305). Oxford, Ashmolean Museum.
4. Jean-Baptiste Greuze (1725-1805): *A Senhora Greuze sobre um canapé* (a. 0,345; l. 0,47). Amsterdã, Rijksmuseum, Cabinet des Estampes.
5. Jacques-André Portail (1695-1759): *Letora*. Desenho (a. 0,441; l. 0,356). Newport, Rhode Island, Coleção Sr. Forsyth Wickes.
6. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806): *A leitura*. Aquarela de bistre (a. 0,282; l. 0,21). Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.
7. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806): *Jovem vista de costas*. Desenho (a. 0,379; l. 0,25). Orléans, Musée des Beaux-Arts.