

A GÊNESE DA AUTONOMIA ESTÉTICA

IRef. JIMENEZ, Marc. – A Gênese da autonomia estética. **O que é Estética?** São Leopoldo-RS: Editora Unisinos, 1999 (p.52 a 81).

Século XVII – época clássica, razão triunfante.

Descartes – cogito: Penso, logo existo – intuição que desencadeia uma verdadeira busca de certezas baseadas na elaboração de noções claras e distintas

**Qual a influência do cartesianismo no domínio da reflexão sobre a arte?
Por que a esfera estética somente pôde ser concebida como domínio autônomo no final do século XVIII?.**

O projeto de Descartes não determina o homem a tornar-se “senhor e dono da natureza”? Devemos entender com isso “toda natureza”, tanto os fenômenos chamados naturais quanto a natureza biológica do homem e o ser moral submetido às paixões e afetos. Uma tal submissão à onipotência do racionalismo não se realiza em detrimento das faculdades sensíveis que se opõe, tradicionalmente à razão: a imaginação, a fantasia, o sentimento, o gosto? (p.52)

UMA INTERPRETAÇÃO ACANHADA, MAS LARGAMENTE DISSEMINADA, DA FILOSOFIA CARTESIANA INTEIRAMENTE ASSIMILADA AO ESPÍRITO CLÁSSICO DO SÉCULO XVII, DESENVOLVE-SE NESSE SENTIDO

O sistema cartesiano exclui, por princípio, a constituição de uma filosofia da arte. De fato, **Descartes, que sonhava com um saber**

unificado, regido pelo método matemático, nunca redigiu um tratado de estética....Se em sua obra de juventude reconhece que cada sentido é susceptível de algum prazer, tal prazer deve obedecer a uma certa proporção entre o objeto e o sentido que o percebe. Da mesma forma, um objeto é tanto mais facilmente percebido quanto menor for a diferença entre suas partes (p.53)

É uma estética intelectualista perfeita e de uma extrema prudência, que prega a harmonia e a ausência de excessos em todas as coisas. **A razão do belo escapa à razão**e Descartes o confessa ao padre Mersene: "quanto à vossa pergunta, a saber, se podemos restabelecer a razão do belo [...] o belo e o agradável significam apenas uma **relação entre nosso julgamento e o objeto**, e pelo fato de os julgamentos dos homens serem tão diferentes, **não se pode dizer que o belo ou o agradável tenham alguma medida determinada (p.53)**

Descartes atém-se a este **relativismo do gosto, sempre individual**, dependendo da fantasia de cada um, ligado à sua memória, à sua experiência passada, variável segundo o momento. PORTANTO, NÃO SERIA POSSÍVEL MEDIR O BELO, ELE NAO PODE SER SUBMETIDO A UM CÁLCULO CIENTÍFICO NEM A UMA QUANTIFICAÇÃO QUALQUER, POIS A CIÊNCIA VISA AO UNIVERSAL ENQUANTO **O BELO PERTENCE À ORDEM DO SENTIMENTO INDIVIDUAL (P.54)**

A reflexão estética só começa logo que é possível estabelecer uma relação entre o que é agradável aos sentidos e o que agrada à alma, entre o prazer inteligível e o prazer sensível. **Descartes sabia que a questão do elo entre a *res cogitans* (a coisa/ sujeito pensante) e a *res extensa* (a coisa extensa/corpo/matéria) constituía a dificuldade de seu sistema....**

UM DOS MAIS AMBICIOSOS SISTEMAS DOS TEMPOS MODERNOS NÃO PODE EXPLICAR O COMPORTAMENTO DO HOMEM DIANTE DA ARTE. NÃO EXISTE, NESSE SENTIDO, UMA ESTÉTICA CARTESIANA

...

É claro que não é habitual atribuir a Descartes o lugar que lhe damos na filosofia da arte. Mas a **estética não teria podido nascer sem a afirmação do sujeito como dono, até mesmo criador, de suas representações**. O sujeito cartesiano não é o sujeito estético. O belo, para Descartes, não é mensurável, pois depende demais dos caprichos do indivíduo. **Mas ao reconhecer o papel da subjetividade para determinar o que é belo ou agradável para a alma, o cartesianismo insiste na inconsistência de qualquer pesquisa que vise a definir as condições pretensamente objetivas da beleza ideal, do belo em si (p.56)**

Um outro ensinamento do cartesianismo é rico de consequências: concerne ele mais diretamente à **influência da doutrina da razão nas controvérsias, às vezes vivas, sobre noções de gosto, de sentimento e de imaginação** que alimentaram a maioria das querelas artísticas até o século seguinte

Em seu ponto de partida, a questão é simples: **SE O BELO NÃO É MENSURÁVEL E SE A RAZÃO, QUE É, CONTUDO, PARTICULARMENTE EFICAZ NA PESQUISA DA VERDADE, NADA NOS PODE ENSINAR SOBRE O ASSUNTO, COM QUE FACULDADE PODEMOS CONTAR?** Existirá uma única ou existirão várias faculdades capazes de auxiliar ou de substituírem plenamente a ela? Mais precisamente: **A BELEZA OBEDECE A REGRAS EXATAS OU É ELA ASSUNTO DE SENTIMENTO?** Devemos acreditar que a verdadeira beleza está acima de toda regra, inacessível a qualquer razão? **Depende ela do gênio ou da técnica?**

Porém, o problema concerne igualmente ao amador: **esperamos que ele manifeste uma violenta emoção diante da obra de arte ou que a contemple serenamente? (p.57)**

A razão clássica

Se o classicismo se define em todos os domínios pela procura do sensato, da moderação, do verossímil e do “alto gosto”, evidencia-se que o edifício grandioso construído por Descartes está longe de ser monolítico. Poder explicar-se de acordo como a razão significa preservar-se da falsidade e dos erros dessa “louca casa”, imprevisível e caprichosa. Porém os contemporâneos de Descartes e seus sucessores sabem que as coisas não são tão simples.....

O século clássico, considerado o século da razão, é também o de seus limites. Sem dúvida porque esta famosa razão não é assimilável ao nosso conceito moderno de racionalidade positivista, instrumental , dominadora e fria (p.58)

A PARTIR DA METADE DO SÉCULO XVII, SURGE A SUSPEITA DE QUE A RAZÃO NÃO É UMA, ABSOLUTA, E DE QUE NÃO CONSTITUI A ÚNICA FONTE DE CONHECIMENTO. No sentido inverso, suspeita-se que O SENTIMENTO NÃO SEJA TOTALMENTE ENGANO OU DESREGRAMENTO DOS SENTIDOS, MESMO SE FOR CONFUNDIDO COM A SENSIBILIDADE (P.59)

A emergência de uma razão estética

Se a Academia é um “convento”, se Le Brun celebra como padre superior, inteligente e autoritário, a “missa obrigatória” é dita por **André Félibien**. Seus *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, redigidos entre 1659 e 1685, são um monumento à glória do classicismo em que figuram como referências obrigatórias Nicolas Poussin e Rafael. Mas Félibien não é dogmático e seus *Entretiens* revelam um espírito sutil, atento às nuances na apreciação das obras de arte de seu tempo e suficiente perspicaz para sentir as fissuras que despontam no edifício racionalista.

É evidente que Felibien não nega o ideal de beleza objetiva, nem a existência de um belo imutável que só pode ser alcançado pela observância de regras e de normas controladas pelas luzes da razão. MAS AS “REGRAS DA ARTE” TAIS COMO SÃO SENTIDAS PELO GÊNIO CORRESPONDERÃO SEMPRE ÀS REGRAS RACIONAIS?

E MESMO QUANDO O RESPEITO PELAS REGRAS ENGENDRA A BELEZA, PODEREMOS TER CERTEZA DE QUE SE TRATA, NO CASO, DE UMA CONDIÇÃO SUFICIENTE PARA QUE ESTA BELEZA NOS AGRADE?

EM OUTRAS PALAVRAS, NÃO HAVERÁ OUTRA COISA QUE VENHA ACRESCENTAR-SE À BELEZA OU ENTÃO QUE A ACOMPANHE E QUE NENHUM RACIOCÍNIO POSSA EXPLICAR?
(P.62)

Há aqui um paradoxo que podemos simplificar da seguinte maneira: **a beleza nasce da razão, mas a razão não pode ser inteiramente**

criadora de beleza. A esta “outra coisa” Felibien dá um nome: trata-se de **GRAÇA.**

Ora, a graça não depende da razão, mas sim da alma. Ela não obedece a regras racionais, mas somente ao gênio do artista:

“A beleza nasce das proporções e da simetria que se encontra entre as partes corporais e materiais. A graça é engendrada pela uniformidade dos movimentos interiores causados pelos afetos e pelos sentimentos da alma” (p.62)

E da aliança da beleza e da graça resulta um “esplendor totalmente divino”, um **“NÃO SEI QUÊ”**. Este “não sei quê” é um **indizível**, um inefável que não se pode expressar com concreção”, **exatamente o contrário de uma regra da razão e de uma ideia clara e distinta.**

Este “não sei quê” seria como o nó secreto que reúne estas duas partes do corpo e do espírito”. **É ele que provoca em nós a admiração sem que nem mesmo possamos explicar nem por que nem como (p.63)**

Isso não impede que o “não sei quê”, por mais vago que seja, constitua uma séria objeção aos obstinados partidários de uma beleza imutável e universal, uma beleza eterna.

Uma brecha no ideal de uma beleza perfeita e única, sob a égide da razão, ela mesma imutável. Nesta brecha, ainda estreita, introduz-se **Roger de Piles.** Tudo acontece como se a requisição da razão pela ordem política e institucional, ou seja, pelo absolutismo monárquico e pela Academia, provocasse, por seus excessos, uma espécie de **HUMANIZAÇÃO DA RAZÃO**. ESTA PALAVRA DEVE SER TOMADA EM SEU SENTIDO PRIMORDIAL: **VOLTA AO HOMEM, À SUA SENSIBILIDADE, A SEUS AFETOS.** A importância que adquire a **noção de gosto**, isto é, dos movimentos secretos da alma, significa que o indivíduo assume, ainda timidamente, sua experiência estética (p.64)

A questão da cor

O debate sobre o colorido, que se agrava a partir de 1660, revela esta tendência. A questão de privilégio concedido, seja ao desenho, seja à cor, não é nova na história da pintura...

Charles Le Brun, um cartesiano rigoroso, prega o desenho ...O “belo método de pintura” ensinado pela Academia passa pelo creiom. É ele que “dá forma”, é dele que depende a cor e não o inverso. **A cor, concede Le Brun, pode trazer sua contribuição, mas ela não faz nem o pintor nem o quadro.** Do outro lado, **Roger de Piles...** “Um pintor somente é pintor porque usa cores capazes de seduzir os olhos e imitar a natureza”, declara **Blanchard** sem rodeios diante dos acadêmicos em 1671 (p.65)

Le Brun respondera a Blanchard com argumentos supostamente decisivos e definitivos: **o desenho constitui o elemento essencial da pintura; a cor representa apenas um acidente. O desenho dá forma e proporção; sozinha, a cor não significa nada. O desenho está ligado ao mesmo tempo ao espírito, à imaginação e à mão. Ele pode, portanto, expressar até mesmo as paixões da alma sem ter necessidade da cor.** (p.65)

TODO O APANÁGIO DA COR CONSISTE EM SATISFAZER OS OLHOS, ENQUANTO O DESENHO SATISFAZ O ESPÍRITO”

Subentende-se: a cor não pode produzir nem tom nem colorido. Ela é somente matéria bruta, válida apenas para ser misturada por mãos

de artesãos e que não poderia , de maneira nenhuma aspirar à nobreza do espírito..

Quando **Roger de Piles** redige seu *Cours de peinture par principes*, Le Brun está morto há quase 20 anos . Porém seu triunfo nada deve ao desaparecimento do primeiro pintor do rei. Ele repousa sobretudo na pertinência dos argumentos. É preciso lembrar: Le Brun afirmava que a cor não podia engendrar nem o tom nem o colorido. A distinção é hábil. Ela permite minimizar a cor e considerar que seu manejo é trabalho de moedores de tinta . Mas esta mesma distinção é útil a Piles que, todavia, precisa: " O colorido é uma das partes essenciais da pintura através da qual o pintor imita as aparências das cores de todos os objetos naturais e distribui aos objetos artificiais a cor que lhes é mais vantajosa para enganar a vista". Em outras palavras, o colorido constitui a diferença da **pintura e o desenho como seu gênero**". O colorido constitui a especificidade da pintura (p.66)

Contrariamente à afirmação de Le Brun, não é, portanto, legítimo considerar que a cor se contente em satisfazer os olhos, que ela somente diga respeito aos sentidos, ao corpo, enquanto o desenho satisfaz o espírito, está ligado a alma...Le Brun: **"não há homem se a alma não estiver unida ao corpo, da mesma forma não há pintura se o colorido não estiver unido ao desenho"**.

A partir do início do século XVIII, o futuro da cor, ao mesmo tempo na prática pictórica e na reflexão estética, está assegurado.

Era importante evocar os principais momentos desse debate para precisar o estado da reflexão a estética no início do século XVIII. Insistimos no interesse artístico, assinalando que ele podia esconder outros. Quais são eles?

P 67 - A defesa, por Le Brun, da nobreza do ofício (desenho), garante o dogma acadêmico e uma tradição, a do desenho, atestada pelos mestres do passado. Dizer que o desenho está ligado ao espírito, ao projeto, concebido e elaborado abstratamente pelo artista significa lançar a matéria, a cor, para a atividade manual, apanágio dos artesãos prisioneiros das corporações, operários limitados a tarefas "inferiores"

Um segundo aspecto, mais diretamente político, revela em que medida os conflitos estéticos estão ligados aos interesses ideológicos de uma época. Le Brun, primeiro pintor, depende de Colbert, superintendente das Construções, inteiramente devotado ao monarca. A pintura é uma arte da corte, o "primeiro filho" preferido do desenho encarregado de *representar* os grandes atos do rei, a poesia só está presente para cantá-los....O que, além do desenho, pode fazer "tomar parte na composição dessa famosa ordem francesa, que deve carregar tantas figuras alegóricas quantos forem seus ornamentos, para registrar o estado glorioso em que se encontra hoje a França sob o reinado de Luiz XIV? Certamente não a "bela maquiagem", essa cor que engana os olhos e trai a realidade.

P 68 - O debate sobre o colorido, portanto, não é unicamente um problema de pintura, mesmo se tomar o aspecto de um círculo fechado no qual se enfrentam uma casta de iniciados e de privilegiados, longe de qualquer instância pública. Ele é a expressão, sobretudo a partir de 1680, de uma crise multiforme que diz respeito, ao mesmo tempo, ao absolutismo monárquico, ao enfraquecimento dos modelos antigos e ao questionamento de uma Razão pretensamente cartesiana, que com demasiada freqüência serve de *alibi* ao autoritarismo.

Dos antigos aos modernos

P 69 - **A querela dos Antigos e dos Modernos**, desencadeada por **Charles Perrault** em 1687 também já revela contradições subjacentes à época clássica e que se manifestam doravante abertamente. Sua origem "literária": francês ou latim, Homero ou os autores contemporâneos, desaparece com bastante rapidez sob os interesses políticos e filosóficos desse final de século caracterizado por uma profunda mudança de mentalidade.

Claramente identificáveis no início, os protagonistas e seus chefes - **Boileau e La Bruyere para os Antigos, Charles Perrault e Fontenelle para os Modernos** - concluem, conscientemente ou contra a vontade, alianças que perturbam o jogo. **A tendência conservadora**, encarnada pelos jesuítas e pelos clérigos da Universidade, **defende os Antigos**, enquanto o **clã modernista** encontra apoio em Colbert e na Academia Francesa. Reação de um lado, progresso do outro, os antagonismos subsistem apesar do mediador Antoine Arnauld, chamado o Grande Arnauld, teólogo, doutor da Sorbonne, dedicado à causa jansenista, interlocutor crítico de Leibniz e de Malebranche, totalmente seduzido pelas teses cartesianas.

Quando a querela se reacende, em 1713, entre o "geômetra" Houdar de la Motte e a Sra. Dacier, a causa já estava adiantada. O mediador, desta vez, é Fénelon, autor em 1714, de uma *Lettre à l'Académie*, na qual tenta conciliar o gosto dos escritores antigos e o interesse pelos autores modernos. Mas a conciliação pouco mascara a vitória dos Modernos e dos "geômetras".

Alimentados por Descartes, leitores críticos de Malebranche, de Spinoza, de Locke, de Leibniz, atribuem à razão uma função resolutamente crítica, inconcebível na tradição clássica. Esta razão crítica anuncia esta tendência para uma crítica da razão exercida pelos filósofos do século XVIII. "Crítica da razão" não significa aqui desqualificação da razão nem abandono da pretensão de aceder à verdade por caminhos racionais, mas exatamente o contrário. A crítica da razão não prega um irracionalismo qualquer. **Simplesmente, em lugar de atribuir à razão a tarefa de chegar à Verdade, ao Absoluto, dá-se-lhe a função de determinar as condições científicas que autorizam o conhecimento.** E é este conhecimento que dá acesso a uma verdade, aquela que o homem está apto a reconhecer, a afirmar e a defender, levando em consideração o caráter limitado de sua razão. Esta aparente modéstia, que toma às vezes a forma de ceticismo, absolutamente não prejudica o radicalismo do vasto movimento crítico – desta vez no sentido mais agressivo de questionamento – contra as antigas e tradicionais tutelas: quer se trate da autoridade política, teológica, moral ou artística.

O termo crítica invade as conversas e os títulos das obras...

Esta freqüência do termo "crítico" é reveladora da nova postura intelectual e moral dos pensadores do início do século XVIII: anuncia ela os grandes cortes, isto é, a ruptura do elo com o princípio de autoridade que reina em todos os domínios desde a Idade Média

p 71 - Que se passa na estética?

Apenas três decênios antes que o termo estética venha designar uma disciplina autônoma, nada permite prever a

emergência de um discurso específico, coerente, com uma terminologia segura.

Numerosos são os equívocos que ainda planam sobre os conceitos de gosto, de sentimento, de imaginação, de intuição, de emoção, de paixão, de sensibilidade ou de gênio. Todas essas noções remetem a um "não sei quê" - para retomar a expressão do padre Bouhours - que somente deve sua relativa precisão às conveniências do momento e ao código em vigor neste ou naquele autor. **A própria palavra "arte" não está definida.** Não é usada no singular, nem com minúscula nem com maiúscula. O uso do plural é obrigatório, acompanhado por um adjetivo: as artes mecânicas, as artes liberais. Estas últimas, catalogadas pela Academia: eloquência, poesia, música, pintura, escultura, arquitetura e gravura, são chamadas "belas-artes", desde o final do século XVII. La Fontaine teria sido o primeiro, dizem, a usá-la neste sentido. Mas a Escola de Belas-Artes só é assim chamada em 1793. Quanto à Academia de Belas-Artes, deverá esperar até 1816.

As condições para a elaboração de uma filosofia da arte sob a forma de uma disciplina positiva e autônoma, portanto, ainda não estão reunidas. Se um discurso estético é possível, ele deve ser constituído sobre uma base de conceitos, de noções e de categorias relativamente confiáveis e estáveis sem que suas significações sofram variações por demais profundas de um conceito a outro. No início do século XVIII está-se ainda muito longe disso

P 71 – Uma estética – ciência ou filosofia – somente pode ser definida na distância que separa a razão...do que não é razão. Ora, se sabemos, ou julgamos saber, sobretudo graças ao cartesianismo, em que consiste a razão, se identificamos suas finalidades, o mesmo não acontece com aquilo que parece ser o seu oposto

Dois obstáculos se opõem à elaboração do discurso estético.

Primeiro: consideramos que, desde a Idade Média até o despontar dos tempos modernos, **a distância entre razão e o que lhe é contrário é infinita.** O que será possível colocar num espaço infinito e indeterminado? De uma lado, uma razão onipresente apresentada como medida de todas as coisas; do outro, uma multiplicidade de noções incertas...Uma dá acesso ao saber, ela contribui para o progresso do conhecimento; as outras, prisioneiras da natureza humana, parecem destinadas apenas a descrever, de forma turva e indistinta, o pretenso mistério insondável do homem

O outro obstáculo reside na demasiada proximidade entre a razão e seu contrário indeterminado. Há aqui, aparentemente, uma contradição. Deve-se ela à tentação de **avaliar o vasto domínio do sensível com a medida da razão**: poder atribuir um conceito, dar um nome ao que escapa ao entendimento, por exemplo o sentimento, a imaginação. **A solução clássica, pelo menos a tentativa racionalista, consiste em desejar precisamente racionalizar o que escapa entre as malhas da razão, por exemplo, o gosto ou a graça.** O ideal é chegar a uma coincidência perfeita entre a razão e o que não é razão, em outras palavras, é reduzir, até mesmo suprimir a distância que evocamos mais acima.

Mas então, coloca-se igualmente a questão: **onde colocar a estética se o espaço em que ela procura penetrar não existe mais?**

Evidentemente, **é preciso encontrar a distância correta entre uma razão que não avance no terreno da sensibilidade e uma esfera do sensível que não afunde no irracional**

Há uma solução possível, mas ela exige duas condições: de um lado, que a razão, tão eficaz nas ciências, renuncie à sua ambição totalizadora e universalizante; que ela, de qualquer forma se abrande; de outro lado, que seja possível responder, racional e conceitualmente, pela imaginação e pela sensibilidade. E admitir que elas também constituem faculdades cognitivas e são assim geradoras de um conhecimento. O que prova, por exemplo, que a escolha das cores, que um Le Brun atribui ao arbitrário e do espírito desorientado do pintor, não obedeça a uma lógica particular, que ele não seja baseado na razão?

P 73 - EM SUMA, O PONTO DE CONCORDÂNCIA ESTARIA EM UMA OUTRA RAZÃO, DIFERENTE DA RAZÃO MATEMÁTICA E LÓGICA, UMA RAZÃO ADAPTADA AO SEU NOVO OBJETO. ELA PODERIA SER UM INTERMEDIÁRIO ENTRE A RAZÃO E A IMAGINAÇÃO, ENTRE O ENTENDIMENTO E A SENSIBILIDADE. E FINALMENTE, É O INDIVÍDUO, O SUJEITO QUE REALIZARIA DE ALGUMA MANEIRA A HARMONIA ENTRE AS FACULDADES, DE UM LADO, PORQUE É O AUTOR DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E DE OUTRO LADO, PORQUE CABE A ELE, A ELE E A NINGUÉM MAIS, PRONUNCIAR-SE SOBRE O QUE SENTE: CABE A ELE EMITIR UM JULGAMENTO DE GOSTO

P 74 - Ora, já precisamos que as condições para o aparecimento de uma esfera estética autônoma ainda não estavam reunidas no início do século XVIII. Isto não significa que o período clássico, sob seus adornos e ouros, não tenha funcionado como esse laboratório experimental que já assinalamos. Quantas teorias, quantas controvérsias e quantas querelas não conheceu esse século, na França e no exterior, verdadeiras testemunhas de contradições latentes, indícios de uma profunda transformação de perspectiva em relação aos séculos precedentes!

Estamos lembrados de que Félibien, com o padre Bouhours, maravilhava-se com o **poder dinâmico do "não sei quê", desse inexprimível que não é nem a beleza nem a graça, mas as duas juntas**. Dessa união, de fato, resulta o **"esplendor"**; este esplendor, todavia, não é de ordem humana, mas de ordem divina. Félibien usa a expressão "esplendor divino". Poder-se-ia pensar que se trata aqui de uma espécie de revelação sobre a qual o homem não tem poder. E, de fato, este esplendor ultrapassa seus dois componentes; ele os transcende em algo que se aparenta ao sublime. Encontramos novamente a ideia de Longino segundo a qual o sublime é esta "força que eleva a alma

Mas o importante, na explicação de Félibien, é a ideia de que **o "não sei quê" é ele também movimento (da alma) isto é, força, energia que agita o sujeito, que concerne à sua própria experiência, afeta as paixões de sua alma. Em outras palavras, não são mais as regras consideradas ideais de beleza que servem aqui como referência, mas o que sente o indivíduo em seu confronto dinâmico com o objeto.**

Este mesmo pressentimento do papel desempenhado pela **experiência sensível**, em detrimento da razão é encontrado em Roger de Piles. Tomar partido em favor do colorido, da "bela maquiagem" - que ele celebra nos quadros de Rubens - contra o desenho, contra a obediência às regras canônicas que o regem, significa promover uma forma de prazer específico ligado, ao mesmo tempo, à autonomia do artista, convidado a sugerir formas libertas da ordem gráfica e à liberdade do espectador, levado a fruir sem restrição dos "encantos da cor".?

P 75 - sensações e o lugar que a reflexão estética tende a conceder ao sentimento e à imaginação correspondem, no final do século XVII e no início do século XVIII, a uma profunda transformação de mentalidade, sobretudo em relação às ambições filosóficas e científicas tradicionalmente ligadas à razão. Poder-se-ia quase falar de uma mutação dos espíritos se este termo não sugerisse uma ruptura clara e brutal na qual convém especialmente ver um lento amadurecimento das ideias.

Poderíamos esquematizar a transformação de mentalidade que nos interessa aqui, reduzindo-a a um deslocamento do objeto para o sujeito. É exatamente o que significa, na teoria das artes, a atitude de um Felibien ou de um Roger de Piles: começemos por nos interessar pelo que sente o espectador que contempla um quadro e tentemos determinar através de que meios pode o artista chegar a emocioná-lo.

Empiristas e racionalistas

Todavia, a diferença é considerável para os pensadores e os filósofos empiristas que, como o termo o indica, dão prioridade à experiência sensível em detrimento da razão. Contudo, a oposição tradicional entre empiristas e racionalistas não se justifica. Os empiristas, de fato, não negam o papel da razão mas pensam que toda ideia é a representação a posteriori do que age sobre os sentidos. Em outras palavras, tudo o que eu concebo ou imagino supõe uma sensação e uma percepção, um contato primordial com o objeto exterior, graças aos órgãos dos sentidos