

Fábula e invenção

Oliver Tolle

Universidade de São Paulo/FFLCH

RESUMO

O objetivo do presente artigo é mostrar como a teoria da arte de Sulzer se encontra apoiada na caracterização das faculdades cognitivas, remontando, portanto, à psicologia empírica desenvolvida pela escola leibniziana. A partir dos conceitos de fábula e invenção fica claro que a criação poética depende mais de observação do que está dado do que de uma invenção em sentido propriamente dito, quer dizer, do ultrapassamento da natureza pelo espírito. Esse modo de colocar as coisas permite identificar a atividade criadora com a do leitor, que são igualmente movidos pelo desafio de reconhecer a articulação recíproca entre as diversas partes de um significado universal da natureza humana.

PALAVRAS-CHAVE: Fábula. Invenção. Poética. Psicologia empírica. Estética.

ABSTRACT

The aim of this article is to show how Sulzer's theory of art is based on the characterization of cognitive faculties, therefore referring to the empirical psychology developed by the Leibnizian school. From the concepts of fable and invention it is apparently clear that poetic creation depends more on observation of what is given than on an invention in the proper sense, that is, on the overcoming of nature by the spirit. This way of putting things allows us to identify creative activity with that of the reader, who are equally moved by the motivation of recognizing the reciprocal articulation between the various parts of a universal meaning of human nature.

KEYWORDS: Fable. Invention. Poetics. Empirical psychology. Aesthetics.

Para a discussão estética do século XVIII, a poesia, bem como a arte em geral, ocupam um papel importante na formação do indivíduo. Há aqui uma preocupação em colocar as belas-artes em condição de igualdade com as demais áreas do saber. Não só a física, a matemática, a medicina, mas também as diferentes manifestações artísticas são uma fonte de conhecimento. Em particular, a poesia, enquanto mestra da humanidade, tem como finalidade a elevação moral do leitor. Como compreender essa afirmação? Ela não significa, certamente, que pela emulação dos atos dos heróis e personagens ensina-se possibilidades de realização aos homens, já que alguns personagens cometem crimes ou têm uma conduta reprovável e muitos dos poemas culminam em um desfecho trágico. Tentaremos mostrar no presente artigo como Sulzer, em sua *Teoria Geral das Belas-Artes* (1771-74), desenvolve a ideia de que o conhecimento proporcionado pela arte não está exatamente associado ao seu conteúdo propriamente dito, isto é, o

tema que dá ocasião à obra, como, por exemplo, o conhecimento que uma pintura de retrato nos fornece da pessoa retratada. Ao contrário, o ensinamento da arte está estreitamente ligado ao reconhecimento das faculdades latentes em cada ser humano e às suas possibilidades de realização.

Nesse sentido, Sulzer observa que não se deve considerar a *fábula*, quer dizer, “a ação ou o episódio que constitui a matéria de um poema épico ou dramático” (Sulzer, 1771, 333), como o elemento essencial de uma narrativa ou mesmo como o que há de mais importante nele¹. Sulzer fundamenta esse argumento a partir do exemplo de que o povo grego já conhece, pelos mitos e pela história, a maioria dos acontecimentos que constituirão o enredo das composições de seus poetas, e portanto o seu interesse pela poesia estaria no modo como a ação é narrada e não na suposta novidade dos eventos narrados. Essa explicação oculta todavia uma base que só pode ser compreendida, em última instância, à luz da psicologia empírica. Ignorar essa base pode gerar toda a sorte de dificuldades, pois se perde não só o caráter sistemático de sua obra, cujos verbetes se organizam, em virtude de sua especificidade como dicionário de belas-artes, principalmente segundo os diferentes gêneros artísticos, mas também o caráter epistemológico de suas definições. Representativa disso é a discussão que decorre do problema de localizar onde se encontra efetivamente a contribuição do poeta, ou seja, o que exatamente se quer dizer com *invenção poética*. Uma das consequências mais evidentes dessa maneira de por as coisas reside no fato de que, ao mesmo tempo que se retira do poeta a invenção do enredo, posto que ele o colhe de eventos passados, já cristalizados na memória do povo, livra-se a teoria da arte do fardo de explicar como o poeta inventa a matéria de suas criações, assunto sempre muito delicado e que conduz, inevitavelmente, à questão de se o poeta ultrapassa ou não o escopo de suas experiências sensíveis, isto é, do que já está dado. Ao afirmar que a fábula não é o que há de mais importante, Sulzer tem em vista uma concepção de invenção que está longe da genialidade irracional normalmente atribuída aos poetas.

A fábula, portanto, não é o essencial e nem mesmo a parte mais importante desses poemas; ela está ali apenas para dar ocasião ao poeta para nos fornecer o seu conhecimento da natureza humana do modo mais vantajoso. Quem acreditaria que Homero teria tido a intenção, com a *Ilíada*, de contar aos gregos o que ocorreu diante de Tróia ou que Sófocles escreveu o seu *Édipo* apenas para colocar diante dos olhos de seus concidadãos as circunstâncias infelizes desse monarca? Ao contrário da história, a fábula não se está presente em virtude dela mesma, devendo ser julgada segundo a sua competência de desenvolver os caracteres e as mentalidades que ali são postos em cena (Sulzer, 1771, p. 358).

Quando se indica aqui que a base de Sulzer é a psicologia empírica, isso deve ser entendido tanto no sentido de que ela retoma alguns dos princípios metafísicos relativos à interação entre corpo e alma desenvolvidos por Wolff, Gottsched e Baumgarten na primeira metade do século XVIII, mas também que esses princípios estão intimamente associados à compreensão da alma humana e dos problemas que ela enfrenta em sua existência no mundo. Essa era, afinal, a motivação inicial da psicologia empírica na modernidade, a qual nasceu da disputa sobre a origem do conhecimento humano e sobre a validade daquilo que nos chega pelos sentidos, que obrigava a especulação filosófica a submeter suas conclusões também ao crivo das preocupações ordinárias e mundanas decorrentes da lide ordinária com o mundo concreto. É preciso chamar a atenção para esse ponto, porque do contrário a estética de Sulzer poderia se tornar

1. Sobre as origens da definição de fábula, ver *Poética* (VI, 8) de Aristóteles, que a compreende como “mito” e, num sentido mais amplo, “combinação de atos”. Provavelmente em virtude da noção mais ampla de poesia na modernidade, Sulzer se concentra no aspecto combinatório da noção de fábula, incluindo nela, além do mito, qualquer matéria que possa ser usada pelo poeta como substrato para sua obra. Significativo é o estudo de Vogel sobre esse assunto: “A *Poética* de Aristóteles conduz o poeta trágico sobretudo na arte do enredamento e da combinação. Ele reconhece na *desis* — a vinculação — a primeira e decisiva parte na construção de uma ação dramática, assim como faz com que ela culmine em uma *ploke* — um laço. O objetivo de suas indicações é a produção de complexidade dramática e, respectivamente, um estado de densidade sumamente dramática. Segundo Aristóteles, uma boa tragédia exige não uma ação simples, mas composta, e ela é convincente apenas quando múltiplos fios se entrelaçam [...]” (Vogel, p. 270). A respeito desse problema, Sulzer redige um verbe específico em sua *Teoria*: “laço [*knoten*]” (Sulzer, 1771, p. 597), que merece um estudo mais aprofundado.

aquilo que ela mais queria evitar, a saber, uma mera coleção de abstrações sobre a arte de interesse exclusivo de eruditos. Assim como os pensadores da escola leibniziana, Sulzer está comprometido em mostrar como a arte em geral se encontra circunscrita a um percurso que exige a redução de todos os conceitos da estética aos conteúdos da experiência e ao modo como eles são articulados pelas faculdades cognitivas, para alcançar assim uma explicação sobre a complexidade das possibilidades de realização humana.

Esse modo de por as coisas exige uma reformulação da noção de invenção. O poeta, quando lança mão de uma fábula, não está tanto preocupado em inventar personagens ou circunstâncias que forneçam a matéria da sua obra. A rigor, mesmo quando o poeta lança mão da fantasia ou imaginação para criar histórias novas, esses elementos não são inventados, porque já se encontram de algum modo à disposição na sua experiência sensível, a qual remonta, em última instância, ao que está dado na natureza. A invenção se encontra associada, portanto, à capacidade de fornecer um fio condutor, um *laço* aos diversos aspectos necessários para produzir um significado que não está evidente na experiência sensível propriamente dita. É por isso que a fábula se distingue da história, a qual, na medida em que sua finalidade é narrar eventos reais, está situada muito mais perto da contingência própria à multiplicidade dos aspectos do mundo efetivo. O poeta, ao contrário, reduz essa contingência ao máximo, porque se vale apenas daqueles elementos absolutamente necessários para dizer o que tem em mente. Sem dúvida, o historiador, assim como qualquer homem comum, quando dirige as suas faculdades sensíveis, tanto interiores como exteriores, para o objeto de sua atenção, privilegia alguns aspectos, já que não pode prestar atenção à totalidade do que percebe. Leibniz explicou essa característica do conhecimento sensível a partir do conceito de *perspectiva*. A poesia, na medida em que procura a perspectiva mais adequada para a consideração de um assunto, é capaz de remover tudo o que não é essencial e conservar apenas aquilo que estabelece um ponto de contato com os outros elementos da estrutura da composição poética: “A fábula serve ao poema assim como o esqueleto do homem à estrutura a que são fixadas as partes nobres que importam à vida e ao sentimento, para que elas possam exercer a sua competência” (Sulzer, 1771, 358). Assim, a invenção deve ser compreendida como a capacidade do poeta de produzir um efeito desejado sobre o leitor:

Estamos quase sem exceção habituados a vincular um conceito muito restrito a essa palavra [*invenção*] e a chamar de invenções somente àquelas coisas mediante as quais se amplia a massa de conhecimento ou das artes em povos inteiros. Tais invenções que se espraiam por ciências inteiras ou pelos principais gêneros de ofício são raras, e aqui não se tratará delas, mas da invenção por meio da qual cada obra das belas-artes, como também cada parte de uma obra, se torna aquilo que deve ser. Pois, no sentido mais geral, inventar algo significa tanto quanto excogitar por reflexão algo que convém aos propósitos que estabelecemos para ele. Podemos considerar cada obra das belas-artes como um instrumento mediante o qual queremos produzir um certo efeito nas mentes dos homens. Se graças à meditação e à reflexão o artista fez a obra de tal modo talhada a produzir o efeito buscado, a invenção dela é boa (Sulzer, 1771, 333)².

Um dos propósitos da invenção é a obtenção da mesma perfeição que se observa nos organismos vivos. Assim como cada um dos órgãos se destina a ocupar um lugar preciso e necessário no funcionamento do corpo orgânico a que pertence, cada verso deve ser escrito tendo em vista a totalidade do poema. A perfeição é consumada quando articulação recíproca das partes resulta num todo harmonioso, sem que se possa identificar algo a mais ou a menos, que não tem um lugar no todo ou o torna incompleto. Esse mesmo aspecto da teoria será aplicado também à questão do ornamento artístico, o qual deve obedecer à mesma regra de conformidade aos fins: a moldura de um quadro, além de cumprir com a função de isolá-lo do meio, oferecendo um recorte nítido para facilitar à visão o isolamento da pintura em relação ao que a circunda, também deve ser construída de modo a não causar uma transição muito abrupta ou tênue. Do mesmo modo, o leitor ou espectador se beneficiam com a perfeição, porque ela lhes ensina a obter em tudo a mesma perfeição que encontram na arte: “Merece ser observado aqui que nas obras do gosto, além da finalidade particular imediata que o artista procura alcançar por meio dela, o que é perfeito tem a utilidade universal não só de entreter a inclinação natural dos homens por perfeição, mas também de

2. Tradução de Márcio Suzuki.

intensificá-la ou elevá-la perceptivelmente” (Sulzer, 1771, p. 602). A finalidade da arte está intimamente associada a esse desenvolvimento das habilidades latentes no ser humano.

A partir do que foi dito, é possível identificar na teoria da arte de Sulzer uma transformação da psicologia empírica, principalmente no que diz respeito à relação entre as faculdades sensíveis e racionais, que visa superar algumas limitações das tentativas anteriores de fundamentação dessa ciência. Para Baumgarten, por exemplo, que estava preocupado em estabelecer um critério rigoroso de demarcação entre as faculdades, a criação e a fruição de obras de artes se encontrava circunscrita tão-somente às faculdades sensíveis ou inferiores do conhecimento. Esse critério se apoiava numa característica inerente à sensibilidade, a saber, a de operar no plano da imediatez, imediatez que não se submete docilmente às exigências da razão e à sua tendência analítica à abstração, o que explica em grande parte a dificuldade das filosofias modernas de lidar consistentemente com o objeto artístico como expressão de conhecimento. Com base nisso, Baumgarten considera como faculdades inferiores ou sensíveis a atenção, a imaginação, a composição, o gosto, a memória, a divinação, entre outras, as quais se opõem ao entendimento e à razão, faculdades superiores. Para Sulzer, não obstante, a invenção não pode ser apenas uma faculdade sensível, independente do entendimento, porque ela depende também de reflexão e ponderação para a consecução de suas criações, de um distanciamento em relação ao objeto investigado. Embora seja possível encontrar na obra de Baumgarten elementos que relativizam a rigidez da divisão entre as faculdades, já que ele também afirma que essa cisão entre alma e corpo decorre apenas do caráter, por assim dizer, sistematizador da metafísica, é evidente que Sulzer, ao enfatizar a interdependência entre sensibilidade e racionalidade, pretende promover a indissociabilidade das múltiplas faculdades cognitivas presentes no interior da alma humana e, mais do que isso, em reassegurar o papel do entendimento na formação do indivíduo: “O gosto mais refinado pelo belo, associado ao melhor coração, ainda não faz um grande homem. O grande entendimento ou um forte juízo é o fundamento da verdadeira grandeza do homem” (Sulzer, 1771, p. 603). Ele está assim de acordo com uma discussão importante travada em sua época sobre a relação de dependência entre as ciências superiores e as belas-artes, sendo que as primeiras podem e devem se beneficiar destas últimas. Herder coloca o problema da seguinte maneira:

Belas artes são aquelas que constituem as assim chamadas forças inferiores da alma, o conhecimento sensível, os impulsos sensíveis, o deleite, as paixões e inclinações; a sua explicação mostra por si mesma suficientemente que elas possuem a influência mais bela e melhor sobre as ciências superiores, que se ocupam com o juízo e o entendimento, com a vontade e a convicção? Todas as forças da nossa alma são tão-somente uma única força, assim como a nossa alma é uma única alma. Chamamos de em cima e embaixo, de alto e baixo, apenas o que é assim comparativa e relativamente; todavia, no todo, não é possível um entendimento correto sem sentidos corretos, bem ordenados, um juízo convincente sem imaginação cultivada e despertada a seu serviço, uma boa vontade e caráter sem paixões e inclinações bem ordenadas. Por conseguinte, é equívoco e tolice construir as ciências superiores sem as belas artes, é como arar o ar se o solo permanece baldio (Herder, 1998, p. 217)³.

3. Mario Spezzapria mostra ter sido Herder quem primeiro combateu a rígida separação entre faculdades inferiores e superiores presentes na estética de Wolff e Baumgarten e que foi mantida por Sulzer em seus primeiros textos: “Herder, insistindo no lado fisiológico e orgânico da força viva (*lebendiger Kraft*), criticava explicitamente a doutrina da harmonia preestabelecida entre corpo e alma. Em virtude da própria impostação continuísta e panteísta (o inteiro mundo orgânico era entendido como uma única “constelação” de forças), ao filósofo, teólogo e literato alemão não pareciam concebíveis duas substâncias completamente separadas e subsistentes em si mesmas; conseqüentemente, a relação entre elas não constituía um problema, e tinha que ser entendida como um dado de fato. Do pensamento leibniziano, ele parecia de preferência interessado na recuperação da ideia das mônadas como centros de forças. Insistindo sobre a origem e a natureza fisiológica dos movimentos da alma (“abismo de forças obscuras interiores” (*Abgrund innerer dunkeln Kräfte*), “omnipotência orgânica” (*organische Allmacht*), “estímulo inexaurível” (*unerschöpflicher Reize*)), a rígida distinção “sulzeriana” entre *Erkennung* e *Empfindung* era dissolvida e tendia à perda de significação. O fenômeno fundamental e originário da “força viva” se apresentava aos olhos do Herder como um *primum* não ulteriormente explicável” (Spezzapria, 2016, pp. 142-143). Com base nisso, é possível conjecturar que Herder se dirige principalmente aos textos de Sulzer publicados nas décadas de 40 e 50, pois, em seu *Teoria Geral das Belas-Artes*, de 1771/474, ele se mostra bem menos baumgartiano, adotando como princípio a relação orgânica entre razão e sensibilidade, tendo como pano de fundo a importância das belas-artes para a totalidade do conhecimento humano.

A proximidade entre sensibilidade e a razão também é válida para a compreensão do gênio artístico, que não é um atributo exclusivo dos homens. Sulzer procura evitar a todo custo uma definição de gênio que passe novamente pela afinidade que os homens tem com o Criador, o que torna a genialidade um dom incompreensível, da mesma maneira que escapa à compreensão humana o que se oculta por trás do poder divino. Como observa Sulzer, a genialidade se explica facilmente como um desejo de realizar as coisas com perfeição, perfeição que se observa também nas demais criaturas. Embora as causas da genialidade sejam certamente uma assunto inesgotável, que a filosofia jamais cessará de investigar, há uma comparação que pode vir em auxílio para a sua compreensão. O comportamento do gênio é similar ao do animal, o qual executa “todas as operações que pertencem às suas necessidades com uma habilidade e presteza que parecem indicar o gênio”. Se os animais são regidos por uma necessidade que está de acordo com a finalidade de sua própria existência, finalidade que, por assim dizer, circunscreve o âmbito de todos os atos que realizam, a genialidade também surge no homem como uma “sensibilidade excelente para determinados objetos, o que de certo modo torna para ele a fruição desses objetos uma necessidade”. (Sulzer, 1771, p. 458) Sem dúvida, voltamos aqui à tese de que os talentos são distribuídos diferentemente pela natureza entre os homens e que eles se realizam enquanto indivíduos na medida em que desenvolvem e expressam esses talentos, tema recorrente na história da filosofia da arte, mas Sulzer quer antes de tudo evidenciar os aspectos universais do gênio, que se encontram nos indivíduos, quaisquer que sejam os talentos particulares de cada um deles: assim como o animal, o gênio realiza *com perfeição* aquilo a que foi destinado.

Na alma de um homem de gênio reina um dia claro, uma luz plena, que representa a ele cada objeto como uma pintura próxima dos olhos e bem iluminada, que ele pode facilmente abarcar com a vista, e na qual ele pode observar com precisão cada detalhe. Essa luz se espalha em poucos homens afortunados sobre toda a alma, mas na maioria apenas sobre algumas regiões dela. Em alguns, essa luz ilumina a região superior do espírito, onde estão assentados os conceitos universais e abstratos; em outros, ela se expande sobre conceitos sensíveis ou penetra até regiões mais obscuras dos sentimentos. Ali onde a luz incide unem-se as forças e as molas propulsoras da alma; o homem de gênio sente um fogo que o entusiasma, que agita toda a sua eficiência [*Wirksamkeit*], ele descobre em si mesmo mesmo pensamentos, imagens da fantasia e sentimentos que causam admiração nos outros homens; ele mesmo não os admira, porque, sem uma busca penosa, mais os percebeu em si mesmo do que os inventou (Sulzer, 1771, p. 458).

Não deixa de ser notável essa indiferença do gênio em relação às suas realizações. Isso nos conduz a uma outra questão: qual é o denominador comum daquele que cria com aquele que frui uma obra de arte? Um dos esforços notáveis de Sulzer é tentar aproximar artista e homem comum, estabelecendo uma ponte entre eles a partir da constatação de que são ambos seres essencialmente observadores, percipientes. Pois, ao contrário do que pode parecer, a afinidade do artista com a natureza, a qual ele compreende melhor segundo alguns aspectos do que outros homens, não lhe confere dons sobrenaturais, incompreensíveis, mas antes reforça o vínculo que possui com a natureza ela mesma. A invenção, assim, não é o resultado de algo novo, que não se encontrava antes no mundo, e sim o produto de uma observação atenta de aspectos e relações já presentes na natureza ou, para dizer com outras palavras, que se desde sempre se encontram no interior da alma do artista graças às suas inclinações.

Segundo a opinião de Leibniz, nunca surge algo novo em nossas representações, todas elas estando de uma vez em nós; mas, da quase infinita multidão delas, uma ao menos, pela constituição de nosso estado externo, é sempre tão clara que dela somos conscientes, e podemos empreender nossas observações a seu respeito. Quando isso ocorre, outras representações que se encontram em algum vínculo próximo também alcançam um grau notável de clareza, e em tanto maior número, quanto mais clareza tenha a representação principal, e quanto mais longamente a atenção lhe seja direcionada. Eis por que às vezes se nos apresenta ao mesmo tempo um número bastante grande de representações, todas as quais ligadas a um conceito principal. Então podemos selecionar aquelas que se combinam melhor, aquelas entre as quais ocorra a mais estreita vinculação, ordenando-as num objeto; e isso seria então, segundo o sistema leibniziano, uma invenção (Sulzer, 1771, pp. 333-4)⁴.

4. Tradução de Márcio Suzuki.

Quando o poeta colhe nos mitos e na história a fábula que servirá de base para a sua criação, ele põe em exercício o seu poder de prestar atenção ao que está dado. A capacidade de reconhecer os elos entre as partes que observa e rearticulá-los em sua obra com vistas a uma finalidade é resultado do seu grau de maestria. Cabe àquele que contempla a obra reconhecer esses mesmos elos, o que exige uma igual aplicação da faculdade de prestar atenção. Sem dúvida, tanto no artista como no expectador essa faculdade precisa ser exercitada, sem o que nem um nem outro seriam capazes de cumprir com a tarefa – a invenção ou a fruição – que é exigida deles. Assim, a distância entre artista e homem comum se torna praticamente indiscernível.

Referências

- Baumgarten, A.G. *Estética – A Lógica da Arte e do Poema*. Tradução de Míriam Sutter Medeiros. Vozes, Petrópolis, 1993.
- Herder, J.G. *Frühe Schriften 1764–1772*. Bonn: BDK, 1985. Org. por U. Gaier.
- _____. *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum (1774–1787)*. Bonn: DKV, 1998. Org. por J. Brumback, M. Bollacher.
- Port, U. “Pathologisches Interesse und ‘ästhetisches Spiel’: Zur Genealogie des tragischen Pathos in der Moderne”. In: *Poetica*, vol. 33, nº 3/4 (2001), pp. 423-444.
- Spezzapria, M. *A linha metafísica do belo*. Estética e antropologia em K.P. Moritz. Tese de doutorado. Departamento de Filosofia/FFLCH/USP, 2017.
- _____. “Entre a psicologia experimental e a estética: Sulzer, Herder e Moritz”. In: *Rapsódia*, nº 10 (2016), pp. 137-147.
- Sulzer, J.G. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste, in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*. 2 Bände. Reich Weidman: Leipzig, 1771/74.
- _____. *Vermischte philosophische Schriften*. Reich Weidman: Leipzig, 1782.
- Vogel, J. “Verstrickungskünste. Lösungskünste: Zur Geschichte des dramatischen Knotens”. In: *Poetica*, vol. 40, nº 3/4 (2008), pp. 269-288.
- Wölfel, K. “Über ein Wörterbuch zur deutschen Poetik des 16.-18. Jahrhunderts. Ein Vortrag”. In: *Archiv für Begriffsgeschichte*, vol. 19 (1975), pp. 28-49.

Recebido em 17 de agosto de 2017.
Aprovado em 20 de novembro de 2017.