

Prazeres e dores da estátua: nota sobre aspectos literários e filosóficos da ficção condillaciana

Carlota Ibertis
Filosofia/UFBA

RESUMO

No *Tratado das sensações*, Condillac se serve da ficção de uma estátua para defender que tanto ideias quanto faculdades mentais derivam das sensações. O objetivo do artigo é apresentar essa ficção a partir de um trecho do texto de Borges “Dos Animales metafísicos” de *El libro de los seres imaginarios*, que sintetiza o espírito do texto condillaciano, salientando alguns aspectos literários do texto original como, por exemplo, a aproximação, embora limitada, com a estátua de Pigmalião na versão de Ovídio e nas de Boureau-Deslandes e Rousseau bem como os aspectos filosóficos para uma concepção da subjetividade em que o prazer funciona como princípio do desenvolvimento mental.

Palavras-chave: Iluminismo. Prazer. Sensação.

A história de um ser inanimado que ganha vida é um fenômeno na cultura ocidental do qual encontramos exemplos tão variados como o Golem da tradição hebraica, Galateia da tradição greco-romana, Pinóquio do século XIX e os robots da ciência ficção do XX. Em todas essas figuras está presente o enigma do surgimento de vida na matéria que parece exercer fascínio na nossa tradição.

Dentre essas histórias, o mito de Pigmalião, recriado em *Metamorfoses*, explora não apenas a relação entre criatura e criador na peculiar perspectiva do desejo sensual pela própria obra, mas também encerra vários motivos, desde a excelência da arte¹, o ideal de beleza e de amor até o narcisismo do artista. Assim, o escultor solitário de Ovídio cinzela uma estátua com forma de mulher pela que se encanta. Por seu desejo Vênus intervém dando-lhe vida. Predominantemente tátil, a descrição do momento em que Pigmalião descobre que a sua estátua está viva é eloquente:

1. “A face era a de uma jovem autêntica, a qual tu julgarias/estar viva e que queria, não obtasse a timidez, mover-se./A tal ponto a arte não se vê na arte!” (OVIDIO, X, 250-253).

Ao voltar a casa, logo se abeira da estatueta da sua menina.
 Debruçando-se sobre o leito, beijou-a: pareceu-lhe tépida!
 De novo aproxima os lábios e toca-lhe nos seios com as mãos.
 Ao ser tacteado, o marfim torna-se mole! A rigidez esvai-se,
 e sob os dedos cede e molda-se, tal como a cera do Himeto
 sob o sol amolece e, moldada pelos dedos, cede a mudar-se
 em formas sem conta, tornando-se útil pelo próprio uso.
 Enquanto se pasma, e se alegra na dúvida e receia enganar-se,
 uma e outra vez o amante toca com as mãos nos seus desejos.
 (OVIDIO, X, 280-289).

Pigmalião descobre que seu desejo foi atendido no contato do beijo, no toque das suas mãos nos seios da estátua. À frieza esperada do mármore se contrapõe o calor do corpo vivo em que finalmente a estátua é transformada.

Muitos séculos depois, no XVIII francês, essa trama ganha inúmeras e variadas versões² ora como ópera ou balé, ora como escultura e pintura, ora como drama lírico, constituindo um motivo recorrente na época. Entretanto, antes do que um mito complexo ou estruturado – como Édipo ou Narciso – tratar-se-ia da expressão de um tema amplo, adequado para a reflexão (COULET, 2002, p. 30). Mas, o que ecoa da trama ovideana a tantos séculos de distância?

O homem do XVIII é conhecido como o homem das Luzes ou, em termos kantianos, como o homem que tem a pretensão da maioridade e que, portanto, não ignora a inquietação própria desse tipo de processo de independização intelectual e pessoal. Assim, se, por uma parte, ele esforça-se em dar uma explicação racional da inquietação seja em termos de disposição da estrutura psicofísica, seja de algum acontecimento histórico, seja de um anseio de felicidade; por outra, ele mesmo a promove pela postura teórica:

Na ordem do conhecer, recusar com Locke as ideias inatas, é já “cortar as amarras com o absoluto” [...] Na ordem do ser, o homem das luzes suprime progressivamente, em razão da sua audácia, os apoios naturais ou sobrenaturais que sustentavam até lá as decisões humanas (DEPRUN, 1979, p. 11)³.

Mais do que uma motivação, a inquietação deve ser considerada um efeito das Luzes (DEPRUN, 1979, p. 10): as questões concernentes à formação do indivíduo e seus conhecimentos, à consciência do eu e suas relações com o outro, o mundo e Deus, bem como as relativas à educação, todas elas acarretam inquietação. Tais questões ganham expressão através de releituras do mito de Pigmalião. Dentre todos os textos produzidos, três se destacam pela riqueza de sentido: *Pygmalion et la statue animée* (1741)

2. Para um panorama amplo das variadas adaptações do mito na época das Luzes, cf. a antologia organizada e apresentada por Henri Coulet: *Pygmalions des Lumières*, Paris, Desjonquères, 2002.

3. As citações dos textos em francês e espanhol traduzidos por nós vão acompanhadas em pé de página pelas versões originais nessas línguas. As citações do Tratado das sensações de Condillac são da edição em português de Denise Bottman. «*Dans l'ordre du connaître, refuser avec Locke les idées innées, c'est déjà «couper les amarres avec l'absolu» [...] Dans l'ordre de l'être, l'homme des lumières s'ôte progressivement, en raison de son audace, les appuis naturels ou surnaturels qui étaient jusque-là les décisions humaines*».

de Boureau-Deslandes, *Pygmalion, Scène Lyrique* (1762) de Rousseau e *Traité des sensations*⁴ (1754) de Condillac.

Pigmalião no Século XVIII: modalidades da inquietação

Na versão de Boureau-Deslandes, Pigmalião encontra inspiração para esculpir a estátua ao adormecer em um bosque consagrado a Vênus. No sonho, ela apresenta-se em toda a sua beleza, alentando o artista a representá-la. Sob esse influxo, o mármore torna-se dócil e suas mãos executam a obra com maestria. Feita à imagem da deusa sonhada, a beleza da estátua é percebida como promessa de amor e prazeres ideais. Como em Ovídio, o escultor cai fascinado pela sua criatura. Tomado pelo anseio que ela se torne viva, não se resigna a que não o faça, questionando: quem ou que comunica sentimento e pensamento? Se ele vive, respira, pensa, tem sentimentos, não poderia acontecer o mesmo com a estátua? Afinal, tudo não depende de um pouco mais ou menos de movimento, de um “certo arranjo das partes”? Não se trata sempre de matéria cujas diferentes modificações concorrem a formar o todo perfeito da realidade? (BOUREAU-DESLANDES, 1741, p. 52-53).

Diferentemente do antigo, os textos setecentistas têm sua nuance filosófica explícita. Como observa Aurélia Gaillard, o mito antigo é atualizado pela questão filosófica da animação da matéria e todas as reformulações tecidas sobre o conceito de corpo-máquina cartesiano (GAILLARD, 2003, p. 88). Em especial, o texto de Boureau-Deslandes desenvolve teses acerca da materialidade e mortalidade da alma na perspectiva sensualista. De acordo com o cenário mítico, a estátua se anima pelo “desejo violento do escultor e a intervenção de uma divindade favorável”, mas a metamorfose da estátua cumpre-se gradativamente.

Ela começa por mover-se imperceptivelmente até alcançar o movimento completo, depois surge o pensamento para, finalmente, atingir consciência de si e do outro. Trata-se de evidenciar a “despetrificação” enquanto processo com dinâmica própria. Nesse, a consciência não é despertada por qualquer experiência, mas apenas pelo prazer erótico. Gaillard (2003, p. 90) salienta a “sequência libertina” em que a estátua, uma vez satisfeita, convida seu amante a “repetir-se”, atribuindo ao prazer erótico significado de experiência ao mesmo tempo lúdica e pedagógica:

Parecia que as comoções reiteradas desta espécie de prazer aumentavam, por assim dizer, e aperfeiçoavam sua alma.

No presente, ela dizia, não posso duvidar de que eu viva. O que você chama de prazer acaba de convencer-me de meu ser, e de persuadir-me de sua realidade. Eu vivo, pois estou embriagada disso (BOUREAU-DESLANDES, 1741, p. 56)⁵.

4. Doravante TS.

5. «Il sembloit que les secousses reiterées de cette spèce augmentoient, pour ainsi parler, et aperfeiçoient son ame. A présent, disoit- elle, je ne puis douter que je ne vive. Ce que vous appelez plaisir acheve de me convaincre de mon être et de me persuader sa réalité. Je vis certainement puisque j'en suis enyvrée». Respeitamos a ortografia francesa do século XVIII.

Coulet destaca o tono peculiar do texto de Boureau-Deslandes com o que sugere um erotismo vivo, com que se refere à beleza da mulher e com que valoriza o sabor do vinho e o conforto de uma sala. Todos meios, por uma parte, de transmitir discretamente uma filosofia não-conformista, mas por outra, de postular a voluptuosidade como finalidade suprema da existência humana (COULET, 2002, p. 15).

Já o Pigmalião de Rousseau é uma cena lírica, ou seja, um texto para ser declamado alternadamente com música, que se caracteriza pela “sua brevidade e seu lirismo exclamativo de uma densidade extrema” (COULET, 2002, p. 22). Como nas outras atualizações do mito, Pigmalião apaixonou-se perdidamente pela sua criatura:

Que Pigmalião morra para viver em Galateia!...Que digo eu, oh céus! Se eu fosse ela, eu não a veria, eu não seria aquele que a ama. Não, que minha Galateia viva, e que eu não seja ela. Que eu seja sempre um outro, para querer sempre ser ela, para vê-la, para amá-la, para ser amado por ela!... (ROUSSEAU, 1762, p.196-197)⁶.

Ao mito que em certas recriações simboliza o desejo egoísta de possessão do outro, Rousseau dá um alcance metafísico e o faz simbolizar a relação ontológica entre o eu, o outro e a divindade (COULET, 2002, p. 24). É justamente pelo amor dum outra consciência que a consciência da estátua é aprofundada:

Sim, querido e encantador objeto, sim, digna obra de arte de minhas mãos, de meu coração e dos deuses; es tu, es apenas tu; eu te dei todo meu ser; eu não viverei senão por ti (ROUSSEAU, 1762, p. 198)⁷.

Pigmalião doravante não vive senão por ela para desejar sempre ser ela; porém, sem ser ela, pois não sê-lo é a condição para poder fruir dela. A alteridade é entendida por Rousseau como o fundamento da relação entre os dois personagens ainda que profundamente inquietante.

A estátua de Condillac

Embora com pontos de coincidência, o caso do texto de Condillac é diferente do de Boureau-Deslandes e do de Rousseau tanto em conteúdo quanto em forma. O *TS* é um texto filosófico que se vale de uma ficção e não uma ficção que apresenta questões filosóficas. Em primeiro lugar, como seu título indica, trata-se de um texto não-ficcional, sistemático e argumentativo que propõe uma sorte de experimento mental acorde com as necessidades expositivas do método analítico e genético ao mesmo tempo. Em segundo lugar, já não mais se trata da relação da estátua com o seu criador, mas da gênese de ideias e de capacidades mentais da estátua a partir do momento que ela tem as primeiras sensações.

6. «Ah! Que Pigmalion meure pour vivre dans Galathée!... Que dis-je ô ciel! Si j'étais elle, je ne la verrais pas, je ne serais pas celui qui l'aime. Non, que ma Galathée vive et que je ne sois pas elle. Que je sois toujours un autre, pour vouloir toujours être elle, pour la voir, pour l'aimer, pour en être aimé!...».

7. «Oui, cher et charmant objet, oui, digne chef d'oeuvre de mës mains, de mon coeur et des dieux; c'est toi, c'est toi seule; je t'ai donné tout mon être; je ne vivrai plus que par toi».

Desse modo, a metamorfose da estátua visa evidenciar que todo o âmbito mental – incluído nisso todos os conhecimentos, mas também as faculdades mentais – nasce exclusivamente de transformações das sensações. Para tanto, o autor convida o leitor a acompanhar as vicissitudes da origem da mente da estátua, concebida como inicialmente uma folha em branco: “Se nós lhe apresentarmos uma rosa, ela será para nós uma estátua que cheira uma rosa; mas, para si, ela não será senão o próprio odor dessa flor” (CONDILLAC, 1993, p. 63).

Compreender a natureza de nossos conhecimentos e faculdades implica em acompanhar passo a passo a sua formação na estátua, organizada interiormente como ser humano, mas revestida em mármore⁸. Trata-se de uma exigência sobre a qual o filósofo logo adverte:

Aviso, pois, que é muito importante colocar-se exatamente no lugar da estátua que iremos observar. É preciso começar a existir com ela, ter apenas um sentido quando ela tem somente um; adquirir apenas as idéias que ela adquire; contrair apenas os hábitos que ela contrai: numa palavra, é preciso ser o que ela é. Ela julgará as coisas como nós tão-somente quando supusermo-nos privados de tudo o que lhe falta (CONDILLAC, 1993, p. 27).

Entretanto, ler o *TS* requer, de parte do leitor, não apenas adotar o ponto de vista da estátua, mas assumir alternadamente a vivência da própria estátua e a perspectiva de um observador exterior. No *Livro dos seres imaginários*, Borges sintetiza o espírito da ficção de Condillac:

O problema da origem das ideias acrescenta duas curiosas criaturas à zoologia fantástica. Uma foi imaginada ao mediar o século XVIII; a outra, um século depois. A primeira é a estátua sensível de Condillac. Descartes professou a doutrina das ideias inatas; Etienne Bonnot de Condillac, para refutá-lo, imaginou uma estátua de mármore, organizada e conformada como o corpo do homem, e habitação de uma alma que nunca tivesse percebido ou pensado. Condillac começa por conferir um só sentido à estátua: o olfativo, quiçá o menos complexo de todos. Um cheiro a jasmim é o princípio da biografia da estátua; por um instante, não terá senão esse cheiro no universo, melhor dizendo, esse cheiro será o universo, que, um instante depois, será cheiro de rosa, e depois a cravo. Que na consciência da estátua haja um cheiro único, e já teremos a atenção; que perdure um cheiro quando tenha cessado o estímulo, e teremos a memória; que uma impressão atual e uma do passado ocupem a atenção da estátua, e teremos a comparação; que a estátua perceba analogias e diferenças, e teremos o juízo; que a comparação e o juízo ocorram novamente, e teremos a reflexão; que uma recordação agradável seja mais vívida que uma impressão desagradável, e teremos a imaginação. Engendradas das faculdades do entendimento, as faculdades da vontade surgirão depois: amor e ódio (atração e aversão), esperança e medo. A consciência de ter atravessado muitos estados dará à estátua a noção abstrata de número; a de ser cheiro a cravo e ter sido cheiro de jasmim, a noção do eu. O autor conferirá depois a seu homem hipotético a audição, o gosto, a visão e por fim o tato. Este último sentido lhe revelará que existe o espaço e que no espaço, ele está em um corpo, os sons, os cheiros e as cores tinham lhe parecido, antes dessa etapa, simples variações ou modificações de sua consciência (BORGES e GUERRERO, p. 8)⁹.

8. Deve-se entender a proposta de explicação genética a serviço da qual se encontra a ficção da estátua do *TS* como uma necessidade derivada da concepção metodológica analítica de Condillac (CHARRAK, 2003, p. 22).

9. «El problema del origen de las ideas agrega dos curiosas criaturas a la zoología fantástica. Una fue imaginada al promediar el siglo XVIII; la otra, un siglo después. La primera es la estatua sensible de Condillac. Descartes profesó la doctrina de las ideas innatas; Etienne Bonnot de Condillac, para refutarlo, imaginó una estatua de mármol, organizada y conformada como el cuerpo de un hombre, y habitación de un alma que nunca hubiera percibido o pensado. Condillac empieza por conferir un solo sentido a la estatua: el olfativo, quizá el menos complejo de todos. Un olor a jazmín es el principio de la biografía de la

Na descrição da “zoologia fantástica”¹⁰, Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero inserem a estátua de Condillac na categoria de “animal metafísico” que também chamam, em ordem ao sentido da analogia, de “homem hipotético”.

O recurso literário da estátua que ganha vida obedece a uma rede de razões e de circunstâncias. Por uma parte, em sua obra *Ensaio sobre a origem dos conhecimentos humanos*, tendo esclarecido na Introdução que não pretende examinar a natureza humana, mas as operações mentais do homem após o pecado original, Condillac alude à hipótese de um homem sem nenhuma experiência, nem ideia:

Consideremos um homem no primeiro momento de sua existência; sua alma experimenta primeiramente diferentes sensações, tal como a luz, as cores, a dor, o prazer, o movimento, o repouso: eis seus primeiros pensamentos.

Sigamo-lo nos momentos em que ele começa a refletir sobre o que as sensações ocasionam nele, e nós o veremos formar-se das ideias das diferentes operações da sua alma; tais como perceber, imaginar: eis seus segundos pensamentos (CONDILLAC, 2014, p. 70)¹¹.

O filósofo não visa uma explicação da essência humana tal como Deus a possa ter criado¹², mas a explicação da gênese das operações mentais pós “saída do paraíso”, em outras palavras, enquanto dependentes das sensações e, em última instância, ligadas em sua origem ao corpo. Nesse sentido, parece prudente fazer uso de um motivo antigo da tradição greco-romana renovado à época, ao invés de fazer referência à figura bíblica de Adão.

Por outra parte, examinar separadamente a correlação entre sensações de diferentes tipos e as ideias que dessas derivam já se encontrava, ainda que de forma germinal, tanto em Diderot como em Buffon. Em função disso, a publicação do TS desperta certa polêmica quando o TS é publicado¹³. Uma

estatua; por un instante, no habrá sino ese olor en el universo, mejor dicho, ese olor será el universo, que, un instante después, será olor a rosa, y después a clavel. Que en la conciencia de la estatua haya un olor único, y ya tendremos la atención; que perdure un olor cuando haya cesado el estímulo, y tendremos la memoria; que una impresión actual y una del pasado ocupen la atención de la estatua, y tendremos la comparación; que la estatua perciba analogías y diferencias, y tendremos el juicio; que la comparación y el juicio ocurran de nuevo, y tendremos la reflexión; que un recuerdo agradable sea más vívido que una impresión desagradable, y tendremos la imaginación. Engendradas las facultades del entendimiento, las facultades de la voluntad surgirán después: amor y odio (atracción y aversión), esperanza y miedo. La conciencia de haber atravesado muchos estados dará a la estatua la noción abstracta de número; la de ser olor a clavel y haber sido olor a jazmín, la noción del yo. El autor conferirá después a su hombre hipotético la audición, la gustación, la visión y por fin el tacto. Este último sentido le revelará que existe el espacio y que en el espacio, él está en un cuerpo, los sonidos, los olores y los colores le habían parecido, antes de esa etapa, simples variaciones o modificaciones de su conciencia».

10. A primeira edição deste livro, escrito por Jorge Luis Borges com a colaboração de Margarita Guerrero, apareceu com o título de *Manual de Zoología Fantástica* (Fondo de Cultura Económica, México, 1957).

11. «*Considérons un homme au premier moment de son existence; son âme éprouve d’abord différentes sensations, telle que la lumière, les couleurs, la douleur, le plaisir, le mouvement, le repos: voilà ses premières pensées. / Suivons-le dans les moments où il commence à réfléchir sur ce que les sensations occasionnent en lui, et nous le verrons se former des idées des différentes opérations de son âme; telles qu’apercevoir, imaginer: voilà ses secondes pensées.*»

12. Esclarecimento que pode entender-se como meio de resguardo perante possíveis acusações de querer substituir a criação divina do ser humano pela sua gênese sensualista (Cf. Malherbe, *Op. Cit.*, p. 14-15).

13. Para uma descrição completa da controvérsia da estátua, cf. QUARFOOD, *Condillac, la statue et l’enfant: philosophie et pédagogie au siècle des Lumières*, capítulo I.

delas o acusa de ter plagiado Diderot quem na *Carta sobre surdos e mudos* de 1751, sugere a personificação de cada sentido permitindo a análise da contribuição ao conhecimento de cada um por separado. Outra, de ter plagiado a *História da Natureza* (1749) em que Buffon descreve o acordar do espírito da subjetividade total à consciência do mundo exterior pela aquisição das diversas sensações, acentuando o papel das experiências táteis nesse processo.

Christine Quarfood (2002, p. 27), minimiza o valor de tais críticas uma vez que Condillac afirma explicitamente no Prefácio¹⁴ do *TS* que a ficção, tanto no que diz respeito à separação dos sentidos quanto ao recurso da figura da estátua, teria sido sugerida por Elisabeth Ferrand com cuja colaboração esboçara a obra. O que, a nosso entender, não seria incompatível com ter tido conhecimento das ideias desses autores. Em todo caso, no que concerne à estátua – e ainda que sem referência a Pigmalião –, é evidente que se trata de um motivo próprio do espírito de época.

Quanto à coincidência ou não com as teses de Boureau-Deslandes e de Rousseau, certamente, o pensamento condillaciano defende um empirismo radical que pode ser caracterizado de sensualista. Contudo, em relação ao primeiro, a sua filosofia – a pesar de críticas de coetâneos seus nesse sentido – nem pode ser qualificada de materialista, nem afirma que seja o prazer sensual a finalidade suprema do homem ainda que atribua ao prazer estatuto de princípio regulador do desenvolvimento da vida mental. Nesse sentido, Monzani salienta a reviravolta provocada por Condillac ao estabelecer o prazer como fato fundamental: o volitivo ganha, então, predomínio sobre o cognitivo na economia mental (2011, p. 251). Sobre isso voltaremos mais adiante.

No que diz respeito a Rousseau, fica manifesta a inspiração no texto condillaciano da passagem em que a estátua percorrendo com a mão seu próprio corpo reproduz a fala da estátua do *TS* e diz: “Sou eu, sou eu” e quando toca o corpo de Pigmalião: “Isso não é eu”. Uma fórmula singela que sintetiza toda a questão da origem da consciência de si que na cena lírica é desencadeada pela consciência e relação amorosa com outrem enquanto que no tratado de Condillac surge por oposição às coisas. Note-se que nos três autores o tato tem um papel preeminente.

Prazeres e dores da estátua no TS

No *TS* é o prazer que põe a estátua em movimento na procura das sensações associadas ou para fugir das que são ocasião de dor:

14. “Ela [Mlle. Ferrand] sentiu a necessidade de considerar separadamente nossos sentidos, de distinguir com precisão as ideias que devemos a cada um deles, e de observar os progressos com que se instruíam, e como se prestam auxílios mútuos. [...] Para cumprir esse objetivo, imaginamos uma estátua organizada interiormente como nós, e animada de um espírito privado de qualquer espécie de ideias. Supusemos ainda que seu exterior, inteiramente de mármore, não lhe permitiria o uso de nenhum de seus sentidos, e reservamo-nos a liberdade de abri-los a nosso alvitre às diferentes impressões de que são susceptíveis. [...] Se ela tivesse pessoalmente tomado a pena, esta obra provaria melhor seus talentos” (CONDILLAC, 2003, p. 56-57).

Gozar e sofrer compõem, um após outro, minha existência; e pela sucessão de minhas maneiras de ser, percebo que tenho duração. Assim, era preciso que esse eu variasse a cada momento, com o risco de ser trocado por um outro que me era doloroso. [...] Quanto mais comparo minhas maneiras de ser, mais sensível é-me o gozo ou o sofrimento. O prazer e a dor continuam a disputar minha atenção: ambos desenvolvem todas as minhas faculdades; formo hábitos apenas porque obedeco a eles, e não vivo senão para desejar ou temer (CONDILLAC, 1993, p. 235).

De início a experiência restringe-se a meras sensações e lembranças dessas enquanto modificações do próprio ser, ou seja, sem referência a objetos. Trata-se de recuperar sensações agradáveis já vivenciadas ou de evitar sensações desagradáveis presentes enquanto estados mentais ou modos de ser da estátua. A função representacional e a experiência de realidade exterior dependem da sensação tátil e o movimento. Assim, uma vez constituída a objetividade, o princípio de prazer\dor orienta o pensamento e a ação na busca de objetos prazerosos e no afastamento dos desprazerosos.

A partir daí, o gozo não mais se limita às ideias representadas pela imaginação; ele se estende ao exterior, a todos os objetos que estão ao alcance; e os desejos, ao invés de concentrar nossa estátua em suas maneiras de ser, como acontecia com os outros sentidos, arrastam-na continuamente para fora de si (CONDILLAC, 1993, p. 130).

De início, o prazer diz respeito à imaginação: é porque a sensação foi prazerosa que é desejada sua recuperação; posteriormente, o prazer concerne à realidade: é porque o objeto causa prazer que é apetecível. Por conseguinte, os objetos com os que a estátua lida são bons ou maus, belos ou feios segundo o prazer ou desprazer que provoquem. De modo que o princípio de prazer/dor baliza e promove toda conduta:

Sem o prazer, nossa estátua nunca teria a vontade de se mover; sem a dor, ela se locomoveria com segurança e inevitavelmente morreria. É preciso, pois, que ela esteja sempre exposta a sensações agradáveis ou desagradáveis. Tal é o princípio e a regra de todos seus movimentos. O prazer a liga a esses objetos, impele-a a lhes dar toda a atenção de que é capaz e a formar sobre eles ideias mais exatas. A dor a afasta de tudo o que pode prejudicá-la, torna-a ainda mais sensível ao prazer, leva-a a adotar os meios de gozá-lo sem risco e lhe dá lições de habilidade; numa palavra, o prazer e a dor são seus únicos mestres (CONDILLAC, 1993, p. 134).

Entretanto, à medida que as experiências aumentam, a expectativa de novos prazeres também aumenta o que leva à curiosidade por novas buscas, novos lugares, diversificando e tornando cada vez mais complexo o conjunto de experiências e ideias sobre cada vez maior número de objetos do mundo. Para cada necessidade passa-se a ter mais de um objeto que a satisfaz cuja comparação gera preferências as quais por sua vez criam hábitos progressivamente mais afastados do estritamente necessário em termos naturais. Condillac descreve isso mediante o exemplo dos alimentos:

Assim, logo ela mescla juízos ao prazer que sente ao comê-los. Se não os mesclasse, comeria apenas para se alimentar. Mas o juízo *é bom, é excelente, é melhor do que qualquer outro*, converte em necessidade a sensação que pode ser produzida por um fruto. Então, o que basta para alimentá-la já não basta a seu prazer. Há nela duas necessidades, uma causada pela falta de alimento, a outra pela falta de um sabor que merece preferência; esta última é uma fome que a engana vez por outra, levando-a a comer mais do que necessário (CONDILLAC, 1993, p. 216) (grifos do autor).

Com a comparação entre graus de prazer nasce um novo tipo de necessidade decorrente da preferência do objeto *mais* prazeroso de modo que não mais se trata de uma necessidade básica, mas de desejos específicos e derivados. O ponto sobre o qual adverte Condillac é que, ultrapassadas as amarras do naturalmente necessário, os limites afrouxam-se. Decorrente disso, o excesso banaliza a sensação agradável que inicialmente produzia um objeto, provocando uma frustração que exacerba o desejo em busca dum prazer que já não é mais de seu feitio. Assim, os excessos são extravios d'algum hábito contraído sobre a base da preferência e da expectativa de recuperar um prazer “incessantemente lembrado pela imaginação, e que sempre lhe escapa” (CONDILLAC, 1993, p. 217).

Nessa configuração, a natureza reserva à dor o papel de refrear excessos, que poderiam levar a ruína. A dor adverte que a finalidade do prazer não é apenas a felicidade momentânea, mas também garantir o uso de suas faculdades (em última instância sua conservação, mas ainda isso é desconhecido para a estátua):

Assim é que, vendo ao mesmo tempo o prazer e o perigo em preferir os frutos mais amados, ela aprenderá a se alimentar com mais critério e, encontrando mais obstáculos para satisfazer seus desejos, ficará exposta a necessidades maiores: pois não basta que ela atenda à inquietude causada pela necessidade de alimento; é preciso ainda que aplaque a inquietude provocada pela privação de um prazer, e que a aplaque sem riscos (CONDILLAC, 1993, p. 217).

Com isso completar-se-ia a constituição do princípio de prazer\dor como reguladores do pensamento e da ação, segundo o *TS*. Note-se que se num primeiro momento os desejos de objetos prazerosos encontram-se em harmonia com o que naturalmente convém à conservação, num segundo momento, quando seguir o prazer deixa de ser garantia indubitável de bem-estar, a dor adquire o papel decisivo de alertar acerca dos perigos, introduzindo a necessidade da deliberação prévia ao agir.

À diferença dos animais, o homem é capaz de adiar por médio de deliberação a obtenção imediata e direta de prazer no caso de que esta acarrete alguma ameaça ou prejuízo para o indivíduo. Em síntese, o assim chamado “princípio de prazer e dor” sofre uma modificação – não explicitamente desenvolvida no *Tratado das sensações*, nem na *Dissertação sobre a liberdade*. Com efeito, não mais se trata de perseguir cegamente sensações aprazíveis, mas de buscar, com base no cálculo prudencial, a experiência *mais prazerosa possível*.

Na primeira formulação, o princípio de prazer indica a regulação natural e imediata da busca pelo que se apresenta como prazeroso. No *TS*, podemos discernir dois momentos fundamentais da sua gênese: no primeiro, o princípio define-se em termos de modos de ser ou estados mentais. Ou seja, obedecer ao princípio de prazer consiste em recuperar na memória ou na imaginação sensações sentidas como agradáveis. Já no segundo momento, o princípio pressupõe a experiência da realidade: o fim visado não mais se circunscreve ao mental\anímico, mas alcança as coisas e os corpos do mundo.

Na sua segunda formulação, o princípio implica uma regulação refletida – não mais natural e imediata – cujo *télos* continua sendo a obtenção de prazer, mas, que, pela diversificação de possíveis objetos de satisfação, requer equacionar circunstâncias, intensidades e riscos. Se na primeira formula-

ção se trata de um princípio compartilhado com os outros animais, na segunda, o princípio passa a reger exclusivamente a vida do homem.

A abordagem condillaciana do prazer e da dor como princípios da vida mental, implica na retomada crítica do tema da “*uneassiness*”¹⁵ em Locke. Segundo Condillac, o filósofo inglês teria confundido inquietude ou mal-estar com o desejo provocado por esses. Assim, a dor gera o mal-estar cujo grau máximo é a inquietude que atíça em grau máximo o desejo (CONDILLAC, 1993, p. 38). A tese de Condillac pode ser formulada como segue:

Originalmente a *necessidade* nada mais é que o estado consequente do de mal-estar e pode ter variações quantitativas. Mais tarde, quando, pela experiência, a estátua aprendeu qual o objeto que satisfaz a necessidade – eliminando o mal-estar – *por extensão*, usa-se o termo necessidade referindo-se aos próprios objetos que a satisfazem. Mas, com precisão, esse último fenômeno refere-se ao *desejo* que é a necessidade já ligada à representação de objeto que a satisfaz e que induz à ação (MONZANI, 2011, p. 242).

Essa concepção de Condillac dá lugar a duas interpretações gerais do seu pensamento diametralmente opostas. A primeira, sustentada por Cassirer enxerga em Condillac o primeiro representante da posição voluntarista que desemboca em Schopenhauer bem como um proto-pragmatista: a vontade determina a representação, ou seja, a vida cognitiva (CASSIRER, 1992, p. 147). Ao contrário, a interpretação intelectualista, defendida por Deprun afirma que Condillac subordina a vontade à representação mental do objeto que satisfaz a necessidade (DEPRUN, 1979, p. 200), pois o desejo nasce do mal-estar e este é a ausência de um objeto julgado agradável. Assim, seria o juízo, portanto, o âmbito representacional que é primordial, ou seja, a vontade causada pela representação.

Em torno dessa polêmica, Monzani distingue dois níveis: um primeiro acorde com a ordem genética, o mal-estar é originário enquanto que o desejo é constituído pela experiência. O que está de acordo com o primado do prazer e a dor para a constituição do desejo. Todavia, um segundo nível supõe uma mudança de perspectiva:

Mas, se considerarmos, agora, a questão num segundo nível, supondo-se já instaurado o circuito da necessidade e do desejo, quer dizer, que já tenha havido a ligação ao campo representacional adequado, então, e só aí então, a representação do objeto passa a funcionar como o pólo que aciona tanto a necessidade quanto o desejo. A constituição completa do circuito como algo teleologicamente orientado é simultânea à introdução do campo representacional como aquilo que agora exerce o primado. Mas, o importante é não esquecer que esse campo é constituído e derivado. Ele superpõe-se a um solo mais originário onde o campo representacional é instaurado e não instaurador (MONZANI, 2011, p. 244-245).

Nesse sentido, observa Monzani, a solução de Cassirer apresenta-se como mais próxima da intenção última de Condillac.

15. “*Uneassiness*” é o termo utilizado por Locke e traduzido ora por inquietude, ora por mal-estar ou desconforto. A polivalência abre uma série de dificuldades quando se trata de especificar a noção em Locke e/ou distingui-la da inquietude de Malebranche (MONZANI, 2011, p. 245).

Para finalizar, gostaríamos de mencionar o horizonte interpretativo sobre o qual Monzani salienta a reviravolta conceitual operada por Condillac em torno da subjetividade. Segundo o autor, um dos pressupostos da filosofia clássica é o da preexistência do objeto em direção ao qual o sujeito tende ou se afasta naturalmente. Esse objeto é o bem (ou o mal) do qual o sujeito se aproxima ou afasta. O objeto é apetecível por ele mesmo, ou seja, ele é apetecível por suas qualidades intrínsecas; preexistente e independente, ele é conhecido e, portanto, amado e desejado. Assim, o conhecimento precede à volição. Em consequência, a verdadeira natureza da alma está na sua faculdade representativa e a volitiva lhe está subordinada. “O pensamento não só constitui a essência da alma como também dirige e orienta as paixões” (MONZANI, 1993, p. 21).

Ao contrário, como acima mencionado, desde o *Tratado das sensações*, toda a vida mental está subordinada ao princípio de prazer e dor. Assim, a vida prática e a vontade ganham preeminência sobre a cognitiva esboçando uma concepção de subjetividade que chega até hoje. Do estado natural de inocência, em que todo o prazeroso é bom, há uma progressiva perda dessa harmonia originária. Doravante, o que dá prazer pode ser prejudicial e, por isso, prazer e dor conjuntamente regem a vida, adquirindo novas nuances.

Referências Bibliográficas

- BOUREAU-DESLANDES, F., *Pygmalion ou la statue animée*, Londres, Samuel Harding, 1741.
- BORGES, J.L e GUERRERO, M., *Libro de los seres imaginários*, disponível em: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/imaginarios.pdf>
- CASSIRER, E., *A Filosofia do Iluminismo*, trad. Álvaro Cabral, Campinas, UNICAMP, 1992.
- CHARRAK, A., *Empirisme et métaphysique. L' «Essai sur l'origine des connaissances humaines» de Condillac*, Paris, Vrin, 2003.
- CONDILLAC, E. B. de, «Traité des sensations» *In Oeuvres Philosophiques*, texte établi et présenté par Georges Le Roi, Paris, PUF, 1947.
- _____. *Tratado das sensações*, trad. Denise Bottman, Campinas Ed. UNICAMP, 1993.
- _____. *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Édition critique, introduction et notes par Jean-Claude Pariente et Martine Pécharman, Paris, Vrin, 2014.
- COULET, H., (ed), *Pygmalions des Lumières*, Paris, Éditions Desjonquères, 2002
- DEPRUN, J., *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIIIe siècle*, Paris, Vrin, 1979.
- GAILLARD, A. «Les statues parlent aussi : Pygmalion et la fabrique amoureuse au tournant de l'âge classique», *in Littératures classiques*, 2009/2 N° 69, p. 89-108.
- _____. *Les corps des statues : le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- MALHERBE, M., «Introduction» *in CONDILLAC, E.B. de, Traité des Animaux*, présenté et annoté par M. Malherbe,

Paris, Vrin, 2004.

MONZANI, L. R., *Desejo e Prazer na Idade Moderna*, Curitiba, Champagnat, 2011.

OVÍDIO, *Metamorfoses*, trad. Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa, Cotovia, 2007.

QUARFOOD, C., *Condillac, la statue et l'enfant : Philosophie et pédagogie au siècle des Lumières*, trad. Yvette Johansson, Paris, L'Harmattan, 2002.

ROUSSEAU, J.J., «Pygmalion : Scène lyrique» *In Oeuvres Complètes*, Louis Barré (ed.), Paris, Bry Aisé, 1857, volume VIII.