

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

**DENIS DIDEROT: A FORMULAÇÃO DE UMA CRÍTICA DE ARTE
PARA ALÉM DO ILUMINISMO**

Elder João Teixeira Mourão

Belo Horizonte, 2008

Elder João Teixeira Mourão

**Denis Diderot: a formulação de uma crítica de arte
para além do Iluminismo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras: Teoria da Literatura.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Literatura e outros sistemas semióticos

Orientadora: Professora Dra. Márcia Maria Valle Arbex

Belo Horizonte, 2008

Dissertação intitulada *Denis Diderot: a formulação de uma crítica de arte para além do Iluminismo*, de autoria do mestrando ELDER JOÃO TEIXEIRA MOURÃO, submetida à banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa Dra. Márcia Maria Valle Arbex – FALE/UFMG – Orientadora

Prof. Dr. Julio Jeha
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras:
Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, xx de setembro de 2008.

Agradeço a meus pais Ernesto e Maria Vera (em lembrança),
aos meus irmãos Elaine e Ernesto Filho,
aos amigos Andréa Rocha, Aparecida Guedes Otoni,
Brenda Silveira, Catarina e Elke Rezende, D. Déa e Janice Barreto,
Frederico Antoniazzi, Lourdes Piscitelli, Lucas Figueiredo,
Luiz Alvarenga, ao outro Luiz – o Miguel –,
Manoel Chaves Jr., Mariana Berutto e a minha sobrinha
Sofia de Carvalho – alento em mim.

Diderot en liberté

Le panthéon révolutionnaire n'en a pas plus voulu que l'Académie française: Diderot disparaissait derrière le monument dont il était le principal architecte, l'*Encyclopédie*. Longtemps l'histoire de la littérature l'a trouvé trop philosophe et l'histoire de la philosophie trop littéraire. On ne savait où le ranger. En un mot, il dérangeait. Aujourd'hui encore son matérialisme radical choque certains et sa passion pour les forces de l'esprit, pour l'imaginaire et l'exception individuelle interdit d'en faire un simple militant. Mais son oeuvre ne cesse d'inspirer scientifiques et artistes. Elle entre en résonance avec nos doutes et nos espoirs. Au système, Diderot a toujours préféré le dialogue; à l'affirmation l'interrogation; aux hiérarchies et aux frontières le désordre et l'hybridation. Penseur de la complexité, du fugitif et de l'individuel, il s'impose comme un compagnon du XXIe siècle.

Michel Delon

RESUMO

Este trabalho é um exame da crítica de arte diderotiana através de um colóquio entre a *Carta sobre os surdos e mudos: para uso dos que ouvem e falam* (1751) e os *Ensaio sobre a pintura* (1766). Observaremos que os quinze anos que separam a publicação destes dois textos, indicam o abandono, em alguns casos, o amadurecimento e a evolução, em outros, do pensamento estético de Diderot, Enciclopedista e Filósofo, a partir da análise de suas reflexões e comentários sobre quadros dos pintores Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Jean-Baptiste Greuze e Joseph Vernet, expostos no *Salão de 1765*, e o fizeram ficar conhecido como o fundador da crítica de arte moderna.

Palavras-chave: Crítica de arte, temporalidade, espacialidade.

Résumé

Ce travail est un examen de la critique d'art diderotienne à travers un colloque entre la *Lettre sur les sourds et les muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1751) et les *Essais sur la peinture* (1766). Nous observerons que les quinze années qui séparent la publication de ces deux textes, indiquent l'abandon, dans certains cas, le mûrissement et l'évolution, dans d'autres, de la pensée esthétique de Diderot, Encyclopédiste et Philosophe, à partir de l'analyse de ses réflexions et commentaires sur les tableaux des peintres Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Jean-Baptiste Greuze et Joseph Vernet, exposés dans le *Salon de 1765*, et qui l'ont fait connaître comme le fondateur de la critique d'art moderne.

Mots-clef: critique de l'art, temporalité, spatialité.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I – A ESTÉTICA/POÉTICA DE DIDEROT	22
1.1 – O sensualismo	22
1.2 – A escrita como hieróglifo	26
1.3 – Temporalidade e espacialidade	30
CAPÍTULO II – DIÁLOGOS (IM)PERTINENTES ENTRE A CARTA SOBRE OS SURDOS E MUDOS E OS ENSAIOS SOBRE A PINTURA.....	37
2.1 – A <i>Carta sobre os surdos e mudos</i>	37
2.2 – Os <i>Ensaio sobre a pintura</i>	38
2.3 – Interseções e contrastes	40
2.3.1 – Aspectos seminais	40
2.3.2 – In(congruências).....	45
CAPÍTULO III – SALÃO DE 1765.....	54
3.1 – Abertura	54
3.2 – Chardin: A enumeração como método	58
3.3 – Greuze: O confessionário ateu.....	67
3.4 – Vernet: O encantamento crepuscular	78
CONCLUSÃO	88
BIBLIOGRAFIA	96
LISTA DE FIGURAS:	
Figura 1: Jean-Baptiste-Siméon Chardin, <i>Les attributs de la musique</i> , 0,91 x 1,45, 1765, Musée du Louvre, Paris	66
Figura 2: Jean-Baptiste Greuze, <i>Jeune fille qui pleure son oiseau mort</i> , 52 x 45,6, 1765, Édimbourg, National Galleries of Scotland.....	77
Figura 3: Joseph Vernet: <i>Nauffrage</i> , 96 x 134,5 cm, 1759, Musée Groeninge, Bruges.....	86
Figura 4: Joseph Vernet: <i>Première vue du port de Bordeaux: prise du côté des Salinières</i> , 1,65 x 2,63 m, 1758, Musée National de la Marine, Dépôt du Musée du Louvre, Paris.....	87

INTRODUÇÃO

Este trabalho é um exame da crítica de arte diderotiana através de um colóquio entre a *Carta sobre os surdos e mudos: para uso dos que ouvem e falam* (1751) e os *Ensaio sobre a pintura* (1766), onde observar-se-á que os quinze anos que medeiam a publicação entre um e outro, indicam o abandono, em alguns casos, o amadurecimento e a evolução, em outros, do pensamento estético de Diderot, mediante análises de suas reflexões e comentários sobre quadros dos pintores Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) – tidos como pintores de gênero: aqueles que tratam das naturezas-mortas e das cenas do cotidiano –, e Joseph Vernet (1714-1789), pintor de história – que trata da natureza viva –, expostos no *Salão de 1765*, e que tornaram Diderot conhecido como o fundador da moderna crítica de arte.

As primeiras exposições de pintura e escultura aparecem em França no século XVII e sabe-se que, em 1673, eram realizadas no *Palais-Royal* restritas a um seletos público. Os temas sagrados, históricos e mitológicos predominavam. No século seguinte, em 1727, o duque d'Antin – Louis Antoine de Pardailan de Gondrin (1665-1736), diretor geral, depois superintendente dos edificios reais –, abriu-as ao

público em nome do rei Louis XV. Dez anos mais tarde, a imprensa começa a ocupar-se daquelas exposições, já então conhecidas como *Salões*. O periódico *Mercure de France* catalogava em suas páginas as obras expostas seguidas de breves comentários meramente descritivos, escritos por diletantes sem nenhuma credencial. À porta dos *Salões* começaram a surgir panfletos em prosa e verso comentando as principais obras, criticando-as, outros replicando às críticas, todos escritos por amigos ou inimigos dos artistas, na maioria das vezes ofensivos e preconceituosos, revelando as vidas íntimas dos mesmos, não perdoando sequer as das pouquíssimas mulheres expositoras. Era o reinado dos criticastros. Para o historiador da arte Lionello Venturi (1984, p. 124) “as oportunidades de crítica de arte encontravam-se nos tratados de arte e nas vidas dos artistas”. Aos *Salões* acorriam multidões e a poesia e a música não encontravam tão grande número de admiradores.

Ao final dos Seiscentos e na primeira metade dos Setecentos, apoiados num vocabulário específico requeridos aos tratados de arte da segunda metade do século XVII, surgem os *connaisseurs*. A apreciação é a ferramenta de trabalho daqueles que seriam os primeiros mediadores entre as obras de arte e o público. Falta-lhes, porém, o meio condutor para que pudessem ser reconhecidos como críticos: a forma e o conteúdo literários para o exercício de uma atividade crítica.

É desse quadro que emerge um homem de curiosidade insaciável em todos os domínios, conforme testemunha sua correspondência com Louise Henriette Volland (1725-1784), chamada por ele Sophie, em cuja casa acontecia um dos vários salões literários parisienses do qual era freqüentador. Jaime Brasil, em *Diderot*, conta que “se a vida intelectual de Paris no século XVIII decorria nas ruas, nos alfarrabistas, nos ‘Cafés’, nas exposições de arte, era nos salões literários que tinha sua expressão mais nobre” (Brasil, 1940, p. 22). Posteriormente chamado Filósofo ou Enciclopedista, pelo exercício de suas atividades, e tido como o criador da crítica de arte, tinha personalidade multifacetada e nele viviam em conflito razão e emoção, mas, também, uma tendência a superá-lo, em busca de critérios justos que pudessem atuar como reguladores de sua crítica de arte, às vezes, demasiada acerba. Entre Dioniso e Apolo, o demiurgo. Recapitulemos aqui seus principais dados biográficos:

Denis Diderot nasceu em Langres em 05 de outubro de 1713, filho de Didier Diderot (1685-1759), mestre cuteleiro, reconhecido pela fabricação de instrumentos cirúrgicos e de Angélique Vigneron (1677-1748), também artesã. De família abastada, é encaminhado à carreira eclesiástica em 1723 para estudar com os jesuítas de sua terra natal, sendo tonsurado em 1726 quando passou a ser chamado de abade. A partir daí sua vida é pontuada por uma série de acontecimentos que fariam dele um dos expoentes máximos do Iluminismo. Em 1729

prosegue os estudos em Paris nos colégios Louis-le-Grand e Harcourt e, investido de tudo o que o ensino de então podia proporcionar-lhe, recebe em 1732 o título de *maître ès arts* da Universidade de Paris. No ano de 1742 trava amizade com Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e, no ano seguinte, casa-se com Antoinette Champion, à meia-noite do dia 06 de novembro, na igreja de Saint-Pierre-aux-Boeufs, destinada aos matrimônios clandestinos, isto porque o pai de Diderot não consentia com aquela união. Quatro anos mais tarde, o impressor Le Breton e os livreiros Briasson, Durand e David o contratam para dirigir, junto com Jean le Rond d'Alembert (1717-1783), a redação da *Encyclopédia* – a grande obra de sua vida. Daí por diante durante trinta anos, mal remunerado, perseguido, prosseguiria com perseverança em sua tarefa, que seria a grande realização do espírito do século XVIII. O ano de 1749 vê o seu encarceramento após a publicação da *Carta sobre os cegos para uso dos que vêem* e, dois anos mais tarde, é nomeado membro da Academia de Berlim que permite tacitamente a publicação da *Carta sobre os surdos e mudos*. Em 1759 a *Encyclopédia* é condenada pelo Parlamento. O rei revoga a licença de impressão e ordena a queima dos sete volumes publicados. O papa coloca a obra no *Index*. Os manuscritos em poder dos enciclopedistas são apreendidos, mas seu amigo Chrétien Guillaume de Lamoignon de Malesherbes (1712-1794), chefe da polícia, os esconde em sua casa. Paralelamente, obtém-se um privilégio para a publicação das pranchas. Lança-se à crítica de arte,

iniciando *Os salões*, série de nove ensaios que vão até 1781. Com a morte de Samuel Richardson (1689), em 1761, publica *Elogio a Richardson* e inicia a redação do *Sobrinho de Rameau*. No ano seguinte, Catarina II (1729-1796) da Rússia propõe a continuação em seu país da *Enciclopédia* e, três anos mais tarde, compra, em troca de uma renda anual vitalícia, sua biblioteca. Neste mesmo ano – 1765 – a *Enciclopédia* é concluída. Em 1766 os *Ensaaios sobre a pintura* são publicados para acompanhar o *Salão de 1765*, sendo nomeado membro da Academia Imperial de Artes de São Petersburgo em 1767. No ano de 1775 envia a Catarina II um Plano de uma universidade para o governo da Rússia e publica *Pensamentos esparsos sobre a pintura, a escultura, a arquitetura*. Morre em 31 de julho de 1784 em Paris e, no dia 1º de agosto, é sepultado em Saint-Roch. Em 1821, é publicado o *Sobrinho de Rameau*, romance de verve pitoresca, texto atípico às características iluministas que chama a atenção de Friedrich Hegel (1770-1831), por antecipar a dialética. Nele, o sobrinho de um músico francês, destrói a linguagem racional do tio, mostrando os desacertos nela contidos. Nasce em Paris Charles Baudelaire, neste mesmo ano.

Diderot nasceu num tempo em que a França era devastada por epidemias que sacrificavam famílias e pequenas comunidades inteiras, também vítimas de revoltas e da fome, muitas outras da falta de higiene. A alta taxa de mortalidade está ligada também a ignorância sujeita à vontade divina, ao conhecimento humano subordinado à

tiranias da magia, da crença em presságios imprevistos determinados pela emoção impregnados de concepção subjetiva. Sem nenhuma organização social, àqueles que poderiam contribuir – intelectuais e pensadores – para a construção de tempos melhores, eram impingidas regras e censuras que lhes impossibilitavam o exercício da liberdade. Era uma França dominada por arcaísmos. Esta estrada – metáfora das trevas -, tem seu percurso desviado pela luz da inteligência e, já na segunda metade daquele século XVIII “muitas transformações agitam a mente dos homens” (Borges, *apud* Masi Pepe, 2003, p. 20), podendo-se resumi-las em uma única e ampla confirmação: “os conhecimentos adquiridos pelo homem são sistematizados no interior de um modelo extremamente elástico” (Masi Pepe, 2003, p. 21). A ordem não é mais divina e, a metafísica percorre um movimento descendente, trazendo a filosofia do campo celestial para o terreno. O pensamento humano amplia constantemente a compreensão da existência, no sentido de entendê-la em seu todo, buscando uma realidade capaz de abranger as demais, o Ser, fazendo do homem o eixo central de toda consideração. Essa transformação é o fundamento do pensamento iluminista. Para colocá-lo em movimento é que surge a *Enciclopédia*: “Por coerência com a importância atribuída pelo Iluminismo à razão e à liberdade do homem, a *Enciclopédia* não é apresentada como uma bíblia, como um modelo consagrado, mas sim como um instrumento capaz de fornecer

todos os meios ao leitor, para que ele se torne seu próprio professor” (Masi Pepe, 2003, p. 21, 22).

Considerados os pais da *Enciclopédia*, os obstinados Diderot e d’Alembert, tiveram como colaboradores/redatores os espíritos mais aguçados e brilhantes do século XVIII que se encontravam e confrontavam suas idéias, formando uma rede interdisciplinar de conhecimentos, perfilando um total de cento e quarenta nomes conforme créditos iniciais de cada volume, embora estime-se que esse número tenha chegado a cerca de cento e sessenta. Dentre eles é inegável a contribuição de um catalisador-receptivo e hospitaleiro: Paul Henri Dietrich, barão d’Holbach (1723-1789), filósofo francês, nascido em Edesheim. D’Holbach, barão *parvenu*, além de animador cultural e promotor científico, viu muitos de seus textos proibidos, censurados e condenados à fogueira, apreciados por Diderot, Hegel e, especialmente, por François Marie Arouet (1694-1778), chamado Voltaire. Seu livro *Sistema da natureza* (1770), expõe um pensamento que “respira honestidade, energia, inteligência, generosidade, repúdio a qualquer hipocrisia, intransigência e também humor”, segundo Pierre Naville (*apud*, Mais e Pepe, 2003, p. 11). Sua contribuição para a elaboração da *Enciclopédia* é pouco clara, embora se saiba que iniciou traduzindo do alemão e, posteriormente, tenha se envolvido na redação de aproximadamente quatrocentos artigos. Ostensiva foi a generosidade hospitaleira de seu salão em Paris, situado à *rue Saint-Roch* e de sua

quinta em Grandval, às margens do Marne, onde os enciclopedistas eram recebidos de portas abertas, tendo à disposição o dinheiro, os sessenta mil livros e o gabinete de história natural herdados de seu rico tio Franciscus Adam d’Holbach. Amigos desde que se conheceram, provavelmente apresentados por Rousseau, Paul foi enterrado com Diderot em Saint-Roch. Nas propriedades do barão d’Holbach a *Enciclopédia* foi engendrada. O seletivo grupo de seus redatores foi fundamental para uma sociedade emergente que estava preparando sua marcha rumo ao desenvolvimento de uma outra ordem constitutiva. A *Enciclopédia* torna-se, portanto “uma expressão da nascente burguesia francesa: a construção de máquinas, a metalurgia, a engenharia de mineração, a indústria têxtil, o artesanato são obras ‘filosóficas’ tanto quanto a física e a matemática” (Masi e Pepe, 2003, p. 34). Citando Borges, Pepe lembra que para o grande escritor portenho “não é necessário esquecer que Diderot e d’Alembert tiveram por acaso o século mais elevado da prosa francesa, que eles, de resto, contribuíram para enriquecer” (Borges, *apud* Masi e Pepe, 2003, p. 39).

Paralelamente ao nascimento de uma nova sociedade, a França do século XVIII vê vir à luz a estética entendida, segundo Celina Maria Moreira de Mello, como “um conjunto de textos voltados para uma reflexão filosófica sobre a arte”, onde, “os paralelismos entre poesia – aqui entendida como criação – e pintura constituem uma constante” (Mello, 2004, p. 13, 14). Tendo Diderot tomado para si a ocupação da

descrição das artes na *Enciclopédia*, ei-lo novamente no centro desta discussão.

Para compreender a contribuição de sua extensa obra estética à formulação de uma crítica de arte para além do Iluminismo, é preciso examiná-la e aos muitos estudos teóricos e críticos que têm sido realizados desde o seu aparecimento.

As discussões ligadas ao movimento estético vigente no século XVIII – o Neoclassicismo – e seus modelos de perfeição resgatados à Antiguidade, bem como a supremacia do sensível sobre o visível, percorrem os textos diderotianos confirmando o elemento fundamental sedimentado em sua crítica: a temporalidade. É dentro deste contexto que a imagem torna-se falante e o quadro pictural passa a ter vida. Evitando a mera descrição, a obra crítica de Diderot procura em esforço permanente uma linguagem capaz de conferir às suas análises uma forma literária. Misturando os estilos epistolar e ensaístico, o Filósofo traduz suas opiniões ora conduzidas pela emoção, ora pela engenhosidade para enfileirar alguns elementos fundamentais de sua crítica, tais como a digressão, a imaginação e a simultaneidade. Sobre o primeiro – a digressão -, ao analisar *Jacques o fatalista e seu amo* (1796), condensado das produções filosófica e estética do Enciclopedista, Italo Calvino, em *Por que ler os clássicos*, analisa-o como sendo “estilisticamente homogêneo, mas cujas coordenações embora descontínuas revelam sempre uma lógica” (Calvino, 2004, p. 114).

Quanto aos dois últimos, Diderot toma-os emprestados aos dois sentidos que nos proporcionam o sentimento estético: a visão e a audição, fazendo uma análise criadora do espírito, como a faculdade de compor imagens que exige reflexão e solicita o concurso da razão. Superior à fantasia, a imaginação traz em sua essência a constatação de que sem imagens não existe pensamento. Apoiado em sua atividade crítica, o Filósofo alinha suas opiniões sobre os dois componentes abordados, levando às últimas conseqüências a afirmação horaciana: *ut pictura poesis*.

Assim, “a crítica de Diderot, exemplo vivo do elemento temporal integrado na análise de um quadro, ilustra também a liberdade de interpretação deixada ao espectador” (Oliveira, 1993, p. 19). O quadro passa a ser definido fora da sua estrutura para ser “lido” através de outros caracteres que nos remetem à legibilidade. Este último aspecto será privilegiado pela moderna crítica de arte, se considerarmos os conceitos de “texto” e de “leitura”.

O presente estudo deter-se-á em três capítulos e conclusão. O primeiro discute a estética e a poética de Diderot a partir do abandono da influência da moral do sentimento, própria de uma descrença teísta que o acompanhou desde a juventude até sua adesão ao sensacionismo materialista da idade adulta. Depois daquele momento foi-lhe permitido deduzir que a partir das sensações a matéria torna-se pensante. É do centro dessa discussão que surge a *Carta sobre os surdos e mudos* e

sua teoria hieroglífica, onde uma relação das questões do espírito e a linguagem é discutida, proporcionando àquele que se manifesta a capacidade de perceber e expressar-se simultânea e sucessivamente, o que, em última análise, é a concepção própria da poesia. É desse momento em diante que o “parentesco” da poesia com a música e as artes plásticas começa a ser discutido, surgindo uma formulação estética, pois ao hieróglifo – também denominado emblema – é permitido individualizar, mas também reunir os elementos temporais – da poesia – e espaciais – das artes plásticas.

O segundo capítulo cristaliza as proposições delineadas no primeiro através de um diálogo entre a *Carta sobre os surdos e mudos* e os *Ensaio sobre a pintura*. Depois de uma apresentação de ambos os textos, onde percebe-se a complexidade labiríntica do primeiro e a objetividade rigorosa do segundo, são examinados os aspectos seminais que os compõem: a linguagem poética como centro de uma estética, na *Carta*, e a tendência a confundir natureza e arte, nos *Ensaio*. O trânsito – interseções e contrastes – entre eles é estudado com o objetivo de se obter uma análise dos elementos essenciais da crítica de arte diderotiana e que levava aos seus leitores vislumbrar o nem sempre visto. Esses escritos obedeciam a critérios minuciosos de observação, longe dos maneirismos artificialistas do final do Rococó e muito próximos da justa medida, da pureza e da clareza de estilo do

Neoclassicismo, então emergente na França da época, além de nos revelar as bases investigativas estéticas de Diderot.

O terceiro capítulo examina as críticas feitas aos quadros de Chardin e Vernet e à tela *Jovem que chora seu pássaro morto* (1765) de Greuze, expostos no *Salão de 1765*, em que Diderot, através da apreciação do material visível, confere aos textos uma espessura literária através, como já observado, da digressão, imaginação e simultaneidade, nos quais se destacam alguns aspectos comuns a todos os comentários, tais como o uso de exclamações para exprimir, de um modo geral, o sentimento de admiração que as obras lhe causam, ou, até mesmo, por não possuir recursos suficientes para apreciá-los. Outros, específicos, são tomados principalmente à retórica, conforme as necessidades exigidas, até àqueles próprios da construção romanesca, quando a imaginação ficcional tende para o aventuroso sem ter nenhum compromisso com a verossimilhança, abordando até mesmo aspectos psicológicos, ocasião em que o estatuto dialogal é usado pelo crítico em suas análises.

Na conclusão, a modernidade dos escritos sobre arte de Diderot é confirmada através de uma interlocução com os textos de Baudelaire – *A exposição universal de 1855*, *Salão de 1859* e *A arte romântica* (1868) -, procurando enfatizar aspectos ainda não ou pouco abordados anteriormente dos escritos diderotianos, tais como a retórica dramática, no qual a cena teatral é descrita como se um quadro fosse e

outros relacionados ao desenho. Outros, já vistos, como as questões da cor e da imaginação, são reexaminados para se concluir que as preocupações com os elementos constitutivos da poesia e da pintura também estiveram presentes nas formulações estéticas baudelairianas.

Para finalizar, esclarecemos que todos os textos do Filósofo não publicados em português, foram traduzidos do francês pelo autor desta dissertação e os originais, como recomendam as normas vigentes, encontram-se citados em notas de rodapé.

CAPÍTULO I

A estética/poética de Diderot

Neste capítulo será feita uma breve apresentação da estética/poética de Diderot, a partir dos seguintes conceitos: o sensualismo, a escrita como hieróglifo e as questões afetas à temporalidade e espacialidade circunscritos aos textos que tratam do assunto.

1.1 - O sensualismo

Ao abandonar o teísmo – sistema que rejeitando toda espécie de revelação divina e, pois, a autoridade de qualquer igreja, aceita a existência de um criador, que poderá ou não haver interferido na criação do Universo –, Diderot adere ao sensualismo – orientação que atribui às sensações, todo e qualquer conhecimento. A partir de então, o Enciclopedista passa a manifestar-se dicotomicamente: de um lado, sobre o estado de nossa alma e, do outro, sobre a percepção mesma, seja de nós ou de outrem. Alguns estudiosos da crítica de arte diderotiana, sem muito esclarecer, aproximam essa bifurcação à estética sensualista abraçada pelo filósofo. De fato, um breve exame do *Tratado das sensações* (1754), de Etienne Bonnot de Condillac (1715-

1780), tido como um dos mestres da escola sensualista, comprova a suspeita desses estudiosos. Contemporâneos, Diderot e Condillac, primeiramente alinharam-se aos empiristas ingleses dos séculos XVII e XVIII que admitiam uma dupla origem das idéias: a sensação e a reflexão. Posteriormente, Condillac passou a aceitar somente a sensação. Para ele, a reflexão em sua origem não é mais do que a sensação sentindo-se a si mesma. É a afirmação de que as idéias derivam dos sentidos. Os nossos conhecimentos só têm, em última análise, uma fonte que é a sensação. Para ilustrar seu sistema no *Tratado* recorre à hipótese do Homem-estátua:

Imaginemos uma estátua organizada interiormente como nós, e animada por um espírito privado ao princípio de toda espécie de idéias. Suponhamos ainda que o exterior todo de mármore não lhe permita o uso de nenhum dos sentidos, e que tenhamos a liberdade de irmos abrindo livremente as várias impressões de que são capazes (Condillac, *apud* Lahr, 1968, p. 159).

De fato, Condillac abre-lhe sucessivamente cada um dos sentidos, colocando-os em comunicação com o mundo externo, a começar pelo olfato e finalizando no tato. Aproximando-lhe das narinas uma rosa, a estátua que não possuía nenhuma faculdade nem mesmo consciência, experimenta uma primeira sensação: o perfume da flor. A sua atenção é desperta, goza ou sofre com o odor, sente saudades ou teme a ausência dele. À medida que o cheiro volatiza-se começa a recordar-se dele. Dê-la outra flor que não a rosa para cheirar e sua

atenção multiplica-se: compara, julga, difere, imagina etc.; abstrai, adquire idéias de número e infinito. A este sensualismo deu-se o nome de sensação transformada e a alma não é mais do que pura receptividade de impressões: “o eu de cada homem não é mais do que a coleção das sensações que experimenta e das que a memória lhe recorda. É ao mesmo tempo a consciência do que é, e a lembrança do que foi” (Condillac, *apud* Lahr, 1968, p. 159).

No apêndice à *Carta sobre os surdos e mudos*, publicada antes do *Tratado das sensações* de Condillac, em correspondência à Srta. La Chaux, o Filósofo manifesta-se assim a respeito dos sentidos:

Dissestes que não concebíeis como, na suposição singular de um homem distribuído em tantas partes pensantes quantos são os seus sentidos, poderia ocorrer que cada sentido se tornasse geômetra, que se formasse uma sociedade com os cinco sentidos, na qual se haveria de falar de tudo, embora, porém, somente o que fosse dito em geometria pudesse ser entendido. Vou tentar esclarecer esse ponto, pois se tendes dificuldades em me entender, devo pensar que é por minha culpa. O olfato voluptuoso só pode deter-se em flores; o ouvido delicado deve ser afetado pelos sons; o olho alerta e rápido, passear por diferentes objetos; o paladar inconstante e caprichoso, mudar suas preferências de sabor; o tato pesado e material apoiar-se em sólidos. [Tudo isso se passa] sem que reste a cada um desses observadores a memória, ou a consciência de uma, duas, três, quatro etc. percepções diferentes, ou então a mesma percepção uma, duas, três, quatro vezes reiteradas e, por conseguinte, a noção de número *um, dois, três, quatro etc.* As experiências freqüentes, que nos fazem constatar a existência dos seres ou de suas qualidades sensíveis,

conduzem-nos ao mesmo tempo à noção abstrata de número (Diderot, 1993, p. 67, 68).

Este sistema, hoje universalmente abandonado – uma vez que permitiria aos animais possuidores dos mesmos sentidos, a articulação de idéias –, aponta para uma certa subjetividade contemporânea, presente na crítica de arte do Filósofo, pois ao leitor é permitida a faculdade de ler – ficcionalmente – o que a ele se dirige; numa palavra, a subjetividade é um romance da alma, não a sua história, isto é, da narrativa romanesca. Na mesma correspondência, quando indagado sobre a possibilidade de sentir várias percepções ao mesmo tempo responde com um silogismo:

Tendes dificuldade em concebê-lo; porém, concebeis facilmente que podemos formar um juízo, ou compararmos duas idéias, somente se uma delas estiver presente na percepção, e a outra, na memória. Em várias ocasiões, intentando examinar o que se passava em minha cabeça e apanhar meu engenho no ato, entreguei-me à mais profunda meditação, retirando-me em mim mesmo com toda contenção de que sou capaz. Tais esforços, contudo, nada produziram. Pareceu-me que seria preciso estar ao mesmo tempo dentro e fora de mim, desempenhando simultaneamente o papel do observador e o da máquina observada. Ocorre ao engenho o mesmo que ao olho: não vê a si mesmo (Diderot, 1993, p. 70, 71).

O sensualismo é, pois, um sistema empírico-reflexivo, já que admite quanto à origem do conhecimento, que este provenha unicamente da experiência, para se chegar a um resultado, mesmo que

este não tenha sido previamente estabelecido. Este procedimento é usado por Diderot em seus comentários sobre as naturezas-mortas pintadas por Chardin, onde os elementos que as compõem são relacionados metodicamente.

1.2 - A escrita como hieróglifo

Ao hieróglifo – um ideograma típico de algumas escritas analíticas e, figurativamente, qualquer coisa aparentemente ilegível – é atribuído pelos franceses o sentido de *grimoire* – livro dos mágicos e dos bruxos de escrita indecifrável. A ele é associada também a idéia de uma figura simbólica – emblema – atributo destinado a representar o visível ou o invisível.

Para o antropólogo Claude Lévi-Strauss em seu livro *Olhar escutar ler*, ao se referir a um dos significados da poesia – aquilo que desperta o sentimento do belo –, Diderot “com sua teoria dos ‘hieróglifos’ reconhece à poesia o poder de, ao mesmo tempo, dizer e representar as coisas” (Lévi-Strauss, 2001, p. 61). Na *Carta sobre os surdos e mudos*, o texto poético deixa de ser apenas uma exposição descritiva para tornar-se, sobretudo, “uma trama de hieróglifos empilhados uns sobre os outros, que o pintam. Nesse sentido, eu poderia dizer que toda poesia é emblemática” (Diderot, 1993, p. 46). As coisas, na escrita poética, tornam-se simultâneas, pois “ao mesmo

tempo que o entendimento as capta, a alma comove-se, a imaginação as vê, o ouvido as escuta” (Diderot, 1993, p. 46). O que Lévi-Strauss capta no texto diderotiano é a constituição de uma unidade capaz de reunir as partes de um todo, ou, até mesmo, a materialização das formas que compõem um abstrato dado. Não obstante, “a poesia, por assim dizer, navega contra a corrente, indispõe-se contra o rumo comunicativo e analítico, de que o francês seria o instrumento por excelência; seu signo é sintético e não linear, é um signo-volume”, como assinala Luiz Costa Lima (1988, p. 151). O emblema diderotiano estabelece relações entre elementos, que nem sempre são peculiares aos seus significados primeiros, conferindo-lhe, como esclarece ao destinatário de sua correspondência, “um momento indivisível (...) representado por uma multidão de termos que a precisão da linguagem exigiu” (Diderot, 1993, p. 39). O hieróglifo, ao contrário da expressão verbal, que é contínua, passa a exprimir pictoricamente infinitos signos plásticos pertinentes à concomitância.

A teoria hieroglífica diderotiana, é pois, aquela que vivifica o pensamento causador do discurso poético. Indagando-se sobre a natureza desse espírito predominante, o Filósofo responde sem admitir réplica ou contestação na *Carta*: “Senti-lhe a presença algumas vezes; sei apenas que é ele que faz com que as coisas sejam ditas e representadas simultaneamente; (...) e o discurso não é mais um mero

encadeamento de termos enérgicos que expõem o pensamento com força e nobreza” (Diderot, 1993, p. 46).

Elemento de fusão, reúne as diversas partes de um conjunto, num percurso do uno ao complexo, trazendo à luz uma outra proposição que não privilegia nem o verbal nem o visual, tornando a estética diderotiana paralela aos princípios fundamentais realizados hoje sobre as poéticas do visível. Herbert Dieckmann em *Diderot's conception of genius*, desvela o *grimoire* do filósofo:

Não só todas as palavras novas e as combinações de palavras são exclusivamente obra do gênio, mas também é ele que cria estas expressões. Diderot as chama *hieróglifos* – que sintetizam muitas coisas, pensamentos e imagens, em um todo indissolúvel e que constitui a beleza poética (Dieckmann, *apud* Lima, 1988, p. 153).

O hieróglifo traz em si aspectos cumulativos onde se pode encontrar expressões translúcidas do pensamento, embora estas expressões possam desaparecer em uma tradução perfeita. Também é capaz de captar o exato momento no qual uma palavra passa a ser expressão mais fiel do elemento observado. Há uma relação de sentidos que confere ao hieróglifo uma poesia da imagem, como observar-se-á, principalmente, nas seções do último capítulo dedicadas a Greuze e Vernet.

Tudo isso parece surpreendentemente atual. Mas, para sermos fiéis à idéia de Diderot é necessário insistir na diferença de que parte: ao passo que o signo “prosaico”

contraria a simultaneidade das representações psíquicas, o hieróglifo capta sua instantaneidade. A espessura do signo poético conduziria enfim à recuperação de visualidade, da concretude, perdidas no comércio com a prosa. Ao compreendermos melhor sua idéia, verificamos como era falso considerar a passagem antecipadora de uma reflexão contemporânea que identifique na poesia um trabalho sobre o plano do significante e já não do mero significado. A comparação diderotiana da poesia com o hieróglifo segue caminho distinto, dada a separação constante entre pensamento e expressão: seu papel é o indicar a possibilidade de uma palavra que se mantivesse próxima das coisas (Lima, 1988, p. 152).

Costa Lima, no mesmo comentário, chama a atenção para a especulação diderotiana sobre a constituição das línguas na qual a linguagem pantomímica seria mais familiar às palavras não declináveis, isto é, estaria mais próxima do seu universo visual. Na *Carta sobre os surdos e mudos* Diderot esclarece que “quando o tema de uma proposição oratória ou gesticulada não é anunciado, a aplicação dos outros signos permanece suspensa. É isso que sucede a todo momento nas frases gregas e latinas, mas nunca nas frases gesticuladas, quando são bem construídas” (Diderot, 1993, p. 29). Costa Lima observa que esse raciocínio mostra que Diderot “antevia um acordo entre os hieróglifos particulares a cada arte – i. e., realizados por seus próprios meios – e que este acordo se encontraria nas leis que organizam a natureza” (Lima, 1988, p. 153). A partir deste momento Diderot estabelece uma consonância entre os hieróglifos de cada arte,

independente do meio artístico no qual eles se organizam que é a base de sua teoria hieroglífica e, embora não se possa afirmar, talvez seja este o motivo do título de sua carta a Batteux.

1.3 - Temporalidade e espacialidade

O exame das questões temporal e espacial em Diderot é extensão da escrita hieroglífica, posto que tais assuntos foram abordados na *Carta sobre os surdos e mudos* e anteciparam em quinze anos a mesma discussão como ver-se-á a seguir.

Embora se credite a Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) o estatuto de uma base estética que estabeleceu critérios distintos para a análise das artes poéticas e plásticas e, não tendo o escritor alemão mencionado Diderot em sua obra que trata da fronteira entre as artes do tempo e do espaço – *Laokoon ou sobre os limites da pintura e da poesia* (1766) –, é inegável a influência da *Carta* no texto de Lessing, ainda que esta não seja suficiente para tirar o mérito do *Laokoon*. Explica-se: o autor de *Nathan o sábio* (1779), que já condenara a imitação da dramaturgia clássica francesa pela alemã, ignorou o que Diderot já havia proposto ao abade Batteux em 1751:

Após haver fixado a data da introdução do hieróglifo silábico nas línguas em geral, observei que cada arte de imitação tem o seu hieróglifo, e que seria desejável que um escritor instruído cuidasse de fazer as comparações.

Nessa altura, tentei fazer com que entendêsseis, senhor, que algumas pessoas esperam de vós esse trabalho, e que os que leram vossas belas artes reduzidas à imitação da bela natureza imaginam ter o direito de exigir-vos uma explicação clara do que seja a bela natureza. Enquanto aguardava vossa comparação dos hieróglifos da poesia, da pintura e da música, ousei arriscar a minha nesse mesmo tema (DIDEROT, 1993, p. 63).

E, confirmado nos *Ensaaios sobre a pintura* de maneira enfática: “O pintor dispõe de apenas um instante e lhe é vedado abranger tanto dois momentos quanto duas ações” (Diderot, 1993, p. 106). “Por este lado, o livro de Diderot antecipou o célebre *Laocoonte* quer Lessing o tenha lido ou não”, observa Franklin de Matos (2001, p. 149).

Como é notório, os textos estéticos diderotianos estão segmentados em dois momentos: no primeiro, percebe-se o prazer sensista oriundo das inclinações poéticas próprias do autor (*Carta*) e, no segundo, manifesta-se o rigor e a observação próprias do filósofo (*Ensaaios sobre a pintura*, dentre outros). A despeito de contradições ou não “esse paradoxo se concentra na simultaneidade das tendências de pensar a arte subordinada ao útil e ao eticamente bom e de antever a possibilidade de uma pura análise sensível-textual” (Lima, 1988, p. 140). Assim, a tensão temporalidade e espacialidade encontra no hieróglifo diderotiano uma unidade imprevista que não é aquela própria da expressão verbal, que é sucessiva, e nem da plástica, que é

simultânea. Para uma melhor compreensão dessa síntese contraditória, faz-se necessária a transcrição do estudo realizado por Lima:

Por isso, no poeta, as relações entre expressão e pensamento se tornam diferentes: enquanto uma sensação psíquica (“*l’état d’âme*”, diz Diderot) se forma de maneira imediata, a expressão verbal não pode declará-la senão de maneira sucessiva. Assim “uma coisa é o estado de nossa alma; outra coisa, dar-mos conta dele, seja a nós mesmos, seja aos outros” (Diderot, D.: 1751a, 369). Este hiato contudo se interrompe com a poesia, que recupera a instantaneidade das representações internas, tornando-se então um *tableau mouvant* (Lima, 1988, p. 152).

E Lima continua sua reflexão, apoiando-se em Doolittle, dizendo que:

O “*état d’âme*” é complexo e simultâneo; daí se segue que a poesia deve comunicá-lo na medida do possível simultaneamente. Isso só pode ser feito por meio de uma pintura, de uma representação plástica, evocada na imaginação do ouvinte com a ajuda do som e do ritmo (Doolittle, *apud* Lima, 1988, p. 152).

Ao final do capítulo II dos *Ensaíos* – Algumas de minhas idéias bizarras sobre a cor, encontra-se um exemplo sutil do Enciclopedista, quando ao se manifestar sobre cores amigas e cores inimigas, diz não ser do seu “intuito destruir na arte a ordem do arco-íris. O arco-íris é, na pintura, o que o baixo fundamental é na música” (Diderot, 1993, p. 51). Confundir a ordem natural das cores do arco-íris, é possível, tamanha a proximidade umas das outras e, seria-nos quase

imperceptível a mudança, pois, segundo o Filósofo, em sua *Carta*, “assim como invertemos o baixo fundamental em baixo contínuo para torná-lo mais encantador”, este será “verdadeiramente agradável somente à medida que o ouvido faz a progressão natural do baixo fundamental, que a sugeriu” (Diderot, 1993, p. 44, 45). Explica-se a comparação com a música: sendo a nota fundamental do acorde, o seu baixo fundamental corresponderia a cada uma das cores do arco-íris em sua ordem natural. O baixo contínuo é a estrutura fundamental da música, isto é, a composição musical, e nela os acordes formam uma harmonia, a mesma do conjunto das cores do arco-íris, independente de sua seqüência natural, porém, embora não consigamos distingui-las em suas composições elementares, identificá-las conforme a natureza as justapôs, só aumentaria o prazer de admirá-las. Há aqui uma consideração sobre os fatos em si mesmos, mas, também, uma relação entre estes mesmos fatos – a harmonia.

A comparação pintura/música é um passeio imaginativo do Enciclopedista que, não abandonando os cânones plásticos presentes no arco-íris: cores, forma, linhas, elementos sensíveis da beleza e da harmonia, irá, da mesma maneira, usar o desvio de assunto – principalmente em suas críticas àquelas pinturas ditas de costume, isto é, as que tratam de cenas mais comuns e familiares –, para articulações ficcionais e psicológicas típicas de um romance, onde a escrita passional e derramada anteciparia em um século o romantismo.

A supremacia do sensível sobre o visível é a confirmação do que Diderot iria sedimentar em sua crítica de arte: a temporalidade. A imagem torna-se falante e o quadro passa a ter vida, exigindo do crítico tanto imaginação quanto poesia, como igual conhecimento dos componentes picturais que sustentam uma composição. Evitando a mera descrição, a obra crítica diderotiana procura em esforço permanente uma linguagem capaz de conferir-se uma forma literária. Em seu livro *Literatura e artes plásticas*, Solange Ribeiro afirma:

Diderot foge ao lugar comum de descrever os quadros sobre os quais emite julgamento. Procura outros meios de levar o leitor a imaginá-los. (...) Prenuncia-se o relativismo do mundo moderno, o descentramento, que admite vários ângulos de visão, todos igualmente válidos. Além da teatralização do espaço, Diderot ao propor um “passeio” pelo quadro, introduz na pintura, um elemento de temporalidade (Oliveira, 1993, p. 17).

Ao intérprete/leitor é dada a possibilidade de uma leitura pessoal, na qual ele se encontra contextualizado, tendo em vista a pluralidade e sucessividade de índices que o emblema diderotiano carrega consigo. Levando-se em consideração que o texto do Filósofo inclui o leitor dentro da sua origem – é corrente o uso do pronome indefinido *on* equivalente à nossa primeira pessoa do plural –, e que isso, de alguma forma, caracteriza cumplicidade, torna-se necessária a leitura dos elementos que compõem a temporalidade de um trecho da

Carta, onde com poucas palavras ele se debruça e esclarece o assunto com exatidão e minúcia:

O estado da alma num momento indivisível foi representado por uma multidão de termos que a precisão da linguagem exigiu, os quais distribuíram em partes uma impressão total. Como esses termos eram pronunciados sucessivamente e não eram entendidos senão na medida que eram pronunciados, fomos levados a crer que as afecções da alma que os representavam tinham a mesma sucessão, mas não é bem assim. Uma coisa é o estado de nossa alma; outra, a atenção sucessiva e detalhada a que fomos forçados para analisá-la, manifestá-la e nos fazermos entender (Diderot, 1993, p. 39, 40).

Para Arnaud Buchs, Diderot não fala de outra coisa: da poesia que estará vinculada à sua crítica de arte: “É pois por natureza que a linguagem é fragmentária: mergulhada no tempo, na sucessão, ela só pode exprimir ‘em elementos’ o que não pode ser dividido” (Buchs, 2000, p. 118).¹ A descrição de elementos indivisíveis traz ao leitor recortes de cenas teatrais, com se fossem *frames* – fotogramas – filmicos, que observados seqüencialmente e narrados pelas histórias que o Filósofo cria para ilustrá-las dramatizam o espaço pictural. Daniel Bergez, no ensaio *A crítica pictural dos escritores*, incluso no livro *Literatura e pintura*, ao explicar esta fenomenologia é categórico: “Ela lhe impôs submeter-se à ilusão engendrada pelo quadro e de deixar

¹ “C’est donc par nature que le langage est fragmentaire: plongé dans le temps, dans la succession, il ne peut exprimer q’“en parties” l’indivisible”.

perceptível a emoção que ele causou. (...) O estilo é então prazerosamente expressivo, como se fosse uma cena teatral” (Bergez, 2004, p. 202).² Enfim, todos os procedimentos críticos usados por Diderot tomados aos da literatura, da poesia dramática e, em especial e principalmente aos do signo poético, têm um só objetivo: proporcionar ao leitor a ilusão de estar vivenciando algo real.

A interação dos elementos espaciais e temporais mostra que a cadeia crítica diderotiana é formada por uma evolução ininterrupta que se inicia com sua adesão ao sensacionismo amadurecido através da escrita hieroglífica, onde as representações momentâneas e descontínuas das artes plásticas passam a ser analisadas sucessivamente tais como tivessem sido vivenciadas no lugar mesmo da cena.

² “Elle lui impose de se soumettre à l’illusion engendrée par le tableau et de rendre sensible l’émotion qu’il produit. (...) Le style est alors volontiers expressif, comme pour rendre compte d’une scène théâtrale”.

CAPÍTULO II

Diálogos (im)pertinentes entre a *Carta sobre os surdos e mudos e os Ensaios sobre a pintura*

2.1 - A *Carta sobre os surdos e mudos*

A *Carta sobre os surdos e mudos* (1751), cujo destinatário é o abade Charles Batteux (1713-1780), tem por objetivo contestar, às vezes em tom de pilhéria, as *Cartas sobre a frase francesa* (1747-48) e *As belas artes reduzidas ao mesmo princípio* (1746), ambas de autoria do retor. Nela, Diderot, longe da influência da moral do sentimento defendida pelo inglês Anthony Shaftesbury (1671-1713) e já entregue ao sensualismo que irá acompanhá-lo para o resto da vida, toma como orientação inicial um tema pertinente à retórica, o das anástrofes, em maior ou menor grau, da ordem natural das palavras, e atomiza-o até a sua ultrapassagem da barreira da eloquência. Para Magnólia Costa Santos “a trilha do ‘labirinto’ da *Carta* atravessa, como se vê, campos que hoje se chamam Lingüística, Epistemologia e Estética” (Santos, 1993, p. 11). Nela encontram-se reveladas as bases de sua estética, tais como a tautocronia e a intenção de examinar os caracteres específicos da música, da pintura e da poesia, não obstante o mesmo princípio que as origina: a verossimilhança. Com relação à similitude ou não dos

elementos individualizadores das três diferentes manifestações artísticas, Diderot aconselha ao abade Batteux “reunir as belezas comuns da poesia, da pintura, da música, mostrar-lhes as analogias, explicar como o poeta, o pintor e o músico produzem a mesma imagem, captar os emblemas fugazes de sua expressão, examinar se há similaridade entre esses emblemas etc.” (Diderot, 1993, p. 57). Além de sua beleza literária, o que fica claro na *Carta* é a preocupação diderotiana em criar um estilo plástico – harmonia entre os dispositivos espacial e temporal –, que irá condensar-se em sua crítica. De acordo com Franklin de Matos:

A Carta sobre os surdos e mudos é hoje considerada uma pequena obra-prima, que interessa não apenas aos leitores de Diderot, mas também àqueles que lidam com poesia e estética. Para os primeiros representa, no dizer de Georges May, um dos pilares do portal que dá acesso à obra do filósofo; para outros contém uma reflexão sobre a natureza da poesia, sobre aquilo que a distingue e a aproxima das outras formas de arte (Matos, 2001, p.146).

2.2 - Os Ensaios sobre a pintura

O interesse de Diderot pelas artes plásticas, leva-o em 1757 a visitar o *Salão* – exposição de obras de pintura e escultura feita em uma das salas do Louvre – acompanhado do amigo barão Melchior de Grimm (1723-1807), que conheceu em 1742, e que era redator da *Correspondance littéraire, philosophique et critique* destinada à nobreza

européia, informando sobre a vida parisiense. Em 1759, o Enciclopedista assume a crítica dos *Salões* para a *Correspondance* exercendo-a por vinte e dois anos, até 1781. É nesse período que os componentes estéticos de seu pensamento prenunciados na *Carta sobre os surdos e mudos* irão amadurecer. Ao final dos escritos sobre o *Salão de 1765*, em que comentou entre quatrocentos e quinhentos quadros, Diderot anuncia sua intenção de escrever um *Tratado de pintura*. Concluído em julho de 1766, o *Tratado* é publicado separadamente em 1795 com o nome de *Ensaaios sobre a pintura*. Logo:

Um dos grandes interesses dos *Salões* e dos *Ensaaios*, portanto, é mostrar a progressiva conversão do filósofo em crítico de arte. Esse tipo de transformação, aliás, é bem característico de Diderot, filósofo cheio de máscaras e que, para falar de si mesmo ou de suas personagens, freqüentemente invocava Vertumnus, deus romano que presidia as transformações do tempo e das estações (Matos, 2001, p. 192).

Nos *Ensaaios*, para enfileirar os seus pensamentos sobre os dispositivos estéticos da pintura e a maneira de descrevê-los, Diderot vale-se de uma análise que gravita em torno da leveza do desenho, das tramas da luz e da sombra, da verdade das cores, dos mistérios da composição, do único e do plural, enfim de toda a matéria que constitui o texto pictural e que irá forjá-lo.

2.3 – Interseções e contrastes

2.3.1 – Aspectos seminais

Dois aspectos seminais: a linguagem poética como centro de uma estética na *Carta* e a tendência a não distinguir natureza e arte, misturando-as completamente nos *Ensaio*s, perpassam os dois tratados estéticos diderotianos. Examiná-los pois, torna-se necessário para um estudo comparativo de ambos.

Na *Carta sobre os surdos e mudos*, ao colocar a linguagem poética no centro de uma estética, o que em última análise é meta-estética, Diderot retoma, segundo Arnaud Buchs, “os fundamentos da *ut pictura poesis*, pois ele demonstra (...) que uma reflexão sobre a linguagem estética – esta que nomeio poética – é a condição primeira de toda estética”. Segundo Buchs, o quadro interessará a Diderot “pela sua capacidade de suscitar a escrita” (Buchs, 2000, p. 116).³ No *Salão de 1763*, e exercendo a simultaneidade, Diderot acusa o pintor Vernet de “ladrão” da maneira mais poética possível: “É ele que ouse, sem receio, colocar o sol ou a lua no seu firmamento. Ele roubou à natureza seu segredo: tudo que ela produz, ele pode repetir” (Diderot, 1996, p. 270).⁴ É sabido também que o Diderot dos *Salões*, escrevia suas críticas *chez lui*, e que, a quadros sobre os quais nada pudesse escrever, fazia breves

³ “(...) les fondements de l’*ut pictura poesis*, car il démontre (...) qu’une réflexion sur le langage esthétique – ce que j’appelle une poétique – est la condition première de toute esthétique, (...) pour sa capacité à susciter l’écriture (...)”.

⁴ “C’est lui qui ose, sans crainte, placer le soleil ou la lune dans son firmament. Il a volé à la nature son secret: tout ce qu’elle produit, il peut le répéter”.

menções ou não, atribuindo-lhes apenas as medidas. Alguns exemplos podem ser observados no *Salão de 1765*. O primeiro de um quadro de Jean-Philippe-Jacques Loucherbourg (1740-1812) e, o segundo, de Jean-Baptiste Le Prince (1733-1781): “Ladrões atacando viajantes em uma garganta de montanhas – Quadro de 2 pés de largura por 1 pé e 8 polegadas de altura;⁵ A pesca nos arredores de Pétersbourg – Triste e infeliz vítima de Vernet” (Diderot, 1996, p. 404, 408).⁶

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), depois de saudar entusiasticamente os *Ensaio*s em seu *L'essai sur la peinture de Diderot* publicado parcialmente na revista *Die Propyläen* em 1799, faz algumas objeções a um dos fundamentos da estética defendida por Diderot: “Para o autor do *Fausto* ‘todas as suas [de Diderot] afirmações tendem a confundir a natureza e a arte e a misturá-las completamente” (Dobránszky, 1993, p. 15). É o que se constata em uma passagem do capítulo VI dos *Ensaio*s, intitulado – O que tenho a dizer sobre a arquitetura – quando, ao comentar sobre alguns grandes coloristas, indaga: “tão impressionante é a imitação da natureza que dela não poderíeis tirar os olhos?” (Diderot, 1993, p. 137). Pergunta, então, a si mesmo se ela não seria a própria natureza. E manifesta-se também sobre tão perfeitas imitações, em alguns momentos de sua crítica, como

⁵ 1 pé = 30,48cm; 1 polegada = 25,40mm.

⁶ “Des voleurs attaquant des voyageurs dans une gorge de montagnes – Tableau de 2 pieds de large sur 1 pied et 8 pouces de haut; La pêche aux environs de Pétersbourg – Triste et malheureuse victime de Vernet”.

se pode observar à análise feita ao quadro *O frasco de azeitonas* de Chardin, exposto no *Salão de 1763*:

Os objetos estão fora da tela e são de uma verdade que engana os olhos. (...) O artista colocou sobre uma mesa um vaso de porcelana antiga da China, dois biscoitos, um frasco cheio de azeitonas, um cesto de frutos, dois copos de vinho pela metade, uma laranja da terra, com patê. (...) Este vaso de porcelana é de porcelana; estas azeitonas estão realmente separadas dos olhos pela água na qual elas estão mergulhadas (Diderot, 1996, p. 264, 265).⁷

O que para Goethe era indistinção entre arte e natureza, em Diderot era reflexo de suas próprias formulações estéticas e existenciais e que trouxe para a posteridade uma obra crítica que pode ser examinada à luz da estilística de Leo Spitzer. Tendo Diderot estabelecido uma linguagem que revela no crítico as impressões causadas no escritor emanadas das obras de arte, a concepção estilística da sua apreciação é expressão de sua personalidade. Sendo, aqui, a linguagem extensão do sentimento, é da mesma forma retorno a ele. Para Ângela Vaz Leão, em seu estudo sobre a escola crítica formulada por Spitzer, “uma obra literária é, pois, um documento que nos permite conhecer aquele que a criou, o seu clima espiritual, a sua visão do mundo” (Leão, 1960, p. 22). É o que se observa nos próprios

⁷ “Le bocal d’olives. Les objets sont hors de la toile et d’une vérité à tromper les yeux. (...) L’artiste a placé sur une table un vase de vieille porcelaine de la Chine, deux biscuits, un bocal rempli d’olives, une corbeille de fruits, deux verres à moitié pleins de vin, une bigarade, avec un pâté. (...) C’est que ce vase de porcelaine est de la porcelaine; c’est que ces olives sont réellement séparées de l’oeil par l’eau dans laquelle elles nagent”.

Ensaio, quando admite que grandes artistas, tais como Vernet e Chardin, comprazem-se em misturar seus arrojados pincéis, variada e harmoniosamente, as cores tênues e suaves do arco-íris às fortes e vibrantes de suas palhetas, lembra sempre “que o homem não é Deus; é que o *atelier* do artista não é a natureza” (Diderot, 1993, p. 51), desfazendo aqui e, momentaneamente, o motivo que originou a crítica de Goethe – o de interpor natureza e arte – e, voltando às bases deístas de sua primeira formação, aceitar a existência de um Deus, que poderá ou não ter criado o Universo.

Segundo Michel Delon, Diderot inventou um gênero inteiramente novo onde a escrita rivaliza com a pintura, no qual “a análise da arte se inscreve através de uma nova elaboração materialista” (Delon, 2000, p. 64).⁸

Após o *Salão de 1781*, o Filósofo escreve os *Pensamentos esparsos sobre a pintura* e, refletindo sobre a distribuição das sombras e das luzes, lega aos pintores o que só a escrita pode elaborar: “Iluminai vossos objetos segundo vosso sol, que não é aquele da natureza; sejais discípulo do arco-íris, mas não seu escravo” (Diderot, 1996, p. 1023).⁹

A *Carta sobre os surdos e mudos* antecede o *Tratado sobre o belo* publicado primeiramente com o título *O belo* no volume II da

⁸ “L’analyse de l’art s’inscrit dans l’élaboration d’un matérialisme nouveau”.

⁹ “Éclairez vos objets selon votre soleil, qui n’est pas celui de la nature; soyez le disciple de l’arc-en-ciel, mas n’en soyez pas l’esclave”.

Enciclopédia, em 1752. Na *Carta*, Diderot estabelece uma formulação estética na qual o *Tratado* se apóia e que tem como uma de suas fontes a *Monadologia* (1714) do filósofo alemão Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), segundo a qual os seres são constituídos por mônadas – substâncias simples, ativas, indivisíveis – entre as quais há uma harmonia preestabelecida. Em apêndice à *Carta sobre os surdos e mudos*, intitulado *Advertência a vários homens*, dirigindo-se à senhorita de La Chaux, o Filósofo, ao abordar o tema dos sentidos, esclarece: “a percepção das relações é um dos primeiros passos de nossa razão” (Diderot, 1993, p. 73). Essa delineação de uma opinião sistematizada das relações e que é o eixo central do artigo *Belo* requer reciprocidade com a noção do que é verdadeiro; segundo Diderot “essa relação exata das partes de um todo entre elas, que o constitui em UNO, era para Santo Agostinho, o caráter distintivo da beleza” (Diderot, 2000, p. 232). O exame do sumário dos *Ensaio sobre a pintura* mostra a preocupação do Enciclopedista, em examinar as partes constitutivas de um todo – a pintura, apesar do estranho nome do Capítulo I – Minhas idéias bizarras sobre o desenho. Os demais: Capítulo II – Algumas de minhas idéias sobre a cor; Capítulo III – Tudo que pude entender sobre o claro-escuro; Continuação do capítulo anterior – Estudo sobre o claro-escuro; Capítulo IV – O que todo mundo sabe sobre a expressão e algumas coisas que ninguém sabe. *Sunt lacrymae rerum, et mentem mortalis*

tangunt;¹⁰ Capítulo V – Parágrafo sobre a composição, aonde quero chegar; Capítulo VI – O que tenho a dizer sobre a arquitetura e, Capítulo VII – Um pequeno corolário do que se acabou de dizer, observadas as premissas que os regem: cor; claro-escuro; expressão; composição e arquitetura, são a base de um raciocínio que, além do estabelecimento de relações para se chegar a uma conclusão, equivaleriam à harmonia que há entre as mônadas. No *Tratado sobre o belo*, assinala que em arquitetura a beleza do conjunto obedece a critérios de decência, justeza e graça. Interroga então ao arquiteto se o belo o é assim porque agrada, ou se agrada porque é belo. Certifica-se pelo arquiteto: “convireis ao menos sem maior esforço que a similitude, a igualdade, a conveniência das partes de vosso edifício, reduz tudo a uma espécie de unidade que contenta a razão” (Diderot, 2000, p. 233). Assim, a arte que proporciona a beleza entusiástica ao olhar deverá ter além do componente sensível, autoridade sobre si mesma.

2.3.2 - (In)congruências

Gestados em estilos diferentes que expressam distintamente as intenções do autor: a carta – gênero muito comum entre os escritores dos séculos XVII e XVIII – permite a manifestação de idéias soltas e desordenadas, descompromissadas com encadeamentos lógicos e está

¹⁰ Virgílio, *Eneida*, I, 462: “Existem lágrimas das coisas, e o que é mortal toca o coração”.

em oposição aos ensaios, onde as reflexões diversas dos assuntos abordados não os esgotam plenamente. Diderot apropria-se de ambos os estilos para traduzir através de maneiras diversas suas investigações estéticas. Se na *Carta* a supremacia do sensível sobre o visível é predominante, nos *Ensaio*s os modelos de perfeição resgatados à Antiguidade são utilizados pelo Filósofo para a enumeração de elementos fundamentais da sua crítica de arte. Dialogando consigo mesmo para dizer que os labirintos de uma carta não são defeitos, na correspondência enviada ao filho do editor da *Carta* e que serve de prefácio à mesma, é taxativo ao afirmar:

(...) a mim, preocupa-me somente fazer a obra, ainda que correndo o risco de ser um pouco menos lido. Quanto à multidão de objetos sobre os quais me apeteceu sobrevoar, sapei e disse aos que vos aconselham que ela não é defeito numa carta, onde é permitido conversar livremente e onde a última palavra é suficiente para que se faça a transição (Diderot, 1993, p. 16)

A inter-relação – multiplicidade/unicidade – observada como reflexo de representar e simbolizar a “multidão de objetos” é, também, outro dos temas centrais que percorrem a *Carta* e os *Ensaio*s, posto que ela será o elo entre expressão e pensamento. Diderot observa, na primeira, que “a nossa alma é um quadro profundo que pintamos sem cessar: gastamos muito tempo tentando mostrá-lo com fidelidade, mas ele existe como um todo inteiro, onde tudo se passa simultaneamente” (Diderot, 1993, p. 40) e reitera, no segundo, “o rosto humano, essa tela

que se agita, movimenta-se, alonga-se, descontraí-se, colore-se, empalidece conforme a quantidade infinita de oscilações desse sopro ligeiro e móvel que se chama alma!” (Diderot, 1993, p. 53). Ao associar o rosto humano à alma, atribuindo àquele uma sucessão de características ligadas a expressões agora visíveis, própria do exame pictural, porém permeadas de linguagem temporal, o Filósofo inter-relaciona elementos. Para Luiz Costa Lima, deparamo-nos com “um surpreendente Diderot pré-estruturalista” (Lima, 1988, p. 165). Novamente os hieróglifos tornam-se elementos verbo-visuais e “o caminho que conduz o objeto à representação passa pela idéia” (Chouillet, *apud* Lima, 1988, p. 171). Defrontamo-nos com uma linguagem fragmentária pontuada de símbolos indivisíveis e sucessivos próprios da digressão temporal: o rosto humano não é uma tela, nem uma tela se agita, movimenta-se, alonga-se, descontraí-se, colore-se e empalidece porque a ela não pertence o sopro ligeiro e móvel da alma, mas as oscilações postas simultaneamente podem ser pintadas sem interrupção. Segundo Arnaud Buchs “é assim o emblema eficaz da escrita e da estética de Diderot, que formam uma só e mesma coisa” (Buchs, 2000, p. 120).¹¹

Ao comentar os *Salões* para a *Correspondande littéraire*, Diderot estava informando aos assinantes do jornal o que eles nem

¹¹ “est ainsi l’emblème performatif de l’écriture et de l’esthétique de Diderot, qui ne forment qu’une seule et même chose”.

sempre tinham visto, tendo, portanto de descrever as obras expostas de maneira fiel e comentá-las do seu ponto de vista. Segundo Daniel Bergez:

É verdade que o crítico é essencialmente, e por definição, aquele que julga a qualidade de uma obra. Mas o leitor tem também outras expectativas: que ele o informe da existência da obra (função primeira da crítica jornalística, como nos *Salões* de Diderot), que ele a classifique num repertório de formas ou de gêneros conhecidos (procedendo então a um trabalho de “poética” ao sentido de Aristóteles), e que ele a analise tornando-a inteligível (este é o aspecto principal da crítica universitária). Informativa, classificativa, analítica e avaliativa, tal é a quadrúpla função da crítica (Bergez, 2004, p. 196, 197).¹²

A primeira função da crítica, na formulação de Bergez, segundo os cânones diderotianos – a informativa – deve considerar a atividade comunicacional que se processa através da interação de uma fonte com um receptor. O que fala deve expor inteligivelmente o assunto abordado para aquele que vá recebê-lo o compreenda. Diderot é enfático ao afirmar na *Carta* “que a boa construção é a que exige que se apresente primeiramente, a idéia principal, porque esta, depois de manifesta esclarece as demais” (Diderot, 1993, p. 29). No Capítulo V dos *Ensaio*s confirma a mesma concepção, valendo-se, de uma forma

¹² “Certes, le critique est essentiellement, et par définition, celui que juge de la qualité d’un ouvrage. Mais le lecteur attend aussi bien d’autres choses: qu’il l’informe de l’existence de l’oeuvre (fonction première de la critique journalistique, comme des *Salons* de Diderot), qu’il la classe dans un répertoire de formes ou de genres connus (procédant alors à un travail de “poétique” au sens d’Aristote), et qu’il l’analyse en la rendant intelligible (c’est l’aspect principal de la critique universitaire). Informative, classificatrice, analytique et évaluative, telle est la quadruple fonction de la critique”.

digressiva, da monadologia leibniziana: “A idéia principal, concebida claramente, deve exercer sua tirania sobre todas as outras. É a força motriz da máquina, que, semelhantemente àquela que mantém os corpos celestes em suas órbitas e os atrai, atua na razão inversa da distância” (Diderot, 1993, p. 115).

A segunda característica procura categorizar as obras analisadas. No mesmo capítulo, o Filósofo as classifica primeiramente em pitorescas ou expressivas, pois para ele:

É muito importante para mim que o artista tenha distribuído suas figuras de modo a conseguir os mais atraentes efeitos de luz, se o conjunto absolutamente não me fala à alma, se esses personagens aí apresentam-se como particulares que mutuamente se ignoram em um passeio público ou como os animais ao sopé das montanhas para o paisagista (Diderot, 1993, p. 114).

Em seguida, observando os agrupamentos de espécies, fatos e caracteres comuns, usando critérios taxionômicos, as classifica por assuntos: as de gênero “que imitam a natureza bruta e morta” e de cenas do cotidiano, e as de história “que imitam a natureza sensível e viva” esclarecendo que ambas exigem do artista “o mesmo tanto de talento, de imaginação, até mesmo de poesia” (Diderot, 1993, p. 122), além do domínio de todas as técnicas picturais.¹³

¹³ Interessante observar que o organizador do tomo IV das *Oeuvres – Esthétique-Théâtre*, Laurent Versini, para explicar o termo *pittoresque*, usa um verbete tomado ao *Dictionnaire français-latin*, dit *de Trévoux*, de 1771, portanto posterior à publicação dos *Ensaïos*. O verbete traz em seu conteúdo, de forma mais organizada os conceitos delineados por Diderot em suas classificações: Pitoresco: “(...)

Ao estabelecer diretrizes, o Filósofo, de acordo com François Dagognet “censura severamente a pintura detalhada, minuciosa, aquela da ‘fotografia’ antes da letra” (Dagognet, 1973, p. 159).¹⁴

O quadro mostra-me tudo, ele não me deixa fazer nada. Ele me cansa, me impacienta. Se uma figura caminha, pinte seu porte e sua leveza: eu me encarrego do resto. Se ela está inclinada, fale-me somente dos seus braços e ombros: eu me encarrego do resto... Eu percebo os detalhes e perco o conjunto (Diderot, *apud* Dagognet, 1973, p. 159).¹⁵

As raízes desses princípios críticos que requerem a participação por meio da imaginação daquela que julga, encontram-se amadurecidas na *Carta*, onde Diderot discute a relação entre juízo e memória:

Uma grande memória pressupõe uma grande facilidade de ter simultânea ou rapidamente várias idéias diferentes, e essa facilidade prejudica a comparação tranqüila de um pequeno número de idéias que o engenho deve, por assim dizer, encarar fixamente. Uma cabeça povoada de um número muito grande de coisas disparatadas assemelha-se bastante a uma biblioteca de volumes desaparelhados (Diderot, 1993, p. 41).

que é da imaginação de um pintor. Que é próprio da pintura. [...] Diz-se da disposição dos objetos, do aspecto dos locais, da atitude das figuras que o pintor acredita a mais favorável à expressão”. [(...) qui est de l’imagination d’un peintre. Qui est le propre de la peinture. [...] Se dit de la disposition des objets, de l’aspect des sites, de l’attitude des figures que le peintre croit le plus favorable à l’expression”.]

¹⁴ “Et Diderot blâme sévèrement la peinture détaillée, minutieuse, celle de la ‘photographie’ avant la lettre”.

¹⁵ “Il me montre tout, il ne me laisse rien à faire. Il me fatigue, il m’impatiente. Si une figure marche, peignez son port et sa légèreté: je me charge du reste. Si elle est penchée, parlez-moi de ses bras seulement et de ses épaules: je me charge du reste... Je sens vos détails et je perds l’ensemble”. Cf. Diderot, D. “*Salon de 1767*”.

O terceiro aspecto – analítico –, encontrará no capítulo III desta dissertação, toda a sua materialidade e expressividade.

A apreciação – última função da crítica – remete Diderot na *Carta aos versos de Virgílio*, quando este, na *Eneida*, relata a agonia de Euríalo, comparando a cabeça do jovem e belo guerreiro troiano pendente pela nuca às flores das papoulas baixadas pelo peso da chuva:

Na análise dessa passagem de Virgílio, é fácil ser levado a crer que ela nada deixa a desejar. Depois de nela se notarem tantas belezas, de se encontrarem, talvez, mais belezas do que de fato possuía, seguramente mais do que o poeta quis colocar, é provável que minha imaginação e meu gosto se satisfaçam plenamente (Diderot, 1993, p. 49).

O Filósofo, neste trecho, aponta para o sentido estético do gosto, ou seja, a faculdade de compreender e apreciar a beleza tanto na natureza quanto na arte. Mais que isso, ao colocar também a imaginação como pressuposto de sua observação, indica um elemento ideal que será aquele que permitirá o julgamento. Com relação à plenitude de sua satisfação, fala do comover-se, isto é, da sensibilidade.

Nos *Ensaio*s, ao se indagar sobre o que é a capacidade de julgar valores estéticos subjetivamente, sem normas preestabelecidas, responde: “Uma facilidade adquirida, mediante experiências contínuas, para captar o verdadeiro e o bom, com a circunstância que o torna belo,

e ser por ele pronta e vivamente tocado” (Diderot, 1993, p. 145, 146). Para Luiz Costa Lima, Diderot discute aqui a vinculação da beleza com a verdade, o que não aparece na *Carta*. Para Lima:

(...) a relação que o belo estabelece com o verdadeiro ou o bom não é imediata. Sua diferença contudo está apenas em uma “circunstância”. O belo é concebido como próximo à verdade, mas dela ainda separado por um intervalo, que o trecho não se propõe explicar (Lima, 1988, p. 161).

Porém, nos *Ensaio*s, Diderot parece insinuar a resposta:

Miguel Ângelo dá à cúpula de São Pedro de Roma a mais bela forma possível. O geômetra de La Hire, impressionado com essa forma, traça sua *épura* e descobre que esta é a curva de maior resistência. O que inspirou a Miguel Ângelo, dentre uma infinidade de outras que ele poderia escolher? A experiência diária da vida. (Diderot, 1993, p. 146).

É o mesmo Lima quem acaba concordando: “a bela forma, idêntica à geometricamente mais resistente, é não só verdadeira quanto boa (útil)” (Lima, 1988, p. 161).

Se na *Carta* a relação belo/verdadeiro inexistente, uma outra, a das sensações com a percepção das idéias, traz à tona uma formulação poética que permite aos sentimentos percebidos simultaneamente pela nossa alma organizarem-se e expressarem-se de modo sucessivo, temporal. Nos *Ensaio*s a preocupação beleza/verdade faz Diderot inventariar sobre os componentes das artes espaciais, para uma melhor

compreensão e admiração das mesmas. A crítica de arte diderotiana é, pois, a justaposição de todos esses elementos, tratando-se, então, de uma obra que reflete sobre si mesma, sobre os meios que a compõe e sua maneira de se expressar.

CAPÍTULO III

O Salão de 1765

O presente capítulo trará trechos escolhidos, em meio àqueles escritos por Diderot sobre o *Salão de 1765*, abordando a apresentação e as críticas feitas às telas de Chardin, Greuze e Vernet. Os textos serão analisados e comentados à luz de seus estudiosos e do autor desta dissertação, com base nos aspectos sobreditos: a temporalidade, a digressão, a imaginação, simultaneidade e outros pertinentes à retórica.

3.1 - Abertura

Como todos os Salões, o de 1765 também foi realizado no Salão Quadrado do Louvre, que desde 1748 passou a abrigar as exposições realizadas pelos membros da Academia Real de Pintura e Escultura de Paris.

No texto de abertura daquele *Salão*, Diderot dirige-se ao amigo Grimm, num primeiro momento, fazendo uma reflexão sobre o que lhe foi proposto:

É a tarefa que você me propôs que fixou meus olhos sobre a tela e que me fez girar ao redor do mármore. Dei tempo à impressão de chegar e de entrar. Abri minha

alma aos efeitos, me deixei penetrar. Recolhi a sabedoria do velho e o pensamento da criança, o julgamento do homem de letras, a palavra do homem do mundo e as palavras do povo; e se eventualmente eu magoar o artista, é com a mesma arma que ele tem afiado. Interroguei e entendi o que seria a delicadeza do desenho e a verdade da natureza, concebi a magia das luzes e das sombras; conheci a cor; adquiri o sentimento da carne humana. Só, meditei sobre o que vi e ouvi, e os termos da arte, *unidade, variedade, contraste, simetria, ordenação, composição, caracteres, expressão*, tão familiares em minha boca, tão vagos em meu espírito, tornaram-se circunscritos e retidos (Diderot, 1996, p. 291).¹⁶

Num segundo momento, estabelece a relação entre alguns elementos e objetos pertinentes para o exercício das diversas artes e, declara sua pretensão de, ao final, fazer um comentário sobre artes plásticas, que posteriormente seria publicado com o título de *Ensaaios sobre a pintura*.

Oh! meu amigo, que estas artes que têm por objeto imitar a natureza seja com o discurso, como a eloquência e a poesia, seja com os sons, como a música, seja com as cores e o pincel como, a pintura, seja com o lápis, como o desenho, seja com o cinzel e a terra mole, como a escultura, o buril, a pedra e os metais como a gravura, a torrinha, como a gravura em pedras finas, o bordão de

¹⁶ “C’est la tâche que vous m’avez proposée qui a fixé mes yeux sur la toile et qui m’a fait tourner autour du marbre. J’ai donné le temps à l’impression d’arriver et d’entrer. J’ai ouvert mon âme aux effets, je m’en suis laissé pénétrer. J’ai recueilli la sentence du vieillard et la pensée de l’enfant, le jugement de l’homme de lettres, le mot de l’homme du monde et les propos du peuple; et s’il m’arrive de blesser l’artiste, c’est souvent avec l’arme qu’il a lui-même aiguisée. Je l’ai interrogé et j’ai compris ce que c’était que finesse de dessin et vérité de nature; j’ai conçu la magie des lumières et des ombres; j’ai connu la couleur; j’ai acquis le sentiment de la chair. Seul, j’ai médité ce que j’ai vu et entendu, et ces termes de l’art, *unité, variété, contraste, symétrie, ordonnance, composition, caractères, expression*, si familiers dans ma bouche, si vagues dans mon esprit, se sont circonscrits et fixés”.

metal, o ferro de foscar e o bico de aço para gravar em água-forte, como a cinzeladura; são as artes demoradas, penosas e difíceis! (...) Descreverei os quadros e minha descrição será tal que com um pouco de imaginação e de gosto os realizaremos no espaço e que colocaremos os objetos lá mais ou menos como os vimos sobre a tela; e a fim de que se julgue da essência, que possamos fazer sobre minha censura ou sobre meu elogio, eu terminarei o *Salão* trazendo algumas reflexões sobre a pintura, a escultura e a arquitetura (Diderot, 1996, p. 291, 292, 293, 294).¹⁷

Observadas as premissas críticas que nortearam os comentários de Diderot para o *Salão*, é necessário esclarecer que a composição poética em forma de carta adotada em seus comentários foi a solução encontrada pelo Filósofo para resolver um conflito nunca plenamente esclarecido por ele: ver *versus* escrever. A epístola permitia-lhe, além de antecipar a descrição dos quadros não vistos por alguns aristocratas e coroados leitores da *Correspondance littéraire*, modificar-lhes as cenas sem lhes alterar os conteúdos, o que caracteriza uma maneira digressiva de conceber a realidade onde o crítico “pretende fazer melhor que os artistas que expõem”(Delon, 2000, p. 64).¹⁸ Fato é que Diderot ao literarizar as descrições das obras de arte, remetia os

¹⁷ “Ô mon ami, que ces arts qui ont pour objet d’imiter la nature soit avec le discours comme l’éloquence et la poésie, soit avec les sons comme la musique, soit avec les couleurs et le pinceau comme la peinture, soit avec le crayon comme le dessin, soit avec l’ébauchoir et la terre molle comme la sculpture, le burin, la pierre et les métaux comme la gravure, le touret comme la gravure en pierres fines, les poinçons, le matoir et l’échoppe comme la ciselure, sont des arts longs, pénibles et difficiles! (...) Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle qu’avec un peu d’imagination et de goût on les réalisera dans l’espace et qu’on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile; et afin qu’on juge du fond qu’on peut faire sur ma censure ou sur mon éloge, je finirai le Salon par quelques réflexions sur la peinture, la sculpture, la gravure et l’architecture”.

¹⁸ “Il prétend faire mieux que les artistes qui exposent”.

leitores a um dos textos gregos mais importantes chegados até os nossos dias, escrito por um dos quatro membros da família dos Filôstratos (c. II e III d.C.) – o “*Êikones* (‘Imagens’), dois conjuntos de descrições em prosa de quadros que o autor pretendia ter visto” (Harvey, 1987, p. 236, 237). A evocação de imagens é um procedimento que revela o modo reflexivo/especulativo e, também, uma outra face provocativa do fundador da moderna crítica de arte:

Diderot não reduz nada, ele interroga, ele sugere. Ele visita as exposições mas também os ateliês, frequenta os artistas, descobre as realidades da técnica. Ele solicita seu leitor que se torna companheiro de visita, parceiro de conversação. Ele lhe propõe um itinerário, uma experiência. Do mesmo modo que o artista trabalha entre um modelo vivo ou uma paisagem real e um sonho ideal, o crítico avança entre a descrição das telas e uma investigação abstrata. Entre a dispersão do comentário e a coerência do pensamento (Delon, 2000, p. 64).¹⁹

Há no método diderotiano um componente narrativo próprio da sucessividade literária. Ao escritor é dada a temporalidade que a espacialidade não permite ao pintor e, em seus comentários, a momentaneidade do instante pictural serve-lhe para considerações, não

¹⁹ “Diderot ne réduit rien, il interroge, il suggère. Il visite les expositions mais aussi les ateliers, fréquente les artistes, découvre les réalités de la technique. Il sollicite son lecteur qui devient compagnon de visite, partenaire de conversation. Il lui propose un itinéraire, une expérience. De même que l’artiste travaille entre un modèle bien vivant ou un paysage réel et un rêve idéal, le critique avance entre la description de toiles et une investigation abstraite. Entre la dispersion du commentaire et la cohérence d’une pensée.

meramente descritivas. Para Delon: “Ele aproveita disso para se emancipar de toda limitação da descrição” (Delon, 2000, p. 65).²⁰

3.2 - Chardin : A enumeração como método

No *Salão de 1765*, na seção dedicada a Chardin, dos oito quadros comentados por Diderot a análise deter-se-á nos seis comentários mais expressivos: aqueles que tratam dos *Atributos das Ciências, Artes e Música* e os três *Refrescos*.

Ao se deparar com as pinturas de Chardin, Diderot dirige-se ao artista como a um amigo, em tom missivo: “Você veio a tempo, Chardin, para descansar meus olhos mortalmente angustiados pelo seu colega Challe. Aqui está você novamente grande mágico, com suas composições mudas! Como elas falam eloqüentemente ao artista!” (Diderot, 1996, p. 345).²¹

Indignado com os quadros de Charles-Miguel-Ange Challe (1718-1778) – pintor de temas religiosos – Diderot faz uso de uma digressão catártica, atribuindo ao olhar um estado pertinente ao fim da vida, contrário ao da própria visão – a cegueira. Também, ao contrário de usar o adjetivo ferido – *blessé* –, próprio a um momento agônico, usa

²⁰ “Il en profite pour s’émanciper de toute contrainte de description”.

²¹ “Vous venez à temps, Chardin, pour récréer mes yeux que votre confrère Challe avait mortellement affligés. Vous revoilà donc, grand magicien, avec vos compositions muettes! Qu’elles parlent éloquentement à l’artiste!”

outro de ordem emocional – *affligé* – para, em seguida, completando a purgação que o êxtase daquele vislumbrar lhe havia proporcionado, atribuir às telas um caráter que, também, não lhes é pertinente – o da fala. Ele continua colocando em marcha um novo modo de criticar, concepção sua. “Ele faz do *Salão* uma reflexão estética e um exercício de estilo” (Delon, 2000, p. 64).²² Exercício este que “tentará dar conta, explicando a razão do prazer que disso dão poesia e pintura, tratados conjuntamente, e de mostrar o benefício que dela tira a sociedade” (Démoris, 1991, p. 21).²³ No entender de René Démoris, esta relação já se encontra nas *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) de autoria de Jean-Baptiste du Bos (1670-1742), e seria uma nova configuração da catarse:

A alma tem suas necessidades como o corpo; e uma das maiores necessidades do homem é aquela de ter o espírito ocupado. O tédio que se segue à inércia da alma é um mal tão doloroso para o homem, que ele empreende com freqüência os trabalhos mais penosos a fim de poupar-se da tristeza de estar atormentado (Du Bos, *apud* Démoris, 1991, p. 21).²⁴

O primeiro parágrafo do texto diderotiano é pontuado por pontos de exclamação que, além de saudar as composições e o artista,

²² “Il fait du *Salon* une réflexion esthétique et un exercice de style”.

²³ “il va tenter de rendre compte en expliquant la raison du plaisir que donnent poésie et peinture, traitées conjointement, et de montrer le bénéfice qu’en tire la société”.

²⁴ “L’âme a ses besoins comme le corps; et l’un des plus grands besoins de l’homme est celui d’avoir l’esprit occupé. L’ennui qui suit bientôt l’inaction de l’âme est un mal si douloureux pour l’homme, qu’il entreprend souvent les travaux les plus pénibles afin de s’épargner la peine d’en être tourmenté”.

saúdam também a bela imitação da natureza, a cor, a harmonia e até a tridimensionalidade sugerida pela pintura: “Como o ar circula em volta destes objetos!” (Diderot, 1996, p. 345).²⁵ Além do relevo dado aos quadros de Chardin, cuida de reforçar o estilo do pintor e procura, à altura daquelas naturezas-mortas que tem quase ao alcance de suas mãos, transpô-las para o leitor, trazendo-lhe descrições nas quais usará termos pertinentes aos fazeres picturais e literários. Para enfatizar mais os aspectos admirativos que nutre pelas pinturas do amigo sugere, de maneira obtusa, que Chardin faz melhor do que a natureza. Comparando-o com o sol, diz: “É aquele lá [o sol] que não conhece nada de cores amigas, de cores inimigas” (Diderot, 1996, p. 345).²⁶ Continuando a dirigir-se aos leitores afirma que não há como escolher os quadros, “todos são perfeitos”, bastando-lhe, portanto, esboça-los “rapidamente” (Diderot, 1996, p. 346).²⁷ E, através dos seus esboços, podemos imaginar, mesmo nas notações em que as obras de alguns artistas não lhe agradam. Foi o que aconteceu com Jean-Baptiste-Marie Pierre (1714-1789), pintor de história com o qual Diderot sempre foi muito severo pelos seus quadros de pintura oficial. Em 1761 o pintor expôs *Julgamento de Paris*. Diderot redesenhou a cena e “o quadro imaginado pelo crítico é oferecido ao leitor no lugar daquele que está

²⁵ “Comme l’air circule autour de ces objets!”

²⁶ “C’est celui-là qui ne connaît guère de couleurs amies, de couleurs ennemies”.

²⁷ “Il n’y a presque point à choisir, ils sont tous de la même perfection. Je vais vous les esquisser le plus rapidement que je pourrais”.

pendurado no *Salão*” (Delon, 2000, p. 65).²⁸ Não é o que acontece com o pintor de cenas inanimadas, pois “Chardin é um imitador de natureza tão rigoroso, um juiz tão severo de si mesmo (...)” (Diderot, *apud* Démoris, 1991, p. 64).²⁹

Inicia analisando *Os atributos das ciências* (1765) onde descreve alguns objetos que lhe são próprios – livros, microscópio, campainha, luneta, mapas etc. – observando que estão “sobre uma mesa coberta com uma toalha avermelhada” (Diderot, 1996, p. 346)³⁰ e que há entre eles “um globo meio escondido por uma cortina de tafetá verde” (Diderot, 1996, p. 346).³¹ Conclui trazendo uma idéia de tridimensionalidade:

É a natureza mesma pela verdade das formas e da cor; os objetos separam-se um dos outros, avançam, recuam como se fossem reais; nada mais harmonioso, e nenhuma confusão, apesar do grande número de objetos num pequeno espaço (Diderot, 1996, p. 346).³²

Adota o mesmo procedimento em relação aos *Atributos das artes* (1765, museu do Louvre). Lá estão desenhos, tesouras, régua, pincéis e objetos análogos, todos “colocados sobre uma espécie de

²⁸ “Le tableau imaginé par le critique est offert au lecteur à la place de celui qui est accroché au *Salon*” . .

²⁹ “Chardin est un si rigoureux imitateur de nature, un juge si sévère de lui-même (...)”.

³⁰ “sur une table couverte d’un tapis rougeâtre”.

³¹ “un globe à demi caché d’un rideau de taffetas vert”.

³² “C’est la nature même pour la vérité des formes et de la couleur; les objets se séparent les uns des autres, avancent, reculent comme s’ils étaient réels; rien de plus harmonieux, et nulle confusion, malgré leur nombre et le petit espace”.

balaustrada”, destacando uma estátua, “é aquela da fonte de Grenelle, a obra-prima de Bouchardon” (Diderot, 1996, p. 346).³³ E encerra: “Mesma verdade, mesma cor, mesma harmonia” (Diderot, 1996, p. 346).³⁴ Ao enumerar as peças das telas, fazendo sobressair o globo na primeira e a estátua na segunda materializa-as no espaço, fazendo-nos presenciar aquilo que não vemos, confirmando a idéia do emblema hieroglífico que é aquela de ao mesmo tempo falar das coisas e torná-las presentes.

N’Os *atributos da música* (1765), o crítico observa que a abundância de objetos encontra-se, mais uma vez, espalhada sobre uma mesa coberta com um forro avermelhado. Depois de esquadrihá-los: há uma estante, um archote, uma trompa de caça, bandolim, pentagramas..., é tomado de surpresa por um deles que ocupa o centro do quadro e, sem conseguir determiná-lo, num exercício de digressão, recorre a uma comparação: “Se um ser animado nocivo, uma serpente, fosse pintada igualmente verdadeira, ele assustaria” (Diderot, 1996, p. 346).³⁵ Diante do ser/objeto indescritível, até mesmo para os espectadores de hoje, Diderot não procurou identificá-lo, à época, junto ao autor do quadro, seu contemporâneo. Para Démoris: “Na sua impaciência de se satisfazer, Diderot, às vezes, pratica uma espécie de

³³ “ils sont posés sur une espèce de balustrade (...) est celle de la fontaine de Grenelle, le chef-d’oeuvre de Bouchardon”. [Edme Bouchardon (1698-1762), escultor francês, nascido em Chaumont-en-Bassigny, autor da fonte da rua Grenelle].

³⁴ “Même vérité, même couleur, même harmonie”.

³⁵ “Si un être animé malfaisant, un serpent était peint aussi vrai, il effrayerait”.

livre associação (...)” (Démoris, 1991, p. 157).³⁶ Ao que tudo indica, a primeira que surge em sua imaginação, é sugerida pela semelhança da forma do objeto com uma serpente, sem o compromisso com a fidelidade do que está sendo representado.

Na apresentação das obras de Chardin, outro exemplo de livre associação por Diderot, dirigindo-se ao barão Grimm:

É necessário, meu amigo, que eu lhe comunique uma idéia que me vem e que talvez não regresse em um outro momento, é que esta pintura que nomeamos de gênero deveria ser aquela dos velhos ou daqueles que nasceram velhos; ela só indaga o estudo e a paciência, nenhuma verve, pouco de gênio, nada de poesia, muita técnica e verdade, e depois é tudo (Diderot, 1996, p. 346).³⁷

Ao final, ilustra-a de maneira despropositada, porém coerente com o seu pensamento:

A propósito, meu amigo, destes cabelos grisalhos, vi esta manhã minha cabeça prateada, e exclamei como Sófocles quando Sócrates lhe perguntava como iam os amores: *A domino agresti et furioso profugi*; escapo ao mestre selvagem e furioso (Diderot, 1996, p. 346).³⁸

³⁶ “Dans son impatience à se satisfaire, Diderot, parfois, pratique une espèce d’association libre (...)”

³⁷ “Il faut, mon ami, que je vous communique une idée qui me vient et qui peut-être ne me reviendrait pas dans un autre moment, c’est que cette peinture qu’on appelle de genre devrait être celle des vieillards ou de ceux qui sont nés vieux; elle ne demande que de l’étude et la patience, nulle verve, peu de génie, guère de poésie, beaucoup de technique et de vérité, et puis c’est tout”.

³⁸ “A propos, mon ami, de ces cheveux gris, j’en ai vu ce matin ma tête tout argentée, et je me suis écrié comme Sophocle lorsque Socrate lui demandait comment allaient les amours: *A domino agresti et furioso profugi*; j’échappe au maître sauvage et furieux”. Em nota de rodapé Diderot cita a fonte :

São três os quadros intitulados *Refrescos – Rafrâchissements* (1765), todos variações de um mesmo tema. Destas variações observa-se:

A enumeração dos objetos comuns que os compõem – copos, baldes de faiança e de folhas-de-flandres, frutos, garrafas de refrescos, xícaras... tal qual a dos *Atributos*, pode indicar aqui, de acordo com Démoris “a dificuldade de inventar da qual dá provas Chardin, e seu hábito de retomar uma obra original para fornecer várias versões” (Démoris, 1991, p.65).³⁹

A enumeração de coisas nestas críticas, parece encontrar em Diderot o equivalente em Chardin a respeito das muitas variações sobre o mesmo tema que o pintor nos legou, pois:

Tudo se passa como se uma vez esboçada a composição, Chardin tentasse se poupar as angústias ou os sofrimentos que contém a escolha do objeto – nos dois sentidos que admite o termo, no campo do desejo e naquele da arte, em que os afetos acham-se deslocados (Démoris, 1991, p. 65).⁴⁰

No terceiro dos quadros: “Os biscoitos são amarelos, o frasco verde, o guardanapo branco, o vinho tinto, e este amarelo, este verde,

[Cicéron, *Caton l’Ancien* ou *De la vieillesse*, XIV, 47, qui cite lui-même Platon, *Republique*, 329 c./ Cícero, *Caton o Antigo* ou *Da velhice*, XIV, 47, que cita Platão, *República*, c. 329].

³⁹ “sans doute, la difficulté à inventer dont fait preuve Chardin, et son habitude de reprendre une oeuvre originale pour en fournir plusieurs versions”.

⁴⁰ “Toute se passe comme si, une fois pris le risque de la composition, Chardin tentait de s’épargner les angoisses ou les souffrances que comporte le choix d’objet – dans les deux sens que comporte ce terme, dans le champ du désir et dans celui de l’art, où ces affects se trouvent déplacés”.

este branco, este tinto colocados em oposição descansam o olho pelo acordo mais perfeito (...)” (Diderot, 1996, p. 348)⁴¹, estando todos sobre um aparador. O Enciclopedista opta por apreciar o que há de mais manifesto nas telas do pintor – a composição, retomando de uma outra forma o que ele havia observado ao dirigir-se a Chardin quando ao se deparar com as pinturas do mesmo, afirma que ele as executa de maneira mais perfeita que a verdadeira natureza. Finalizando a crítica, um exercício de tautologia: “É verdade que estes objetos não mudam sob os olhos do artista, tais ele os viu um dia, tais ele os reencontra no dia seguinte” (Diderot, 1996, p. 348).⁴² E uma constatação: “Este homem é o primeiro colorista do *Salão* e talvez um dos primeiros coloristas da pintura” (Diderot, 1996, p. 348).⁴³ Ao exaltar a cor na pintura de Chardin, Diderot a privilegia, não obstante a harmonia e a verdade presentes nos quadros do pintor, tirante o desenho. Com relação a procedimento enumerativo, Diderot parece trazer para sua crítica, a repetição de temas usada por Chardin em sua obra.

⁴¹ “Les biscuits sont jaunes, le bocal est vert, la serviette blanche, le vin rouge, et ce jaune, ce vert, ce blanc, ce rouge mis en opposition récréent l’œil par l’accord le plus parfait (...)”.

⁴² “Il est vrai que ces objets ne changent point sous les yeux de l’artiste, tels il les a vus un jour, tels il les retrouve le lendemain”.

⁴³ “Cet homme est le premier coloriste du *Salon* et peut-être un des premiers coloristes de la peinture”.



Figura 1: Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Les attributs de la musique*,
0,91 x 1,45, 1765, Musée du Louvre, Paris

3.3 – Greuze : O confessionário ateu

Ao iniciar os comentários sobre as obras de Greuze, Diderot dirige-se aos seus leitores como um crítico enfadonho, após incomodá-los com a análise de cento e dez quadros de trinta e um pintores. Para desculpar-se, anuncia que irá, a partir daquele momento apresentar uma das grandes estrelas do *Salão de 1765* da maneira seguinte:

Aqui está o meu e o pintor de vocês; o primeiro que entre nós, lembrou-se de dar costumes à arte, e de encadear os acontecimentos segundo os quais seria fácil escrever um romance. Ele é um pouco frívolo, nosso pintor, mas sua vaidade é aquela de uma criança, é a excitação do talento; (...) leva seu talento para todos os lugares, às balbúrdias populares, às igrejas, aos mercados, aos passeios, às casas, às ruas; sem cessar ele vai recolhendo ações, paixões, caracteres, expressões. Chardin e ele falam altíssimo de seus talentos, Chardin, com propriedade e sangue-frio, Greuze com calor e entusiasmo. (...) Há um grande número de fragmentos de Greuze, alguns medíocres, vários bons, muitos excelentes (Diderot, 1996, p. 379, 380).⁴⁴

Ao saudar Greuze, Diderot, talvez, busque na personalidade do pintor os motivos para entender as razões pelas quais a pintura dele permite a exposição minuciosa de fatos: além da vaidade, é um homem

⁴⁴ “Voici votre peintre et le mien; le premier qui se soit avisé parmi nous de donner des moeurs à l’art, et d’enchaîner des événements d’après lesquels il serait facile de faire un roman. Il est un peu vain, notre peintre, mais sa vanité est celle d’un enfant, c’est l’ivresse du talent; (...) porte son talent partout, dans les cohues populaires, dans les églises, aux marchés, aux promenades, dans les maisons, dans les rues; sans cesse il va recueillant des actions, des passions, des caractères, des expressions. Chardin et lui parlent fort bien de leur talent, Chardin, avec jugement et de sang-froid, Greuze avec chaleur et enthousiasme. (...) Il y a un grand nombre de morceaux de Greuze, quelques médiocres, plusieurs bons, beaucoup d’excellents”.

público ao contrário do austero Chardin cuja pintura não proporciona relatos poéticos tamanha a verdade e a mestria de seus quadros.

E inicia a análise da próxima obra – *Jovem que chora seu pássaro morto* (1765). Segundo Michel Delon, para criticá-la “todas as formas lhe são boas: conto e diálogo, descrição e dissertação. Todas as idéias podendo lá ser experimentadas” (Delon, 2000, p. 65).⁴⁵

Jovem que chora seu pássaro morto é um retrato que foge às cenas do cotidiano e aos temas moralizantes mais presentes na obra de Greuze que trata, também, das naturezas-mortas.

Segundo Italo Calvino nas suas *Seis propostas para o próximo milênio* há “dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal” (Calvino, 2004, p. 99), ou seja, uma transposição verbo/visual. Na crítica à tela de Greuze, Diderot parte do segundo. Num primeiro momento, ele convoca o poeta e gravador suíço Salomon Gessner (1730-1788), “autor de poemas descritivos e bucólicos (*Idylles*) ilustrados por ele mesmo e que anunciaram o romantismo” (Larousse, 1980, p.1255):⁴⁶ “Que elegia encantadora! Que poema encantador! Que idílio lindo teria Gessner feito disso! Podia ser uma vinheta ilustrando

⁴⁵ “Toutes les formes lui sont bonnes: conte et dialogue, description et dissertation. Toutes les idées peuvent y être expérimentées”.

⁴⁶ “Il est l’auteur de poèmes descriptifs et bucoliques (*Idylles*) qui annoncent le romantisme et qu’il illustre lui-même”.

uma composição deste poeta” (Diderot, 1996, p. 381).⁴⁷ Põe-se, Diderot, a escrever uma pequena narrativa de amor poético, suave e até mesmo erótico, valendo-se da *ekphrasis*.

Usada primeiramente por Homero para descrever o escudo de Aquiles, a *ekphrasis* clássica era aplicada para a descrição de objetos circulares – taças, jarros, urnas, vasos etc. Com o passar do tempo, os poetas dela se apropriaram para descrever obras de arte pictóricas e escultóricas, valendo-se da aparência visível para suas manifestações sensíveis, suas leituras pessoais e íntimas. O texto atinge seu mais alto grau de saturação pictural e ao leitor é dado, segundo Leo Spitzer, “separar as inferências simbólicas ou metafísicas extraídas pelo poeta, dos elementos visuais que ele percebeu” (Spitzer, *apud* Lima, 1983, p. 125).

A crítica é circular e é a forma usada pelo Filósofo para unir as duas extremidades do quadro que é oval. Ao iniciá-la, faz um relato de cada uma das partes que formam o conjunto, adjetivando-as para defini-las e anunciar a elegia que irá compor, trazendo à superfície uma delicada seqüência regular de palavras – elemento essencial da prosódia: “**belo** seu rosto; **elegante** o penteado; dor é **profunda**; **obsedada** pelo sofrimento; **bela** mão; dedos **delicados**”, conforme ver-se-á no corpo da citação:

⁴⁷ “La jolie élégie! le joli poème! la belle idylle que Gessner en ferait! C’est la vignette d’un morceau de ce poète”.

Que quadro delicioso! O mais ameno e talvez o mais interessante do Salão. Ela contempla o espectador; sua cabeça descansa sobre a mão esquerda; o pássaro morto está colocado na extremidade superior da gaiola, com a cabeça pendente, asas pendentes, pés no ar. Que posição natural a da menina! Que belo seu rosto! Que elegante o penteado! Que expressão! Sua dor é profunda, ela está inteiramente obsedada pelo sofrimento. Que belo catafalco é essa gaiola! Que graça naquela grinalda de folhas que a contorna. Que bela mão, bela mão! que bonito braço! Vejam a verdade que há nos detalhes daqueles dedos, daquelas covinhas, a suavidade, a marquinha vermelha com que a pressão da cabeça coloriu as pontas dos seus dedos delicados. Que encanto tem tudo isto! (Diderot, 1996, p. 381).⁴⁸

Ao final, volta a comentar o rosto da jovem e, num corte fotográfico, observa que o mesmo é de uma menina de uma idade e o braço e a mão de outra de idade diferente, esclarecendo que a cabeça é de um modelo e a mão de outro, para concluir que o detalhe não compromete a harmonia do conjunto.

Tal amargura, na idade dela! E por um passarinho? Então que idade tem ela? Como lhe responderei? E qual é a sua pergunta? O rosto dela é de uma menina de quinze anos, o braço e a mão de uma moça de dezoito ou dezenove. É um defeito desta composição que se torna mais notável porque a cabeça está apoiada na mão e as

⁴⁸ “Tableau délicieux, le plus agréable et peut-être le plus intéressant du Salon. Elle est de face, sa tête est appuyée sur sa main gauche. L’oiseau mort est posé sur le bord supérieur de la cage, la tête pendante, les ailes traînantes, les pattes en l’air. Comme elle est naturellement placée! Que sa tête est belle! qu’elle est élégamment coiffée! Que son visage a d’expression! Sa douleur est profonde, elle est à son malheur, elle y est tout entière. Le joli catafalque que cette cage! Que cette guirlande de verdure qui serpente autour a de grâce! Ô la belle main! la belle main! le beau bras! Voyez la vérité des détails de ces doigts, et ces fossettes, et cette mollesse et cette teinte de rougeur dont la pression de la tête a coloré le bout de ces doigts délicats, et le charme de tout cela”.

duas não combinam. Se a mão estivesse colocada em alguma outra parte seria menos notável que ela é um pouco forte demais e bem definida. O fato, meu amigo, é que a cabeça foi tomada de um modelo e a mão de outro. No entanto, a mão é muito realista, muito bonita, o desenho e o colorido são perfeitos. (...) A cabeça é bem iluminada e a cor é tão congruente quanto é possível dar a uma loura. Talvez se pudesse desejar um pouco mais de solidez de formas. O lenço listrado é largo, leve, de uma bela transparência. O conjunto é vigorosamente desenhado sem prejudicar a figura do detalhe. O pintor não teria feito melhor (Diderot, 1996, p. 383).⁴⁹

A execução procurou atender a uma função e o detalhe não é fundamental. Diderot esclarece que “por disforme que seja um ser (...) ele agradará contanto que seja bem representado. (...) o que me encanta não supõe nenhuma beleza na coisa: o que admiro é a conformidade do objeto e da pintura” (Diderot, *apud* Lima, 1988, p. 148).⁵⁰

O que fica claro na formulação da crítica é a preocupação no primeiro e último momentos em desenvolver a descrição dos aspectos exteriores/superficiais dos seres e das coisas representadas. Além da parte da pintura que consta da cabeça e do torso da retratada, há a

⁴⁹ “Cette douleur! à son âge! et pour un oiseau! – Mais quel âge a-t-elle donc? – Que vous répondrai-je, et quelle question m’avez-vous faite? Sa tête est de quinze à seize ans, et son bras et sa main de dix-huit à dix-neuf. C’est un défaut de cette composition qui devient d’autant plus sensible que la tête étant appuyée contre la main, une des parties donne tout contre la mesure de l’autre. Placez la main autrement, et l’on ne s’apercevra plus qu’elle est un peu trop forte et trop caractérisée. C’est, mon ami, que la tête a été prise d’après un modèle et la main d’après un autre. Du reste, elle est très vraie cette main, très belle, très parfaitement coloriée et dessinée. (...) La tête est bien éclairée, de la couleur la plus agréable, qu’on puisse donner à une blonde; peut-être demanderait-on qu’elle fit un peu plus le rond de bosse. Le mouchoir rayé est large, léger, du plus beau transparent, le fortement touché, sans nuire aux finesses de détail. Ce peintre peut avoir fait aussi bien, mais pas mieux”.

⁵⁰ Diderot foi tradutor para o francês de Anthony Shaftesbury (1671-1713) e a citação faz parte da nota à tradução feita em 1745 do *Ensaio sobre o mérito e a virtude* do empirista inglês.

enumeração de outros elementos que compõem o quadro: a gaiola – transformada em andor mortuário do passarinho falecido, ornamentada – como se última homenagem fosse à pequena criaturinha que ali fenece – com uma coroa de folhas e o lenço de listras cujas cores não são reveladas, porém transparente. A obra é descrita de maneira sóbria característica do Neoclassicismo, sem os excessos superficiais e sem nenhum valor estético do período que lhe é imediatamente anterior – o Rococó.

A parte interna da crítica é formada pelas impressões que o objeto pictural – descrito com riqueza de detalhes –, causou no escritor. Expressa de forma imanente e imaginativa, a historieta inventada por Diderot torna-se possível através de um recurso nomeado por Liliane Louvel de “*ekphrasis* perambulante ou excursionista (verdadeira divagação literária), dispositivo pelo qual o observador passeia pelo quadro à maneira de Diderot descrevendo os quadros dos *Salões* para Grimm” (Louvel, 2001, p. 186).⁵¹ Nela estão expressas toda a ternura e tristeza elegíacas, pois ao se tornar um perambulador da cena descrita tentando consolar a jovem pela perda do pássaro que, supostamente, foi agrado de um pretendente, coloca-se ele mesmo – o Filósofo – como o fictício galanteador.

⁵¹ “L’*ekphrasis* baladeuse ou excursionniste (véritable excursion littéraire), dispositif par lequel le personnage erre dans le tableau à la manière de Diderot décrivant des Salons à Grimm”.

A gente com facilidade poderia ser apanhado falando com a criança, consolando-a. Isto é tão verdadeiro que me lembro de ter falado com ela da seguinte maneira em muitas oportunidades. “Mas menininha, sua dor é tão profunda, tão imensamente profunda. Que significa esse ar sonhador e melancólico? O quê? Por causa do passarinho? Você não está chorando. Está angustiada, e os pensamentos se misturam com a sua angústia. Venha, menininha, abra para mim seu coração, diga-me a verdade. É realmente a morte desse passarinho que faz você se fechar assim em si mesma tão triste?... Você baixa os olhos, não me responde. Suas lágrimas estão prontas para cair. Não sou seu pai. Não sou indiscreto nem severo. Ah! Agora compreendo. Ele amava você, ele jurou a você durante muito tempo. Ele era tão infeliz. Como era possível ver tão infeliz uma pessoa que a gente amava!... Deixa-me continuar. Por que fechar a minha boca com a sua mão? Naquela manhã infelizmente sua mãe não estava. Ele veio; você estava sozinha. Ele era tão bonito, tão amoroso, tão terno, tão encantador! Quanto amor havia nos olhos dele! Que sinceridade de expressão! Ele falou as palavras que vão direto à alma, e enquanto as falava estava naturalmente de joelhos aos seus pés. (...) Ele é que lhe tinha dado o passarinho. Ora, ele vai encontrar outro tão lindo como esse... Mas há ainda uma coisa. Seus olhos se fixam em mim, cheios de tristeza. Que mais há? Fale, não posso adivinhar o que você está pensando. Suponhamos que a morte desse passarinho foi um presságio... que devo fazer? que seria de mim? se ele fosse ingrato? – Que tolice! Não fique com medo. Isso não acontecerá, é impossível.” Mas, meu amigo, você não ri ao ouvir uma pessoa grave e séria consolar uma criança em um quadro pela perda do seu passarinho, pela perda de qualquer coisa de que você gosta? Mas veja como ela é bela! que interessante! Não gosto de causar sofrimento, e,

no entanto, não me importaria se fosse eu a causa da sua aflição (Diderot, 1996, p. 381, 382, 383).⁵²

Na parte interior da crítica, o Filósofo vale-se do diálogo para tentar desvendar a tristeza da jovem. Daniel Bergez afirma que:

Diderot utiliza plenamente os recursos do gênero epistolar que lhe oferece a *Correspondance littéraire* para qual ele redige os *Salões*. Ele se envolve diretamente nos textos, e às vezes, até mesmo para confissões pessoais. (...) Ele recorre também, freqüentemente, ao artifício do diálogo para animar a cena crítica. (...) Ele faz, às vezes, até mesmo falar os personagens e interpela freqüentemente o leitor (Bergez, 2004, p. 202).⁵³

É o que se observa no recorte examinado, no qual Diderot dialoga em dois pequenos trechos com o leitor. No início colocando-o em

⁵² “Bientôt on se surprend conversant avec cette enfant et la consolant. Cela est si vrai, que voici ce que je me souviens de lui avoir dit à différentes reprises. “Mais, petite, votre douleur est bien profonde, bien réfléchie! Que signifie cet air rêveur et mélancolique? Quoi, pour un oiseau! Vous ne pleurez pas, vous êtes affligée, et la pensée accompagne votre affliction. Ça, petite, ouvrez-moi votre coeur, parlez-moi vrai, est-ce la mort de cet oiseau qui vous retire si fortement et si tristement en vous-même?... Vous baissez les yeux, vous ne me répondez pas. Vos pleurs sont prêts à couler. Je ne suis pas père, je ne suis ni indiscret, ni sévère. Eh bien, je le conçois, il vous aimait, il vous le jurait et le jurait depuis si longtemps! Il souffrait tant! le moyen de voir souffrir ce qu’on aime!... Et laissez-moi continuer; pourquoi me fermer la bouche de votre main? Ce matin, là, par malheur votre mère était absente; il vint, vous étiez seule; il était si beau, si passionné, si tendre, si charmant, il avait tant d’amour dans les yeux, tant de vérité dans les expressions! il disait de ces mots qui vont si droit à l’âme! et en les disant il était à vos genoux. (...) c’est lui qui vous l’avait donné. Eh bien! il en retrouvera un autre aussi beau... Ce n’est pas tout encore; vos yeux se fixent sur moi et s’affligent; qu’y a-t-il donc encore? Parlez, je ne saurais vous deviner. – Et si la mort de cet oiseau n’était que le présage... que ferais-je? que deviendrais-je? s’il était ingrat? – Quelle folie! Ne craignez rien, cela ne sera pas, cela ne se peut”. Mais, mon ami, ne riez-vous pas, vous d’entendre un grave personnage s’amuser à consoler une enfant en peinture de la perte de son oiseau, de la perte de tout ce qu’il vous plaira? Mais aussi voyez donc qu’elle est belle! qu’elle est intéressante! Je n’aime point à affliger, malgré cela, il ne me déplaîrait pas trop d’être la cause de sa peine”.

⁵³ “Diderot utilise pleinement les ressources du genre épistolaire que lui offre la *Correspondance littéraire* pour laquelle il rédige ces *Salons*. Il s’engage directement dans ces textes, et même parfois par des confidences personnelles. (...) Il recourt aussi fréquemment à l’artifice du dialogue pour animar a scène critique. (...) Il fait même parfois parler les personnages et interpelle fréquemment le lecteur”.

situação incomum – co-participação na cena, tornando-o seu cúmplice e, ao final, em situação constrangedora – a possibilidade do riso ao presenciar uma pessoa dirigindo-se a um quadro – e, depois despudorada – declarando que não se incomodaria em ser ele mesmo [Diderot] a causa do sofrimento da jovem. Com a jovem dialoga, numa longa fala monologal e íntima pontuada de digressões: é realmente a morte do passarinho a causa da tristeza dela?; existiria a possibilidade de que aquela morte não passasse de um acontecimento que não acontecerá? E, também, de imaginação: toda a dor, a beleza, a ternura, o encanto, o amor e a sinceridade do jovem ajoelhado aos pés da amada. Tudo isso para tentar aliviar a verdadeira dor que a jovem oculta, trazendo-nos, mais uma vez, outro de seus belos paradoxos, pois, ao mesmo tempo em que se dispõe a tranquilizá-la, também se predispõe a ser o seu algoz.

Em livro já mencionado, Luiz Costa Lima observa que a “reflexão estética de Diderot é contemporânea ao choque entre as correntes que, respectivamente, prolongam a tradição clássico-racionalista e inauguram o destaque do sentimental” (Lima, 1988, p. 142). Considerando sobre a natureza do belo proposta por Diderot em sua *Investigações filosóficas sobre a origem e natureza do belo* (1752), Lima chama a atenção para o que o Enciclopedista, em suas inquirições, trazia à baila, como ficou claro em sua crítica – o tema da recepção: “utilizando sua própria terminologia, podemos então dizer que

o belo real ou essencial é aquele cuja presença, se nos impõe, (...) o belo percebido é aquele que se motiva dentro de nós para que então se projete e reconheça no objeto” (Lima, 1988 p. 146).

O belo retrato falado feito por Diderot traz, além da descrição pictural, um outro Diderot pré-romântico. Para Jean-Luc Chalumeau Diderot, também:

preconiza nos seus *Salões* (de 1759 a 1781) e sobretudo no seu *Ensaio sobre a pintura* publicado em apêndice ao Salão de 1765, a liberdade de expressão do artista, exaltando o valor primeiro dos sentimentos e das paixões humanas. Se ele não tem mesmo idéias estéticas originais, ele é um genial descritor das obras, inventando fórmulas literárias novas para melhor fazer penetrar seu leitor no mundo da pintura (Chalumeau, 1994, p. 39, 40).⁵⁴

⁵⁴ “il prône dans ses *Salons* (de 1759 à 1781) et surtout dans son *Essai sur la peinture* publié en appendice au Salon de 1765, la liberté d’expression de l’artiste en exaltant la valeur première des sentiments et des passions humaines. S’il n’a pas vraiment d’idées esthétiques originales, il est un génial descripteur des oeuvres, inventant des formules littéraires nouvelles pour mieux faire pénétrer son lecteur dans le monde de la peinture”.

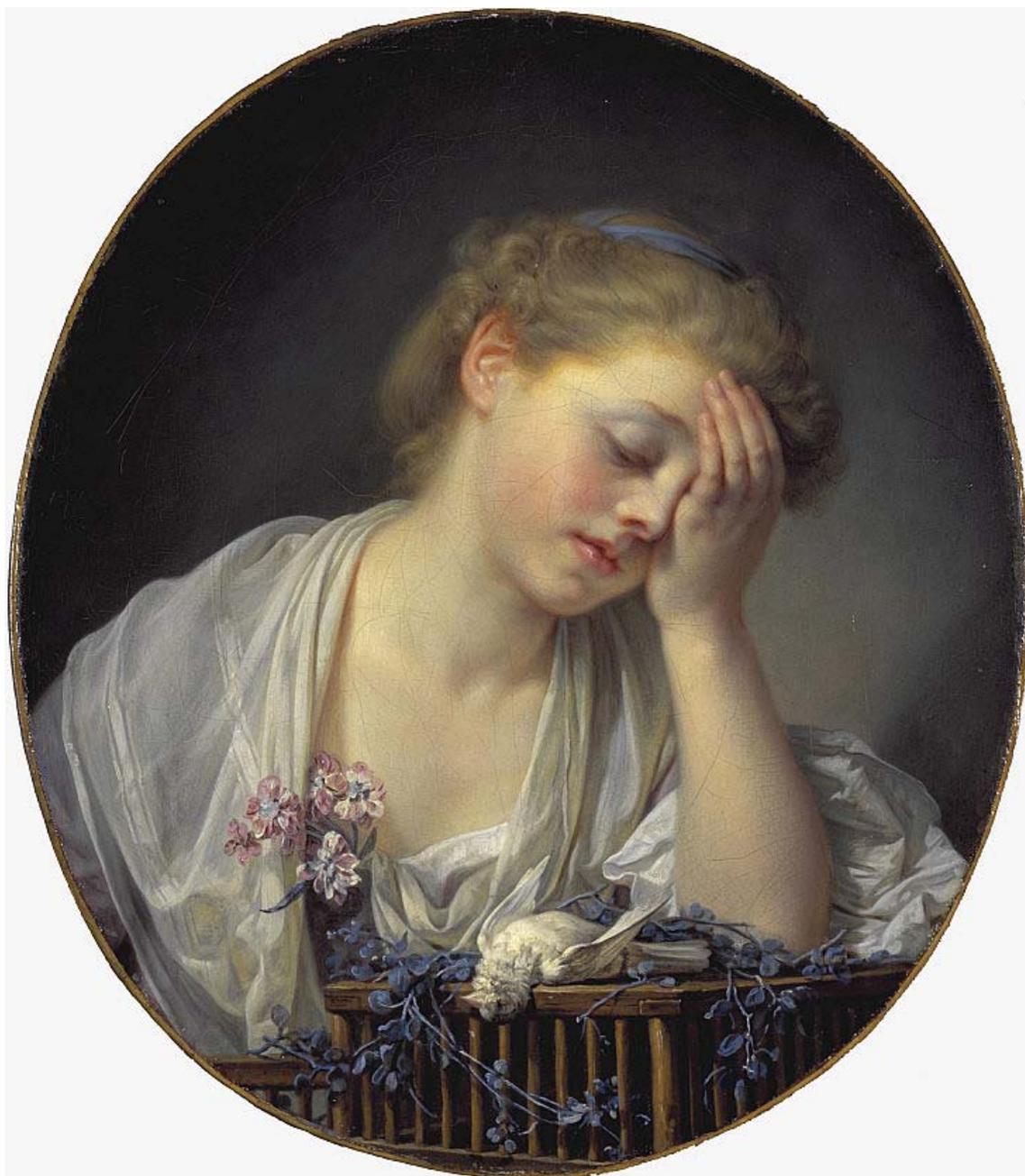


Figura 2: Jean-Baptiste Greuze, *Jeune fille qui pleure son oiseau mort*,
52 × 45,6, 1765, Édimbourg, National Galleries of Scotland

3.4 – Vernet : O encantamento crepuscular

As páginas literárias descritas por Diderot a respeito das telas de naufrágios e marinas pintadas por Joseph Vernet trazem uma interrogação: seria necessário, realmente, ver os quadros para admirá-los? De maneira clara, em sua apresentação às obras de Vernet expostas no *Salão de 1765*, Diderot manifesta-se a respeito da impossibilidade de reproduzi-las, convocando o leitor a vê-las.

As descrições intensamente líricas ou violentas produzem no leitor um estranho efeito que é o de imaginar a natureza como criação da arte. Já nos *Ensaaios sobre a pintura*, referindo-se à sublimidade das telas pintadas por Vernet, Diderot esclarece: “É como se víssemos a natureza como produto da arte e, reciprocamente, se por acaso o pintor repete o mesmo encantamento na tela, como se víssemos o efeito da arte do mesmo modo que o da natureza” (Diderot, 1993, p. 61). A afirmação encontra-se no capítulo dedicado ao estudo sobre o claro-escuro e, para confirmá-la, o crítico exalta os tons sombrios, as atmosferas vaporosas e as cores que compõem as noites, os dias, as tardes e as águas de Vernet. Sugere, então, ao leitor: “Comparai uma cena da natureza durante o dia e sob um sol brilhante com a mesma sob um céu nublado. Lá, as luzes e as sombras serão fortes; aqui tudo será embaciado e cinzento” (Diderot, 1993, p. 66).

Na mesma apresentação às obras de Vernet, Diderot refere-se a ele como um artista que cria a partir do nada e, por isso, ele não descreve as cenas pintadas, ele as recria, comparando-o ao Criador e à instantaneidade de suas criações, à realidade da natureza e aos poetas. O Filósofo nos coloca dentro dos acontecimentos e os procedimentos usados por ele para que possamos vivenciá-los são recursos retóricos de elocução para causar-nos mais vivacidade e vigor, conferindo à frase mais verdade e beleza.

(...) É como o Criador para a rapidez na execução, é como a natureza para a verdade. Que efeitos incríveis de luz! Belos céus! Que águas! Que distribuição ordenada! Que prodigiosa variedade de cenas! (Diderot, 1996, p. 355).⁵⁵

Ao receptor é permitido o agradável alívio de estar acordando de um pesadelo ou a decepção de ter interrompido um sonho do qual não queria sair. Neste aspecto, Diderot é mestre e, para comprová-lo, é fundamental a transcrição de trechos da apresentação das obras de Vernet, feita de maneira geral, sem mencionar os títulos dos quadros e que totalizam em si o conjunto das críticas feitas às paisagens expostas pelo pintor naquele *Salão*. Tomando o conceito de hipotipose, não apenas como um efeito ornamental, mas também como parte integrante da crítica diderotiana, os excertos coletados apontam para um crítico que se desdobra em personagem e/ou narrador, para junto com ou,

⁵⁵ “(...) C’est comme le Créateur pour la célérité, c’est comme la nature pour la vérité. Quels effets incroyables de lumière ! Les beaux ciels ! Quelles eaux ! Quelle ordonnance ! Quelle prodigieuse variété de scènes !”

separadamente, presenciar com os seus leitores o que se lhes descortina à vista. Num único texto passamos, sem nenhum atropelo e, bruscamente, de um naufrágio para uma serena marina – pela manhã ou à noite, desta marina para uma paisagem campestre e desta paisagem para a constatação de que em Vernet tudo é verdadeiro:

(...) O mar estronda, os ventos assobiam, o trovão ressoa, o clarão sombrio e pálido dos relâmpagos rasga as nuvens, mostra e furta a cena. Escutamos o barulho de um navio cujos lados se fendem, seus mastros estão inclinados, suas velas rasgadas; alguns sobre a ponte têm os braços levantados em direção ao céu, outros são lançados nas águas, eles são levados pelas altas marés contra os rochedos vizinhos onde o sangue deles mistura-se à espuma que os clareia; vejo os que flutuam, os que estão prestes a desaparecer no abismo, os que se apressam para alcançar a costa contra a qual serão abatidos. A mesma variedade de sinais, ações e expressões reina sobre os espectadores: alguns arrepiam-se e desviam a vista, outros socorrem, outros olham, imóveis; há os que acenderam o fogo sob uma rocha; eles se ocupam em reanimar uma mulher moribunda, e espero que consigam. Virem seus olhos sobre um outro mar, e verão a calma com todos os seus encantos; as águas tranqüilas, serenas e agradáveis estendem-se, perdendo imperceptivelmente sua transparência e se iluminando imperceptivelmente sua superfície, desde a costa até onde o horizonte toca o céu; os navios estão imóveis, os marinheiros, os passageiros estão todos divertindo o mais que podem para distrair. Se é manhã, que vapores leves se elevam! como os vapores dispersos sobre as coisas da natureza os têm refrescado e vivificado! Se é noite, como o cimo da montanha se doura! De que nuanças os céus estão coloridos! Como as nuvens caminham, se movem e vêm pôr nas águas a

coloração de suas cores! Vão ao campo, voltem seus olhares para o firmamento dos céus, observem bem os fenômenos do instante, jurarão que cortamos um pedaço da grande tela luminosa que o sol clareia, para o transportar e colocá-lo sobre o cavalete do artista; ou fechem suas mãos e façam um tubo que só deixe perceber um espaço limitado da grande tela, e jurarão que é um quadro de Vernet que pegamos sobre seu cavalete e o transportamos para o céu. (...) É impossível reproduzir suas composições, é necessário vê-las. Suas noites são tão tocantes quanto seus dias são belos; seus *Portos* são tão belos quanto esses pedaços de imaginação são excitantes. Igualmente maravilhoso, seja seu pincel cativo submetendo-se a uma natureza dada, seja sua musa desimpedida de entraves seja livre e abandonada a ela mesma; incompreensível, seja que ele empregue o astro do dia ou aquele da noite, a luz natural ou as luzes artificiais para iluminar seus quadros; sempre harmonioso, vigoroso e sensato, tal qual os grandes poetas, os homens raros nos quais o julgamento equilibra tão perfeitamente a verve que eles nunca são nem exagerados nem indiferentes; seus coretos, edifícios, vestimentas, ações, homens, animais, tudo é verdadeiro. (Diderot, 1996, p. 355, 356)⁵⁶

⁵⁶ (...) “La mer mugit, les vents sifflent, le tonnerre gronde, la lueur sombre et pâle des éclairs perce la nue, montre et dérobe la scène. On entend le bruit des flancs d’un vaisseau qui s’entrouve, ses mâts sont inclinés, ses voiles déchirées; les uns sur le pont ont les bras levés vers le ciel, d’autres se sont élancés dans les eaux, ils sont portés par les flots contre des rochers voisins où leur sang se mêle à l’écume qui les blanchit; j’en vois qui flottent, j’en vois qui sont prêts à disparaître dans le gouffre, j’en vois qui se hâtent d’atteindre le rivage contre lequel ils seront brisés. La même variété de caractères, d’actions et d’expressions règne sur les spectateurs: les uns frissonnent et détournent la vue, d’autres secourent, d’autres immobiles regardent; il y en a qui ont allumé du feu sous une roche; ils s’occupent à ranimer une femme expirante, et j’espère qu’ils y réussiront. Tournez vos yeux sur une autre mer, et vous verrez le calme avec tous ses charmes; les eaux tranquilles, aplanies et riantes s’étendent, en perdant insensiblement de leur transparence et s’éclairant insensiblement à leur surface, depuis le rivage jusqu’où l’horizon confine avec le ciel; les vaisseaux sont immobiles, les matelots, les passagers sont à tous les amusements qui peuvent tromper leur impatience. Si c’est le matin, quelles vapeurs légères s’élèvent! comme ces vapeurs éparées sur les objets de la nature les ont rafraîchis et vivifiés! Si c’est le soir, comme la cime de ces montagnes se dore! De quelle nuances les cieux sont colorés! Comme les nuages marchent, se meuvent et viennent déposer dans les eaux la teinte de leurs couleurs! Allez à la campagne, tournez vos regards vers la voûte des cieux, observez bien les

É preciso ressaltar que, ao final da citação, comparando Vernet àqueles poetas onde a harmonia e a verve estão subordinadas à sensatez e ao equilíbrio, Diderot coloca-o no panteão dos artistas onde a pintura se faz como poesia e toda a verdade surge transparente sem os êxtases vaidosos de Greuze ou a fleuma de Chardin. Aqui, pois, narrativa e enumeração podem caminhar juntas de maneira vigorosa e a exaltação diderotiana reconhece ao talento de Vernet o que lhe [a ele Diderot] foi negado pela Revolução e a Academia francesas. Posto isto, o texto em tela traz inversões tão reais que apresentam à vista o que querem significar – motivo da hipotipose –, pois narrador e leitores vivenciam as ações descritas de um modo tão animado que lembra aquele pertencente à linguagem cinematográfica, onde os instantâneos operados dentro da narrativa põem em marcha uma sucessão de acontecimentos contrários à imobilidade pictural. Assim, Diderot observa que os personagens retratados por Vernet e que acompanham o naufrágio são tomados pelos mesmos gestos, olhares e sensações dos náufragos pintados. “A mesma variedade de sinais, ações e expressões reina sobre os espectadores: alguns arrepiam-se e desviam a vista,

phénomènes de l’instant, et vous jurerez qu’on a coupé un morceau de la grande toile lumineuse que le soleil éclaire, pour le transporter sur le chevalet de l’artiste; ou fermez votre main, et faites un tube qui ne vous laisse apercevoir qu’un espace limité de la grande toile, et vous jurerez que c’est un tableau de Vernet qu’on a pris sur son chevalet et transporté dans le ciel. (...) Il est impossible de rendre ses compositions, il faut les voir. Ses nuits sont aussi touchantes que ses jours sont beaux; ses *Ports* sont aussi beaux que ses morceaux d’imagination sont piquants. Également merveilleux, soit que son pinceau captif s’assujettisse à une nature donnée, soit que sa muse dégagée d’entraves soit libre et abandonnée à elle-même; incompréhensible, soit qu’il emploie l’astre du jour ou celui de la nuit, la lumière naturelle ou les lumières artificielles à éclairer ses tableaux; toujours harmonieux, vigoureux et sage, tel que ces grands poètes, ces hommes rares en qui le jugement balance si parfaitement la verve qu’ils ne sont jamais ni exagérés ni froids; ses fabriques, ses édifices, les vêtements, les actions, les hommes, les animaux, tout est vrai”.

outros socorrem, outros olham, imóveis; há os que acenderam o fogo sob uma rocha; eles se ocupam em reanimar uma mulher moribunda, e espero que consigam”.

Em outro momento sugere aos leitores que voltem-se para uma paisagem campestre onde poderão “recortar” um pedaço da natureza e colocá-lo sobre o cavalete do pintor e vice-versa, mirar no quadro do artista um detalhe e transportá-lo para o céu. Nos dois casos imagem e movimento sustentam o traço iconológico do texto diderotiano. No primeiro, aqueles que seguem o soçobro são tomados pelos dolorosos e altruístas sentimentos daqueles que lutam para sobreviver à tragédia pintada e, no segundo, os leitores são brindados com um pedaço do firmamento como se aquele ali visto fosse real.

Além da hipotipose – selo do texto –, Diderot, excelente retor, emprega outras figuras de retórica. Senão vejamos: Em dois momentos há uma seqüência de idéias crescentes concatenadas através de termos que, primeiramente, se encontram nos períodos anteriores àqueles onde o clímax é atingido, uma na descrição do naufrágio e, posteriormente, na da marina: “(...) alguns sobre a ponte têm os braços em direção ao céu, outros são lançados nas águas, eles são levados pelas altas marés contra os rochedos vizinhos (...)” e, num corte, passando do tempestuoso à tranqüilidade e serenidade: “(...) as águas tranqüilas, serenas e agradáveis estendem-se, perdendo imperceptivelmente sua transparência e se iluminando imperceptivelmente sua superfície, desde

a costa até onde o horizonte toca o céu (...)” – o que caracteriza uma gradação, no primeiro caso ascendente, pois os corpos lançados, são posteriormente levados e, no segundo caso descendente pois da mesma maneira que as águas imperceptivelmente vão perdendo sua transparência, igualmente e, ao longe, sua superfície vai sendo iluminada até perder-se de vista.

Em outra cena: “(...) onde o sangue deles mistura-se à espuma que os clareia (...)”, a hipérbole é usada quando o branco da espuma é chamado para minimizar o vermelho do sangue. Seguida de uma preterição: “(...) vejo os que flutuam, os que estão prestes a desaparecer no abismo, os que se apressam para alcançar a costa contra a qual serão abatidos (...)”, onde o assunto que deverá ser evitado – a morte –, é substituído por outro – a tentativa de salvação.

A afirmativa de que só vendo as composições de Vernet para sentir o quanto são tocantes, Diderot enfatiza num belo exercício de tautocronia quando, na crítica à tela *Uma marinha ao adormecer do sol* (1765), convoca o espectador: “Se você viu o mar às cinco horas da tarde no outono você conhece este quadro”.⁵⁷ Aqui pode-se observar com mais clareza a “compreensão melhor do que ele entende por verdade, conceito no qual germinam as sementes de uma estética plena de contradições, como querem alguns, mas sobretudo complexa”

⁵⁷ *Une marine au coucher du soleil*: “Si vous avez vu la mer à cinq heures du soir en automne vous connaissez ce tableau”.

(Dobránszky, 1993, p. 19), pois ao se transportar e os espectadores para o espaço representado, Diderot está introduzindo o elemento temporal nas artes plásticas, proporcionando-nos uma leitura da imagem.



Figura 3: Joseph Vernet: *Naufrage*,
96 x 134,5 cm, 1759, Musée Groeninge, Bruges



Figura 4: Joseph Vernet: *Première vue du port de Bordeaux: prise du côté des Salinières*, 1,65 x 2,63 m, 1758, Musée National de la Marine, Dépôt du Musée du Louvre, Paris

CONCLUSÃO - A MODERNIDADE DE DIDEROT

Os ensaios sobre artes plásticas e as críticas de Diderot fundaram, como já observado, uma nova maneira de criticar e uma nova categoria inexistente até o momento em que ele lançou-se a escrevê-los: a dos escritores-críticos de arte. Além de reunir elementos da criação literária, os textos nunca deixaram de cumprir o seu objetivo primeiro: a descrição pictural. A fusão dos dois elementos trouxe aos leitores descrições poéticas de imagens e uma fruição que passa pela dramatização do espaço pictural, diferente daquela provocada por um texto ficcional onde o compromisso com o visível não tem razão de ser. Trata-se, portanto, de uma harmonia entre literatura e pintura, ora com o privilégio de uma sobre a outra, mas nunca um conflito entre ambas, o que inviabilizaria sua constituição. Desde o seu aparecimento – o que posteriormente chamou-se moderna crítica de arte –, disseminou-se, colocando à prova a força do próprio texto. Cristalizada no fim do século XIX, esta nova maneira de criticar encontra em Charles Baudelaire (1821-1867), expoente referencial da Modernidade, o primeiro e principal discípulo de Diderot. Segundo Bergez,

Baudelaire, naturalmente, leu os *Salões* de Diderot; é mesmo de seu exemplo que ele se autoriza, no *Salão de 1846*, para justificar a dureza de algumas de suas

críticas: “Eu recomendo àqueles que minhas piedosas cóleras teriam às vezes escandalizado a leitura dos *Salões* de Diderot” (Bergez, 2004, p. 204).⁵⁸

Consagrada esta crítica, a despeito de sua complexidade e das constantes literárias presentes nas obras dos escritores/poetas que a exercem, nunca deixou de ter em mira a substancialidade dos objetos examinados.

Baudelaire, herdeiro do romantismo e fiel, como Diderot, à prosódia tradicional, traz em sua crítica uma visada em torno de tudo aquilo que lhe é circundante e que viria a ser a fonte da sensibilidade moderna. Trata-se de uma contextualização do tempo e, de acordo com Daniel Bergez, se Diderot “teatraliza a obra pela retórica da emoção que se deseja imediatamente comunicativa, Baudelaire apropria-se dela – mas é para lhe dar uma ressonância que ele deseja universal” (Bergez, 2004, p. 208).⁵⁹ Este desejo de tomar a teatralização da obra pela retórica da emoção e torná-la universal é, em ambos os autores, a formulação que corresponde da melhor maneira possível à ordem dos assuntos abordados, emprestando-lhes os aspectos de que nos fala Bergez. Dois exemplos vêm de William Shakespeare (1564-1616), um mencionado na *Carta sobre os surdos e mudos*, de Diderot, e outro na

⁵⁸ “Baudelaire a naturellement lu les *Salons* de Diderot; c’est même de son exemple qu’il s’autorise, dans le *Salon de 1846*, pour justifier la dureté de certaines de ses critiques: ‘Je recommande à ceux que mes pieuses colères ont dû parfois scandaliser la lecture des *Salons* de Diderot’”.

⁵⁹ “ (...) théâtralise l’oeuvre par une rhétorique de l’émoi qui se veut immédiatement communicative, Baudelaire se l’approprie – mais c’est pour lui donner une résonance qu’il veut universelle”.

Exposição universal de 1855, de Baudelaire, ao analisar o quadro *Hamlet* (1839) de Eugène Delacroix (1798-1863). Para descrever a cena do assassinato do rei na peça *Macbeth* (1605), e tendo confundido o seu assassino, como observa a tradutora da *Carta*, que não foi a Lady Macbeth e sim o seu marido, Diderot ao analisar a cena das mãos sujas de sangue da Lady destaca: “há gestos sublimes que nem toda a eloquência oratória seria capaz de mostrar” (Diderot, 1993, p. 24). No entanto, é através da retórica que o Filósofo consegue transmitir toda a dramaticidade trágica da cena, ao narrar a perambulação da personagem pelo palco:

Assim é o gesto de [Lady] Macbeth na tragédia de Shakespeare. A sonâmbula Macbeth vaga silenciosa pelo palco, com os olhos fechados, imitando a ação de uma pessoa que lava as mãos, como se as suas ainda estivessem manchadas do sangue do rei que degolara há mais de vinte anos. Não conheço discurso tão patético quanto o silêncio e o movimento das mãos dessa mulher. Que imagem do remorso! (Diderot, 1993, p. 24).

Quanto ao *Hamlet*, Baudelaire, torna-se quase um co-autor do quadro:

Este não é o *Hamlet* (...) amargo, infeliz e violento, levando a inquietude às raias da turbulência. É realmente a extravagância romântica do grande trágico; mas Delacroix, talvez mais fiel, mostrou-nos um *Hamlet* bastante delicado e um pouco pálido, de mãos brancas e femininas, um caráter refinado, mas frágil, levemente indeciso, com um olhar quase atônito (Baudelaire, 1998, p. 53).

Destacando-lhe sentimentos universais, revela um texto preocupado com questões estéticas, que visa a sensibilização, tal qual em Diderot.

Ao fazer uma defesa apaixonada do desenho de Delacroix no mesmo texto de 1855, Baudelaire faz também uma defesa não menos apaixonada do que na história da pintura francesa foi o Romantismo iniciado nos anos 1820, época de grande agitação, em que uma nova classe, a burguesia, conseguiu conquistar o poder. Os sentimentos românticos são os de um tempo revolucionário e os mesmos que perseguiram e conduziram Baudelaire e os seus escritos tanto poéticos quanto críticos: descontentamento com o presente, apaixonada busca do inatingível, intensidade de sentimentos, fatalismo inconformado, imagens tristes, melancólicas, carregadas de expressão, desejo de transmitir o inexprimível – o sobrenaturalismo baudelairiano. A beleza para os românticos residia na natureza emocional do artista e na sua capacidade de expressá-la com todas as suas vibrações mais íntimas. Aos muitos detratores das representações de Delacroix esclarece de forma enérgica:

Do desenho de Delacroix, criticado de forma tão absurda e inepta, o que se deve dizer, senão que existem verdades elementares completamente desconhecidas; que um bom desenho não é uma linha dura, cruel, despótica, imóvel, comprimindo uma figura como uma camisa-de-força; que o desenho deve ser como a natureza, expressivo e agitado; que a simplificação no desenho é uma

monstruosidade, como a tragédia no mundo dramático; que a natureza nos apresenta uma série de linhas curvas, fugidias, quebradas, de acordo com uma lei geradora impecável, onde o paralelismo é sempre indeciso e sinuoso, onde as concavidades e convexidades se correspondem e se procuram; que Delacroix satisfaz admiravelmente todas essas condições e que, mesmo que algumas vezes seu desenho deixe transparecer falhas ou exageros, pelo menos tem o imenso mérito de ser um protesto perpétuo e eficaz contra a bárbara invasão da linha reta, linha trágica e sistemática, cujos estragos – atualmente – já são imensos na pintura e na escultura? (Baudelaire, 1998, p. 56, 57).

Em 1766, tempo em que o Classicismo acadêmico era revalorizado segundo sua forma impessoal, descolorida, cuidadosa, detalhada e de origem helênica, Diderot, em direção oposta, afirmava nos *Ensaio sobre a pintura*:

Se é tão raro ver-se hoje um quadro composto de um certo número de figuras sem encontrar aqui e ali algumas dessas figuras, posições, ações, atitudes acadêmicas que desagradam sumamente um homem de bom gosto e que somente podem causar admiração àqueles que desconhecem a verdade, acusai o eterno estudo do modelo na escola (Diderot, 1993, p. 36).

Observa-se, em Baudelaire, que a natureza serve de modelo à arte, ao contrário de Diderot, que tende a interpô-las, porém, são muitos os aspectos que unem os textos estéticos diderotianos aos escritos baudelairianos, embriões da recém-chegada Modernidade. O

diálogo é constante e interminável. Sobre a cor e a harmonia, por exemplo, ainda em Delacroix, Baudelaire afirma que a

pintura – como os feiticeiros e magnetizadores – projeta seu pensamento à distância. Esse singular fenômeno se deve à força do colorista, à combinação perfeita dos tons e à harmonia (preestabelecida no cérebro do pintor) entre a cor e o tema (Baudelaire, 1998, p. 55, 56).

Diderot, nos *Ensaaios sobre a pintura*, já antecipava:

Não foi pequena a contribuição que fez a diversidade de nossos tecidos e de nossas roupas para o aperfeiçoamento da arte de colorir. Há um encanto ao qual dificilmente se resiste: é o de um grande harmonista. (...) O tom geral da cor pode ser fraco sem ser falso. O tom geral pode ser fraco sem que a harmonia seja destruída; ao contrário, é o vigor do colorido que é difícil casar com a harmonia (Diderot, 1993, p. 49, 50).

Sobre a imaginação, a quem Baudelaire nomeia *A rainha das faculdades* no *Salão de 1859*, e que Diderot, comenta no capítulo dedicado à composição nos *Ensaaios sobre a pintura*, mostra que ambos têm as mesmas idéias acerca dessa faculdade. Em Baudelaire, ela é “análise e síntese. (...) Ela criou, no começo do mundo a analogia e a metáfora. (...) ela cria um mundo novo, produz a sensação do novo. Como criou o mundo (...), é justo que o governe”. (Baudelaire, 1998, p. 76). Em Diderot, ela é uma exigência da expressão, portanto reveladora e ligada à inspiração, pois sem ela os homens “não podem alçar-se a nenhuma idéia extraordinária e grandiosa” (Diderot, 1993, p.116).

Sobre as belezas comuns e os emblemas fugazes da poesia, da pintura e da música, mencionados na apresentação da *Carta sobre os surdos e mudos*, no segundo capítulo desta dissertação, o eco irá prolongar-se até Charles Baudelaire cuja obra crítica (*l'Art romantique*, 1868) é a Modernidade. Segundo o crítico/poeta:

Embora o princípio universal seja uno, a natureza nada oferece de absoluto, nem mesmo de completo; vejo apenas indivíduos. Qualquer animal, em uma mesma espécie, tem algo de diferente de seu próximo, e, entre os milhares de frutos que uma árvore pode dar, é impossível encontrar dois idênticos, pois eles seriam o mesmo, e a dualidade, que é o contrário da unidade, é também sua conseqüência (Baudelaire, *apud* Dobránszky, 1993, p. 41).⁶⁰

Quanto aos elementos constitutivos da crítica de arte diderotiana abordados neste estudo: o sensualismo, que permite o estabelecimento de relações; o hieróglifo – emblema que condensa os signos poéticos e visuais –; a imaginação, a digressão, a simultaneidade e o uso constante de recursos retóricos, que trouxeram para ela a temporalidade e uma nova forma de apreciação – informar, classificar, analisar e avaliar –, observa-se que:

Ela trata diretamente da poesia, da tradução de uma arte em outra, e mesmo de uma língua em outra. Obra fundamental e moderna, porque considera a questão atual de uma correspondência entre as diversas

⁶⁰ Baudelaire, no texto original cita *la contradiction* e observa que a contradição e não o contrário é uma invenção humana. Cf. BAUDELAIRE, Charles. *Ecrits esthétiques*. Paris: Unions Générale d'Éditions, 1986. p. 143-144; tradução Enid Abreu Dobránszky.

formas de expressão e procura aliás, entre elas, a mais impressionante, a mais incisiva (Dagognet, 1973, p. 155).⁶¹

Para Bergez, a lista de seguidores “na trilha de Diderot é particularmente densa: Stendhal, Musset, Gautier, Zola, Laforgue, Suarès, Proust, Valéry, Apollinaire, Artaud, Breton, Malraux, Genet, Beckett e Ponge” (Bergez, 2004, p. 196).⁶²

Ao oferecer para exame a continuidade do instante fixado pelo pintor, acrescentando-lhe outras leituras percebidas a partir do quadro não como um todo, mas daqueles aspectos que proporcionam a sucessividade literária, isto é, a criação de páginas próprias da narrativa temporal: idas, vindas, diálogos, dramatizações, Diderot apresenta à vista e ao espírito perspectivas que permitem ao leitor concatenações nas quais ele se torna intérprete daquilo que examina.

⁶¹ “Elle traite directement de la poésie, de la traduction d’un art dans l’autre, voire d’une langue dans une autre. Ouvrage fondamental et moderne, parce qu’il envisage la question actuelle d’une correspondance entre les diverses formes d’expression et cherche d’ailleurs, parmi elles, la plus frappante, la plus incisive”.

⁶² “dans le sillage de Diderot, est particulièrement fournie: Stendhal, Musset, Gautier, Zola, Laforgue, Suarès, Proust, Valéry, Apollinaire, Artaud, Breton, Malraux, Genet, Beckett et Ponge”.

BIBLIOGRAFIA

- ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre escrita e imagem*. Belo Horizonte: FALE-UFMG/POSLIT, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. *Écrits esthétiques*. Paris: Unions Générale d'Éditions, 1986.
- BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Seleção Teixeira Coelho. Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris: Armand Colin, 2004.
- BRASIL, Jaime. *Diderot*. [s. l.: s.n.], 1940.
- BUCHS, Arnaud. Diderot: écrire la peinture. *Poétique*, n. 121. Paris, 2000, p. 115-124.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CHALUMEAU, Jean-Luc. *Les théories de l'art*. Paris: Vuibert, 1994.
- DAGOGNET, François. *Écriture et iconographie*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1973.
- DELON, Michel. Écrire la peinture. *Magazine Littéraire*, n. 391. Marsanne, 2000, p. 63-66.
- DÉMORIS, René. *Chardin, la chair et l'objet*. Paris: Éditions Adam Biro, 1991.
- DIDEROT, Denis. *A filosofia de Diderot*. Introdução, seleção e tradução de textos e notas J. Guinsburg. São Paulo: Editora Cultrix, 1966.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução, apresentação e notas L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

DIDEROT, Denis. *Carta sobre os surdos e mudos*: para uso dos que ouvem e falam. Tradução, apresentação e notas Magnólia Costa Santos; citações do grego e do latim traduzidas por João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. Tradução, apresentação e notas Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

DIDEROT, Denis. *Oeuvres. Tome IV. Esthétique-Théâtre*. Paris: Éditions Robert Lafont, 1996.

DIDEROT, Denis. *Diderot: obras II*. Estética, poética e contos. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado*: relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1987.

HORÁCIO. *A arte poética*. Trad. Dante Tringali. São Paulo: Musa Editora, 1993.

IANNINI, Vicente Paulo de. *Vt pictura poesis*, um engano virtuoso. *Caligrama, Revista de Estudos Românicos*, v. 4. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais/FALE, dez. 1999.

LAHR, C. *Manual de filosofia*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1968.

LAROUSSE, Pierre. *Dictionnaire encyclopédique pour tous/Petit Larousse en couleurs*. Paris: Librairie Larousse, 1980.

LEÃO, Ângela Vaz. *Sobre a estilística de Spitzer*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade de Minas Gerais, 1960.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar escutar ler*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LIMA, Luiz Costa. *O fingidor e o censor: no Ancien Regime, no Iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

LOUVEL, Liliane. Nuances du pictural. *Poétique*. n. 126. Paris, 2001, p. 175-189.

MASI, Domenico de; PEPE, Dunia (org.). *As palavras no tempo: vinte e seis vocábulos da Encyclopédie reescritos para o ano 2000*. Trad. Joana Angélica d'Ávila Melo, Eliane Aguiar e Yadir Figueiredo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

MATOS, Franklin de. *O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MELLO, Celina Maria Moreira de. *A literatura francesa e a pintura – ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faculdade de Letras UFRJ, 2004.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas*. Ouro Preto: UFOP, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

SPITZER, Leo. A ode sobre uma urna grega ou conteúdo versus metagramática. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. 1, p. 121-142.

VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Trad. Rui Eduardo Santana Brito. São Paulo: Martins Fontes, 1984.