



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

RÔMULO TITTON DEZEN

ESTUDO DOS DISPOSITIVOS RETÓRICOS EM *LA
PROMENADE VERNET*, DE DENIS DIDEROT

São José do Rio Preto, 2018

RÔMULO TITTON DEZEN

Estudo dos dispositivos retóricos em *La promenade Vernet*, de Denis Diderot

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do Título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-graduação em Letras, Área de concentração - Teoria e Estudos Literários, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientação: Profa. Dra. Flávia Nascimento Falleiros

RÔMULO TITTON DEZEN

Estudo dos dispositivos retóricos em *La promenade Vernet*, de Denis Diderot

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do Título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-graduação em Letras, Área de concentração - Teoria e Estudos Literários, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientação: Profa. Dra. Flávia Nascimento Falleiros

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Flávia Nascimento Falleiros – Orientadora (UNESP – IBILCE – São José do Rio Preto – SP)

Profa. Dra. Karina Chianca Venâncio (UFPB – CCHLA – João Pessoa – PB)

Prof. Dr. Márcio Thamos (UNESP – UFCLAR – Araraquara - SP)

Profa. Dra. Renata Junqueira (UNESP – UFCLAR – Araraquara – SP)

Profa. Dra. Lúcia Granja (UNESP – IBILCE – São José do Rio Preto – SP)

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar à Profa. Dra. Flávia Nascimento Falleiros pelo acompanhamento incansável e pela competente orientação ao longo dos meus seis anos de Universidade.

Agradeço aos membros da banca de qualificação Profa. Dra. Maria Angélica Deangeli pelo olhar detido e minucioso sobre meu trabalho e ao Prof. Dr. Márcio Thamos por suas contribuições à minha pesquisa e também por ter viajado para integrar pessoalmente tanto a banca de qualificação quanto a banca de defesa do meu mestrado.

Não posso deixar de agradecer à Profa. Dra. Karina Chianca Venâncio, que se desdobrou e esteve disposta a fazer uma longa viagem de avião para estar presente na minha defesa.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo fomento fornecido para a realização deste estudo.

Enfim, agradeço ao meu amigo Me. Pedro Henrique Pereira Graziano pelos debates e questionamentos a todos os momentos. Igualmente, agradeço à Charlotte que sempre esteve presente e me acompanhou durante todo o percurso da pesquisa.

Resumo: Denis Diderot, autor de uma obra vasta e multifacetada, é tido como uma personalidade muito importante para as ciências humanas. *La Promenade Vernet*, trecho integrante do *Salão de 1767*, reflete bem a complexidade da obra do filósofo como um todo, pois é nele em que se observam traços de diferentes gêneros como ficção, ensaio e crítica. Esse curto texto é um “passeio” em que Diderot descreve com maestria uma série de sete “sítios”, com o pretexto de discutir diversas questões de natureza filosófica e estética. O que o leitor não sabe — e só vem a saber no final — é que as descrições dos elementos das paisagens não fazem referência a sete campanhas, mas sim a sete quadros de um famoso paisagista francês, Joseph Vernet. No “Passeio”, Diderot e o Abade, seu interlocutor e personagem fictício, discutem, dialogicamente, em longas jornadas, sobre suas convicções quanto à arte, ao lugar do homem no mundo e a questões morais. Esta pesquisa visa colocar em foco os dispositivos retóricos utilizados pelo autor, especialmente a *ekphrasis* e o *hieróglifo*, ambos associados, direta ou indiretamente, à relação entre o verbal e o imagético (*ut pictura poesis*). Para o desenvolvimento da pesquisa, são utilizados autores de variadas épocas, como Horácio (18 a.C.), que cunhou o termo *ut pictura poesis*; Lessing (1768), que foi determinante para o desenvolvimento da retórica; e Lichtenstein (1994), cuja obra traça um percurso aprofundado da história da retórica pictórica e na qual esta dissertação se apoia com certo destaque. No texto de Diderot, nota-se significativa importância de referências clássicas, portanto, alguns artigos que esclarecem a obra de Diderot por esse olhar também foram elencados para a constituição da pesquisa. Além desse aparato teórico, recorre-se a alguns textos da obra de Diderot que não são especificamente o *Salão de 1767*, como a *Carta para os surdos-mudos ao uso daqueles que ouvem e falam*, no qual o termo “hieróglifo” aparece pela primeira vez. Junto a textos do crítico-filósofo, faz-se uso de uma fortuna crítica rica e predominantemente francesa que se aplica ao estudo da obra diderotiana, entre eles Bukdahl (1980), Chouillet (1987), Starobinski (1991) e Delon (1995). Neste trabalho também é possível encontrar algum aprofundamento sobre estética e sobre a pintura, dada a natureza plural do texto que foi objeto de estudo. Há, a partir desta pesquisa, uma maior compreensão das relações estabelecidas entre o visual e o escrito. Finalmente, e por consequência, o exame desse autor e de seu texto traz à luz um pouco do que foram os Salões, gênero literário criado no século XVIII que, embora tenha sido de curta duração (sobreviveu por cerca de um século, apenas), teve desdobramentos importantes para a arte e a literatura modernas.

Palavras-chave: Diderot, Salão de 1767, Retórica, *Ut pictura poesis*, *Ekphrasis*, *Hieróglifo*.

Resumé : Denis Diderot, auteur d'une œuvre vaste et pluridimensionnelle, est une personnalité très reconnue et importante aux Sciences Humaines. *La Promenade Vernet*, partie intégrante du *Salon de 1767*, reflète bien la complexité de l'œuvre du philosophe dans son intégralité car on peut observer des traits caractéristiques à plusieurs genres de texte tel que la fiction, l'essai et la critique. Le court texte est une « promenade » dans laquelle Diderot décrit avec maîtrise une série de sept « sites » sous prétexte de mettre en cause divers sujets de nature philosophique et esthétique. Ce que le lecteur n'a pas d'accès — et arrive à apprendre seulement à la fin — est au fait que les descriptions des éléments des paysages ne font pas référence à sept campagnes, mais à sept tableaux d'un célèbre paysagiste français, Joseph Vernet. Pendant la « Promenade », Diderot et l'abbé, son interlocuteur et personnage fictif, débattent, dramatiquement, en longues journées, les convictions quant à l'art, à la position de l'homme dans le monde et aux mœurs. Cette recherche vise mettre en évidence les dispositifs rhétoriques utilisés par l'auteur, spécialement l'*ekphrasis* et le *hiéroglyphe*, tous les deux associés, directe ou indirectement, au rapport entre le verbal et l'imagerie (*ut pictura poesis*). Pour le développement de la recherche, des auteurs des époques variés sont utilisés, tel que Horace (18 a.C.), qui a inventé le terme *ut pictura poesis* ; Lessing (1768), qui a été fondamental au développement de la rhétorique ; et Lichtenstein (1994), dont l'œuvre trace un parcours approfondi de l'histoire de la rhétorique visuelle et sur laquelle ce mémoire se base avec un certain accent. Dans le texte de Diderot, on remarque une importance significative de références classiques, ainsi, des articles qui éclairent-ils l'œuvre de Diderot par ce point de vue ont été choisis pour constituer la recherche. À part cet appareil théorique, il est fait appel à textes composant l'œuvre de Diderot qui ne font pas partie du *Salon de 1767*, ainsi que la *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, dans laquelle on trouve l'expression « *hiéroglyphe* » pour la première fois. En plus des textes du critique philosophe, on se sert d'une riche fortune critique et essentiellement française qui s'applique à l'étude de l'œuvre de Diderot, y compris Bukdahl (1980), Chouillet (1987), Starobinski (1991) et Delon (1995). Dans ce travail il est aussi possible de trouver une certaine exploration de l'esthétique et de la peinture, compte tenu de la nature plurielle du texte qui a été objet d'étude. Après cette recherche, on peut avoir une compréhension plus importante des rapports établis entre le visuel et l'écrit. Finalement, et par conséquence, l'examen de cet auteur et de son texte met en lumière ce qui a été les Salons, genre littéraire créé au XVIII^{ème} siècle, qui, malgré sa courte durée (n'a survécu que pendant un siècle), a provoqué des importants dédoublements vers l'art et la littérature modernes.

Mots-clés : Diderot, *Salon de 1767*, Rhétorique, *Ut pictura poesis*, *Ekphrasis*, *Hiéroglyphe*.

Abstract: Denis Diderot, the author of a vast and multidimensional work, is a renowned personality to the Human Sciences. *Promenade Vernet*, an integral part of the *1767 Salon*, reflects the complexity of the work of the philosopher in its entirety as we can observe some traces of genres such as fiction, essay, and criticism. The short text is a "walk" in which Diderot masterfully describes a series of seven "sites" under the pretext of questioning various subjects of a philosophical and aesthetic nature. What the reader does not have access to - and only learns at the end - is that descriptions of landscape elements do not refer to seven campaigns, but to seven paintings by the famous French landscape artist, Joseph Vernet. During the "Walk", Diderot and the abbé, his interlocutor and fictitious character, discuss dramatically, in long journeys, the beliefs about art, the position of man in the world and morality. This research aims to highlight the rhetorical devices used by the author, especially *ekphrasis* and *hieroglyph*, both associated, directly or indirectly, with the relationship between verbal and imagery (*ut pictura poesis*). For the development of the research, authors from different periods are used, such as Horace (18 b.C.), who coined the term *ut pictura poesis*; Lessing (1768), which was fundamental to the development of rhetoric; and Lichtenstein (1994), whose work traces an in-depth journey into the history of rhetoric of figures and on which this memoir is based with a certain accent. In Diderot's text, we note a significant importance of classical texts in other that articles that enlighten this perspective in Diderot's work were chosen to constitute the research. Apart from this theoretical apparatus, it is appealed to texts composing the work of Diderot which are not part of the *1767 Salon*, as well as the *Letter on the Deaf and Dumb, for the Use of those who hear and speak*, in which we find the expression "hieroglyph" for the first time. In addition to the texts of the critic philosopher, we use a rich critical and essentially French fortune that applies to the study of the work of Diderot, including Bukdahl (1980), Chouillet (1987), Starobinski (1991) and Delon (1995). In this work is also possible to find some exploration of aesthetics and painting, given the plural nature of the text that has been object of study. After this research, one can have a further understanding of the relationships between the visual and the written. Finally, and therefore, the examination of this author and his text highlights what the Salons was, a literary genre created in the eighteenth century, which has caused significant duplication towards modern art and literature despite its one-century duration.

Keywords: Diderot, *1767 Salon*, Rhetoric, *Ut pictura poesis*, *Ekphrasis*, *Hieroglyph*.

Aviso ao leitor

Os trechos em português do texto de Diderot (*La Promenade Vernet*) citados nesta dissertação de mestrado foram nela incluídos com a autorização da Prof.a Dr.a Flávia Nascimento Falleiros, pesquisadora responsável pelo projeto de pesquisa intitulado “O passeio Vernet, de Denis Diderot. Tradução com notas e aparato crítico (Introdução e glossário)”. Esse projeto contou com financiamento da FAPESP; a tradução foi feita pela bolsista Letícia Iarossi, sob constante orientação da pesquisadora, que fez também a revisão final. O trabalho, já concluído, está em fase de revisão final; no momento, é inédito, mas será publicado ainda em 2018. Referências dos processos na FAPESP: n° 2015/08867-9 (pesquisadora); n° 2016/12054-6 (bolsista).

Lista de Ilustrações

Figura 1 – <i>Vue du salon de 1767</i>	22
Figura 2 – <i>La Source abondante</i>	27
Figura 3 – <i>Une marine au coucher du soleil</i>	32
Figura 4 – <i>Les Occupations du rivage</i>	35
Figura 5 – <i>Le fanal exhausé</i>	42
Figura 6 – <i>Rivage dans les Alpes</i>	47
Figura 7 – <i>Clair de lune</i>	52
Figura 8 – Os israelitas colhem o maná no deserto	85
Figura 9 – <i>Andromaque éplorée devient Ulysse</i>	132
Figura 10 – <i>Auguste fait fermer les portes du temple de Janus</i>	133
Figura 11 – <i>Pastorale de Boucher</i>	134
Figura 12 – <i>Le déjeuner sur l'herbe</i>	135
Figura 13 – A decida da cruz	136
Figura 14 – <i>Le bocal d'olives</i>	91
Figura 15 – Laocoonte e seus filhos	112

Sumário

Introdução	12
1. A <i>Promenade Vernet</i> e os <i>Salões</i>	13
1.1 Diderot e os Salões	14
1.2 Apresentação da <i>Promenade Vernet</i>	23
1.3 A questão do gênero textual	57
1.4 Recursos literários	60
2. Retórica textual/ Retórica visual	68
2.1 Definições	69
2.2 O estilo de Diderot	89
3. Dispositivos retóricos	99
3.1 <i>Ut pictura poesis</i>	101
3.2 A <i>Ekphrasis</i>	110
3.3 O <i>hieróglifo</i>	117
Considerações finais	126
Referências bibliográficas	128
Anexos	132

Receber a descrição de um Diderot sobre uma exposição de pintura é de um luxo verdadeiramente majestoso.

Fragmente (1798), *Friedrich Schlegel*

Introdução

Denis Diderot (1713-1784) é, indubitavelmente, um dos grandes nomes da literatura francesa e da filosofia europeia. Nascido em Langres, dedicou-se inicialmente a estudar artes, obtendo o grau superior neste domínio pela Universidade de Paris. Tradutor, filósofo e homem de letras, obteve reconhecimento em vida com a publicação da *Encyclopédie*, grande projeto iluminista cujo fim era reunir, numa só obra, todo o conhecimento racional sobre as ciências, as artes e as técnicas. Polígrafo, seu conhecimento e sua produção ultrapassaram o domínio das Belas Letras. Entre suas obras encontram-se narrativas, ensaios, textos filosóficos, de crítica, além da já citada Enciclopédia. Diderot produziu, portanto, variadas formas textuais, e é geralmente lembrado como o inventor de um novo gênero literário: o “Salão”. Graças à amplitude e à riqueza de suas reflexões, Diderot contribuiu de forma marcante para o desenvolvimento de diversas áreas do conhecimento, em particular no campo da estética, graças a suas ideias sobre o *belo* e o *sublime* na literatura e nas artes em geral.¹ Observada a extensão e a complexidade do legado diderotiano, estudá-lo e tentar compreender seu pensamento caracterizam um desafio de considerável dimensão.

Este estudo que aqui se inicia pretende esmiuçar um texto que compõe o *Salão de 1767*, de Denis Diderot, chamado *Passeio Vernet*. Efetivamente, serão observados temas como o contexto histórico, o gênero literário e os recursos literários e retóricos utilizados no texto; também serão estudados e esclarecidos alguns conceitos que dizem respeito à retórica e à estética.

Esta dissertação planeja contribuir com os estudos dos *Salões* a partir de um olhar muito específico, o dos dispositivos retóricos, que são *ut pictura poesis*, *ekphrasis* e *hieróglifo*.

Este texto se organiza em três capítulos: “A *Promenade Vernet* e os Salões”, “Retórica textual/Retórica visual” e “Dispositivos retóricos”. O primeiro apresenta o contexto e o texto a ser estudado, o segundo expõe os conceitos e o terceiro é dedicado aos dispositivos retóricos e de análise mais propriamente dita do capítulo.

¹ Ambas as palavras em itálico são termos muito difundidos nos campos da arte e da filosofia (no século XVIII) e fazem alusão a conceitos amplos e complexos, cuja compreensão será aprofundada no decorrer desta pesquisa.

Essa ordem foi escolhida por fatores lógicos. A *Promenade* não é um texto tão conhecido na comunidade brasileira onde esta dissertação foi desenvolvida, e por ser um produto artístico complexo, é essencial que se trabalhe aspectos como o contexto em que ela foi escrita, como o texto é montado, a que gênero literário ela pertence e o estilo de escrita que se apresenta ali antes de tecer alguma reflexão mais significativa sobre o capítulo em si.

Isso posto, sem esquecer do texto de Diderot, entende-se que é necessário esclarecer o que se compreende por retórica, já que o que se pretende analisar são os “dispositivos retóricos”. Assim, além de elaborar uma definição específica da retórica para este estudo, há um breve esclarecimento sobre a história da retórica e sobre como a arte do discurso oral veio a se cruzar com a pintura, concebendo a retórica visual. Esta é uma parte teórica densa neste trabalho, dada a quantidade de considerações que devem ser feitas ao se montar uma imaginária linha temporal sobre a arte do discurso e sobre a sua manifestação de forma geral.

Por fim, serão feitas as análises sob o ponto de vista dos dispositivos retóricos. A essa altura, ter-se-á uma leitura orientada das citações do texto com vistas a identificar os aspectos tratados. Como se verá, o texto do qual se fala é resultado de uma rede argumentativa de difícil separação, portanto, é importante que os conceitos e recursos literários tenham sido esclarecidos anteriormente, pois eles se entrelaçam, o que torna complicado, inclusive, fazer menção a um e não a outro.

Quanto aos textos utilizados para a pesquisa, contamos com artigos e livros de pesquisadoras e pesquisadores consagrados nos estudos de Diderot e no contexto artístico do século XVIII, entre eles Else-Marie Bukdahl, Michel Delon, Philippe Déan, Stéphane Lojkine, Elise Pavy e Jacques Chuillet. Os dois primeiros em especial são autores de notas, introduções e esclarecimentos na edição utilizada do *Salão*, que trazem esclarecimentos importantes ao longo do texto. Por sua vez, Lojkine, além de colaborar com os estudos diderotianos com várias publicações, ele é o responsável pela base de dados utilizada de onde foram extraídas todas as telas e esculturas que aparecem ao longo desta pesquisa.

Com referência às partes mais filosóficas e conceituais, foram utilizados textos como *A cor eloquente*, de Jacqueline Lichtenstein, que trabalha pormenorizadamente a retórica visual e a sua evolução. Esse texto é fundamental para o capítulo sobre retórica, em que ele é citado diversas vezes. Além desse livro, são utilizados textos mais clássicos como o *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, de Lessing, publicação que é conhecida por ter dado um passo importante no desenvolvimento da retórica e da compreensão da pintura.

Muito embora o texto que é estudado aqui seja a *Promenade Vernet*, serviu-se por

vezes de outros trechos dos *Salões de 1767* e até de outras obras de Diderot para reforçar certos argumentos, como por exemplo a *Carta sobre os surdos-mudos para uso dos que ouvem e falam*, que é esclarecedora e muito importante para o desenvolvimento do conceito de *hieróglifo*.

Nesta dissertação, serão usadas figuras, algumas encontradas nos anexos e outras no corpo do texto. Serão expostos alguns quadros e um conjunto escultural a fim de materializar o que se diz na teoria. Sendo a observação de algumas obras fundamental para a compreensão do que será explicado, tomou-se a decisão de integrá-las ao corpo do texto. Entretanto, mantivemos alguns quadros, menos significativos para a explicação, nos anexos. Em virtude da referência a obras artísticas, pinturas principalmente, compreendemos como essencial alguma introdução à semiótica e às técnicas das artes plásticas, outro motivo pelo qual se recorrerá às ilustrações.

Diderot, como dito, foi um enciclopedista, e, por isso, desde o projeto desse estudo, já era esperado lidar com um texto que apontasse para múltiplos assuntos e que aludisse a obras das mais diferentes naturezas. Diante disso, não podendo esgotar as explicações de cada uma dessas menções, foi utilizado o recurso das notas de rodapé a fim de que fossem feitos esclarecimentos pontuais que não dizem respeito ou que ao menos não fazem parte do interesse principal deste estudo. Além disso, também em notas de rodapé encontra-se a versão original do capítulo Vernet; no corpo do texto, foi utilizada a sua tradução.

Finalmente, espera-se com este trabalho contribuir com os outros estudos sobre a obra de Diderot, sobre os Salões parisienses e com o conhecimento de estética e retórica. Ademais, espera-se também que esta pesquisa possa fazer com que o grande filósofo aqui ressaltado passe a ser um pouco mais conhecido pelo público brasileiro e que, mesmo que minimamente, possa ser incentivado o interesse pelas artes e pela literatura francesa.

1. A *Promenade Vernet* e os *Salões*

Diderot (1713-1784), reconhecido filósofo iluminista francês, em um de seus *Salões*, escreveu sobre sete quadros de Vernet, texto que ficou conhecido como *Promenade Vernet*. Ao tratar desses quadros, o filósofo inovou no gênero, criando um texto genericamente misto, variando entre ensaio filosófico, narrativa e descrição. Este capítulo é constituído de relatos sobre um passeio em sete “sítios” (quadros), pelos quais Diderot e o Abade, personagem fictício, passeiam. Nessas longas caminhadas, Diderot ingressa nos quadros e se serve das paisagens de Vernet para encorajar discussões sobre diversos temas de cunho moral e estético com o Abade, como a posição do homem diante da arte, a questão do gosto e a (não) existência de Deus. Dessa forma, o iluminista desafia os limites entre as artes, isto é, aproxima o textual do pictórico como também transforma o verbal em imagético.

Joseph Vernet (1714-1789) foi pintor, desenhista e gravurista francês, especialmente conhecido por suas paisagens. Ele se tornou reconhecido por ter atendido à encomenda de Luís XV de reproduzir com o pincel, e em tinta a óleo, dez portos franceses.² Seu estilo sobretudo classicista faz com que suas telas, de grandes dimensões, sejam “cópias” rigorosas da natureza, apresentando muitos elementos pictóricos, por exemplo caminhos que a luz segue desde o céu ao mar, pescadores, camponeses e formações rochosas descritas detalhadamente do sopé ao cume.³ A pintura deste artista, inspirada fortemente nas obras de Claude Lorrain e Salvator Rosa, é muito estudada, pois o pintor lança mão de recursos técnicos que induzem o seu observador a fazer uma leitura do quadro de acordo com intenções do artista.

² São eles: Marseille, Bandol, Toulon, Antibes, Sète, Bordeaux, Bayonne, La Rochelle, Rochefort e Dieppe.

³ Imagens retratadas no primeiro sítio do capítulo *Promenade Vernet* (p. 175-181). Observação: durante a apresentação da *Promenade*, as referências serão dadas apenas com os números, pois todas se incluem no mesmo texto: DIDEROT, D. “Vernet”. In : *Ruínas et paysages*: III. Salon de 1767. v. 3. Paris: Hermann, 1995. Depois, as mesmas menções serão feitas em nota indicando “*Promenade*” seguido do número de página.

1.1 Diderot e os Salões

Para compreender o motivo da ânsia dos artistas para a exposição de suas obras de arte na França, é necessário remontar às suas duas principais reivindicações que partem da Renascença na Itália: poder se manifestar de maneira teórica e prática; e poder expor suas obras a um público mais amplo do que os seus financiadores e colegas. Até então, à exceção dos afrescos e igrejas, as obras eram de acesso exclusivo das cortes, aristocracias e burguesia rica. Cresce, assim, a necessidade de criar uma instituição que se aproxime da universidade e que reúna tanto os artistas quanto aquelas classes mais abastadas. Forma-se dessa forma a *Accademia del Arte del Disegno*, pois é do desenho, acima de tudo, que essa *accademia* trata. O desenho, segundo seu regimento interior, é “a mãe das nossas três artes, a Arquitetura, a Escultura, e a Pintura”.⁴ Ainda sobre os pensamentos d’Accademia, seu dogma se apoia na doutrina aristotélica, isto é, o artista deve retirar imagens da natureza e de suas produções artificiais e as traduzir mediante um processo intelectual seu. O objetivo principal da organização segue de encontro àquele dos artistas: liberá-los das inúmeras contrariedades corporativistas que limitam suas atividades.

A seguir, há um grande crescimento e desenvolvimento do homem na região de Florença. A imponência das convicções de Leonardo da Vinci, o estabelecimento sólido da *Accademia dell’Arte del Disegno* — bem como alcance de seus objetivos didáticos e profissionais —, a criação da galeria de pintores e escultores promovida por Giotto são fatos que apoiam o *disputino sulle cose dell’arti*, isto é, o início de uma sessão de análise crítica mensal sobre a produção dos artistas. Paralelamente a todas essas evoluções, vale ressaltar a exposição de obras de arte em ambientes ou eventos religiosos, pois tais lugares tiveram um papel fundamental para o estabelecimento de uma ligação mais consistente entre o artista e um público maior.⁵

As convicções e ideais da academia italiana chegaram à França por meio de uma solicitação ao rei Martin de Charmois, em 1648, que estava ciente das atividades da academia e dos artistas italianos. Isso despertou-lhe a vontade de trazer tal reconhecimento de nobreza à França. Assim surgiu o desejo de criar uma academia francesa de pintura, arquitetura e escultura. Embora o desejo de arte se voltasse para uma linha mais liberal do que aquela medieval, ainda havia uma hierarquia de gostos para com a arte. Em primeiro lugar, a pintura histórica, seja ela religiosa ou profana, e os outros gêneros, como o retrato, a natureza morta, ficavam todos em segundo lugar. Uma vez fundada a academia real francesa, foi necessário

⁴ LEMAIRE, 2004, p. 17.

⁵ Op. cit., p. 18.

fortalecer a arte, ou seja, fazer com que o povo francês, ou ao menos os mais ricos, tivesse maior proximidade com o processo criativo e com a produção artística. Para isso, seria necessário que os jovens fossem expostos à pintura, levando-os o estudo, o contato com artistas renomados, o aprendizado, e que se permitisse que eles expusessem suas obras. De certa forma, a academia real francesa tomou os princípios da *accademia* italiana e os desenvolveu progressivamente, o que resultou, mais tarde, na inauguração dos Salões.⁶

O *Salon de peinture et de sculpture*,⁷ como ficou conhecido por volta de 1750, tinha então como instituição organizadora a *Académie royale de peinture et de sculpture*,⁸ antiga agremiação francesa (1648–1793), cuja função era monitorar e ensinar pintura e escultura durante o Antigo Regime.⁹

Os encontros artísticos tiveram a seguinte duração: iniciaram-se em 1725, tornaram-se bienais a partir de 1746 e transcorreram até sua última montagem em 1880.¹⁰ A princípio, é necessário dizer que nunca uma manifestação artística perdurou por tanto tempo quanto os Salões, e que tão impressionante quanto a sua longevidade, foi a sua abrangência no tocante ao público, pois eles eram frequentados por pessoas de todas as camadas sociais, de todas as idades, desde os ignorantes aos curiosos e esclarecidos. Sobretudo, os Salões foram necessários para desenvolver o gosto do povo pela arte, permitindo-lhes descobrir o essencial da criação artística na França.

Uma vez que houve a aceitação pública dos Salões, tal instituição só passou a crescer, tornando-se indispensável a todos no século XVIII. Outro fato que ampliou a importância dos Salões foi a abertura do espaço aos artistas, o que permitiu a ascensão de inúmeros deles. Sem tais exposições, talvez não tivessem sido nem mesmo conhecidos. Junto a isso, os Salões também permitiram a gênese de um novo gênero de escrita, a crítica literária, passando com destaque por Diderot, que é dito pioneiro, e por muitos outros, como Guy de Maupassant, Stendhal, Théophile Gautier, Charles Baudelaire e Émile Zola.¹¹

Da mesma forma que os Salões engrandeceram certos artistas, arruinaram outros. As opiniões negativas divulgadas eram capazes de manchar a imagem dos pintores e impedir que outras pessoas que vissem as obras formassem outro ponto de vista, o que irritava os pintores. Assim, com o passar do tempo, formou-se uma relação conflitante entre a Academia e os

⁶ Op. cit., p. 24-25.

⁷ Salão de pintura e escultura.

⁸ Academia real de pintura e escultura.

⁹ VITET, 1861, p. 103.

¹⁰ NASCIMENTO FALLEIROS, 2015, p. 94.

¹¹ LEMAIRE, 2004, p. 11.

artistas. Todavia, estes não conseguiam se sustentar sem aqueles, mantendo-se, assim, a tensão até o fim das montagens artísticas.

Nascido da necessidade de independência dos artistas, visto que anteriormente o mecenato era vigente, os Salões têm seu termo devido às consequências do desgaste do relacionamento interno já citado. Paralelamente a isso, a instituição se viu cada vez mais contraditória face a uma época em que a arte toma um novo significado. Entre os episódios marcantes, Édouard Manet foi por vezes injustamente oprimido e humilhado. Os Salões passaram então a ser compreendidos pelos artistas como um lugar de luta e insistência. Enfim, ao final do século XIX, as tão renomadas exposições desapareceram, marcando incontestavelmente a história das ciências humanas. Tornou-se um desafio compreender todos os elementos dos Salões (que tomaram complexidade com o próprio desenvolvimento), dos artistas, do júri, do público, da crítica, da imprensa, das instâncias que ditaram as regras e o engendramento disso tudo. Todos esses elementos funcionaram juntos, em um só repetido, mas mutável, acontecimento.¹²

O sucesso dos Salões é indubitável a partir de 1737, quando a Instituição de arte já estava muito bem segura na cultura e no cotidiano social dos parisienses, o que comprova a evolução dos Salões em todos os aspectos. Em contraposição à descrição dada por Sébastien Mercier sobre a desordem do ambiente do Salão, Chardin é inovador e passa a dispor as obras lado a lado, o que traz aos olhos uma comparação forçada, acarretando até um quê humorístico.¹³ Apesar de todo o público ter acesso às obras, depois do rei, é claro, os seus pontos de vista diferem de forma discrepante, assim como diz Diderot, enquanto o povo olha com desdém para as grandes obras e só são detidos pelos retratos, o homem mais culto faz tudo ao contrário, passa rapidamente pelos retratos e se detém nas grandes composições. De toda forma, é a partir do momento em que as pessoas começam a olhar as obras, despertando-lhes alguma inquietação, é que germina o espírito da crítica. Assim, a venda de panfletos e pequenos cadernos surgem pelos arredores do Louvre e isso só cresce. Entretanto, tais papéis e brochuras não são bem recebidos devido ao pouco respeito que seus autores tinham para com os artistas. Perante a isso e junto às reclamações dos expositores, em 1767 os “críticos” passam a ter que ao menos assinar os documentos para que houvesse um mínimo de responsabilidade pelo que era colocado nos papéis. Embora a mediocridade e a

¹² *Op. cit.*, p. 12-13.

¹³ Jean Siméon Chardin (1699–1779) é um dos maiores e mais reconhecidos pintores franceses e europeus do século XVIII. Chardin, além de expor suas obras, que são, diga-se de passagem, muito apreciadas por Diderot, era incumbido do arranjo das telas no Salão.

Louis-Sébastien Mercier (1740–1814) foi um escritor francês do Iluminismo de grande sucesso e um dos que tiveram vida literária mais produtiva.

superficialidade predominassem nos livretes, esses textos passam a fazer parte do dia a dia dos Salões, e ainda mais, mantêm-se como a única forma que os mais desinformados tinham de saber minimamente a respeito dos *ateliers* e da Academia.

Em 1759, Diderot já havia completado o essencial do trabalho editorial da Enciclopédia. Após dez anos de trabalho e apresentação intensos, ele aceita o convite para participar da revista de seu amigo barão Malchior Grimm, *La Correspondence Littéraire*. Devido à censura dos textos impressos, as edições são manuscritas, feitas duas vezes por mês e entregues a uma quantidade seleta de pessoas. Nessas condições muito privadas e especiais, o crítico-enciclopedista percebe que os Salões tinham se transformado em um ótimo espaço para sensibilizar seu interlocutor e transmitir a sua concepção e filosofia do Belo e do gosto, neste caso, sempre numa visada enciclopédica com vistas à divulgação do seu trabalho. Isso dito, pode-se dizer que o filósofo começa a falar em Estética. Diderot critica a ideia comum que é feita de Belo, que lhe atribui certas virtudes como a “bela natureza”, o “sutil”, o “útil”, “o que é bom” e as “sensações”, dando lugar a uma nova forma de compreensão da natureza. A arte não é mais considerada como a cópia da natureza, mas como a representação *hieróglifa* do mundo, isto é, algo que desperta múltiplas sensações por meio de diversas vias sensoriais humanas, pelo som, pelo paladar, pela visão, pelo olfato e pelo tato.¹⁴ Diderot descarta a pintura anatômica e inaugura um olhar para a arte que passa pelas aventuras do realismo e pela sua peculiar modernidade. Negando a estética da arte de origem clássica, Diderot parte em busca de estabelecer novos padrões e critérios para o julgamento das produções, e assim o faz, o interessante para o filósofo seria que o artista fosse capaz de unir intimamente a imaginação, a experiência e o intelecto associado a uma teoria do gosto. Dessa forma, Diderot coloca este último em debate. A razão corrige o excesso de emoção e vice-versa. Embora Diderot tenha tido um grande peso no pensar da Estética, somente após a sua morte é que os seus manuscritos literários de crítica de arte chegam ao conhecimento de um público um pouco mais amplo.

Veremos sobre a brilhante obra de Diderot chamada *Salões*.¹⁵ Trata-se de relatos redigidos por ele mesmo a respeito das obras observadas nas exposições de mesmo nome que ocorreram no *Salon carré* do Louvre, em Paris, entre 1759 e 1783.¹⁶ Os *Salões* de Diderot foram escritos a pedido de Frédéric Melchior Grimm (1723–1807), que é também a quem o

¹⁴ Este tema, o *hieróglifo*, será abordado mais profundamente no capítulo três desta dissertação.

¹⁵ Nesta dissertação empregar-se-á *Salão*, em itálico, para fazer referência à obra escrita de Diderot, e Salão (ou Salões), em tipo redondo, para as manifestações artísticas bienais.

¹⁶ Mais especificamente, Diderot escreveu sobre os seguintes Salões: 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1771, 1773, 1775, 1781.

crítico dedica e se dirige nos relatos. Grimm, jornalista, diplomata e amigo de Diderot, teve sob sua responsabilidade, a partir de 1753, a *Correspondence littéraire, philosophique et critique*, um periódico manuscrito francês destinado à alta aristocracia europeia. Fundado em 1747, com o título de *Nouvelles littéraires*, por Guillaume-Thomas Raynal (1713–1796) e cedido a Grimm, seis anos mais tarde, o jornal manteve sempre seu caráter confidencial, que permitia a liberdade de escrita dos colaboradores, dentre eles Diderot, que passou a dividir os manuscritos com Grimm a partir de 1769. A circulação sigilosa e limitada do periódico possibilitou que o crítico escapasse da censura e fizesse seus comentários, ora tão elogiosos, ora tão duros a respeito das telas que observava.¹⁷ Destarte, a *Correspondence* foi o espaço que recebeu os relatos de Diderot sobre as obras expostas nos Salões que frequentava, que, futuramente, tomariam a forma dos *Salões*, editados e impressos muito depois.¹⁸

De todos os *Salões* de Diderot, destaca-se aqui o *Salão de 1767*. Não à toa, esse *Salão* mostra um estado maduro da crítica de arte literária de Diderot e uma fortuna criativa que se salienta diante dos outros tomos. No *Salão* desse ano, vê-se um crítico totalmente liberto e que expressa o máximo de sua genialidade. Em termos de dimensão, o *Salão de 1767* é também relativamente maior do que os outros (contém 565 páginas). Esse grande texto, que é composto inclusive pela famosa *Promenade Vernet*, apresenta a mais apurada percepção de Diderot a respeito das relações entre as Belas Artes, a política e a interpretação da natureza. A essa altura, os relatos deixam de ser um pedido de Grimm para serem, sobretudo, uma obra pessoal de Diderot.¹⁹

Michel Delon explica o êxito de Diderot no *Salão de 1767* com três fatos. Em primeiro lugar está o esforço teórico feito durante os primeiros *Salões*, que conduziu ao *Essais sur la peinture*, em 1765 e que resulta na abordagem e na reunião de temas que ainda estavam dispersos. As obras expostas em 1767 não eram tão entusiasmantes; até mesmo o crítico se sente entediado. Diante disso, é a partir dessa situação e do cumprimento de sua estrita função de crítico que Diderot decide reverter seu tédio e a pobreza artística do Salão para aplicar seu próprio poder criativo. Para Delon, a liberdade e a livre escrita de Diderot é claramente o fator principal para a sua exuberância criativa:

¹⁷ Dada a confidencialidade, nunca se teve acesso de fato à lista de assinantes do periódico, mas sabe-se que entre eles estavam reis, príncipes e duquesas, como Catherine II, o rei da Polônia e a rainha da Suécia (NASCIMENTO FALLEIROS, 2015).

¹⁸ Todas as edições dos *Salões* de Diderot são póstumas. A primeira publicação completa foi estabelecida por Assézat e Tourneux em 1876. (GOURBIN, 2015, p. 1)

¹⁹ DELON, 1995, p. 19. Tradução minha.

Ele liberta a arte da sua única função de imitação e se liberta, pelo mesmo movimento teórico, de um papel de informante aos leitores da *Correspondance littéraire*. Essa liberdade é exercida num jogo com a lista de pintores, que é apresentada no *Livret du Salon*: o enciclopedista e o lexicógrafo sabem como transformar uma sequência de elementos lineares, arbitrários e conhecidos num discurso plural, complexo e inesperado. A descrição das telas penduradas força também formas de escrita variadas: diálogos, contos, digressões... As Belas Artes são agora solidárias à reflexão política e filosófica de Diderot e o Salão participa diretamente desse experimento formal. Eis onde está a tripla liberdade do *Salão de 1767*: na reflexão estética, na apresentação dos pintores, na invenção das formas de escrita.²⁰

Diderot, principalmente no capítulo “Vernet”, recoloca em pauta todas suas certezas a respeito do Belo e das artes e as expõe ao leitor mostrando seu raciocínio, que, neste caso, em específico, é sempre permeado por questionamentos e obstáculos filosóficos. O filósofo, ao encerrar o capítulo, diz a Grimm: “tu me dirás que o tratado do belo nas artes ainda está por ser feito, depois de tudo o que eu disse nos Salões precedentes, e tudo o que eu direi neste aqui.”²¹

O tema principal que é colocado pelo crítico durante o passeio é a arte em si, e a partir dela são discutidos assuntos de grande relevância filosófica, como o materialismo, a moral e o espírito humano. Em alguns trechos do *Salão de 1767* e de alguns outros, Diderot deixa claro qual é a sua exigência às telas e aos pintores: “Em suma, a pintura é a arte de falar aos olhos apenas? Ou a de ir em busca do coração e do espírito, de encantar, comover o outro, por meio dos olhos”.²² Indo ainda mais longe, a oposição que o crítico faz em relação a técnica e o entusiasmo do artista é clara. Delon, usando amiúde as próprias palavras de Diderot no *Salão de 1767*, esclarece o ponto de vista artístico do filósofo:

“É preciso ser servil à natureza?”, pergunta Diderot sobre Hubert Robert. A lição clássica sobre a confusão entre a natureza e a bela natureza já era lembrada. Esta escolhe, reuni belezas dispersas na primeira. Uma nova etapa da reflexão consiste em preferir numa obra de arte o efeito que ela produz na qualidade de ser uma representação. A invenção do artista reside na capacidade de reproduzir o real. Um retrato, bem como o de Marmotel feito por Roslin, pode ser próximo do real e ruim. A simples imitação de um objeto depende de “talento

²⁰ *Idem*. Tradução minha.

²¹ *Et vous m'avouerez que le traité du beau dans les arts est à faire, après tout ce que j'en ai dit dans les Salons précédents, et tout ce que j'en dirai dans celui-ci. Promenade*, p. 237.

²² *En un mot la peinture est-elle l'art de parler aux yeux seulement? ou celui de s'adresser au cœur et à l'esprit, de charmer l'un, d'émouvoir l'autre, par l'entremise des yeux. (Promenade*, p. 164.)

puramente mecânico”, enquanto o mérito de uma obra está no projeto criativo do pintor e na emoção que ele causa em seu espectador.²³

Diderot vê a natureza num movimento constante, como se fosse uma energia, o que afasta a arte da definição de ser uma simples e pura reprodução, pois não é possível imitar o que está constantemente em transição. Resulta dessa constatação a conclusão de que a ambição artística deve ser a criação de um movimento correlato ao da natureza, no qual haja a participação do espectador. A ideia da imitação supõe que o objeto imitado tenha uma forma definitiva, e por outro lado, a da variação criativa que o universo é amorfo, e que tudo está em constante transformação. Essa noção de mundo em constante mutação e de singularidade dos encontros é fortemente marcada no capítulo “Vernet”, como se pode observar no seguinte trecho:

Desde que o mundo é mundo, jamais dois amantes disseram de modo idêntico, eu te amo; e na eternidade que este há de durar, jamais duas mulheres responderam de modo idêntico, também te amo. Quando Zaire está no palco, Orosmane não diz e nem dirá duas vezes de modo idêntico, Zaire, tu choras. É difícil de afirmar... E de crer... Nem por isso deixa de ser menos verdadeiro. É a tese dos dois grãos de areia de Leibniz.²⁴

Portanto, se a natureza não se repete, se o indivíduo, assim como ela, constantemente em mutação, também não pode ser imitado, a arte não deve reproduzir algo que já tenha sido produzido, mas sim captar a energia, entrar no lugar da natureza e produzir algum efeito no espectador. A mesma lógica se aplica ao crítico, que não deve descrever as telas que estão suspensas no Salão, mas, em vez disso, sugerir ao leitor a força estética da peça por meio de seus próprios meios de escritor.²⁵

²³ DELON, 2015, p. 20. Tradução minha.

²⁴ *Promenade*, p. 221.

²⁵ DELON, 2015, p. 21. Tradução minha.

1.2. Apresentação da *Promenade Vernet*²⁶

Prólogo²⁷

Figura 1 - *Vue du Salon de 1767*²⁸



A *Promenade Vernet* contém cerca de 60 páginas, as quais são distribuídas mais ou menos igualmente entre os sete “sítios” pelos quais o próprio escritor/narrador passeia, em companhia de um abade e de um cicerone, personagem também fictício, que guia os transeuntes pelas jornadas. O trecho é, ao mesmo tempo, a narrativa de uma suposta caminhada por diferentes paisagens, um conjunto de descrições dessas e um diálogo entre o narrador e seu acompanhante. Outros personagens, com o desenrolar do passeio, aparecem no texto sem exercer papéis significativos durante os relatos, mas, de todo modo, servem de figuras de efeito ou simplesmente para motivar reflexões ou pautar questões distantes do

²⁶ Neste capítulo é feita a apresentação do capítulo Vernet, que embasa o estudo a ser desenvolvido nessa dissertação. Contudo, a análise referente ao mesmo texto se dará posteriormente, no capítulo três, “Dispositivos retóricos”.

²⁷ Não é identificado como um prólogo de fato por Diderot, mas trata-se de um único e longo parágrafo que antecede o primeiro sítio e que descreve um pouco o ambiente do salão de 1767 (cf. p. 174-175). Pode-se ter ideia do contexto dos Salões por meio do pincel e das cores de Gabriel de Saint-Aubin.

²⁸ Autor: Gabriel Jacques de Saint-Aubin.

Data: 1767.

Dimensões: 24,9 cm de altura, 46,9 cm de largura.

Lugar de conservação: coleção particular, Paris.

Fonte: base de dados *Utpictura18*, disponível em: <<http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A0130&tab=A5514-A0130-A8622>>.

contexto das paisagens. A função desses elementos é retórica. Eles são usados para confirmar, de modo exemplificativo, as ideias do iluminista. Diderot inclui, por exemplo, personagens de crianças no início do texto que, ao efetuarem alguma ação, motivam o filósofo a evocar questões morais e de outra natureza filosófica. Exemplo:

Assim conversando, e seguindo às margens do lago, chegamos onde havíamos deixado nossos dois pequenos discípulos. O dia começava a findar; ainda tínhamos um bom caminho para chegar ao castelo. Escolhemos um lado e começamos a caminhar, enquanto o abade fazia um de seus alunos recitar as duas fábulas; o outro, sua explicação de Virgílio. Eu...eu me lembrava dos lugares dos quais estava me afastando, propondo-me a te descrevê-los após meu regresso. Minha tarefa foi concluída antes do que a do abade. Ao ouvir os versos *Vere novo, gelidus canis cum montibus humor Liquitur, et Zephyro putris se gleba resolvit*,²⁹ **sonhei com a diferença entre os encantos da pintura e os da poesia; e com a dificuldade de levar de uma língua a outra aquilo que é peculiar a cada uma.**³⁰

Os “pequenos discípulos”, no caso, como escreve Diderot, servem para colocar em palavras um pensamento. Neste momento especificamente, o recitar de uma fábula por uma criança e a explicação de Virgílio pela segunda fazem com que Diderot sonhe e mencione duas questões muito discutidas e muito caras ao filósofo: “a diferença entre os encantos da pintura e os da poesia” e “a dificuldade de levar de uma língua a outra os lugares mais conhecidos”. Com o avançar deste estudo que inicia, notar-se-á que Diderot se refere, por meio desses dois enunciados destacados no trecho, a um par de dispositivos retóricos, isto é, ao conceito *ut pictura poesis* e à *ekphrasis*, respectivamente. Sendo esse caso um entre vários exemplos, cada personagem mostrará seu propósito à medida do avanço do passeio.

Num primeiro parágrafo extenso, como um trecho introdutório, Diderot constrói, em poucas linhas, um vasto contexto que ultrapassa seu domínio visual ou local, transcendendo as paisagens, pensando a partir da esfera fictícia; e o próprio salão, pensando a partir da esfera real de produção textual. Com efeito, a descrição aporta ao texto uma impressão de certa

²⁹ “Na volta da primavera, quando as neves derretidas gotejam em riachos do alto das montanhas, quando a terra umedecida pelo sopro dos zéfiros começa a amolecer”. As traduções do latim colocadas em nota nessa dissertação são de autoria própria, resultado de tradução indireta a partir do francês e das notas de roda-pé do mesmo texto ao qual é feita a referência (no caso, a tradução do latim para o francês é de La Landelle de Saint-Remy).

³⁰ *Tout en causant ainsi, et en suivant la rive du lac, nous arrivâmes où nous avions laissé nos deux petits disciples. Le jour commençait à tomber ; nous ne laissions pas que d’avoir du chemin à faire jusqu’au château. Nous gagnâmes de ce côté, l’abbé faisant réciter à l’un de ses élèves ses deux fables, à l’autre son explication de Virgile, et moi, me rappelant les lieux dont je m’éloignais, et que je me proposais de vous décrire à mon retour. Ma tâche fut plus tôt expédiée que celle de l’abbé. A ces vers, Vere novo, gelidus canis cum montibus humor Liquitur, et Zephyro putris se gleba resolvit, je rêvai à la différence des charmes de la peinture et de la poésie ; à la difficulté de rendre d’une langue dans une autre les endroits qu’on entend le mieux.* Grifos meus. (p.185)

onisciência quanto ao mundo que o rodeia. No entanto, sem perder tempo com demais relatos, o narrador se agrupa ao cicerone e parte logo rumo ao primeiro sítio.

No trecho “Meu projeto é te descrevê-los, e espero que estes quadros te valham outros”, frase que introduz o primeiro quadro/sítio, o filósofo inicia um diálogo com o leitor. Esta conversa acontecerá esporadicamente e apenas em pontos chave do texto.³¹ O contexto no qual o passeio se inicia é descrito da seguinte forma:

Lá, enquanto alguns passavam, ao redor de um tapete verde, as mais belas horas do dia, as mais belas jornadas, gastando dinheiro e alegria; outros, fuzil pendurado ao ombro, excediam-se de cansaço seguindo seus cães através dos campos; alguns iam se perder pelas curvas de um parque onde, felizmente para suas jovens companheiras de desregramento, as árvores são muito discretas; austeros personagens ainda faziam ressoar, às sete horas da noite, a sala de jantar, com suas discussões tumultuosas sobre os novos princípios economistas, a utilidade ou a inutilidade da filosofia, a religião, os costumes, os atores, as atrizes, o governo, a preferência entre as duas músicas, as belas artes, as belas letras e outras questões importantes para as quais continuavam buscando a solução no fundo das garrafas, e regressavam, enrouquecidos, cambaleantes, para o fundo de seus aposentos, cujas portas eles penavam a encontrar, e se recompunham, em uma poltrona, do calor e do zelo com que haviam sacrificado os pulmões, o estômago e o siso, para introduzir a mais bela ordem possível em todos os ramos da administração; eu ia, acompanhado do mestre das crianças da casa e de seus dois alunos, de meu bastão e de minhas pranchetas, visitar os mais belos sítios do mundo. Meu projeto é te descrevê-los, e espero que estes quadros te valham outros.³²

Diderot, desde o prólogo e o estabelecimento do contexto narrativo/descritivo, insinua que seu discurso, ao longo do texto — ou das jornadas — variará entre dois universos distintos: o ambiente das paisagens, do cicerone e das crianças; e o âmbito externo ao texto de onde escreve aos seus correspondentes. Embora Diderot não se sirva de meios gráficos para diferenciar um do outro, o caráter ambivalente do texto, isto é, tanto de ficção como de crítica de arte, é ressaltado quando há interlocução direta com o leitor, como acontece nos momentos

³¹ *Mon projet est de vous les décrire, et j'espère que ces tableaux en vaudront bien d'autres.* (p. 175)

³² *Là, tandis que les uns perdaient autour d'un tapis vert les plus belles heures du jour, les plus belles journées, leur argent et leur gaité ; que d'autres, le fusil sur l'épaule, s'excédaient de fatigue à suivre leurs chiens à travers champs ; que quelques-uns allaient s'égayer dans les détours d'un parc, dont heureusement pour les jeunes compagnes de leurs erreurs, les arbres sont fort discrets ; que les graves personnages faisaient encore retenir à sept heures du soir la salle à manger, de leurs cris tumultueux sur les nouveaux principes des économistes, l'utilité de la philosophie, la religion, les mœurs, les acteurs, les actrices, le gouvernement, la préférence des deux musiques, les beaux-arts, les lettres et autres questions importantes dont ils cherchaient toujours la solution au fond des bouteilles, et regagnaient, enroués, chancelants le fond de leur appartement dont ils avaient peine à retrouver la porte, et se remettaient dans un fauteuil, de la chaleur et du zèle avec lesquels ils avaient sacrifié leurs poumons, leur estomac et leur raison pour introduire le plus bel ordre possible dans toutes les branches de l'administration ; j'allais, accompagné de l'instituteur des enfants de la maison, de ses deux élèves, de mon bâton et de mes tablettes, visiter les plus beaux sites du monde. Mon projet est de vous les décrire, et j'espère que ces tableaux en vaudront bien d'autres.* (p. 174)

em que há menção aos quadros de Vernet ou quando são usadas palavras específicas do vocabulário da arte, como “plano”, cor, colorido, entre outros vocábulos. O primeiro universo citado, por outro lado, será marcado pelas discussões com o Abade, pelos comentários de teor sensorial e avaliativo que serão feitos durante a trajetória, isto é, sobre o calor, o sol, o cansaço, sobre a beleza das paisagens, e etc.

Esse discurso ziguezagueante e dialógico, que ora aproxima, ora afasta a ficção do mundo do leitor, far-se-á ainda mais perceptível nas ocasiões de uso estratégico de Diderot das seguintes palavras: **quadro** e **paisagem**, **alto** e **longe**, **baixo** e **perto**, *vous* e *nous*, como se pode observar no trecho abaixo:

Ainda mais **ao fundo** e quase em alto mar, uma embarcação a vela indo em direção à construção; depois uma extensão de mar obscuro, ilimitado. **Bem à esquerda**, rochedos escarpados. Ao pé dos rochedos, um maciço de pedra, uma espécie de esplanada, de onde se desce pela frente e pelo lado, rumo ao mar, por uma longa sequência de degraus. Essa esplanada é cercada **à esquerda** pelos rochedos; **à direita**, por um muro e pela parte traseira de uma fonte, voltada para o mar, da qual jorra água. No espaço que ela cerca, **à esquerda**, junto aos rochedos, uma tenda montada: fora da tenda, um barril em que se apoiam dois marinheiros, um sentado de frente, o outro encostado à parte de trás, ambos olhando para um braseiro no chão, no centro da esplanada.³³

Desse trecho, é preciso ressaltar inicialmente a questão do pronome *vous*, que, do francês, é conhecido pelos tradutores como um grande e tradicional problema de tradução. No caso da *Promenade Vernet* especificamente, esse problema se torna ainda maior, pois tal pronome é um elemento importante da escrita e do estilo de Diderot para o direcionamento do seu discurso. O *vous*, como se pode constatar a partir do contraste entre os trechos em francês e os excertos traduzidos, faz referência tanto ao leitor quanto ao personagem abade. Sabido que o pronome francês exprime uma nuance de hierarquia, de atemporalidade, e que funciona tanto como singular como plural, é complicada a sua reprodução em outra língua a partir de um simples equivalente, pois, dadas as particularidades do termo, normalmente este não existe ou não se encontram formas que possam dar conta desse mesmo elemento linguístico em outra língua. Diderot, por outro lado, faz dessa unidade expressiva um método para

³³ *Plus encore sur le fond et presque en pleine mer, un vaisseau à la voile et faisant route vers la fabrique ; puis une étendue de mer obscure, illimitée. Tout à fait à gauche des rochers escarpés. Au pied de ces rochers, un massif de pierre, une espèce d’esplanade où on descend de face et de côté, vers la mer, par une longue suite de degrés. Cette esplanade est fermée À gauche, par les rochers ; à droite par un mur, le derrière d’une fontaine dont l’ajoutoir et la décharge regardent la mer. Sur l’espace qu’elle enceint, à gauche, contre les rochers, une tente dressée : au-dehors de cette tente, une tonne sur laquelle deux matelots, l’un assis par-devant, l’autre accoudé par derrière, et tous les deux regardant vers un brasier allumé à terre, sur le milieu de l’esplanade. (p. 225) Grifos meus.*

manter a ambiguidade que ele mesmo constrói. Apesar de essa intenção discursiva poder ser mantida em português de outras formas, por meio de outros torneios tradutórios, a pluralidade expressiva, a atemporalidade e a questão hierárquica do *vous*, em português, ficam apagadas. Não obstante, o *vous*, seja ele traduzido como “vós” ou por “tu”, ainda contrasta com o uso do *nous*, ou do “nós”, em português, o que, ora, já é suficiente para compreender claramente a que grupo Diderot se diz pertencente naquele momento.

Então, observadas as palavras em destaque, quando as direções forem objetivas,³⁴ “direita”, “esquerda”, “acima”, “abaixo” e disserem respeito a um plano, Diderot estará falando de um verdadeiro quadro. Em contrapartida, quando o crítico empregar léxico de sentido mais empírico,³⁵ como “ao longe”, “adiante”, “perto de mim”, notar-se-á sua imersão no âmbito imaginário criado por ele. Todavia, a alternância, ou o discurso ziguezagueante, nem sempre estará claramente sublinhada, o que causará um efeito de ambiguidade que perdurará até o final do 6º sítio, onde tal fenômeno de linguagem será quebrado intencionalmente, como se verá depois.

³⁴ Neste ponto, as direções estão sendo ditas em referência ao quadro, isto é, pensando no âmbito da tela e em seus limites.

³⁵ Por palavras carregadas de sentido mais empírico, subentende-se um linguajar que esteja imbricado de conteúdo sensorial e subjetivo, ou seja, ocorrências linguísticas que estejam ligadas à visão, audição, tato, paladar e olfato de quem é afetado pelos estímulos exteriores. Exemplo: a locução “ao longe” (*dans le lointain*) (p. 175) presume uma avaliação de distância tomada por meio da percepção visual a partir do ponto de vista de um sujeito que enxerga.

1º sítio (p. 175-181)³⁶

Figura 2 - *La Source abondante*³⁷



Neste primeiro sítio, Diderot enceta um diálogo com o cicerone. Há um efeito provocador causado por um “quiproquó” oriundo da alternância diegética mantida por Diderot.³⁸ Isto se vê quando o crítico sugere ao cicerone, em diálogo direto, que visite o Salão para dar-se conta de tudo o que o pintor Vernet é capaz de fazer. O efeito está no fato de o cicerone, um personagem fictício, tomar como real aquele ambiente e duvidar de que o paisagista seria capaz de reproduzir numa tela toda aquela beleza que se vê na “paisagem”

³⁶ O primeiro sítio (p. 175-181) é referência em texto para o quadro “La Source Abondante” (1766).

³⁷ Autor: Claude Joseph Vernet.

Data: 1766 (obra datada).

Dimensões: 49 cm de altura, 39 cm de largura.

Lugar de conservação: coleção particular, Paris.

Fonte: base de dados *Utpictura18*, disponível em: <<http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A4434&derniere&tab=A1205-A4434>>.

³⁸ Equívoco que faz com que se tome uma personagem ou coisa por outra. O quiproquó é tanto interno (vemos que X toma Y por Z), quanto externo em relação à peça (confundimos X com Y), como também misto (como uma personagem, tomamos X por Z). O quiproquó é uma fonte inesgotável de situações cômicas e por vezes trágicas (*Édipo*; *O Mal-entendido* de CAMUS). O quiproquó é “uma situação que apresenta ao mesmo tempo dois sentidos diferentes. [...] aquele que lhe é atribuído pelos atores [...] e o que é lhe dado pelo público” (BERGSON). PAVIS, 2008, p. 319.

onde a discussão tem lugar. Mas Diderot, ainda não satisfeito, realça o efeito instigante da situação quando ele próprio, detentor do discurso e dos personagens, sugere ao cicerone que visite o Salão, e veja ele mesmo do que o pintor é capaz.

A noção de que o cicerone é parte fictícia criada numa narração/descrição de uma série de quadros (que compõe uma exposição de telas de variados pintores nos Salões de 1767) pertence ao leitor e a Diderot. Essa consciência do pertencimento de cada parte a cada universo é a essência desse primeiro diálogo estabelecido entre Diderot e o cicerone neste primeiro sítio, uma vez que o último conversa, neste momento, com um personagem de natureza muito diferente da do primeiro, pois ele, Diderot, interage tanto com o leitor, do universo externo à tela, quanto com os personagens, do universo criativo das paisagens (interno à tela). Desta forma, quando há esse debate entre o próprio escritor-personagem e o cicerone, instaura-se um problema de hierarquia narrativa, pois as falas não se dão no mesmo nível de discurso, em outras palavras, o nível de enunciação de Diderot vai muito além do domínio do cicerone, que fala a partir da perspectiva fictícia das paisagens e não tem acesso, obviamente, ao leitor nem à esfera real dos salões.

Nessas condições e logo em seguida, o escritor-personagem começa uma longa discussão com o Abade sobre a posição do homem diante da arte e perante Deus. O eclesiástico diz que Deus é superior à arte e aos seres humanos, portanto, a obra divina, também superior, reflete sua grandeza. Contudo, Diderot, por sua vez, cuida de exaltar as obras do homem, como a “pirâmide”, levando a humanidade a um patamar equivalente, senão superior à divindade, posto que o ser humano não tem os mesmos meios de produção que um deus para erigir algo grandioso. Mas a humanidade atinge, mesmo assim, seus objetivos, e sempre supera expectativas. Portanto, a obra do homem é merecedora de admiração, enquanto que a da parte de Deus nem tanto. Esse debate é dado da seguinte forma nas palavras de Diderot:

... “Por mais que digas Vernet, Vernet... De modo algum trocarei a natureza pelas imagens desse pintor. Por mais sublime que seja o homem, ele não é Deus”.... Concordo. Mas se tivesses frequentado um pouco mais o artista, talvez ele tivesse te ensinado a enxergar na natureza aquilo que nela não vês. Quantas coisas encontrarias nela? Quantas outras há nela que deterioram o conjunto, prejudicam o efeito e que a arte poderia suprimir? Quantas coisas a arte poderia aproximar da natureza para duplicar o nosso encantamento? “Qual o quê! Crês realmente que Vernet seria algo além de um copista rigoroso deste cenário? ”.... Creio que sim.... “Dize-me pois, como se arranjaría ele para embelezá-lo? ”.... Ignoro, e se soubesse, seria eu maior poeta e maior pintor que ele. Mas, se Vernet tivesse te ensinado a melhor ver a natureza, a natureza, por sua vez, teria te ensinado a bem ver Vernet...

“Mas Vernet nunca será nada além do que Vernet, um homem”... E é por esta razão que será ainda mais surpreendente, e sua obra ainda mais digna de admiração. Sem dúvida, o universo é muito singular. Mas, quando comparado à energia de sua causa produtora, tivesse eu que me admirar, seria por sua obra não ser ainda mais bela e mais perfeita. Dá-se o contrário quando penso na fraqueza do homem, nos seus modestos recursos, nos obstáculos e na curta duração de sua vida e em certas coisas que ele empreendeu e executou. Abade, permitirias uma pergunta? Entre uma montanha cujo cimo parece tocar e sustentar o céu, e uma pirâmide de somente algumas léguas de base, cujo pico finda nas nuvens, qual delas é a que mais te comove? Vejo que hesitas. É a pirâmide, meu caro abade; e a razão é que nada surpreende da parte de Deus, autor da montanha; ao passo que a pirâmide é um fenômeno inacreditável, concebido pelo homem.³⁹

Ainda no tocante à beleza e à perfeição do mundo em que se vive, Diderot, em meio às questões teológicas propostas, introduz noções estéticas que David Hume (1711-1776) desenvolve em *Tratado da natureza humana* (1740) e em *Investigação sobre os princípios da moral* (1751), obras que atingiram grande relevância por terem estabelecido relações entre a beleza do mundo e o julgamento do ser humano, e por terem marcado cruzamentos entre a estética e o comportamento humano (moral). No excerto abaixo, é possível notar tais princípios do filósofo inglês e constatar sua influência sobre as ideias de Diderot:

Se analisarmos as hipóteses já concebidas pela filosofia ou pela razão comum para explicar a diferença entre a beleza e a deformidade, veremos que todas se reduzem a esta: que a beleza é uma ordenação e estrutura tal das partes que, pela *constituição primitiva* de nossa natureza, pelo *costume*, ou ainda pelo *capricho*, é capaz de dar prazer e satisfação à alma. Esse é o caráter distintivo da beleza, constituindo toda a diferença entre ela e a deformidade, cuja tendência natural é produzir desprazer. O prazer e o desprazer, portanto, não são apenas os concomitantes necessários da beleza e da deformidade, mas constituem sua essência mesma. De fato, se considerarmos que uma grande parte da beleza que admiramos nos animais

³⁹ « Vous avez beau dire Vernet, Vernet ; je ne quitterai point la nature pour courir après son image. Quelque sublime que soit l'homme ; ce n'est pas Dieu »... D'accord. Mais si vous aviez un peu plus fréquenté l'artiste, il vous aurait peut-être appris à voir dans la nature ce que vous n'y voyez pas. Combien de choses vous y trouveriez à reprendre ? combien l'art en supprimerait qui gâtent l'ensemble et nuisent l'effet ; combien il en rapprocherait qui doubleraient notre enchantement... « Quoi, sérieusement vous croyez que Vernet aurait mieux à faire que d'être le copiste rigoureux de cette scène »... Je le crois... « Dites-moi donc comment il s'y prendrait pour l'embellir ? »... Je l'ignore, et si je le savais je serais plus grand et plus grand peintre que lui. Mais si Vernet vous eût appris à mieux voir la nature, la nature de son côté vous eût appris à bien voir Vernet... « Mais Vernet ne sera toujours que Vernet, un homme »... Et par cette raison d'autant plus étonnant, et son ouvrage d'autant plus digne d'admiration. C'est sans contredit une grande chose que cet univers. Mais quand je le compare avec l'énergie de sa cause productrice, si j'avais à m'émerveiller, c'est que son œuvre ne soit pas plus belle et plus parfaite encore. C'est tout le contraire, lorsque je pense à la faiblesse de l'homme, à ses pauvres moyens, aux embarras et à la courte durée de sa vie, et à certaines choses qu'il a entreprises et exécutées. L'abbé, pourrait-on vous faire une question, c'est d'une montagne dont le sommet croit toucher et soutenir le ciel, et d'une pyramide seulement de quelques lieux de base et dont la cime finirait dans les nues, laquelle vous frapperait le plus. Vous hésitez. C'est la pyramide, mon cher abbé ; et la raison, c'est que rien n'étonne de la part de Dieu, auteur de la montagne ; et que la pyramide est un phénomène incroyable de la part de l'homme. (p.177-178)

ou em outros objetos deriva da ideia de conveniência e utilidade, não hesitaremos em concordar com essa opinião. Em certo animal, é bela a forma que produz força; em outro, aquela que indica agilidade. A ordem e o conforto de um palácio não são menos essenciais a sua beleza que sua mera forma e aparência. De maneira semelhante, as regras da arquitetura exigem que o alto de uma pilastra seja mais estreito que sua base, e isso porque tal forma nos transmite a ideia de segurança, que é agradável, ao passo que a forma contrária nos dá apreensão e medo, que é desagradável.⁴⁰

Pode-se observar, logo após a citada conversa, um trecho de diálogo entre Diderot e o abade que dá pistas sobre as ideias do filósofo no que diz respeito à relação entre a receptividade do mundo e sua beleza pelos indivíduos:

Essa bela ordem que te encanta no universo não pode ser outra senão a que é. Não conheces nenhum outro e é neste que habitas. Tu o consideras alternativamente belo ou feio, conforme o modo como coexistes com ele seja prazenteiro ou penoso. Fosse outra essa ordem, seria igualmente bela ou feia, de acordo com aqueles que coexistissem, de modo prazenteiro ou penoso, com ela.⁴¹

Em seguida, o Abade, que elogiava a beleza do mundo e sua “ordem cósmica”, e dizia que “tudo estava em seu devido lugar”, é desconcertado por um grão de areia que entra em seu olho durante uma ventania.⁴² Este acontecimento serve a Diderot como uma demonstração de que seus argumentos estão certos, a saber, de que o mundo é, sim, algo desordenado, que simplesmente continua a existir sem nenhuma razão ou inteligência: “Bem, caro Abade, este turbilhão é tão perfeitamente ordenado quanto o mundo”.⁴³ Isto dito, bem como Diderot queria, fica demonstrado por meio do desconforto do abade que o mundo segue uma continuidade sem que haja alguma inteligência por trás dele e que, ao contrário da teoria eclesiástica que o abade exalta, a “perfeição” do universo é, na verdade, apenas uma falsa impressão humana em decorrência de bons momentos presenciados diante da natureza, ou seja, a “ordem cósmica” é, em si, o resultado da ação do universo sobre si mesmo.

⁴⁰ HUME, 2002, p. 333.

⁴¹ *Ce bel ordre qui vous enchante dans l'univers ne peut être autre qu'il est. Vous n'en connaissez qu'un et c'est celui que vous habitez. Vous le trouvez alternativement beau ou laid, selon que vous coexistez avec lui d'une manière agréable ou pénible. Il serait tout autre qu'il serait également beau ou laid pour ceux qui coexisteraient d'une manière agréable ou pénible avec lui.* (p.180)

⁴² Esta cena narrativa é uma intertextualidade com a obra de Leibniz e sua conhecida teoria do grão de areia. Leibniz aparece algumas vezes durante o capítulo Vernet, ora citado em texto ora por meio de intertextualidades. “Nota 274”, BUKDHAL e DELON, 1995, p. 180.

⁴³ *Eh bien, cher abbé, ce tourbillon est tout aussi parfaitement ordonné que le monde.* (p. 181)

2º sítio⁴⁴

A ideia de alternância anteriormente dita e apresentada no início deste texto, aqui se mostra bastante evidente, como se lê no seguinte trecho:

O homem se eterniza. No entanto, num desses pensamentos estranhos, que me ocorrem às vezes, transformei subitamente a obra da natureza em uma produção artística, exclamando: Como é bela, grande, variada, nobre, sábia, harmoniosa, vigorosamente colorida! Mil belezas esparsas no universo foram reagrupadas neste quadro, sem confusão, sem esforço e ligadas por um gosto requintado. É uma visão romanesca na qual se supõe a realidade de alguma forma.⁴⁵

De repente, Diderot transformara uma obra da natureza em arte, tamanha é sua nitidez, beleza e harmonia. Devido às qualidades desta paisagem na qual o grupo se encontra, Diderot fica emudecido e parado no tempo, o silêncio do lugar é contagiante. Esta palavra “silêncio” e a locução “suspensão do tempo” aparecem no trecho da seguinte forma: “Eu jamais poderia vos dizer o quanto durou meu encanto. A imobilidade dos seres, a solidão do lugar, seu silêncio profundo suspendem o tempo”.⁴⁶

O Abade, vendo que seu companheiro divaga falando de arte, meia-tinta, colorido e de aspectos que não pertencem ao universo das paisagens, chama a atenção de seu acompanhante para o mundo no qual ele se insere. Diderot termina este primeiro período pensando explicitamente sobre a diferença entre os atrativos da pintura e da poesia.

Em seguida, o filósofo não perde a chance de relançar a provocação mantida durante o passeio no primeiro sítio sobre a ordem e a organização da natureza. No entanto, desta vez, Diderot encerra a conversa com um mote que define sua filosofia no *Salon de 1767* quanto a este tema: “A natureza é boa e bela quando nos favorece. Ela é feia e má, quando nos aflige. Pois é aos nossos próprios esforços que ela deve correntemente uma parte de seus encantos...”.⁴⁷

⁴⁴ O segundo sítio (p. 181-188) faz referência a um quadro desconhecido e não catalogado. “Nota 276”, BUKDHAL e DELON, 1995, p. 181.

⁴⁵ *L’homme devient comme éternel. Cependant par un tour de tête bizarre, comme j’en ai quelquefois, transformant tout à coup l’œuvre de nature, en une production de l’art, je m’écrirai, que cela est beau, grand, varié, noble, sage, harmonieux, vigoureusement colorié ! Mille beautés éparses dans l’univers ont été rassemblés sur cette toile, sans confusion, sans effort, et liées par un goût exquis. C’est une vue romanesque dont on suppose la réalité quelque part.* (p. 184)

⁴⁶ *Je ne vous dirai point quelle fut la durée de mon enchantement. L’immobilité des êtres, la solitude du lieu, son silence profond suspend le temps.* (p. 183-184)

⁴⁷ *La nature est bonne et belle quand elle nous favorise. Elle est laide et méchante quand elle nous afflige. C’est à nos efforts mêmes qu’elle doit souvent une partie de ses charmes...* (p. 187).

Quanto às crianças, é dito que seus pais as obrigam a pensar de forma errada, a aprender mentiras e besteiras, e que eles fazem isso sem nenhuma intenção especial. Esta colocação reforça a ideia de que os mais jovens, como todo ser humano, nascem com a verdade em seu interior, e a sociedade, no exemplo, os pais, faz com que este brio seja perdido em seus espíritos, corrompendo-os.

3º sítio⁴⁸

Figura 3 - *Une Marine au coucher du soleil*⁴⁹



Diderot inicia este sítio com o comentário “Começava a sentir o cansaço”,⁵⁰ manifestação de fadiga que pode ser entendida como uma indicação da grandeza do sítio. Esta

⁴⁸ A tela referente ao terceiro sítio (p. 188-191) é “Une Marine au coucher du soleil”.

⁴⁹ Autor: Claude Joseph Vernet.

Data: 1765.

Dimensões: 64,9 cm de altura, 80,8 cm de largura.

Lugar de conservação: mercado de arte.

Fonte: base de dados *Utpictura18*, disponível em: <<http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=B0111&premiere&tab=B0111-A0312-A1198>>.

⁵⁰ *Je commençais à ressentir de la lassitude* (p. 188).

expressão é seguida de um longo comentário sobre os elementos e detalhes do ambiente.

Diante da amplitude do cenário, o Abade conversa com Diderot sobre que percurso tomar para prosseguir, e, após isso, chegam ao consenso de que havia dois caminhos possíveis pelos quais eles poderiam continuar, no entanto, o primeiro compreende que Diderot, desencorajado, não iria querer fazer nem um caminho nem outro. Contudo, em seguida, o filósofo é impressionado pelo Abade, que lhe apresenta uma terceira possibilidade de percurso até o castelo: via mar, com o auxílio dos marinheiros ali presentes. Desta forma, inicia-se um momento de ação que é citado abaixo:

Dito e feito. Embarcamos, com vinte lunetas de ópera apontadas para nós, e nossa chegada foi saudada por gritos de alegria partindo do terraço e do topo do castelo. Respondemos como de costume. O céu estava límpido. O vento soprava da margem em direção ao castelo; e fizemos o trajeto num piscar de olhos.⁵¹

Seguindo a ordem dos fatos, Diderot chega a confessar que ele, em um momento um pouco mais poético, teria aportado ao texto mais drama e ação, no entanto, a única tempestade pela qual eles passaram foi “aquela de Virgílio”, recitada por um dos aluninhos no passeio pelo sítio passado:

Eu simplesmente te conto o ocorrido. Em um momento mais poético, eu teria desencadeado os ventos, provocado as ondas, mostrado a pequena embarcação, ora vizinha das nuvens, ora precipitada às profundezas dos abismos; tu terias estremecido pelo professor, por seus alunos, e pelo velho filósofo teu amigo. Eu teria levado, do terraço a teus ouvidos, os gritos das mulheres aos prantos. Terias visto, na esplanada do castelo, mãos levantadas ao céu; mas em tudo isso não teria havido uma palavra verdadeira. O fato é que não passamos por nenhuma tempestade senão aquela do primeiro livro de Virgílio, que um dos alunos do abade nos recitou de cor; e este foi o fim de nossa primeira saída ou passeio.⁵²

⁵¹ *Ce que fut dit, fut fait. Nous voilà embarqués, et vingt lorgnettes d'opéra braquées sur nous, et notre arrivée saluée par des cris de joie qui partaient de la terrasse et du sommet du château. Nous y répondîmes selon l'usage. Le ciel était serein. Le vent soufflait du rivage vers le château ; et nous fîmes le trajet en un clin d'œil.* (p. 189)

⁵² *Je vous raconte simplement la chose. Dans un moment plus poétique, j'aurais déchainé les vents, soulevé les flots, montré la petite nacelle tantôt voisine des nues, tantôt précipitée au fond des abîmes ; vous auriez frémi pour l'instituteur, ses jeunes élèves, et le vieux philosophe votre ami. J'aurais porté de la terrasse à vos oreilles, les cris des femmes éplorées. Vous auriez vu sur l'esplanade du château des mains levées vers le ciel ; mais il n'y aurait pas eu un mot de vrai. Le fait est que nous n'éprouvâmes d'autre tempête que celle du premier livre de Virgile que l'un des élèves de l'abbé nous récita par cœur ; et telle fut la fin de notre première sortie ou promenade.* (p. 189-190)

Ao fim de mais uma jornada, Diderot manifesta um ar de cansaço. Neste momento, em um novo parágrafo, o escritor reflete de modo poético sobre o sítio, contrapondo a qualidade de vida ofertada pelos sítios e os prestígios que a sociedade concede.

Num devaneio filosófico sobre a arte, Diderot se refere a ela como uma necessidade que o ser humano tem, cuja função seria oferecer a possibilidade de lembrar, em meio ao contexto urbano, da boa vida, do contentamento que a floresta e a vida do campo podem dar. O silêncio, o sossego, a oportunidade constante de vagar pelo campo, dão lugar à ambição, à raiva, à inveja e ao amor pelo centro urbano. Por fim, os ricos acabam por pagar, a um alto custo, para que grandes pintores, paisagistas, tragam ao menos uma lembrança de tudo aquilo em forma de reprodução artística em telas.⁵³ Diderot termina essa parte com uma citação de Horácio: “*O rus, quando te aspiciam*”.⁵⁴

4º sítio⁵⁵

Este sítio é um dos mais longos da série. Ele se destaca dos outros por sua descrição ecfástica peculiar. Antes de ir direto ao sítio, Diderot se vê vagando por seus pensamentos, em um estado sublime de repouso, ignorando tudo o que o cerca. Aproximando-se do abade, ele pondera que o último tem razão e que os artistas de fato não sabem de nada, pois nenhum conseguiu levá-lo ao estado que experimenta naquele momento:

meu olhar estava preso a uma paisagem admirável, e eu dizia, o abade tem razão, nossos artistas não compreendem nada disso, pois o espetáculo de suas produções mais belas não me fizeram jamais sentir o delírio que sinto agora; o prazer de estar em mim, o prazer de reconhecer o quão bom sou, o prazer de me ver e de me comprazer, o prazer ainda mais doce de me esquecer. Onde estou agora? O que me rodeia? Não sei, ignoro. O que me falta? Nada. O que desejo? Nada. Se há um deus, é assim que ele é.⁵⁶

Todavia, esta colocação deve ser entendida de forma irônica, uma vez que Diderot atinge o estado sublime de dentro do quadro, isto é, olhando de dentro da tela de Vernet e reparando em seus detalhes. Mais uma vez, o filósofo joga com as diferentes esferas de realidade, com a ambiguidade de estar ou não lidando com um quadro do paisagista. Sabido

⁵³ No trecho, há referência aos pintores Vernet, Vauvermans, Berghem e Paulus Potter.

⁵⁴ Lat. “Caro campo, quando rever-te-ei?”. (p. 191)

⁵⁵ Ao descrever o quarto sítio (p. 191-202), Diderot está diante do quadro “Les Occupations du rivage”.

⁵⁶ *mes yeux étaient attachés sur un paysage admirable, et je disais, l'abbé a raison, nos artistes n'y entendent rien, puisque le spectacle de leurs plus belles productions ne m'a jamais fait éprouver le délire que j'éprouve ; le plaisir de me voir et de me complaire, le plaisir plus doux encore de m'oublier. Où suis-je dans ce moment ? qu'est-ce qui m'environne ? je ne le sais, je l'ignore. Que me manque-t-il ? rien. Que désiré-je ? rien. S'il est un dieu, c'est ainsi qu'il est.* (p. 191-192)

que o sublime descrito por Diderot é fruto do poder de envolvimento da tela de Vernet, o crítico, ao dizer que só mesmo Deus é capaz de compor uma paisagem como tal, iguala a obra de arte do pintor à obra divina.

Neste ínterim, com os olhos fixados na beleza do ambiente, ele é afetado por um ruído que soa ao longe, era o bater das roupas de uma lavadeira.

Figura 4 - *Les Occupations du rivage*⁵⁷



Este som o traz da condição quase divina para a de um ser que se encontra no 4º sítio. E, assim, exclama: “Mas se é doce existir à maneira de Deus, é também por vezes bastante doce existir à maneira dos homens.”⁵⁸ Desta maneira devaneia Diderot, expressando seus desejos e exaltando a jovem lavadeira que aparece em foco na tela/paisagem.

⁵⁷ Autor: Claude Joseph Vernet.

Data: 1766.

Dimensões: 49 cm de altura, 39 cm de largura.

Lugar de conservação: mercado de arte.

Fonte: base de dados Utpictura18, disponível em: <<http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A4435&derniere&tab=A1204-A4435>>.

⁵⁸ *Mais s'il est doux d'exister à la façon de Dieu, il est aussi quelquefois assez doux d'exister à la façon des hommes.* (p. 192)

Neste ponto do texto, Diderot evoca Vernet e mostra-lhe como deve compor sua tela, o que ele deve sublinhar, esclarecer, e do que o pintor não pode esquecer. Diderot, ao passar de elemento por elemento na tela, conduz a imaginação do leitor. Ele se antecede à produção da tela e entrega para quem lê, de forma descritiva e progressiva, a narração de um (possível) processo de produção de um quadro de Vernet. Isto é feito de maneira entusiasmada e com comentários indicando a beleza e as virtudes do sítio, como se pode observar no trecho abaixo:

Essas águas que refrescam a península, banhando sua margem, são belas! Amigo Vernet, pega teus lápis e apressa-te a enriquecer teu portfólio com esse grupo de mulheres. Uma, inclinada em direção à superfície da água, onde mergulha a roupa. Outra, agachada, a torce. Uma terceira, em pé, encheu o cesto que colocou sobre a cabeça. Não esquece esse rapaz que vês pelas costas, próximo delas, curvado, fazendo o mesmo trabalho. Apressa-te, pois essas figuras formarão num instante outra posição talvez menos feliz. Quanto mais tua cópia for fiel, mais teu quadro será belo. Engano-me. Dá a essas mulheres um pouco mais de leveza. Pinta-as menos severamente. Enfraquece o tom amarelado e seco desse terraço. Esse pescador que jogou sua rede à esquerda, no fundo das águas, deixa tal como é. Não imaginarás nada melhor. Vê sua atitude. Como é verdadeira! Coloca também um cão ao lado dele. Que multidão de belos acessórios a serem recolhidos por teu talento! E essa porção de rochedo que está completamente à esquerda e, próximos do rochedo ao fundo, os edifícios e as aldeolas e, entre a construção, a aldeola e a faixa de terra até as lavadeiras, as águas tranquilas e calmas, cuja superfície se estende e se perde ao longe. Se, sobre um plano correspondente a essas mulheres atarefadas, mas a uma distância muito grande, colocares numa de tuas composições, como a natureza te indica aqui, montanhas vaporosas das quais avisto apenas o cimo, o horizonte de tua tela será expandido para até tão longe quanto quiseres. Mas como farás para recuperar, não digo a forma desses objetos diversos, nem mesmo sua verdadeira cor, mas a mágica harmonia que os une?...⁵⁹

⁵⁹ *Que ces eaux qui rafraîchissent cette péninsule, en baignant sa rive, sont belles ! Ami, Vernet, prends tes crayons, et dépêche-toi d'enrichir ton portefeuille de ce groupe de femmes. L'une penchée vers la surface de l'eau, y trempe son linge. L'autre accroupie le tord. Une troisième debout en a rempli le panier qu'elle a posé sur sa tête. N'oublie pas ce jeune homme que tu vois par le dos, proche d'elles, courbé vers le fond et s'occupant du même travail. Hâte-toi, car ces figures prendront dans un instant, une autre position moins heureuse peut-être. Plus ta copie sera fidèle, plus ton tableau sera beau. Je me trompe. Tu donneras à ces femmes un peu plus de légèreté. Tu les toucheras moins lourdement. Tu affaibliras le ton jaunâtre et sec de cette terrasse. Ce pêcheur qui a jeté son filet vers la gauche, à l'endroit où les eaux prennent toute leur étendue, tu le laisseras tel qu'il est. Tu n'imagineras rien de mieux. Vois son attitude. Comme elle est vraie ! place aussi son chien à côté de lui. Quelle foule d'accessoires heureux à recueillir pour ton talent. Et ce bout de rocher qui est tout à fait à gauche, et proche de ce rocher sur le fond, ces bâtiments et ces hameaux, et entre cette fabrique, ce hameau, et la langue de terre aux blanchisseuses, ces eaux tranquilles et calmes dont la surface s'étend et se perd dans le lointain. Si sur un plan correspondant à ces femmes occupées, mais à une très grande distance, tu places dans une de tes compositions, comme la nature te l'indique qu'ici, des montagnes vaporeuses dans je n'aperçoive que le sommet, l'horizon de ta toile en sera renvoyé aussi loin que tu le vaudras. Mais comment feras-tu pour rendre, je ne dis pas la forme de ces objets divers, ni même leur vraie couleur, mais le magique harmonie que les lie... pourquoy suis-je seul ici ? (p. 192-193)*

O filósofo, ao optar por se encontrar com o paisagista num tempo anterior ao da pintura da tela, dá a compreender que a beleza do quadro de Vernet não está apenas no produto final, ou seja, no colorido e na correção do desenho dos gestos e dos elementos, que condizem muito bem com a realidade, por sinal, mas também nas escolhas que o pintor toma para compor tudo o que é visto. A passagem da imagem observada do sítio até o produto final, em tela, é um processo que Diderot crê que deve ser destacado. Além de conversar com Vernet nesse trecho, ditando a ele o que deve ser feito, Diderot dá algumas pistas do que é levado em consideração para a formação da sua concepção de beleza. A frase seguinte evidencia seu pensamento: “Quanto mais tua cópia for fiel, mais teu quadro será belo. Eu me engano. Dá a essas mulheres um pouco mais de leveza”, daí compreende-se que a obra do homem pode, sim, ser superior à de Deus, à obra da natureza. O homem deve não só reproduzir o objeto artístico, mas também aplicar seus esforços para tornar o que é retratado ainda mais belo. Isto vai ao encontro de todos os elogios manifestados em favor de Vernet, que emprega, por exemplo, um efeito de luz que, por vezes, não é naturalmente próprio às paisagens.

Diderot, depois de um longo exercício de descrição e narração, conduzindo o olhar do leitor pelo sítio, se afasta desta pormenorização para voltar-se para o abade, que chega para conversar com o filósofo. Deste ponto em diante, o papel do sítio fica em segundo plano e é retomado apenas eventualmente.⁶⁰ Diderot se servirá da presença do abade, como de costume, para encetar um diálogo sobre estética.⁶¹ Diderot dá início à discussão ao condenar o uso indiscriminado do adjetivo “belo” por parte do abade. Este atribui a palavra de julgamento estético aos animais, ao homem, à planta, à pedra, aos peixes, aos pássaros, aos metais. A partir disso, a questão que vem à tona é que não há nada de comum entre tudo o que foi listado. Diderot esboça uma explicação logo em seguida. O que acontece é que todas as coisas citadas despertam um mesmo sentimento, ou sentimentos parecidos. No espírito do abade, entretanto, apesar de terem aspectos distintos fisicamente, todas as coisas listadas podem ter “belo” como adjetivo. Não satisfeito, a repreensão do filósofo não acaba neste ponto, a concepção de belo do sacerdote também parece equivocada, de acordo com o primeiro. O

⁶⁰ A descrição intermitente é uma forte evidência da existência da *ekphrasis*. Este processo de narração com descrições intervaladas é cristalizado no Livro XVIII da *Ilíada* de Homero, que é o exemplo mais conhecido de descrição ecrástica. Este ponto será explorado devidamente, *a posteriori*, neste estudo.

⁶¹ Embora nos dias atuais seja possível atribuir natureza “estética” a esta questão, é importante ressaltar que a palavra “estética”, no contexto dos salões do século XVIII, não foi usada. Tal termo foi cunhado por Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), cuja filosofia é distante da de Diderot. A palavra teve sua primeira aparição na Alemanha, em 1735, na obra *Meditações Filosóficas Sobre as Questões da Obra Poética*. (NASCIMENTO FALLEIROS, 2015, p. 94-109)

filósofo continua e torna o assunto um pouco mais complexo ao incluir no diálogo os termos “espanto”, “prazer” e “admiração”.

É muito simples. A generalidade de teu elogio vem, caro abade, de algumas ideias e sensações comuns excitadas em tu'alma por qualidades físicas absolutamente diferentes... “Entendo a admiração”... E deves acrescentar: o prazer. Se olhares para isso de perto, verás que os objetos que causam surpresa ou admiração, sem provocar prazer, não são belos; e os que provocam prazer, sem causar surpresa ou admiração, tampouco o são.⁶²

A primeira conclusão que se aponta é que só é realmente belo aquilo que causa prazer, admiração e espanto, tudo de uma só vez. O julgamento avaliativo deve ser feito sob a influência das ideias acessórias, isto é, levando em consideração o conhecimento e a cultura previamente adquiridos, e com a moral. Sem moral e ideias previamente estabelecidas, não se constitui concepção de beleza. Esta crítica Diderot encaminha aos que acreditam que a beleza é puramente sensitiva. Ele ainda esclarece seu ponto de vista ao dar a seguinte situação como exemplo, pela qual o próprio abade passara:

O espetáculo de Paris em chamas te causaria horror. Porém ao cabo de certo tempo, terias prazer em passear sobre suas cinzas. Sentirias um sofrimento insuportável ao ver tua amada expirando, mas ao cabo de certo tempo, tua melancolia te conduziria a seu túmulo e te sentarias nele.⁶³

Pelo fato de o Abade ter vivido esta situação, o incêndio toma um significado diferente do que se as chamas fossem contempladas num quadro, numa representação. Esta é a demonstração usada por Diderot para invalidar a teoria de que um bom juízo é feito de forma objetiva e insensível. A beleza das coisas depende da forma com que elas são recebidas pelos indivíduos.

Diante do pranto do Abade provocado pela descrição do incêndio por Diderot, o filósofo tenta reconfortá-lo, fazendo com que ele leia um trecho de suas pranchetas, as quais teriam alguma chance de reanimá-lo. Rumando essa questão da recepção do objeto artístico ao teatro, Diderot diz que o que é agradável de ver é o homem de bem que sofre e não o

⁶² *C'est une chose tout simple. La généralité de votre panégyrique vient, cher abbé, de quelques idées ou sensations communes excitées dans votre âme par des qualités physiques absolument différentes... « J'entends, l'admiration »... Ajoutez et le plaisir. Si vous y regardez de près, vous trouverez que les objets qui causent de l'étonnement ou de l'admiration sans faire plaisir ne sont pas beaux ; et que ceux qui font plaisir, sans causer de la surprise ou de l'admiration, ne le sont pas davantage.* (p. 194-195)

⁶³ *Le spectacle de Paris en feu, vous ferait horreur. Au bout de quelque temps, vous aimeriez à vous promener sur ses cendres. Vous éprouveriez un violent supplice à voir expirer votre ami ; au bout de quelque temps votre mélancolie vous conduirait vers sa tombe, et vous vous y asseyeriez.* (p. 195)

bandido a ser punido. Isto define um belo espetáculo. O espírito humano age de forma mimética, ou seja, nós nos associamos direta e obrigatoriamente aos sentimentos que o injustiçado sente representativamente na cena. O coração “julga”, ou ao menos tem seu valor no resultado do juízo estético final. Mais à frente, Diderot cita um mote de Horácio encontrado na Arte poética: “Assim como o rosto humano sorri a quem vê rir e aos que choram se lhes une em pranto, também se queres que eu chore, hás de sofrer tu primeiro”.⁶⁴ Horácio reforça seu ponto de vista. Para que a paixão atinja o espectador da tela, o sentimento deve estar vívido e bem representado em cores e gestos, assim ele poderá refletir no espectador o que é representado. Diderot vai um pouco mais além nessa questão, trazendo outros exemplos, como dois quadros que concorriam a um prêmio. Esta demonstração é citada a seguir:

Haviam exposto dois quadros que concorriam a um prêmio. Era um São Bartolomeu sob o punhal dos algozes. Uma camponesa idosa fez os juízes hesitantes decidirem. Este aqui, disse a boa mulher, me causa grande prazer; este outro, um grande pesar. O primeiro a deixava fora da tela, o segundo a fazia entrar nela. Gostamos do prazer na vida e da dor na pintura.⁶⁵

A senhora na cena exerce a função de representar um espírito simples, que é capaz de julgar sem ter em mente algo que a possa influenciar na sua escolha; a camponesa não tem lado previamente tomado, nem sentidos apurados para a pintura. Isto dado, sem ter o que considerar e sem conhecimento prévio, ela é uma espectadora perfeita para que, a partir dela, outro avalie o poder de enlevação e comoção de uma tela, ou seja, o poder retórico da imagem. Enfim, o que se concluiu foi que a idosa demonstrou maior empatia pela tela que trazia elementos de dor comparativamente à tela que expunha harmonia.

Diderot, então, aponta uma segunda conclusão: preferimos experimentar o prazer presencialmente, enquanto a dor é preferida representada. Tal conclusão não é inédita neste sítio, mas é usada a fim de reforçar uma ideia que é aos poucos apresentada. A beleza dos objetos se divide em beleza própria e beleza por meio da representação, portanto, o que é abominado na natureza, ou seja, o que não dispõe de beleza própria em sua forma presencial, como foi o caso da dor representada no quadro no último exemplo, ou o do incêndio representado em tela, tem todo o seu encanto concentrado na representação. Assim, seja por

⁶⁴ « *Vt ridentibus adrident, ita flentibus adsunt humani uultus ; si vis me flere, dolentum est primum ipsi tibi* ». HORÁCIO, 2012. Cf. v. 100-103.

⁶⁵ *On avait exposé deux tableaux qui concouraient pour un prix proposé. C'était un St. Barthelemi sous le couteau des bourreaux. Une paysanne âgée décida les juges incertains. Celui-ci, dit la bonne femme, me fait grand plaisir ; mais cet autre me fait grand-peine. Le premier la laissait hors de la toile, le second l'y faisait entrer. Nous aimons le plaisir en personne, et la douleur en peinture.* (p. 200)

meio de uma poesia ou quadro, a dor e o incêndio, por exemplo, podem ser apreciados esteticamente.

Posto um ponto final nesta reflexão, o texto volta ao fio narrativo que dá ordem aos passeios. O abade conversava, as crianças brincavam. Não haveria passeio e todos estariam inclinados a não sair aquele dia. Diderot, sem seu cicerone, sem nada mais, sem companhia, decidiu momentaneamente não prosseguir com as jornadas, aceitando aproveitar a casa e observar o jogo que envolvia todos ali. Apesar disso, confuso e um pouco desconfortável, o filósofo pega seu bastão e seu chapéu e parte sozinho, mas não sem, antes, fazer algumas observações sobre o jogo que se desenrolava dentro da casa. Neste ponto do texto, o fio narrativo é posto novamente em suspensão para dar espaço a uma discussão de cunho moral.

Era um jogo que dizia respeito às acepções das palavras, como delimitá-las e compreendê-las. A palavra que era posta em questão era “Virtude”. Deste verbete, derivavam dois pontos de vista levemente distintos e complicados, de um lado os que tinham a convicção de que “a virtude fosse o hábito de fazer com que sua conduta estivesse conforme à lei” e do outro lado, os que tinham a opinião de que a virtude “fosse o hábito de fazer com que sua conduta estivesse conforme à utilidade pública”.⁶⁶ Os primeiros afirmavam que a virtude condicionada à utilidade pública não se aplicava ao cidadão, e sim ao legislador ou governante. A virtude, neste significado, estaria subordinada à compreensão do que pode vir a ser “utilidade pública”, conceito de difícil determinação que não se adequa a um homem sem experiência política. O filósofo revela a importância da noção de virtude quando afirma:

A ignorância e o interesse, que embaralham e obscurecem tudo na mente humana, mostrarão o interesse geral onde não há. Tendo cada um uma virtude, a vida do homem se encherá de crimes. O povo, tumultuado por suas paixões e seus erros, não terá bons costumes: porque só há costumes onde as leis, boas ou más, são sagradas; porque só assim a conduta geral é uniforme. Por que não há e nem poderá haver costumes em nenhuma parte da Europa? É porque a lei civil e a lei religiosa estão em contradição com a lei da natureza. E o que decorre disso? Caso sejam infringidas e respeitadas alternativamente, as leis perdem todo o poder de sanção. Assim ninguém pode ser nem religioso, nem cidadão, nem homem. E seremos apenas o que convier ao interesse do momento.⁶⁷

⁶⁶ *La vertu était l'habitude de conformer sa conduite à la loi » e « c'était l'habitude de conformer sa conduite à l'utilité publique. (p. 201)*

⁶⁷ *L'ignorance et l'intérêt qui brouillent et obscurcissent tout dans les têtes humaines, montreront l'intérêt général où il y n'est pas. Chacun ayant sa vertu, la vie de l'homme se remplira de crimes. Le peuple ballotté par ses passions et par ses erreurs n'aura point de mœurs : car il n'y a de mœurs que là où les lois bonnes ou mauvaises sont sacrées ; car c'est là seulement que la conduite générale est uniforme. Pourquoi n'y a-t-il et ne peut-il y avoir de mœurs dans aucune contrée de l'Europe ? c'est que la loi civile et la loi religieuse sont en contradiction avec la loi de nature. Qu'en arrive-t-il ? C'est que toutes trois enfreintes et observées*

Embora Diderot não tenha exposto diretamente a sua resposta ao impasse gerado pelo jogo, quando ele faz tal colocação, constrói uma relação entre moral e virtude em seu discurso. Quando Diderot faz referência e relaciona a moral e a virtude, ele usa a palavra *mœurs*, em português: “costumes”, o que leva a crer que a palavra em jogo está sujeita a um conjunto de regras de conduta, que, por sua vez, tocam diretamente na questão das leis civis. Não obstante, Diderot, além de aproveitar o momento para apontar que as leis na natureza não condizem com as leis da religião, põe termo ao assunto “virtude”, desconstruindo todos os pontos de vista já expostos com uma simples colocação: o homem opta por ser o que lhe convém.

5º sítio⁶⁸

Figura 5 - *Le fanal exhaussé*⁶⁹



Após o hiato, Diderot finalmente parte a passeio rumo ao quinto sítio da série. A questão da virtude, as objeções ao seu ponto de vista, ainda não estão bem resolvidas neste momento. Diderot iniciará a descrição deste sítio, mas não durará muito antes que ele volte ao assunto anterior. Entre árvores e rochas, Diderot se encontrava num lugar silencioso e escuro. Sentado, ele vê à direita um farol cujo cume atingia as nuvens, elas e o mar um pouco agitado predominavam sobre a construção:

⁶⁸ O quinto sítio (p. 203-210), segundo Else-Marie Bukdahl, é referente à tela “Le fanal exhaussé” de Vernet (1772). No entanto, a identificação do quadro como sendo parte da série dos sete quadros da exposição de 1767 é questionada por outros estudiosos dos Salões.

⁶⁹ Autor: Claude Joseph Vernet.

Gravador: William Byrne (1743-1805).

Data: 1772.

Dimensões: 45 cm de altura, 55,5 cm de largura.

Lugar de conservação: Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, DC-3 Fol.

Fonte: base de dados *Utpictura18*, disponível em: <<http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A5460&derniere&tab=A5460>>.

Toda a extensão das agitadas águas se abria diante de mim, coberta de embarcações dispersas. Eu via algumas se elevarem acima das vagas, enquanto outras se perdiam sob elas; cada uma, com ajuda de suas velas e da equipagem, seguindo rotas contrárias, ainda que empurradas por um mesmo vento; imagens do homem e da felicidade, do filósofo e da verdade.⁷⁰

Neste momento de atribulação do mar e das navegações, nota-se, no último período do excerto, que Diderot, por meio de justaposição, faz do ambiente descrito uma metáfora para “imagens do homem e da felicidade, do filósofo e da verdade”.

Diderot, ainda não livre da questão da virtude, da utilidade pública e das leis, interrompe novamente o exercício descritivo para tentar resolver, de uma vez por todas, sua inquietude no tocante à subordinação do conceito de virtude ao condicionamento dos hábitos de acordo com a utilidade pública. Diderot passeia interna e externamente às telas de Vernet. Sobre a virtude, finalmente, o filósofo indica que submeter o ser humano a condicionar seus costumes apenas às leis não pode ser tomado como definição de virtude, embora o indivíduo deva respeitá-las e ser um bom cidadão. Há leis más e os homens devem, na medida do possível, transgredi-las, reclamando delas, por exemplo. Senão, resta aos cidadãos que não estão de acordo, ou afastar-se da sociedade ou submeter-se às leis da sociedade até o fim, como o fez Sócrates.⁷¹

Diderot sai desta questão para dedicar algumas linhas à continuidade do passeio, contudo, quase não há ação. O momento narrativo-descritivo dura poucas linhas, que aparecem citadas abaixo seguidas de uma retomada de exposição de reflexão:

Deixei de lado essa questão. Retomei-a para abandoná-la de novo. O espetáculo das águas me arrastava à minha revelia. Olhava. Sentia. Admirava. Não raciocinava mais. Exclamava: **oh profundidade dos mares! E permanecia absorto em diversas especulações entre as quais meu espírito era embalado, sem encontrar âncora que me detivesse.** Eu me perguntava por que as palavras mais comuns, as mais sagradas, as mais utilizadas, lei, gosto, belo, bom, verdadeiro, uso, costumes, vício, virtude, instinto, espírito, matéria, graça, beleza, feiura, tão frequentemente pronunciadas, são tão pouco compreendidas e tão diversamente definidas...⁷²

⁷⁰ *Toute l'étendue des eaux agitées s'ouvrait devant moi. Elle était couverte de bâtiments dispersés. J'en voyais s'élever au-dessus des vagues, tandis que d'autres se perdaient au-dessous ; chacun, à l'aide de ses voiles et de sa manœuvre, suivant des routes contraires, quoique poussé par un même vent ; images de l'homme et du bonheur, du philosophe et de la vérité.* (p. 203)

⁷¹ p. 204.

⁷² *Je quittais cette question. Je la reprenais pour la quitter encore. Le spectacle des eaux m'entraînait malgré moi. Je regardais. Je sentais. J'admirais. Je ne raisonnais plus. Je m'écriais, ô profondeur des mers ! et je demeurais absorbé dans diverses spéculations entre lesquelles mon esprit était balancé, sans trouver d'ancre qui me fixât. Pourquoi me disais-je, les mots les plus généraux, les plus saints, les plus usités, loi, goût, beau, bon, vrai, usage, mœurs, vice, vertu, instinct, esprit, matière, grâce, beauté, laid, si souvent prononcés, s'entendent-ils si peu, se définissent-ils si diversement ?...* (p. 205) Grifos meus.

As reflexões são prolongadas e calmamente exploradas. O mar detém Diderot, que vaga mental e textualmente ao ritmo que o mar lhe impõe, como ele mesmo diz: “oh, profundidade dos mares! e permanecia absorto nas diversas especulações entre as quais meu espírito era balançado, sem encontrar âncora que me detivesse”.

Diderot inicia, desta vez, um ensaio sobre a definição e o valor das palavras, caminho que a reflexão já tomava a partir do momento em que ele se distancia da descrição do mar. A presença da figura da criança nessa discussão leva, mais uma vez, a crer que o filósofo segue a ideia de que os espíritos puros, que ainda não passaram pela civilização da sociedade, são mais capazes de julgar e trazer à tona a verdade sobre as coisas.⁷³ Para isso, Diderot, como se observou até agora, não se servira apenas das crianças, mas também de adultos de vida simples, como foi o caso do exemplo da comparação dos quadros citada anteriormente. Os mais jovens, apesar de não compreenderem o significado das palavras, conhecem os valores delas, isto é, embora as crianças possam não compreender as palavras “bonito” ou “feio”, elas conhecem o verdadeiro significado delas. De onde vêm as analogias? Como são feitas as definições, o que é levado em conta para a sua formulação? A questão da dificuldade de definição das coisas é algo muito relevante para Diderot.

A descrição dos quadros nesta segunda metade da parte denominada “Vernet” (do 4º ao 7º sítio) toma um espaço menos definido e parece cada vez mais atada às reflexões de Diderot. No excerto citado abaixo isto se observa:

O sol, que tocava o horizonte, desapareceu. O mar tomou, de repente, um aspecto mais sombrio e solene. O crepúsculo, que não é inicialmente nem dia e nem noite, imagem de nossos frágeis pensamentos, imagem que avisa o filósofo a hora de se deter em suas especulações, avisa também o viajante a hora de dirigir seus passos rumo ao abrigo. Novamente pensava se haveria uma moral própria a uma espécie de animal, e uma moral própria a outra espécie; e que talvez houvesse, na mesma espécie, uma moral própria a diferentes indivíduos, ou, ao menos, a diferentes condições ou grupos de indivíduos semelhantes; e, não querendo te escandalizar com um exemplo sério demais, uma moral própria aos artistas ou à arte, uma moral que fosse o oposto da moral costumeira.⁷⁴

⁷³ Esta colocação é um reforço ao que foi demonstrado no sítio anterior, em que há o caso da velha camponesa. Ambas as partes dizem respeito à mesma questão, o julgamento.

⁷⁴ *Le soleil qui touchait à son horizon disparut. La mer prit tout à coup un aspect plus sombre et plus solennel. Le crépuscule qui n'est d'abord ni le jour ni la nuit, image de nos faibles pensées, image qui avertit le philosophe de s'arrêter dans ses spéculations, avertit aussi le voyageur de ramener ses pas vers son asile. Je m'en revenais donc, et je pensais que s'il y avait une morale propre à une espèce d'animaux, et une morale propre à une autre espèce ; peut-être dans la même espèce, y avait-il une morale propre à différents individus, ou du moins à différentes conditions ou collections d'individus semblables ; e pour ne pas vous scandaliser par*

Por outro lado, o próprio filósofo se dedica a mesclar a reflexão à pintura, o fluxo de consciência à descrição pictórica. Isso pode se notar na localização da palavra “âncora”, que apareceu fora do momento de descrição do sítio — “meu espírito era balançado, sem encontrar âncora que me detivesse”.⁷⁵

A ilustração verbal da imagem do crepúsculo enseja mais um devaneio sobre a moral. Há diferentes morais que cabem a diferentes espécies de seres, no entanto, há também, dentro de uma mesma moral de uma espécie, diferentes sortes de moral. No trecho, Diderot contrapõe, a título de exemplificação, a moral da arte e dos artistas à moral comum, como sendo o avesso uma da outra. O medo é de que o homem se conduza à dor pela via que o conduz a ser imitador da natureza. Trata-se de uma questão de equilíbrio, segundo Diderot, isto é, manter o sublime nos quadros sem deixar que isto se torne doloroso como é a poesia na vida de um poeta. Em outras palavras, seria unir a pintura à poesia sem que o sofrimento desta se transfira para a primeira. Diderot, em seguida, faz um elogio ao caráter mediano e, em um novo parágrafo, já o penúltimo do sítio, volta ao seu exercício de descrição e ao seu passeio pelo sítio.

O crepúsculo serve-lhe de sinal e aviso, assim, ele inicia seu caminho de volta para o abrigo, permutando o discurso filosófico pelo eufemístico/narrativo. Neste ponto, há uma suspensão da descrição para que o escritor exponha os acontecimentos físicos, psíquicos e as reflexões despertadas por uma jogatina de dentro do abrigo. A seriedade com que se levava um jogo dentro do castelo faz com que Diderot pense um pouco sobre o perder e o ganhar, e a forma com que estes dois resultados podem afetar aqueles que fazem parte da mesa. O que o crítico traz à tona com essa reflexão sobre o jogo, e também sobre o ato de jogar, é a forma estranha como os homens têm seus sentidos modificados diante do que é lúdico. Para elucidar a reflexão, Diderot cita um diálogo seu com Rousseau, que recusava dar-lhe a vantagem que tornaria o jogo mais competitivo:

O homem ambiciona a superioridade, mesmo nas menores coisas. Jean-Jacques Rousseau, que sempre ganhava de mim no xadrez, recusava-se a me dar uma vantagem que tornasse a partida mais equilibrada... “Sofres ao perderes”, dizia-me ele. Não é isso, respondia-lhe. É que assim eu me

un exemple trop sérieux, une morale propre aux artistes ou à l'art, et que cette morale pourrait bien être au rebours de la morale usuelle (p. 206).

⁷⁵ p. 205.

defenderia melhor e tu terias maior prazer. “Pode ser, replicava ele, mas deixemos as coisas como estão”.⁷⁶

Além do diálogo referido, Diderot menciona o abade que tinha lhes oferecido um jantar, e que agora lhes roubava no jogo. O filósofo encerra os relatos deste sítio ao narrar o fim daquele dia, sua retirada tardia daquela noite, e os preparativos para o início da próxima jornada.

⁷⁶ *L’homme ambitionne la supériorité, même dans les plus petites choses. Jean Jacques Rousseau que me gagnait toujours aux échecs, me refusait un avantage que rendît la partie plus égale... « Souffrez-vous à perdre », me disait-il. Non, lui répondais-je. Mais je me défendrais mieux et vous en auriez plus de plaisir. « Cela se peut, répliquait-il, laissons pourtant les choses comme elles sont » (p. 210).*

6º sítio⁷⁷Figura 6 – *Rivage dans les Alpes*⁷⁸

Diderot começa o sexto sítio com uma descrição detalhada do quadro. Ele, mesmo sem ainda dizer que é uma tela, divide-a em dois, lado esquerdo e lado direito e, desta maneira, avança com o detalhamento, que é feito em meio a grandes elogios proferidos ao pintor à medida em que a integralidade da tela vai sendo descrita. A fim de não parecer tão exagerado o enaltecimento, Diderot chega a falar diretamente ao leitor numa tentativa de facilitar a explicação de suas expressões de deslumbramento. De modo geral, Diderot exalta

⁷⁷ Este sítio pode ser o relato referente ao quadro “Rivage dans les Alpes” (1767), mas por diversos motivos, duvida-se da atribuição desta imagem ao sexto sítio da *Promenade Vernet*. Segundo Lojkine, tudo leva a crer que Vernet tenha pintado ali um rio e não, como diz Diderot, uma praia. Fora isso, Diderot insiste numa “fabrique”, que também não aparece na tela da forma descrita no Salão. LOJKINE, S. « Rivage dans les Alpes ? » disponível por meio do *link*: > <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A1203><, último acesso em agosto 2017.

⁷⁸ Autor: Claude Joseph Vernet.

Gravador: William Byrne (1743-1805).

Data: 1767.

Dimensões: 96 cm de altura, 129 cm de largura. Lugar de conservação: localização atual desconhecida.

Fonte: base de dados *Utpictura18*, disponível em: <<http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A1203&derniere&tab=A1203>>.

bastante o sítio, por suas cores, por sua profundidade, pelos personagens. Este quadro, apesar de ser um pouco parecido com o anterior, não mostra um mar movimentado como o do quarto sítio ou homens cumprindo árduos trabalhos. A paisagem é calma, os homens agem de forma mais branda e o mar harmoniza-se bem com a integralidade do sítio.

O filósofo não enceta logo de início alguma discussão, a descrição referente a este sítio avança sem interrupções nem inquietações, todas as questões são desenvolvidas de modo bastante sereno. Diderot caracteriza a paisagem como algo sublime, augusto e puro. Ao fim do terceiro parágrafo, o escritor faz uma clara alusão à filosofia de Rousseau, que convém, segundo ele, ao estado evidente de harmonia e pureza da situação. Como se pode observar no excerto abaixo:

Os deuses sentados à mesa, veem também, do alto das moradas celestes, o mesmo espetáculo que cativa nosso olhar, ao menos é o que teriam dito os poetas do paganismo. Oh selvagens habitantes das florestas, homens livres, vivendo ainda no estado natural, sem a corrupção trazida por nosso convívio, como sois felizes, pois o hábito que enfraquece todos os gozos e torna as privações mais amargas, em nada alterou a felicidade de vossas vidas.⁷⁹

Esta ideia que permeia o texto de Diderot exalta o homem puro como o detentor da verdade e como o ser que não foi corrompido, como já foi visto em ocasiões anteriores a este sítio. Desta vez, a ideia é exposta de maneira mais clara e logo em seguida é explicada por Diderot. O homem feliz é o homem que não foi alterado pelos costumes da vida. Ao invés disso, o outro homem, corrompido, é incapaz de comover-se com os atrativos da natureza, uma vez que foi tomado por gostos e belezas artificiais.

Diderot prossegue na reflexão, passando pela tentativa de definição de lógica e gosto. Sendo a primeira a encarregada das coisas, e o segundo o que concerne à maneira de ser. O filósofo chega a essa conclusão no texto a partir de uma paráfrase livre de Burke.⁸⁰ Indo mais além, Diderot constrói uma relação entre a natureza e gosto, que se observa no trecho abaixo:

É preciso ter. Eis um ponto importante. E depois, é preciso ter de uma certa forma. Primeiramente, ter uma caverna, um abrigo, um teto, uma choupana, uma casa; em seguida, certa casa, certo domicílio. Primeiro, uma mulher; depois, certa mulher. A natureza pede a coisa necessária. É desagradável ser

⁷⁹ *Les dieux assis à leur table, regardent aussi du haut de leurs célestes demeures, le même spectacle qui attache nos regards, du moins les poètes du paganisme n'auraient pas manqué de le dire. O sauvages habitants des forêts, hommes libres qui vivez encore dans l'état de nature et que notre approche n'a point corrompus, que vous êtes heureux, si l'habitude qui affaiblit toutes les jouissances et qui rend les privations plus amères, n'a point altéré le bonheur de votre vie.* (p. 212)

⁸⁰ "An Introduction on Taste,". In : *A Philosophic Enquiry* (1759). "Nota 334", BUKDHAL e DELON, 1995, p. 213.

privado de tal coisa. O gosto a pede com qualidades acessórias que a tornam agradável.⁸¹

A natureza seria a responsável por exigir o que é necessário para sobrevivência, ao passo que as alterações acessórias, que tornam a coisa agradável, são reflexos das exigências do gosto. O gosto é posterior à necessidade e pode variar de acordo com o indivíduo. Entre essa e outras paráfrases de Burke,⁸² Diderot alonga esta discussão, passando por outros importantes tópicos filosóficos como o juízo e a beleza.

Como numa intenção de assegurar-se de que seu leitor pôde acompanhar e compreender o narrador, Diderot dialoga com o Abade. No entanto, quando o último diz que teria compreendido muito bem Diderot, é o filósofo que vai negar, e direcionar a discussão para a própria questão do discurso. É o que se depreende neste trecho:

Caro abade, há muito tempo conversamos; tu me ouviste, compreendeste, creio... “Muito bem”... Crês ter ouvido mais que palavras?... “Sem dúvida”... Pois bem, tu te enganas. Ouviste apenas palavras, nada além de palavras. No discurso, há apenas expressões abstratas que designam ideias, visões mais ou menos gerais do espírito e expressões representativas que designam seres físicos. O quê! Queres me dizer que, enquanto eu falava, tu te ocupavas da enumeração das ideias compreendidas sob as palavras abstratas, que tua imaginação trabalhava para pintar a sequência de imagens encadeadas em meu discurso?⁸³

A dificuldade de visualização aumenta conforme o tempo de uso da língua; Diderot dá o exemplo das crianças que escutam e gravam os significados, pois, assim que se tornam adultos, “as palavras são usadas como moedas”, e as imagens e impressões, devido ao uso tão vulgarizado das palavras, ficam mais difíceis de serem visualizadas.⁸⁴ Por isso, é preciso voltar à forma primitiva de tudo: a natureza, pois lá se encontra o prazer, a beleza e as

⁸¹ *Il faut avoir (...) Puis il faut avoir d'une certaine manière. D'abord une caverne, un asile, un toit, une chaumière, une maison ; ensuite une certaine maison, un certain domicile. D'abord une femme, ensuite une certaine femme. La nature demande la chose nécessaire. Il est fâcheux d'en être privé. Le goût la demande avec des qualités accessoires qui la rendent agréable.* (p. 213)

⁸² « Notas 334, 337, 340, 345 ». BUKDHAL e DELON, 1995, p. 213-215.

⁸³ *Cher abbé, il y a longtemps que nous conversons ; vous m'avez entendu, compris, je crois... « Très bien » ... Croyez-vous avoir entendu autre chose que des mots... « Assurément » ... Eh bien, vous vous trompez. Vous n'avez entendu que des mots, et rien que des mots. Il n'y a dans un discours que des expressions abstraites qui désignent des idées, des vues plus ou moins générales de l'esprit, et des expressions représentatives qui désignent des êtres physiques. Quoi, tandis que je parlais, vous vous occupiez de l'énumération des idées comprises sous les mots abstraits ; votre imagination travaillait à se peindre la suite des images enchaînées dans mon discours.* (p. 217)

⁸⁴ *Pendant un assez grand nombre d'années, à chaque mot prononcé l'idée ou l'image nous revenait avec la sensation qui lui était propre. Mais à la longue, nous en avons usé avec les mots, comme avec les pièces de monnaie.* (p. 218)

referências originais. Diderot lembra ao abade a tela *Clair de lune*, de Vernet (1771), que é descrita neste excerto:

Se eu te falar do *Luar* de Vernet, nos primeiros dias de setembro, penso que estas palavras te lembrarão alguns dos principais traços deste quadro. Mas logo te sentirás desobrigado desta fadiga; e aprovarás o elogio ou a crítica que eu farei dele, de acordo com a memória da sensação que experimentaste primitivamente. E assim com todas as peças de pintura do Salão e com todos os objetos da natureza.⁸⁵

Em dois momentos, separados em dois parágrafos, Diderot e o abade refletem, em silêncio, sobre a complexidade e o quão estranhos são a língua e seus mecanismos. O fato de a própria língua sofrer variações entre os falantes é algo que dificulta o exercício da descrição, uma vez que a identidade linguística de um sugere significados diferentes da de outro. Neste ponto da discussão e do texto, o abade, que tanto discordou de Diderot, começa a concordar com ele, o que indica o êxito do filósofo em seus enunciados, como aponta, também, para o início do desfecho do texto. Seguindo com a reflexão sobre a identidade, Diderot alude à teoria dos dois grãos de areia de Leibniz para ilustrar sua explicação de que a identidade é realmente algo de singular e natural.⁸⁶

Depois de uma longa suspensão da descrição, o discurso retorna à sua origem, a sexta tela de Vernet. Diderot narra o pôr do sol no campo, as sombras das montanhas que começam a se alongar, os ruídos que diminuem e, então, faz uma apresentação da beleza noturna do sítio. Durante esta longa e bela descrição da visão do cenário à luz da lua, Diderot “deixa escapar” seu segredo. Estava tão encantado pela beleza da luz lunar que se esqueceu de que mantinha um conto para seus leitores. Esta parte é decisiva no texto, pois, a partir deste ponto, Diderot começa a revelar suas intenções a respeito de alguns elementos presentes no passeio. Outra alteração no texto é que o filósofo passa a se referir diretamente ao leitor de forma mais clara, o que era feito com parcimônia até então. Este momento de transição entre “conto” descritivo/ambiguidade para crítica de arte se vê no trecho citado abaixo:

Foi assim que vimos cem vezes o astro da noite romper a espessura das nuvens. Foi assim que vimos sua luz enfraquecida e pálida tremer e vacilar

⁸⁵ *Si je vous parle du Clair de lune de Vernet, dans les premiers jours de septembre, je pense bien qu'à ces mots vous vous rappellerez quelques traits principaux de ce tableau. Mais vous ne tarderez pas à vous dispenser de cette fatigue ; et bientôt vous n'approuverez l'éloge ou la critique que j'en ferai, que d'après la mémoire de la sensation que vous en aurez primitivement éprouvée. Et ainsi de tous les morceaux de peinture du Salon, et de tous les objets de la nature.* (p. 219)

⁸⁶ « Nota 351 ». BUKDHAL e DELON, 1995, p. 221. Nesse trecho Leibnitz é diretamente citado por Diderot, p. 221.

sobre as águas. Não foi de modo algum um porto marítimo que o artista quis pintar. Sim, meu amigo, o artista. Meu segredo me escapou, não há mais o que fazer. Deslumbrado com o encanto do Luar de Vernet, esqueci que até agora tudo que eu dizia não passava de um conto: que eu me imaginara diante da natureza e a ilusão era muito fácil; e de repente fui levado dos campos ao Salão... “O quê! Então estás me dizendo que o mestre, seus dois alunos, o almoço sobre a relva e o patê são imaginários?!”... È vero... “Esses diferentes sítios são quadros de Vernet?!”... Tu l’hai detto... “Então foi para romper o tédio e a monotonia das descrições que deles fizeste paisagens reais que nossas discussões emolduraram.”... A meraviglia. Bravo; ben sentito. Isso não é mais a natureza, é a arte. E não é mais de Deus, mas sim de Vernet que te falarei.⁸⁷

Portanto, aqui, Diderot confessa que tudo não passa de efeitos de luz, inteligência e gosto. Apesar de os sítios serem quadros, o crítico atesta que tudo se vê e tudo se sente. A grande intenção de Diderot sempre foi, desde o início, construir um texto que rompesse a monotonia da descrição da mesma forma que Vernet rompe a monotonia em suas telas.

⁸⁷ *C'est ainsi que nous avons vu as lumière affaiblie et pâle [trembler] et vaciller sur les eaux. Ce n'est point un port de mer que l'artiste a voulu peindre. Oui, mon ami, l'artiste. Mon secret m'est échappé, et il n'est plus temps de recourir après. Entraîné par le charme du Clair de lune de Vernet, j'ai oublié que je vous avais fait un conte jusqu'à présent : que je m'étais supposé devant la nature, et l'illusion était bien facile ; et tout à coup je me suis retrouvé de la campagne, au Salon... « Quoi, me direz-vous, l'instituteur, ses deux petits élèves, le déjeuner sur l'herbe, le pâté, sont imaginés » ... È vero... « Ces différents sites sont des tableaux de Vernet ? »... Tu l'hai detto... « Et c'est pour rompre l'ennui et la monotonie des descriptions que vous en avez fait des paysages réels et que vous avez encadré ces paysages dans des entretiens » ... A meraviglia. Bravo ; ben sentito, Ce n'est donc plus de la nature, c'est de l'art ; ce n'est plus de Dieu, c'est de Vernet que je vais vous parler. (p. 223-224)*

7º quadro⁸⁸Figura 7 – *Clair de lune*⁸⁹

Diderot inicia este sítio com um esclarecimento: “Não é mais ao abade que eu me refiro, é a ti”.⁹⁰ E a mesma coisa vale para os “sítios”. Agora sabe-se que se trata de quadros e não de paisagens. Está rompido o pacto de leitura. A descrição pictórica é feita de forma mais concreta, ou seja, com base nos planos do quadro, nos lados direito e esquerdo, na altura, e em outros meios técnicos de expressão na pintura. Embora a descrição seja feita de modo técnico, o poder de encantamento se mantém. As palavras de conteúdo avaliativo que o filósofo coloca

⁸⁸ Infelizmente, não se tem acesso a esta tela. Nada se sabe sobre a sua atual localização. Contudo, Delon e Bukdhal indicam que o quadro referente a esse sítio seja idêntico a *Nuit sur terre*, *Nuit à la mer* ou a *Clair de lune* (p. 224-237). “Nota 354”. BUKDHAL e DELON, 1995, p. 224.

O 7º sítio não é referenciado como sítio na *Promenade Vernet*, uma vez quebrado o pacto de leitura e, assim, revelado que os sítios não são paisagens, mas sim quadros de Vernet, Diderot, em vez de subintitular 7º sítio, opta por grafar, na página referida, “7º quadro”, em francês, *7^e tableau*.

⁸⁹ Autor: Claude Joseph Vernet (1699-1779)

Data: 1765 (obra datada)

Dimensões: 108 cm de altura, 147 cm de largura.

Lugar de conservação: Museu do Louvre, Paris.

Fonte: base de dados *Utpictura18*, disponível em: <<http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A8233&derniere&tab=A3576-A0643-A1202-A8228-A3570-A4443-A0639-A8233>>.

⁹⁰ *Ce n'est donc plus à l'abbé que je m'adresse, c'est à vous.* (p. 224)

no texto para falar dos detalhes do quadro, como “charmoso” e “graça”, são constantes no relato.

Diderot expressa sua dúvida a respeito do que ele mais teria gostado do quadro. O seguinte parágrafo é capaz de convencer o interlocutor de que este sétimo quadro da série é uma obra de altíssimo gosto e valor:

Diz-se deste quadro que é o mais belo de Vernet, porque é sempre a última obra deste grande mestre que consideramos a mais bela. Porém, volto a dizer, é preciso vê-lo. O efeito dessas duas luzes, dos lugares, das nuvens, as trevas que cobrem tudo e tudo deixam à vista; o terror e a verdade desta cena augusta, tudo isso se sente fortemente e não pode de modo algum ser descrito.⁹¹

O fato de Diderot confessar que a contemplação do quadro é uma experiência insubstituível e muito difícil de se descrever — e que é um quadro que deve ser observado — torna a qualidade do quadro, em vista de tudo que ele descreveu até então, excepcional. Como dito anteriormente, Diderot deixa escapar seu “segredo”. Isto acontece, pois o poder e o encantamento dessa tela é tão grande que Diderot não consegue mais controlar seu texto da mesma forma, não sendo mais possível permanecer como ordenador do texto diante de tamanho enlevo provocado pelo quadro. O êxtase do momento não dá lugar a demais preocupações.

O filósofo renuncia à sua tarefa de crítico de arte para fazer desse capítulo do Salão um elogio ao conhecimento e às telas de Vernet. Este paisagista é capaz de desenhar e pintar tudo com perfeição. O pintor tem as técnicas e ele as aplica com muita qualidade. É a tela que Diderot mais gostaria de ter e também o quadro que, segundo ele, immortaliza Joseph Vernet.

Mais do que a crítica do sétimo e último quadro da série Vernet, parte integrante do Salão de 1767, este episódio é usado por Diderot para fazer uma conclusão e oferecer alguns esclarecimentos sobre as telas anteriores. Embora Diderot descreva este sétimo quadro empregando a todo momento palavras de destaque e notórios elogios, desta vez ele o faz no formato genérico que usou para comentar sobre outros artistas do Salão, em outras palavras, de forma objetiva e concreta. Todavia, este trecho não é tão prático assim a ponto de não brindar o leitor com uma longa descrição de um possível sonho de Diderot. Abaixo, vê-se um

⁹¹ *On dit de ce tableau, que c'est le plus beau de Vernet, parce que, c'est toujours le dernier ouvrage de ce grand maître qu'on appelle le plus beau. Mais encore une fois, il faut voir. L'effet de ces deux lumières, ces lieux, ces nuées, ces ténèbres qui couvrent tout et laissent tout voir ; la terreur et la vérité de cette scène auguste, tout cela se sent fortement et ne se décrit point.* (p. 226)

excerto citado, em que ele se despede de seu leitor antes de deixar seu expediente, e em seguida narra e descreve o momento onírico, esteja em estado acordado ou não.⁹²

Tive a mais agitada das noites. É um estado mui singular o do sonho. Nenhum filósofo que eu conheça conseguiu desvendar a verdadeira diferença entre vigília e sonho. Estaria eu em vigília, quando creio estar sonhando? Estaria eu sonhando, quando creio estar em vigília? Quem me garante que o véu não se rasgará um dia, e que não ficarei convencido que sonhei tudo o que fiz e que fiz realmente tudo o que sonhei? As águas, as árvores, as florestas que vi na natureza, causaram-me certamente uma impressão menos forte do que os mesmos objetos em sonho. Vi ou acreditei ver, como preferires, uma vasta extensão de mar se abrindo diante de mim. Sobre a margem, estava absorto diante do navio em chamas. Vi a barca se aproximar do navio, encher-se de homens e se afastar.⁹³

Diderot segue com a narração do que sucedeu naquele cenário. Esta cena é riquíssima e relativamente longa, envolve vários personagens e elementos, como jovens, uma mulher, seu marido, chamas, crianças e marinheiros. Embora não seja possível nos dias de hoje contemplar o quadro que é referente a esta parte, é possível dizer que tal descrição diz respeito a uma tela, e não simplesmente a um sonho de Diderot.⁹⁴

O narrador leva a descrição rumo à reflexão sobre “estar acordado” e “sonhar”.⁹⁵ O escritor aplica estes dois termos a vários órgãos do corpo, apontando que, por vezes, a atividade humana pode ser maior ou menor durante a vigília ou o descanso da mente. Com isso, Diderot chega a seguinte conclusão: que há dois movimentos verticais no corpo humano, que agem em sentidos opostos.⁹⁶ A cabeça é passiva e obediente quando a vigília é do intestino, dos rins, isto é, a atividade, desta forma, vai de baixo para cima. Sem a vigília mental, os órgãos agem de modo mais livre. No ritmo inverso, quando a ação vai da cabeça

⁹² A questão do sonho é extensa e muito estudada na obra de Diderot. O filósofo geralmente ensaia sobre este ponto para tratar de assuntos como a sensibilidade humana, o materialismo e a ilusão. Cf. *O sonho de d'Alembert*. « Nota 364 ». BUKDHAL e DELON, 1995, p. 231.

⁹³ *Bonsoir, mon ami. En voilà bien suffisamment sur Vernet. Demain matin, si je me rappelle quelque chose que j'aie omis et qui vaille la peine de vous être dire, vous le saurez.*

J'ai passé la nuit la plus agité. C'est un état bien singulier que celui du rêve. Aucun philosophe que je connaisse n'a encore assigné la vraie différence de la veille et du rêve. Veillé-je, quand je crois rêver ? Rêvé-je, quand je crois veiller ? Qui m'a dit que le voile ne se déchirerait pas un jour, et que je ne resterai pas convaincu que j'ai rêvé tout ce que je fais et fait réellement tout ce que j'ai rêvé. Les eaux, les arbres, les forêts que j'ai vu en nature, m'ont certainement fait une impression moins forte que les mêmes objets en rêve. J'ai vu ou j'ai cru voir, tout comme il vous plaira une vaste étendue de mer s'ouvrir devant moi. J'étais éperdu sur le rivage, à l'aspect d'un navire enflammé. J'ai vu la chaloupe s'approcher du navire, se remplir d'hommes et s'éloigner. (p. 230)

⁹⁴ Embora o quadro *Clair de lune* seja citado junto ao nome de Vernet no próprio texto, a forma como Diderot divide a paisagem e a descreve dá a entender, principalmente depois da série de descrições já feitas, que tal sonho é, na verdade, uma narração/descrição de um “belíssimo” quadro de Vernet e não uma paisagem onírica, como comenta Diderot.

⁹⁵ Para a expressão “estar acordado”, Diderot usa a palavra *veiller*.

⁹⁶ A dualidade entre cabeça e intestino, vigília e sono, e entre os movimentos descendente e ascendente são desenvolvidos no livro *O sonho de d'Alembert*. “Nota 365”. BUKDHAL e DELON, 1995, p. 233.

para baixo, o intestino e os outros órgãos são comandados e passivos, isto é, quando a cabeça vigia. Isto posto, Diderot demonstra que há mais atividade corporal quando a cabeça dorme e enquanto se sonha. O escritor ainda desenvolve mais esse pensamento. Mas, passada a reflexão, ele volta sua atenção às imagens.

A ideia de que o medo transmitido ao homem é associado à beleza do objeto se destaca neste capítulo, em especial no último sítio e no último quadro, em que essa reflexão tem lugar. Em diversas ocasiões, como exposto no exemplo do abade com o incêndio, no quarto sítio, Diderot tenta mostrar que a beleza está ligada à grandeza de fenômenos que causam amedrontamento no ser humano. Mais uma vez, esta teoria é evidenciada. Nesta tela de naufrágios pintada por Vernet, observa-se, por meio das descrições, a agitação do mar, sua imponência e a proporção do todo em comparação com a pequenez dos marinheiros. “Tudo o que surpreende a alma, tudo o que imprime um sentimento de terror conduz ao sublime”, diz Diderot.

Diderot termina o capítulo sobre Vernet com uma profunda reflexão a respeito do sublime, construindo associações entre técnicas pictóricas, como a luz, e seus efeitos sobre o ser humano. O conceito final de belo é muito relacionado à manifestação do ser humano. Nas palavras de Diderot:

As ideias de poder têm também sua sublimidade. Mas o poder que ameaça comove mais do que aquele que protege. O touro é mais belo que o boi; o touro mocho que muge, mais belo que o touro que passeia e pasta; o cavalo em liberdade, cuja crina flutua aos ventos, que o cavalo sob seu cavaleiro; o onagro que o asno; o tirano que o rei; o crime, talvez, que a virtude; os deuses cruéis que os deuses bons; e os legisladores sagrados sabiam muito bem disso.⁹⁷

Diderot se despede com belas palavras de seu leitor e coloca ponto final no texto dedicado a Vernet.

⁹⁷ *Les idées de puissance ont aussi leur sublimité. Mais la puissance que menace émeut plus que celle qui protège. Le taureau est plus que le bœuf ; le taureau écorné qui mugit, plus beau que le taureau qui se promène et qui pâit ; le cheval en liberté dont la crinière flotte aux vents, que le cheval sous son cavalier ; (...) le tyran que le roi ; le crime peut-être que la vertu ; les dieux cruels que les dieux bons ; et les législateurs sacrés le savaient bien.* (p. 236)

1.3 A questão do gênero textual

Fica claro no *Salon de 1767*, em especial na *Promenade Vernet*, o domínio de conhecimentos de diversos campos de estudo e de diversos gêneros literários que o autor detém. Em vista disso e dos objetivos que o crítico deseja atingir com seus relatos, ele não poupa recursos ao escrevê-los, o que implica um texto de ordem plural em se tratando de gênero, e interdisciplinar em se tratando do domínio de estudo que abarca.

Naturalmente, o gênero crítico pede o emprego de impessoalidade, objetividade.

Mais presente nos relatos sobre as obras dos artistas seguintes ao capítulo “Vernet”, este modo crítico-avaliativo se destaca no *Passeio* por ser desafiado, por ser colocado em questão, à medida que Diderot abandona a objetividade e adere à subjetividade. Quando isso acontece, o filósofo dá um passo para fora de um domínio puramente crítico e se insere em outro grande universo, o literário. O que se compreende por literário aqui é justamente o abandono do aspecto objetivo por Diderot rumo a uma escrita de teor subjetivo, poético. Escrita que se opõe ao de um simples relato, geralmente funcional, fundamentada em aspectos objetivos ou técnicos do quadro. Uma vez literário, Diderot variará entre vários subgêneros, mas, notoriamente, entre o dramático e o narrativo. Ao variar entre as esferas literária e crítica, outra alternância também ocorre se observado o ponto de vista do espectador. Dito de passagem, a noção de “espectador” se problematiza durante o desenvolvimento do *Passeio*, pois, quando o crítico salta da descrição objetiva para ingressar dentro do universo fictício dos quadros, o espectador deixa sua função de observador do quadro e passa a pertencer ao mesmo ambiente que Diderot e seus outros personagens, ou seja, ao haver a troca, o que era antes espectador desloca-se e passa a presenciar a partir de então o âmbito dos campos e do próprio passeio.

Diderot leva a crer que se esforça para manter-se no domínio técnico, mas sua força de vontade não é suficiente para ultrapassar o poder que o quadro exerce sobre a sua própria subjetividade. Essa subjetividade, que cresce continuamente, provoca uma tensão entre os limites da literatura e da crítica em seus relatos. Desde o *Salão de 1763*, na carta a Grimm que prefacia o texto, o filósofo coloca em questão a atividade do crítico e destaca uma série de obstáculos que há ao exercer a atividade.⁹⁸ Diderot aponta para a necessidade de variabilidade textual de acordo com a obra a ser analisada. Para recriar um objeto artístico não textual, seria

⁹⁸ COHEN, 1991, p. 27.

preciso uma língua muito diversificada para imitar verbalmente a maneira de cada pintor, “poder ser grande ou voluptuoso com Deshayes, simples e verdadeiro com Chardin, delicado com Vien, patético com Greuze, produzir todas as ilusões possíveis com Vernet”.⁹⁹ Essa consciência é fruto de seu próprio amadurecimento como salonista.

Inicialmente, Diderot, nos primeiros Salões, escreve os relatos com extrema circunspeção, de forma enciclopédica, a fim de exaltar apenas os feitos técnicos. Mas, em 1765, Diderot assume a influência das telas e abandona a imparcialidade. Entretanto, apesar de Diderot empregar uma linguagem mais literária nos Salões seguintes, ainda se pode observar aspectos puramente técnicos nos mesmos relatos. O que ocorre desde então é o uso da linguagem técnica como um recurso de efeito para mostrar ora a parte mais exterior do quadro, isto é, aspectos sobre a disposição dos elementos, ora para apontar a falta de eloquência da pintura, de modo que o crítico renuncia à escrita enciclopedista assim que o artista também quebra com a monotonia e o caráter mediano na pintura.

Não se pode deixar de levar em consideração, por outro lado, que a tarefa que Grimm confia a Diderot é a de reproduzir as imagens em palavras para leitores que nunca as tinham visto. Então, o crítico toma os recursos da literatura para tentar reconstruir verbalmente as telas expostas nos Salões, um exemplo: restituir a continuidade do espaço do quadro em texto por meio da iteração de palavras já utilizadas.¹⁰⁰ Em resumo, Diderot se dedicará a reproduzir a linearidade, a desordem, a força, a fraqueza e a verdade dos quadros nos Salões, e, para isso, utilizará mormente a linguagem literária.

A escrita mais sentimental ou que apela para as sensações é literária. É a obra de Greuze que o convida a sentir os quadros e a manifestar suas experiências em texto. Este pintor encantou Diderot por seu aspecto dramático, o que fez com que o último reconhecesse a ligação entre teatro e pintura.¹⁰¹ Nessa situação, o filósofo chega a assumir que Greuze consegue, com sua pintura, concorrer com a poética teatral.

Mas o que, de fato, levou Diderot à literatura nos *Salões*, ou a se servir em grande parte dela para escrever os relatos, foi a insuficiência da linguagem objetiva (não literária), o

⁹⁹ (...) *pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshayes, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet (...)*. DIDEROT, 1975, p. 195.

¹⁰⁰ COHEN, 1991, p. 29.

¹⁰¹ *Op. cit.*, p. 30.

que já fora constatado na *Carta*.¹⁰² Isto dito, o filósofo vê nos *Salões* uma possibilidade de ensaiar meios de enriquecer a língua. Desde antes de começar a escrita dos *Salões* (1751), Diderot já era interessado pela problemática da aproximação entre a pintura e a poesia. E então, a datar da *Carta*, o escritor, ciente de que o artista pode retratar apenas um instante em sua obra, desafia os limites da escrita e busca encontrar um método para abolir o tempo em seus textos com o intuito de conseguir dar vazão a todos os apelos de uma obra de uma só vez. A noção de *hieróglifo* verbal que aparece na *Carta* está diretamente ligada a essa intenção: fazer com que as coisas que são ditas sejam apresentadas de uma só vez, juntas, de forma que, ao se dizer, e logo que as palavras são ouvidas, o espírito seja afetado e a imaginação as visualize. O seguinte diálogo entre Diderot e o abade corrobora a constante preocupação do primeiro a respeito da recepção da experiência que é oferecida:

Diz-me, abade: por acaso viste os Infernos, o rio Estige, Netuno com seu tridente, Plutão tremendo de pavor, o centro da terra entreaberto, os mortais, os deuses enquanto eu recitava? Nada disso... “Eis um mistério bem surpreendente; pois enfim, sem me lembrar de ideias, sem pintar para mim mesmo imagens, ainda assim provei plenamente a impressão desse terrível e sublime trecho”... É o mistério das conversas do dia-a-dia... “E tu me explicarás esse mistério?”... Se eu puder... Fomos crianças, infelizmente há muito tempo, caro abade. Na infância, diziam-nos palavras. Essas palavras se fixavam em nossa memória e o sentido delas em nosso entendimento, seja por uma ideia, seja por uma imagem; e essa ideia ou imagem era acompanhada de aversão, ódio, prazer, terror, desejo, indignação, desdém.¹⁰³

É realmente na *Promenade Vernet* que Diderot alcança o máximo do gênero crítica de arte literária, pois esse é o trecho em que se observa de forma mais evidente a possibilidade de relatar uma obra plástica por meios literários. Este capítulo do *Salão de 1767* deixa evidente que Diderot não considera a arte como exata reprodução da natureza, mas sim uma

¹⁰² Para *Carta*, compreender-se-á nesta dissertação o livro *Carta sobre os surdos-mudos para uso dos que ouvem e falam* (1751). Ao passo que, quando visto no plural “*Cartas*”, faz-se menção à primeira já mencionada e à *Carta sobre os cegos endereçada àqueles que enxergam* (1749).

¹⁰³ *Dites-moi, vous avez lu, tandis que je recitais, les Enfers, le Stix, Neptune avec son tridente, Pluton s'élançant d'effroi, le centre de la terre entrouvert, les mortels, les dieux. Il n'en est rien... « Voilà un mystère bien surprenant ; car enfin sans me rappeler d'idées, sans me peindre d'images, j'ai pourtant éprouvé toute l'impressions de ce terrible et sublime morceau »... C'est le mystère de la conversation journalière... « Et vous m'expliquerez ce mystère ? »... Si je puis... Nous avons été enfants, il y a malheureusement longtemps, cher abbé. Dans l'enfance, on nous prononçait des mots. Ces mots se fixaient dans notre mémoire, et le sens dans notre entendement ou par une idée ou par une image ; et cette idée ou image était accompagnée d'aversion, de haine, de plaisir, de terreur, de désir, d'indignation, de mépris. (p. 217-218)*

transformação pessoal de certos elementos elencados a partir do que é real. Diderot, por conseguinte, não se contenta com a recriação dos quadros por meio de digressões, ainda menos se bastando na escrita técnica. Ele se serve de todos os recursos que pode e cria um universo à parte que oscila entre realidade e ficção, a qual, por sua vez, cria, eventualmente, outras realidades paralelas.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Este parágrafo é uma síntese da conclusão do artigo COHEN, H. « Diderot et les limites de la littérature dans les Salons ». In: *Diderot Studies*, v.24, 1991, p. 25-45.

1.4 Recursos literários

Com o diálogo imaginário, com certos personagens ou certas situações representadas em tela, Diderot tece uma unidade de expressão pictórica e literária. Ele mostra ser possível caminhar por entre composições de um paisagista, ficar emudecido diante de uma paisagem que o último colocou em tela. Diderot dá vida ao inanimado e concretiza, em papel e tinta, cenários deslumbrantes que não cabem dentro de seus próprios limites. O efeito de real vigora ainda mais quando o aspecto ilusão é colocado em jogo pelo filósofo.

No *Passeio*, é possível ver Diderot tomando a posição de defensor e acusador de um pintor, vê-lo interagir com os personagens das telas. Muito além disso, o polígrafo coloca em cena a ficção da presença física de um espectador de um quadro. Se dirigida a leitura do capítulo Vernet com dedicada atenção a esse detalhe, nota-se que há muitos deslocamentos, tanto do leitor, que, aliás, também assume o papel de personagem, quanto do narrador. Ambos, tanto o leitor quanto o crítico, partindo desse princípio, trocam de lugar discursivo várias vezes durante o andar do texto. Mais especificamente, Diderot assume as posições de personagem, narrador e de crítico, permutando entre os universos do fictício (literário) e não literário (real/técnico). Igualmente, o leitor sai de sua posição inicial para desempenhar um espectador variando entre o que presencia a realidade criada de Diderot (a dos sítios) e o que simplesmente assiste à obra por meio das descrições ofertadas pelo salonista.

Isto dito, Diderot enceta constantemente conversações entre os personagens ali postos para falar de arte. As relações instauradas com o pintor do quadro, com os personagens ou com o interlocutor fortalecem o deslocamento do plano real para o da ficção. As questões que se colocam a partir de então são: como tantos deslocamentos discursivos são possíveis na escrita de Diderot?

Diderot, bem como qualquer outro autor, ao escrever um livro, não pode escolher por ignorar a retórica ou ser ou não ser retórico, isso é impossível tanto como escolher afetar ou não o leitor com o que se escreve. Fora isso, há uma grande gama de possibilidades ao se escrever um texto literário em se tratando de construir uma narrativa ou texto dramático. Sabe-se que é complicado definir e delimitar de cada tipo de texto e não é a pretensão deste estudo fazê-lo aqui, no entanto, o que deve ser trabalhado pontualmente são os aspectos que marcam a diferença entre cada tipo de texto, por exemplo, a posição que o autor ocupa durante o livro: de narrador, de observador, onisciente ou não, etc. Isso interessa

particularmente a esse estudo, pois Diderot transita por vários estados narrativos e dramáticos e provoca, com isso, diferentes efeitos.¹⁰⁵

O autor implícito, conceito criado por Wayne Booth (1961), é uma denominação para o quadro narrativo em que o autor não está incluso na narrativa, mas, ao permanecer por detrás da história, cria um aspecto de como se ele fosse o diretor da conjuntura narrativa, um certo deus que reage às ocorrências com indiferença. Este tipo de autor é muito diferente do autor “homem real”, que cria um “segundo eu” na narrativa.¹⁰⁶

Apesar de Diderot aparecer claramente durante certos momentos do passeio pelas paisagens de Vernet, o crítico, essencialmente quando inicia os sítios, num processo mais descritivo, apresenta os elementos dos quadros de modo progressivo e não deixa muitas pistas de que ele participa fisicamente daquelas paisagens, mantendo-se de forma latente, nas entrelinhas do texto, muito embora possa ser observado o uso da primeira pessoa do plural no trecho. Assim, ao passo que o crítico forma uma identidade de narração e descrição, como se pode notar no excerto abaixo, há também um certo efeito de direção de cenário, como se Diderot dispusesse os objetos e figuras ao seu gosto para o leitor:

À direita estavam montanhas cobertas de árvores e de arbustos selvagens. À sombra, como dizem os viajantes; à meia-tinta, como dizem os artistas. Ao sopé dessas montanhas, um passante de que víamos apenas as costas, com um bastão ao ombro, uma trouxa suspensa ao bastão, apressava-se pela mesma estrada que nos conduzira até ali. Devia estar com muita pressa para chegar, pois a beleza do lugar não o detinha. Haviam aberto na encosta das montanhas uma espécie de caminho um tanto largo. Ordenamos às crianças que se sentassem e nos esperassem; e para assegurar que não abusariam de modo algum de nossa ausência, a mais jovem foi incumbida de decorar duas fábulas de Fedro, e a primogênita, de preparar a explicação do primeiro livro dos Geórgicas. Em seguida pusemo-nos a escalar um difícil caminho. Próximo ao cimo, percebemos um camponês numa carroça coberta, atrelada a bois. Estava descendo, e seus animais empacavam, com medo que a carroça passasse por cima deles.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Todo o estudo e as demonstrações feitas sobre o papel do narrador, os tipos de narrador, autor e leitor são baseados no aparato teórico de Wayne Booth publicado em *The Retic of Fiction*.

¹⁰⁶ BOOTH, 1983, p. 143.

¹⁰⁷ *C'étaient à droite des montagnes couvertes d'arbres et d'arbustes sauvages. Dans l'ombre, comme disent les voyageurs, dans la demi-teinte, comme disent les artistes. Au pied de ces montagnes, un passant que nous ne voyions que par le dos, son bâton sur l'épaule, son sac suspendu à son bâton, se hâtait vers la route même qui nous avait conduits. Il fallait qu'il fût bien pressé d'arriver, car la beauté du lieu ne l'arrêtait pas. On avait pratiqué sur la rampe de ces montagnes, une espèce de chemin assez large. Nous ordonnâmes à nos enfants de s'asseoir et de nous attendre ; et pour nous assurer qu'ils n'abuseraient point de notre absence, le plus jeune eut pour tâche deux faibles de Phedre à apprendre par cœur, et l'aîné, l'explication du premier livre des Géorgiques à préparer. Ensuite nous nous mêmes à grimper par ce chemin difficile. Vers le sommet nous aperçûmes un paysan avec une voiture couverte ; cette voiture était attelée de bœufs. Il descendait, et ses animaux se piétaient, de crainte que la voiture ne s'accélérait sur eux. Promenade Vernet, p. 181.*

A maioria das narrativas não é absolutamente impessoal, geralmente as histórias passam pela consciência de um “eu” ou de um “ele”, inclusive no texto dramático, uma vez que muito do que é narrado é narrado por alguém. Quando não há um “eu”, “narrador não dramatizado” segundo as concepções de Booth, às vezes o leitor mais desavisado pode chegar a pensar que a história vem a ele de forma não mediada, mas, na verdade, a mediação da narrativa pode estar oculta, por exemplo, num narrador sem nenhuma aparente característica pessoal.

Quando é o caso de um narrador dramatizado, isto é, narradores que em algum momento se referiram a si mesmos como “eu”, ou até mesmo um “nós”, observa-se na narrativa ou no texto literário uma parte vívida de consciência no texto. É preciso lembrar também, que, nesses casos, nem sempre os narradores são levados explicitamente como narradores. De modo geral, em cada fala, gesto, pode haver um narrador mascarado que é usado para atingir o leitor de alguma forma pretendida. Este tipo é muito importante na ficção de forma geral, pois eles frequentemente aparecem como um “centro de consciência” em terceira pessoa cuja função é filtrar e ordenar a narrativa.

Este aspecto é muito claro no texto do *Passeio*. Entre um sítio e outro, entre uma descrição e outra, Diderot, esteja ele discursando do ponto de vista do narrador ou como personagem autor, toma o discurso e tece alguma avaliação psicológica pouco clara no texto, o que fecha uma discussão filosófica. Abaixo segue a transcrição de um trecho do final do sexto sítio, momento em que após uma discussão entre Diderot e o abade sobre o uso da língua, o narrador, abrindo um novo parágrafo, faz a seguinte ponderação:

Porque elas têm menos razão e experiência. Espera que cresçam, e tu as verás sorrindo de desprezo à criada que os conta. É o papel do filósofo e do poeta. Não há mais como fazer contos para nossa gente...

Concordamos mais facilmente com uma semelhança do que com uma diferença. É mais fácil julgar uma imagem do que uma ideia. O jovem apaixonado não é difícil de agradar. Ele quer ter. O velho tem menos pressa. Ele espera. Escolhe. O jovem quer uma mulher. O sexo lhe basta. O velho a quer bela. Uma nação é velha quando ela tem gosto.

“E eis que, após uma longa excursão, estás de volta ao ponto de partida.”

É porque na ciência, assim como na natureza, tudo se relaciona; e uma ideia estéril e um fenômeno isolado são duas impossibilidades.¹⁰⁸

¹⁰⁸ *Pourquoi les contes de fées font-ils tant d'impressions aux enfants ? c'est qu'ils ont moins de raison et d'expérience. Attendez l'âge, et vous les verrez sourire de mépris à leur bonne. C'est le rôle de philosophe et du poète. Il n'y a plus moyen de faire de contes à nos gens...*

On s'accorde plus aisément sur une ressemblance que sur une différence. On juge mieux d'une image que d'une idée. Le jeune homme passionné n'est pas difficile dans ses goûts. Il veut avoir. Le vieillard est moins pressé. Il attend. Il choisit. Le jeune homme veut une femme. Le sexe lui suffit. Le vieillard la veut belle. Une nation est vieille, quand elle a du goût.

« Et vous voilà, après une assez longue excursion, revenu au point d'où vous êtes parti. »

Esses comentários além de terem valor retórico, são ordenadores do texto, pois encerram discussões. Dessa forma, há uma separação do texto em blocos temáticos, neste caso por exemplo, do sexto sítio, o que foi colocado em pauta foi o uso da linguagem, que foi levado a cabo pelo comentário do autor/narrador. Como pode-se observar, logo em seguida, outra descrição se inicia, Diderot passa à exposição de outro cenário:

As sombras da montanha começavam a se alongar, e a fumaça a se elevar ao longe acima dos povoados, ou, em uma linguagem menos poética, começava a ficar tarde, quando vimos uma carruagem aproximar-se. “É a carruagem da casa, disse o abade. Ela nos livrará, desses fedelhos que, aliás, estão muito cansados para retornar a pé. Nós dois, sim, voltaremos caminhando sob o luar; e talvez acheis que a noite tem também sua beleza.”¹⁰⁹

Esse tipo de narrador, dramatizado, atua durante o texto como refletores, mostrando o lado psicológico dos fatos, evidenciando a experiência mental das ocorrências narrativas. Este método narrativo tem muitas vantagens, entre elas, a já evidenciada facilidade de ressaltar um lado menos visível dos fatos narrativos, como as minúcias emocionais das situações, o que é fortemente significativo. Muito embora as utilidades do narrador em terceira pessoa sejam muitas, esse estilo pode vir a complicar as intenções do autor caso ele queira variar e buscar outros tipos de efeito.

Os narradores que permitem a si mesmos expor o que acontece podem, vez ou outra, lançar comentários, colaborando para a tomada de opinião ou esclarecendo algo para o leitor. Esses comentários podem ser tanto mais ornamentais como retóricos, ou seja, com intenções de convencimento ou estratégicos, com alguma finalidade específica.

Diderot, ao fazer a descrição dos “sítios”, adiciona aos seus relatos pequenos índices de juízo estético ou de questionamentos pessoais, que, em seu conjunto, formam um comentário avaliativo sobre a tela, com intenções tanto esclarecedoras como retóricas. No sétimo quadro do texto, por exemplo, pode-se notar no seguinte trecho palavras e frases que indicam a apreciação do próprio narrador:

C'est que dans la science, ainsi que dans la nature, tout tient ; et qu'une idée stérile, et un phénomène isolé, sont deux impossibilités. Op. cit., p. 222.

¹⁰⁹ *Les ombres des montagnes commençaient à s'allonger, et la fumée à s'élever au loin au-dessus des hameaux ; ou en langue moins poétique, il commençait à se faire tard, lorsque nous vîmes approcher une voiture. « C'est, dit l'abée, le carrosse de la maison. Il nous débarrassera de ces marmots qui, d'ailleurs, sont trop las pour s'en retourner à pied. Nous reviendrons, nous, au clair de la lune ; et peut-être trouverez-vous que la nuit a aussi sa beauté. » Idem.*

Junto à espécie de muro que forma a parte traseira da fonte, em pé, as costas apoiadas, duas figuras encantadoras pela graça, naturalidade, pelos traços, pela posição e maleabilidade; uma de homem e outra de mulher. Talvez seja um casal, um homem com sua jovem esposa; ou dois amantes, ou um irmão e sua irmã. Eis em poucas linhas toda essa prodigiosa composição.¹¹⁰

Booth diferencia comentários que fazem e não fazem parte da estrutura da narrativa, ou seja, comentários que são mais ou menos avulsos ao que está em questão no texto literário. Seguindo imediatamente o trecho citado anteriormente, Diderot continua o comentário, mas, desta vez, de forma mais avulsa, desconectada da descrição da tela:

Mas... o que significam minhas expressões exangues e frias, minhas linhas sem calor e sem vida, essas linhas que acabo de traçar umas após as outras? Nada, absolutamente nada. É preciso ver a coisa. E ainda me esquecia de dizer que sobre os degraus da esplanada, há comerciantes, marinheiros ocupados em empurrar, carregar, uns em ação, outros em repouso e, na extremidade esquerda, nos últimos degraus, pescadores e redes.¹¹¹

O que é interessante de se observar é que há uma evolução no comentário diderotiano. Inicialmente, uma descrição propriamente dita; depois, já se pode observar algumas palavras e frases de cunho mais subjetivo. Em seguida, o filósofo comenta claramente o que lhe ocorre mentalmente, o que, apesar de ter sido motivado pela descrição e pela visualização da paisagem, parece desconectado da tarefa de crítico da qual ele é incumbido. Especificamente no tocante a esse último trecho, é clara a função retórica do comentário. Diderot, ao colocar que nada valem as suas linhas perto da observação do quadro, rivaliza a pintura com o texto, sobrepondo a primeira ao segundo. Tal comentário não só compõe a teoria sobre o belo que Diderot constrói, mas também faz com que o leitor também pense da mesma forma. O crítico, à medida em que progride seu comentário se distanciando da crítica imparcial e se aproximando do entusiasmo de observador, carrega com ele o leitor. Além disso, o efeito recebido pelo receptor do texto é de enaltecimento da tela, uma vez que, nas próprias palavras de Diderot “o que significam minhas linhas (...)? Nada (...). É preciso ver a coisa”. Esta forte constatação provoca, evidentemente, no imagético do leitor, um engrandecimento das belezas do quadro as quais o narrador vem construindo paulatinamente.

¹¹⁰ *Contre le mur vertical qui forme le derrière de la Fontaine, debout, le dos appuyé contre ce mur deux figures charmantes pour la grâce, le naturel, le caractère, la position, la mollesse, l'une d'homme, l'autre de femme. C'est un époux peut-être et sa jeune épouse ; ce sont deux amants, un frère et sa sœur. Voilà à peu près toute cette prodigieuse composition. Op. cit., p. 225.*

¹¹¹ *Mais que signifient mes expressions exsangues et froides, mes lignes sans chaleur et sans vie, ces lignes que je viens de tracer les unes au-dessous des autres. Rien, mais rien du tout. Il faut voir la chose. Encore oubliais-je de dire que sur les degrés de l'esplanade, il y a des commerçants, des marins occupés à rouler, à porter, agissants, de repos, et tout à fait sur la gauche et les derniers degrés, des pêcheurs à leurs filets. Idem.*

À exceção da distância entre observadores e agentes narradores, destaca-se a diferença dos narradores que tem consciência de si mesmos como escritores e os narradores ou observadores que raramente falam sobre as suas tarefas ou discutem o que devem fazer, neste caso, vale lembrar de romances como *O estrangeiro* de Albert Camus, em que o narrador não se dá conta ou não mostra explicitamente que ele está numa obra literária, pelo texto, não se observa relação alguma entre o autor, o ato de escrever e o narrador.¹¹²

O caso de Diderot nos *Salões* é o contrário disso. Ele não só tem consciência do ato de escrita como também fala sobre isso. Essa noção do narrador/autor dificulta a separação entre o narrador Diderot, o personagem Diderot e o autor Diderot, pois a todo momento a redação se vê mesclada de pontos de vistas autorais e descrições feitas por um aparente narrador, e, fora isso, há também comentários filosóficos que partem da mesma pessoa. Então, o autor, sempre implícito, se vê dramatizado eventualmente. Todavia, não há clareza na distinção entre os agentes narrativos já que todos esses aspectos se veem unidos e expostos de uma única vez.

Além disso, é preciso mencionar as variações de distância que podem haver entre os narradores e refletores em terceira pessoa dos personagens e os leitores, há sempre algum tipo de interação entre eles, seja ela mais direta ou indireta. Cada um dos quatro podem expor visões absolutamente diferentes uma da outra ou então pontos de vista realmente consoantes ao referir-se a questões morais, intelectuais, estéticas e de muitas outras naturezas. Essas variações tem um efeito de alertar o leitor de que ele está lidando com questões estéticas, que variam de acordo com o julgamento do sujeito. Outro efeito previsto da contraposição de ideias entre as partes narrativas é a inalienação, dado que o leitor toma conhecimento de diferentes posições mentais, ao passo que ele também fica mais facilmente inclinado a também tomar um ponto de vista como seu. Enfim, essas diferenciações evidenciam características de narradores e personagens e fazem com que se remarque de forma mais clara o papel de cada um no texto.

Esse aspecto de distanciamento entre as partes narrativas é um recurso inteiramente dominado por Diderot no *Passeio Vernet*. Diderot alterna as posições e os distanciamentos em relação ao leitor, Grimm e os personagens, aproveitando ao máximo desse recurso de ziguezague. O posicionamento de Diderot como personagem e a motivação de discussões diretas com o abade, em diálogos, resulta num debate altamente profícuo para o leitor, no sentido de que este toma consciência de mais de um ponto de vista sobre um assunto

¹¹² BOOTH, 1983, p. 155.

filosófico. Pode-se dizer que, por este lado, as conversas filosóficas que se desenvolvem no texto não são apenas retóricas, uma vez que Diderot sempre derrota o abade durante a discussão, mas até pedagógicas, em termos de aprendizado filosófico. Vale ressaltar a forma que o autor coloca esses diálogos, pois faz lembrar de alguma forma a maiêutica socrática. Os debates sempre são propostos em forma de questões, ao passo que eles são encerrados quando Diderot ora simplesmente coloca uma forte constatação ora quando indaga o abade e a pergunta o faz cair em contradição. Esse recurso literário pode ser notado no excerto abaixo:

Porém ele, parando de supetão à minha frente, encarando-me, exclamou: “Caro senhor! Ora, como podes dizer que a obra dos homens é por vezes mais admirável do que a obra de Deus?” Senhor abade, respondi, viste o Antínoo, a Vênus de Médici, a Vênus das belas nádegas e algumas outras antiguidades... “Vi”... Encontrei alguma vez na natureza figuras tão belas, tão perfeitas quanto aquelas? ... “Admito que não”... Já ocorreu que teus aluninhos te dissessem palavras que causassem mais admiração e prazer do que a mais profunda máxima de Tácito? “Ocorreu algumas vezes”... E por quê?... “Pois muito me interessam suas palavras. Elas me anunciam uma grande sensibilidade d’alma, uma certa perspicácia, uma justeza de brio acima de suas idades”... Abade, vejamos. Se eu tivesse um copinho cheio de dados, e os jogasse, e se eles se voltassem todos para um mesmo ponto, este fenômeno te surpreenderia muito?... “Bastante”... E se todos os dados estivessem viciados, o fenômeno te surpreenderia ainda?... “Não”... Ora, abade, vejamos! Esse mundo não é nada além de um aglomerado de moléculas viciadas de infinitas maneiras. Há uma lei necessária que se aplica, sem propósito, sem esforço, sem inteligência, sem progresso, sem resistência, a todas as obras da natureza.¹¹³

Entretanto, essa não é a única técnica retórica utilizada por Diderot para trazer o seu leitor para o seu ponto de vista. A partir de outra posição narrativa, como, por exemplo, a de autor implícito, Diderot manifesta fluxos de consciência antes e depois de tais diálogos, o que reforça a estratégia do filósofo de convencer seu receptor. Abaixo segue transcrito um excerto em que esse recurso pode ser observado:

¹¹³ *Mais lui, se retournant, s’arrêtant subitement devant moi et me regardant em face, me dit, avec exclamation, « Monsieur, l’ouvrage de l’homme quelquefois plus admirable que l’ouvrage de Dieu ! monsieur ! » L’abbé, lui répondis-je, avez-vous vu l’Atinous, la Venus de Medicis, la Venus aux belles fesses, et quelques autres antiques... « Oui »... Avez-vous jamais rencontré dans la nature des figures aussi belles, aussi parfaites que celles-là ?... « Non. Je l’avoue »... Vos petits élèves ne vous ont-ils jamais dit un mot qui vous ait causé plus d’admiration et de plaisir que la sentence la plus profonde de Tacite ?... « Cela est quelques fois arrivé »... Et pourquoi cela ?... « C’est que j’y prends un grand intérêt. C’est qu’ils m’annonçaient par ce mot une grande sensibilité d’âme, une sorte de pénétration, une justesse d’esprit au-dessus de leurs âge »... L’abbé, à l’application. Si j’avais là un boisseau de dés, que je renversasse ce boisseau, et qu’ils se tournassent tous sur le même point, ce phénomène vous étonnerait-il beaucoup ? ... « Beaucoup »... Et si tous ces dés étaient pipés, le phénomène vous étonnerait-il encore ?... « Non »... L’abbé, à l’application. Ce monde n’est qu’un amas de molécules pipés un une infinité de manières diverses. Il y a une nécessité qui s’exécute sans dessin, sans effort, sans intelligence, sans progrès, sans résistance dans toutes les œuvres de nature. Promenade, p. 179.*

Essa bela ordem que te encanta no universo não pode ser outra senão a que é. Não conheces nenhum outro e é neste que habitas. Tu o consideras alternativamente belo ou feio, conforme o modo como coexistes com ele seja prazenteiro ou penoso. Fosse outra essa ordem, seria igualmente bela ou feia, de acordo com aqueles que coexistissem, de modo prazenteiro ou penoso, com ela. Um habitante de Saturno transportado à Terra sentiria seus pulmões lacerados e pereceria maldizendo a natureza. Um habitante da Terra transportado a Saturno se sentiria asfixiado, sufocado, e pereceria maldizendo a natureza.¹¹⁴

Levando o estudo desse distanciamento para a relação que há entre o autor implícito e o leitor, a diferença entre eles pode ser sempre intelectual, moral ou estética, mas a princípio há pouca distância. O autor implícito carrega o leitor com ele. Do ponto de vista do autor, uma leitura atenta e proveitosa é o bastante para o apagamento dessa distância entre ambos. Dessa forma, o fator “autor implícito” provoca uma evolução no texto bastante estratégica e retórica, o leitor e o narrador/autor, que são inicialmente distantes, tornam-se alinhados à medida do desenvolvimento do texto, o que é muito interessante como recurso literário em função de poder convencer o leitor de algo ou trazê-lo a um julgamento do qual ele não compartilhava antes da leitura.¹¹⁵

¹¹⁴ *Ce bel ordre qui vous enchante dans l'univers ne peut être autre qu'il est. Vous n'en connaissez qu'un et c'est celui que vous habitez. Vous le trouvez alternativement beau ou laid, selon que vous coexistez avec lui d'une manière agréable ou pénible. Il serait tout autre qu'il serait également beau ou laid pour ceux qui coexisteraient d'une manière agréable ou pénible avec lui. Un habitant de Saturne transporté sur la terre sentirait ses poumons déchirés et périrait en maudissant la nature. Un habitant de la terre transporté dans Saturne se sentirait étouffé, suffoqué, et périrait en maudissant la nature. Op. cit., p. 180.*

¹¹⁵ BOOTH, 1983, p. 158-159.

2. Retórica textual/ Retórica visual

De que tipo de estilo, retórica ou estratégia narrativa o crítico lança mão para tensionar as fronteiras entre realidade e ficção? Para vislumbrar respostas a essas questões, é necessário investigar quais traços em seu texto fragilizam tais fronteiras, voltando a atenção à relação entre retórica verbal e visual.

Dada a importância e a ampla utilização dos termos *retórica pictórica*, *eloquência* e *retórica* neste estudo, fazem-se necessários alguns esclarecimentos e definições a respeito desses termos. A parte mais histórica e conceitual a respeito da retórica será explorada com auxílio da obra *Introdução à retórica*, de Olivier Reboul, e com complementações eventuais provindas de verbetes de dicionários filosóficos ou de outros textos.

A retórica textual e a visual, de alguma forma, se relacionam. Inicialmente, isso se constata por ser perceptível a dificuldade de definição de seus limites, o que faz com que se crie uma gama de possibilidades de inter-relações. Longe de serem afastadas, a história aponta para aproximações e distanciamentos entre ambas ao longo do tempo. Nesse ritmo, que ora tende à confluência e ora à dissonância entre as retóricas, o percurso desse tema será exposto, neste capítulo, sucintamente, com vistas ao encontro entre o textual e o visual. Essa intersecção será explorada à luz de estudiosos das relações entre as artes e a literatura, indo do período clássico à contemporaneidade.¹¹⁶ Para isso serão usados textos de Jacqueline Lichtenstein (1989), Jacques Chouillet (1987), Stéphane Lojkine (2007), Starobinski (1991), entre outros.¹¹⁷ Em seguida, a citada inter-relação será apontada na obra de Diderot e, mais especificamente, em seu estilo, a fim de aclarar os recursos utilizados em prol da consonância da eloquência textual com a pictórica. Por vezes, em estudos sobre o tema baseados na obra do salonista, é observado que Diderot trata a linguagem da tela como uma espécie de terceira retórica, isto é, não submetida à linguagem — nem oratória, nem pictórica.¹¹⁸ Isso também será devidamente explorado a seguir.

¹¹⁶ Dado o breve percurso histórico a ser feito neste capítulo, far-se-á referências a diversos autores de difícil acesso *via* suas próprias obras, dessa forma, quando citados, muitas vezes aparecerão pelo texto de Lichtenstein (1994) ou por outros autores mais recentes referenciados com *apud*.

¹¹⁷ Este capítulo será sobretudo baseado no livro e nas ideias de *A cor eloquente* de Jaqueline Lichtenstein.

¹¹⁸ TAZOUTI, 2001.

2.1 Definições

O termo “retórica”, por si, tem um longo trajeto de diversos conceitos na História, que remonta a Aristóteles (até mesmo antes dele) e que se prolonga até os dias de hoje. Mas algo se vê em comum entre todas as possibilidades e variações de conceito: a articulação. A retórica pictórica não diria respeito, pois, à articulação dos elementos e cores de uma tela?

Antes de responder a essa questão, é necessária a compreensão da noção mais comum de retórica, a retórica como arte de persuasão obtida por meio de um discurso, compreendido aqui como qualquer formulação com intuito ou efeito comunicativo que tenha unidade de sentido.¹¹⁹

A palavra “retórica”, como se nota, vem do grego, *rhetor*, que quer dizer orador. Num primeiro sentido, é “a arte do discurso”. Desta origem, entretanto, surgem outras três formas de emprego para o termo. No uso corrente da expressão, o termo vem relacionado às “figuras de retórica”. Agora, de forma mais abrangente e tradicional, a retórica é tomada como a arte do discurso persuasivo, funcionando numa relação oratória-retórica equivalentemente à correspondência que há entre a poética e a poesia, em que a última é a linguagem própria à primeira. Vista de um ponto ainda mais abrangente, a retórica seria a ciência de aplicação da linguagem. Essas três acepções citadas ainda não se mostram definitivas, uma vez que há espaço para discussão sobre a definição (ou sobre as definições) ainda nos dias de hoje. Como se sabe, amiúde a palavra “retórica” é utilizada num sentido pejorativo, sendo esta uma quarta possível variação do sentido mais estabelecido de retórica, a “arte do discurso”.¹²⁰ A partir de tantas variações, afastamentos e reencontros, tratados e teorias a respeito do termo, é interessante colocar em foco a evolução e a origem dos conceitos. Assim, faz-se possível a análise dos caminhos e cruzamentos conceituais da retórica, pois, logo como se verá, um desses nós resulta na expressão que une a imagem à arte oratória, a saber, a “eloquência da pintura”.

É interessante começar a discussão sobre retórica dizendo que ela é anterior à sua própria história, uma vez que é inconcebível pensar a existência humana sem o seu instintivo intuito de convencer outro ser a alguma coisa por intermédio de sua expressão, seja ela linguística ou corporal. Dessa forma, é possível encontrar retórica em quaisquer partes do mundo independentemente de localização histórica. Todavia, para efeito de estabelecimento

¹¹⁹ REBOUL, 2004, p. XIV.

¹²⁰ KLINKENBERG, 2002, p. 676.

de um ponto de partida, pode-se dizer que retórica é uma invenção grega. Vale ressaltar que esta retórica que abaixo será exposta foi elaborada há mais de cinco séculos antes de Cristo e ainda se mantém como referência e objeto de estudo.

A retórica nasce com o período clássico da Grécia (séc. V a.C.), antes da morte de Sócrates, devido à necessidade de defesa dos cidadãos diante de conflitos judiciais. Num tempo em que não existiam advogados, alguma forma de defesa era preciso ser oferecida aos requerentes. Córax, um discípulo de Empédocles, junto ao seu pupilo Tísias, escreveu o primeiro livro de retórica que tratava de “arte oratória” ou, em grego, “*tekhné rhetoriké*”, que reagrupava uma série de conselhos e praticidades para uso daqueles que precisassem recorrer à justiça. Como se pode perceber, a retórica nasce não ligada à literatura ou à filosofia, mas sim ligada à jurisdição dentro de um contexto de urgência. Além do mais, vale notar na expressão grega que “retórica” nesse momento era adjetivo, mas, depois, com Aristóteles, tal expressão se simplifica e se torna simplesmente “*rhetoriké*”, tal como se utiliza nos dias de hoje, isto é, substantivo.¹²¹

Diante da não existência de um serviço de assistência jurídica, as partes recorriam aos retóricos, que ofereciam técnicas de persuasão ditas capazes de convencer qualquer pessoa a qualquer coisa por meio de uma estratégia que visava não o verdadeiro, mas o verossímil. Portanto, o uso da retórica ganha maior lugar, nesse contexto, conforme o nível de desconhecimento ou acesso à verdade, isto é, quanto maior o acesso ou proximidade à verdade, menos exigida é a habilidade retórica, ao passo que o inverso também se aplica. Daí nasce uma relação entre retórica e transgressão que se vê até hoje no universo da jurisdição: quanto mais difícil é a causa, mais retórico deve ser seu defensor, uma vez que quanto mais longe estiver a causa da *verdade* ou do ponto de vista do senso comum, mais alta será a demanda retórica, como dito anteriormente.

Assim se define a função de um *sofista*: educar e oferecer meios de convencer alguém de algo por meio de boa eloquência ou de prática retórica, tenha ou não o discurso relação com a *verdade*.¹²² O resultado disso — por exemplo, de um ganho de algo por alguém que

¹²¹ REBOUL, 2004, p. 5.

¹²² A noção de verdade é muito complexa em filosofia, mas aqui, compreende-se por “discurso verdadeiro” um discurso que se pauta e se preocupa em mostrar as coisas como são, ao passo que um discurso tipicamente sofista apresenta distorção da correspondência do que é dito com o que de fato é. Por a verdade não estar na coisa em si,

não seria de fato digno do feito — pode ser constrangedor de alguma forma, mas nesse caso significa uma vitória da virtude comunicativa, até mesmo motivo de louvor pela parte dos retores.

A retórica em literatura surgiu com Górgias (485–380 a.C), um filósofo discípulo de Empédocles, que, em prosa, praticava um discurso grandiloquente, cheio de paradoxos e figuras de linguagem. É importante ressaltar o gênero no qual o filósofo escrevia, pois, até então, a literatura era associada diretamente à poética, enquanto a prosa servia exclusivamente para reprodução do discurso oral. Sua forma de escrever, pouco simplista e muito pomposa, colocou a retórica em função do estilo, ou melhor, “a serviço do belo”.¹²³

Como visto, a retórica surge historicamente e auxilia, juntamente com a sofística, no desenvolvimento de uma série de questões e necessidades, como a educação, o avanço do pensamento filosófico e a jurisdição. No entanto, desde o século V, a retórica passa a levar consigo uma carga significativa negativa devido à sofística. Todavia, Isócrates, o humanista (436–338 a.C), se esforça para desvencilhá-las. O ateniense criou em prosa uma retórica moralizada, em estilo mais simples, sem palavras raras nem floreios na linguagem. Contra a sofística de Górgias, o retórico diz que a oratória não é algo todo poderoso capaz de “convencer todos de tudo”, mas sim algo a ser ensinado e praticado sob certas condições. Mais ainda, o que faz com que Isócrates de fato se distinga dos sofistas e moralize a retórica é sua ideia de que a última só é aceitável quando se presta a causas nobres e honestas.

Platão (428–347 a.C), em seguida, se opõe à concepção de retórica tanto de Górgias como de Isócrates. Em diálogos entre Sócrates e Górgias, Sócrates consegue desmontar os argumentos de Górgias fazendo-o confessar que um ignorante consegue ganhar uma discussão de um sábio apenas pela via discursiva, ao passo que um discurso sem conteúdo resulta em palavras vazias e em nenhuma relação com o bem ou com a verdade. Sócrates ainda compara o discurso de um retor ao de um tirano para chegar à conclusão de que a retórica é imoral e perigosa. Segundo o exposto sobre o filósofo ateniense, o orador e o tirano são os mais fracos dos homens, pois se servem de uma “técnica cega e rotineira” para

mas sim na linguagem ou no pensamento, a relação do discurso com a verdade se torna ainda mais complicada, o que faz com que haja sempre margem para o sucesso do discurso retórico que busca o contrário (que o falso seja tomado como verdadeiro). “Verdade”. ABAGNANO, 2007, p. 994.

¹²³ REBOUL, 2004, p. 6.

saciarem suas próprias vaidades,¹²⁴ deixando de lado o que as pessoas realmente precisam e o que de fato as fariam felizes. Dessa forma, a retórica só teria seu valor, segundo Sócrates, se colocada a serviço do próprio pensamento. Citado por Reboul, Sócrates (por Platão), em *Fedro*, chega à seguinte conclusão: “A autêntica arte do discurso, desvinculada do verdadeiro, não existe e jamais poderá existir”.¹²⁵

Em suma, para Platão, a própria “virtude” da arte da oratória dita pelos sofistas já faz dela um problema. Num meio ideal de perfeita justiça e felicidade, a retórica não existiria, além do que, essa arte não proporciona nenhum tipo real de conhecimento, ao contrário da medicina, por exemplo, que procura resolver os problemas de fato, sem precisar lançar mão de recursos vãos. A retórica depende, enfim, de seus ornamentos e do mau funcionamento da justiça e da pouca ciência de todos. A retórica segundo Platão aparece resumida da seguinte forma nas palavras de Lichtenstein:

Se os encantos da enunciação são as marcas nas quais se deve reconhecer o caráter retórico e, portanto, mentiroso dos enunciados, a ausência de encanto torna-se, então, o signo indubitável da verdade. Às pessoas sedutoras e às propostas brilhantes dos sofistas, os filósofos oporão, portanto, uma figura de uma fria arrogância e de um tédio que gostariam de indicar a mais alta sabedoria, e discursos cuja forma rebarbativa significaria irrecusável profundidade.¹²⁶

Portanto, para Platão, e segundo Lichtenstein, se a retórica se encontra no encantamento do discurso e em ornamentos da linguagem, e isso resulta num discurso falso, é justamente numa fala que é avessa a esse estilo, isto é, tediosa e sem graça, que se poderia encontrar o verdadeiro conhecimento.

Depois da morte de Sócrates, Aristóteles constrói-se como filósofo e um grande conhecedor das ciências em geral. Em seu livro *Retórica*, repensa completamente o tema, reformulando-o e sistematizando-o. O filósofo atribui à retórica um senso de utilidade, que segue destacado pela citação de Reboul:

A retórica é útil, porque, tendo o verdadeiro e o justo mais força natural que os seus contrários, se os julgamentos não são proferidos como convirá, é

¹²⁴ *Op. cit.*, p. 17.

¹²⁵ *Op. cit.*, p. 18.

¹²⁶ LICHTENSTEIN, 1994, p. 88.

necessariamente por sua única culpa que os litigantes [cuja causa é justa] são derrotados. Sua ignorância merece, portanto, censura. [...] Ademais, é preciso ser capaz de persuadir dos prós e dos contras, como no silogismo dialético. Não para pôr os prós e os contras em prática — pois não se deve corromper pela persuasão! —, mas para saber claramente quais são os fatos e para, caso alguém se valha de argumentos desonestos, estar em condições de refutá-lo [...].¹²⁷

Como se nota, Aristóteles desliga a retórica da imoralidade sofista e a projeta num contexto mais amplo, o qual ele usa para demonstrar um possível outro lado da “virtude” sofista — de que, com a arte oratória, seria possível ganhar causas difíceis e injustas. Para isso, o autor da *Retórica* retrata suas ideias por meio de um exemplo envolvendo um litigante honesto merecedor de causa, cujo interesse é tão dependente da qualidade oratória quanto aquele cuja causa não é justa ou honesta. Fora do enquadramento jurídico, a retórica apresenta-se igualmente útil para a proteção de si diante de argumentos desonestos, ou seja, o conhecimento retórico aporta a capacidade de se apurar os fatos com maior eficiência, bem como de se concluir o melhor a partir dos prós e contras de um assunto.¹²⁸

Posto isso, Aristóteles universaliza o uso da retórica, e a submete à moral do ser humano, pois, como o próprio filósofo explica, o domínio da arte comunicativa não tem como exclusiva finalidade a persuasão, mas sim (como também) a possibilidade de ser útil para a apuração de argumentos e servir como proteção do próprio ser humano. Assim, conclui:

Fica claro, pois, que assim como a dialética, a retórica não pertence a um gênero definido de objetos, mas é tão universal quanto aquela. Claro também que é útil. Claro, por fim, que sua função não é [somente] persuadir, mas ver o que cada caso comporta de persuasivo. O mesmo se diga de todas as outras artes, pois tampouco cabe à medicina dar saúde, porém fazer tudo o que for possível para curar o doente.¹²⁹

Comparando a retórica de Aristóteles com a de Górgias e de Isócrates, enquanto os dois últimos apreciavam a retórica por si mesma e a compreendiam como uma arma neutra, Aristóteles dá à arte da oratória funcionalidades, atribuindo a ela um senso positivo, ou ao menos relativo. Finalmente, Aristóteles confere um sentido mais modesto à retórica que está tanto longe da proeminência que lhe era dada por Górgias como também da vileza que lhe

¹²⁷ Aristóteles, *Retórica*, livro I, cap. 2, 1355 a-b.

¹²⁸ Esse processo de tomada de conclusão a partir da análise dos prós e contras de duas partes que não se conciliam é conhecido como silogismo dialético.

¹²⁹ *Idem*.

conferira Platão. O primeiro faz com que se verifique e fique demonstrado que há real necessidade da existência da eloquência oratória num mundo onde há incertezas e conflitos.

O pensamento aristotélico sobre retórica se instalou na cultura grega helenística e fez com que o tema se tornasse uma disciplina obrigatória importantíssima. Desde então, sua concepção de retórica sempre serviu como grande referência e é até hoje retomada.

Exposto esse período histórico fundamental para a compreensão da retórica em sua essência, é possível avançar para o período latino, cuja história, como se verá a seguir, segue paulatinamente um trajeto que leva à intersecção da arte oratória com as belas artes, ponto que é de principal interesse neste estudo.

A primeira coisa a ser feita pelos latinos é traduzir o termo “*tekhné rhetoriké*”, que será chamado, em latim, graças a Cícero (106–43 a.C.), de *ars oratoria* ou *rhetórica*. Cícero confere ao orador um compromisso com a autenticidade e a naturalidade da retórica, dizendo que ela não funciona como uma “receita” e que, em havendo experiência e competência sobre o que é dito, é natural o florescimento da boa composição das frases e do poder de convencimento. Em suas palavras: “Se houver nobreza nas próprias coisas do que se fala, das palavras brotará uma espécie de fulgor natural”.¹³⁰ Mais ainda, tudo o que não for natural ou parecer artificial deve ser cortado. Então, se, para Cícero, a língua é um organismo vivo que dispensa ornamentos, seria assim sensato abandonar a retórica? Sua resposta é negativa, pois a forma desconcertada de expressão não revelaria maior espontaneidade, mas sim despreparo ou desconhecimento. Logo, nota-se que a retórica, para o orador latino, deve ser latente e ficar por trás do verdadeiro conhecimento, que é capaz de fazê-la florescer sem que o orador tenha que se preparar para isso antes de tudo.

Cícero defende que haja, portanto, uma exposição dos indivíduos ao conhecimento geral, desde a infância e com profundidade, em detrimento do ensino da retórica, tal qual era feito pelos gregos, que denominavam tal ensino como *Paideia*, termo que foi traduzido por Cícero como *humanitas*. Esta, sim, possibilitaria a elevação do discurso e a expressão de forma apropriada. O orador, em sua obra *Orator ad Brutum*, define quais devem ser as três preocupações do orador: o que dizer, em que ordem e de que forma. Interesses que correspondem às subdivisões da retórica: invenção, disposição, elocução e ação. Por sua vez, essas quatro remetem a funções da eloquência, que é definida e explicada pelo autor clássico da seguinte forma:

¹³⁰ *Do orador III*, p. 125 *apud* REBOUL, 2004, p. 72.

É eloquente aquele que, no fórum e nas causas civis, falar de maneira tal que consiga **provar, encantar, convencer**. Provar pertence à necessidade, encantar à sedução, convencer à vitória.¹³¹

Embora todas essas partes tenham papéis significativos para a obtenção da vitória, a ação é, em si, a principal dentre elas, pois, nem a demonstração (*probare*), nem a beleza (*delectare*) podem vencer a resistência dos sentimentos humanos que se estabelecem, como ódio, amor etc. O orador deve agir de modo impactante para dominar seus ouvintes, ele deve atacá-los com sua voz, impressioná-los por meio de suas expressões e movê-los com seus gestos (*movere*).¹³² A ação torna — ou ao menos deve tornar — o discurso espetáculo. A vitória não é resultado de “doce sedução”. Saber ser agressivo é a marca do talento do orador. Nesse sentido, Cícero, em seu livro *Bruto*, escreve: “a verdadeira retórica é uma arte de combate que se aprende a praticar no fórum. Ela nada tem a ver com essa arte da afetação, que os jovens treinam no ginásio”.¹³³ A persuasão não se constrói com agrado e educação, mas sim com força sobre o público, ou seja, é com a força da emoção que se transporta o interlocutor, com um poder tal a ponto deste não poder resistir. Essas ideias de teor mais intenso que Cícero confere à retórica são aprofundadas por Lichtenstein, que as contrapõe às de aspecto mais diplomático, as quais, por sua vez, são descreditadas por Cícero:

[...] os procedimentos ‘éticos’ do *conciliare* e as qualidades ‘estéticas’ do *delectare* são fonte de um contentamento da alma, de um deleite espiritual, de um prazer essencialmente racional, os meios ‘patéticos’ do *movere* estão na origem de um sentimento que transcende a distinção entre o agradável e o desagradável, de uma emoção que se deve, literalmente, fazer com que o auditório perca a razão. O poder desse discurso, que não se contenta em agradar, mas que também quer inflamar, caracteriza a eloquência sublime.¹³⁴

Essa “eloquência sublime” seria sempre um efeito da ação, ou seja, do gesto, da voz e do corpo. É isso que, efetivamente, é capaz de incendiar o espírito. Ao seu ver, é impossível empolgar um ouvinte sem que seu discurso seja inflamado. Lembrando da distinção que Aristóteles faz entre *etos* e *patos*, em *O orador*, Cícero estabelece, entre a *ética* e a *patética*, a

¹³¹ LICHTENSTEIN, 1994, p. 78. Grifos meus.

¹³² A palavra *movere* designa a eloquência por meio da ação corporal. “A palavra encarnada na elocução penetra os ânimos e atinge o plano moral, tornando-se assim ética (*movere*)”. SOARES, 1580, p. 207.

¹³³ *Brutus*, IX, p. 38-39. Apud LICHTENSTEIN, 1994, p. 78.

¹³⁴ LICHTENSTEIN, 1994, p. 80.

superioridade da segunda. Em pormenores, enquanto a primeira é afável e agradável e diz respeito à conduta de vida, aos costumes e temperamentos, à conciliação, a segunda perturba e excita os corações, é violenta e impetuosa: “como já disse, não é o poder de meu talento, mas sim a força da paixão o que me incendeia e me torna incapaz de me conter”.¹³⁵

Dada a pouca diplomacia e racionalidade que Cícero atribui à retórica, indaga-se como ele consegue satisfazer, dessa forma, as exigências morais e não desmoralizar a arte oratória. A resposta está em o orador latino não crer que a paixão seja pressão. O apelo ao patético não é só uma necessidade, mas também se baseia na razão e em necessidades teóricas. Conclusivamente, Cícero coloca as regras da linguagem em função da expressividade dramática corporal e da ação teatral da palavra. Tais formas de expressão tão condenadas pela escrita ou desprezadas pela filosofia serão reposicionadas por Cícero, reivindicando suas relações com a sabedoria e a dignidade.

Em seguida, com Quintiliano (35–95), as noções de retórica colocadas por Cícero são aperfeiçoadas de forma que a arte oratória se torna completamente moralizada e passa a ser sinal de cultura. O conhecimento religa a retórica à moral, pois somente um homem de bem fala bem. O advogado e professor romano escreve que: “sendo a linguagem e a razão características do homem, a retórica que as cultiva constitui a virtude humana por excelência”.¹³⁶

Quintiliano é contra a cisão entre retórica e conhecimento. O escritor de *Institutio Oratoria* vê no projeto ciceroniano de retórica um retor ideal, uma retórica ideal, e não ambos como realmente são. Em *Tratado sobre a oratória*, o autor oferece várias definições para esse orador ideal, que talvez não exista realmente ou que jamais tenha sido identificado. Além disso, o orador se presta ao significativo trabalho de revisitar o diálogo de *Górgias* de Platão a fim de demonstrar que a retórica ciceroniana deriva da de Platão e ambas se referem a um universo idealizado.

Essa releitura é fundamental, pois ela permite legitimar o modelo ciceroniano de eloquência e fazer certas modificações no texto platônico. Na parte correspondente à enumeração das espécies de vaidade, Quintiliano altera o exemplo de Platão quanto à cosmética (*kosmètikè*). Tal termo é muito importante para a construção do conceito platônico de toalete, entretanto, nas palavras de Quintiliano, perde completamente seu valor referente às cores, ao verniz, ao ornamento e aos trajes — usados para agradar e, assim, conseguir, por meio desses artifícios, poder retórico —, e toma um significado claramente distinto da

¹³⁵ *L'orateur*, XXXVII, p. 128-132. *Apud* LICHTENSTEIN, 1994, p. 80.

¹³⁶ REBOUL, 2004, p. 74.

ornamentação, passando a expressar enganação.

Quintiliano muda o exemplo dado por Platão e coloca outro no lugar, aludindo à cosmética por meio da maquilagem da pele de escravos, pintura utilizada para fins de enganação e venda. Então, a maquiagem que era antes, no exemplo de Platão, um recurso para agradar, mas sobretudo de pompa, passa a ser, com a releitura de Quintiliano, um artifício ligado à dissimulação. Essa substituição desloca a crítica para fora do tema da retórica, pois, ao tocar no tema dos escravos e no comércio de humanos, o escritor latino demonstra que a retórica pode ser usada tanto de forma (quase que) ingênua quanto de forma altamente maliciosa e moralmente condenável. Com isso, é alterada a culpabilidade que se atribuía à aparência sedutora, ao passo que se passa a determinar o valor moral do uso da cosmética (como da retórica) em função do ser, como explica Lichtenstein:

A vaidade só é culpada quando os seus efeitos são condenáveis; e se a aparência sedutora que os mercadores dão ao corpo de seus escravos deve ser condenada, não é porque ela se serve de artifícios, mas porque esses artifícios são usados por mercadores de escravos.¹³⁷

Dessa forma, o lado moral do ponto de vista platônico quanto à sedução é suprimido e, conseqüentemente, o bom uso dos artifícios passa a depender do indivíduo em si, em função do próprio ser. Como resultado, essa modificação muda a visão sobre o uso retórico do corpo e o seu uso é libertado da decadência moral que lhe era imposto. Essa releitura de Platão faz com que a Política inclua em si uma série de atividades diferentes e que o corpo, por conseguinte, a imagem, a paixão, o prazer, o afeto e o efeito participem da prática de uma eloquência perfeita.

O foco da crítica à retórica está no *movere*, ou seja, na força eloquente por meio do uso do corpo, da entonação, etc., mas, além de ser o centro da problemática da arte oratória, essa fonte retórica também se apresenta como um problema filosófico uma vez que ela transcende os limites da linguagem ao desenvolver uma paixão e produzir um espaço representativo pouco racional. Cícero, sobre isso, oferece alguns exemplos e possibilita a divisão do privilégio do *movere* em duas categorias explicadas por Lichtenstein:

A primeira refere-se à imagem que o orador apresenta de si mesmo, ou seja, o modo como o seu corpo, ao falar, mostra-se enquanto corpo aos que escutam: veemência dos gestos, o franzir do cenho, lágrimas nos olhos, expressões do rosto etc.¹³⁸

¹³⁷ LICHTENSTEIN, 1994, p. 91.

¹³⁸ *Op. cit.*, p. 95.

Essa primeira classificação trata, portanto, de um lado mais superficial da representação do discurso, e que em muito se associa com o delineamento dos gestos e das feições em pintura, com a prática do teatro e com o domínio corporal de modo mais geral. Já a segunda classificação,

[...] refere-se aos objetos, pessoas, imagens que o orador mostra. Estes últimos exemplos não dizem respeito à apresentação de si, mas sim ao uso de representações no discurso: levantar uma criança no chão, mostrar um recém-nascido, exhibir uma toga, mostrar um ferimento.¹³⁹

Como a primeira (que diz respeito ao uso do próprio corpo), a segunda implica também um uso de elementos materiais, mas se refere à utilização de artifícios exteriores ao corpo do orador, isto é, elementos como roupas, ferimentos, crianças etc. — coisas que expressam por si uma carga de significado específica e que, ao serem aplicadas oportunamente em conjunto com a imagem do orador, funcionam e produzem o efeito patético necessário para a obtenção da vitória.

A partir da ideia de o *movere* ser a parte mais substancial da eloquência, estabelece-se uma lógica que conduz à inversão da tradicional subordinação do visível ao dizível, o que, progressivamente, fará com que a retórica amplie a noção de “corpo” e abra espaço para outras formas de representação envolvendo o espaço, entre elas a representação pictórica ou mais especificamente a pintura. Os discursos começam a partir do rumo ao objetivo de estabelecer argumentos que funcionem como pinturas, isto é, que se fixem na mente dos indivíduos assim como a marca fascinante do visível se fixa no espírito humano. Isso levará ao desenvolvimento de teorias do pictórico e à tentativa de se começar a compreender o funcionamento da eloquência da pintura.

Cícero submete toda a retórica em função da ação, pois, apesar de a arte oratória se organizar num todo complexo que envolve questões patéticas, éticas e estéticas, sem a ação, o orador corre o risco de perder a significância. Aqui se faz uma interessante distinção. A ação mencionada, o *movere*, que inclui o visível e o audível, não é uma propriedade da retórica do discurso, mas sim da eloquência da palavra, pois não se liga aos elementos do discurso em si, mas a um aspecto mais externo, próprio da eloquência. O orador latino faz uma boa definição de ação em *Bruto*, onde também se vê um exemplo que esclarece a função da ação como eloquência:

¹³⁹ *Idem.*

O gesto de Antônio não era uma tradução plástica das palavras, mas correspondia aos pensamentos aos quais tudo se ajustava: as mãos, os ombros, as ancas, a batida do pé, a imobilidade das idas e vindas; ou seja, de maneira geral, qualquer espécie de movimento. Já a voz era contida, mas um pouco surda: é bem verdade que este defeito natural, por um privilégio único, tornava-se para ele uma vantagem. Dava-lhe algo de tocante nos trechos patéticos e uma entonação própria não só a inspirar confiança, como também a despertar piedade.¹⁴⁰

Uma polêmica questão tradutológica que se colocou neste momento da história no âmbito dos autores latinos foi a tradução do termo grego *hupokrisis*, cujo significado foi, *a priori*, *pronuntiatio*, em latim, mas, Cícero, em *O orador*, opta por traduzi-lo por *actio*, o que amplia a semântica da palavra, fazendo com que seu sentido vá muito além da língua e passe a se referir ao espaço visível da oratória.

Destarte, a imagem, ou todo o âmbito do visível, ganha lugar na retórica e praticamente assume o papel da eloquência. Esta última, situada entre a pintura e o teatro, se dá como um espetáculo, já que é a partir da recepção do público, ou seja, das reações e da comoção do espectador, que se revela o talento do orador. Isso se dá mesmo que não se tenha acesso ao orador, mas apenas ao público. Para esse contexto em específico, Lichtenstein cita o seguinte trecho de *Brutus*:

Para mim, eis o resultado que um verdadeiro orador deve obter. Quero que, sabendo que ele falará, as pessoas corram a ocupar os bancos... Que quando aquele que vai falar levantar-se, o círculo de curiosos peça silêncio, que após haja aplausos reiterados, inúmeros gritos de admiração... de maneira que, ao ver de longe esse espetáculo, mesmo sem saber de que se trata, compreenda-se que lá está alguém interessante e que é um Roscius que faz o espetáculo.¹⁴¹

Quintiliano concorda com Cícero sobre a importância do *movere*, mas, por outro lado, coloca alguns contrapontos quanto à subordinação da língua ao visível. Segundo ele, o *movere* deve dar vazão à palavra para que nasçam palavras fortes e capazes de criarem, aos que ouvem e assistem ao discurso, a ilusão de estarem contemplando imagens. Nesse ponto, há mais uma palavra-chave que entra em pauta na teoria da eloquência: a imaginação. Para persuadir, o orador deve se servir de sua fantasia,¹⁴² emocionar o seu ouvinte e fazer com que ele ative sua própria imaginação.

¹⁴⁰ CÍCERO. *Brutus*, XXXVIII, p. 142. *Apud* LICHTENSTEIN, 1994, p. 98.

¹⁴¹ CÍCERO. *Brutus*, LXXXIII, 290. *Apud* Op, p. 98. Roscius (126-62 a.C) foi um ator romano de reconhecido talento e de excelência teatral.

¹⁴² *Fantasia* é a palavra grega usada para fazer referência à imaginação.

A relação que se começa a estabelecer entre eloquência e pintura, a valorização da imagem e seu poder retórico durante o discurso leva ao seguinte mote que inaugura, de fato, a retórica pictórica: “A verdadeira descrição deve ser como uma pintura”, isto é: *Ut pictura rhétorica*. No entanto, essa colocação é limitante, pois não se trata realmente de fazer com que a retórica se torne pintura e que, em consequência disso, se cale o discurso substituindo as palavras por quadros. Em vez de se colocar à vista verdadeiros quadros, é mais interessante fazer descrições como se se estivesse diante de um deles. Um grande discurso é aquele que induz efeitos imagéticos sem mostrá-los verdadeiramente ou sem ter que recorrer a eles. Portanto, ter eloquência é saber usar as palavras de forma a conseguir pintar com elas.

A aproximação *pictura rhétorica* é invertida na obra de Alberti (1404–1472), que estabelece o tema como *ut rhétorica pictura*. Em seu primeiro livro, este autor se preocupa em trabalhar os fundamentos abstratos e práticos da cor; já no segundo, ele se dedica ao estudo do poder retórico da cor, a eficácia que esta tem em suscitar o prazer e provocar emoções naquele que contempla. Embora Alberti tenha sido breve e suas últimas ideias tenham sido mais desenvolvidas por outros coloristas posteriormente, o arquiteto italiano foi o primeiro a lançar as bases que fundamentariam a *Ut rhetorica pictura*. Com o ato de trazer à pintura a expressão e o poder de comoção, Alberti não está só atribuindo à pintura a mesma finalidade da retórica, mas também está trazendo a ação para dentro de um quadro. Esta *actio*, que em outras artes é expressa pela voz, e que aqui é puramente visual, silenciosa, far-se-á presente por meio do gesto.

Desta forma, a *Ut rhetorica pictura* fala sobretudo da função da representação. Cada um em seu momento, Cícero, no período clássico, e Alberti, no renascimento, vão fazer de todos os elementos pictóricos não só os mais fundamentais como a cor, mas também aqueles mais complexos como a expressividade dos gestos, a maneira pela qual se representa o contexto histórico, a disposição dos personagens e a composição das figuras, forças de eloquência do quadro. Por fim, todos os elementos formam a retórica pictural. Contudo, há que se fazer uma ressalva: não é possível correlacionar as técnicas persuasivas plásticas com as técnicas retóricas da oratória. Forçar a relação direta entre as duas seria incorrer em um erro que Cícero já há muito denunciava, de forma que essa aproximação deve ser feita como é dito:

A análise desta comparação [oratória e pintura], onde a pintura se define como uma retórica, não poderia, portanto, reduzir-se ao estudo do modo como as categorias da retórica funcionam no seio da representação pictórica. Qual é o equivalente plástico da invenção ou da disposição? De que maneira

os tropos e as figuras são transpostos em termos visíveis? Em que medida a codificação dos gêneros corresponde a uma classificação de tipo retórico? Todas essas perguntas, por mais importantes que sejam, não dão conta da significação real da comparação porque deixam de considerar o que nela efetivamente está em jogo. Querendo reduzir, como tantas vezes se faz, a questão da eloquência pictórica à das modalidades retóricas utilizadas na elaboração da representação visual, comete-se um erro análogo ao que Cícero tanto denunciou quando censurava os retóricos por confundirem a verdadeira eloquência com uma mera análise dos processos técnicos da persuasão. Isto significa voltar a reduzir a retórica à imagem platônica de sua caricatura considerando-a uma culinária cujas receitas o pintor se limitaria a aplicar.¹⁴³

Embora o autor da *República* seja muito anterior a Cícero, esse erro evidenciado acima seria um grande trunfo para a teoria do primeiro, que denigre o pintor e a arte da imagem e transforma a produção artística plástica em uma sofisticada mecanizada, uma vez que a reprodução artística, ou a “cópia”,¹⁴⁴ de acordo com o ponto de vista do filósofo, seria feita a partir de determinadas técnicas inflexíveis de poder eloquente. Bastaria que um homem aplicasse tais expedientes e desse corpo à obra. O quadro seria a fonte do duplo engano: primeiramente pela imagem, e secundamente pela retórica.

Por conseguinte, a associação direta entre a pintura e o poder de convencimento não cabia naquele instante. A pintura passa a ter mais autonomia em um momento chave da história artística: o renascimento (1300–1700). Até então, não se falava de finalidade, mas sim de *Ut pictura poesis*, uma tentativa de equiparação entre o poeta e o pintor, mas sempre, todavia, subordinando o segundo à linguagem e apontando o caráter incompleto da tela, que não tem voz. A intenção do *Ut rhetorica pictura* vai justamente ao avesso da última. Unir a retórica à pintura é levar as artes plásticas a um outro patamar, o patamar da eloquência, no qual a linguagem é dispensável e em que o quadro se afirma. Assim sendo, o *Ut rhetorica pictura* não só eleva as artes espaciais, mas, inclusive, assegura a supremacia da pintura sobre a linguagem.¹⁴⁵ A comparação entre o pintor e o orador visa, enfim, enfatizar o poder que a tela tem de suscitar efeitos que o texto não é capaz. Se a pintura é muda, a poesia é cega. A imagem tem meios persuasivos como o poder de ilusão, a instantaneidade do efeito e a força da emoção que é por ela provocada. Esses recursos fariam a pintura superior à poesia. A

¹⁴³ LICHTENSTEIN, 1994, p. 202.

¹⁴⁴ Na filosofia e literatura de Platão, *mimesis* é a palavra utilizada para falar de “cópia” e de “reprodução artística”.

¹⁴⁵ Aqui, o conceito de “artes espaciais” é usado em contraposição a “artes temporais”. Essa classificação é dada por Lessing em *Laoconte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Sucintamente, “artes espaciais” são as artes produzidas por meio de interferência do artista no espaço, e, “artes temporais” são as artes produzidas com base no tempo e na sequência, como a música e a poesia. Tal noção será devidamente explorada e explicada no capítulo seguinte, na parte *Ut pictura poesis*.

mudez da pintura, considerada por muitos uma fraqueza, é fonte de alta eficácia retórica com a qual nenhuma arte temporal pode rivalizar. Leonardo Da Vinci escreve:

Se sabe evocar e descrever as aparências das formas, o pintor pode mostrá-las com vida, com luzes e sombras que criam as próprias expressões dos rostos; nisto, a sua pena não poderia comparar-se a nosso pincel.¹⁴⁶

A comparação entre a pintura e a retórica, assim como a comparação com a poesia, exige um aporte teórico e ambas valorizam a importância da pintura. No entanto, a legitimidade que a segunda sugere só funciona mediante correlação com o discurso. Já a *Ut rhetorica pictura* força a legitimidade e oferece maior autenticidade à pintura. Essa aproximação evidencia a especificidade da pintura e sua definição. A síntese *Ut pictura poesis* mascara sua especificidade. A primeira permite, portanto, que se afirme tanto sua autonomia quanto sua especificidade de uma só vez:

A partir do momento em que não mais se trata de apenas demonstrar a dignidade social e intelectual das artes visuais, mas também a irredutibilidade de seu modo de representação, desenvolve-se toda uma argumentação retórica que enfatiza os efeitos incomparáveis do visível, a força de uma eloquência cuja supremacia deve-se precisamente à impossibilidade de se traduzir em palavras.¹⁴⁷

Depois de Alberti, todos os estudiosos que quiserão comprovar a supremacia das artes vão recorrer a grandes nomes da oratória, como Cícero e Quintiliano. Roger de Piles lembra que “os oradores antigos compreenderam muito bem que podíamos ficar insensíveis a um discurso, mas não a uma imagem”.

Os próprios indivíduos cuja profissão era persuadir muitas vezes chamaram a pintura em seu auxílio para tocar os corações, porque o espírito, como demonstramos, é antes e mais vivamente abalado pelas coisas que impressionam os olhos do que por aquelas que entram pelos ouvidos: as palavras passam e voam, como se diz, e os exemplos tocam.¹⁴⁸

Além desse registro, Piles oferece outros, mas algo notável é que tais ocorrências em que a pintura serviu de verdadeiro recurso persuasivo ensejam o estudo e a compreensão mais aprofundada de certos recursos que compõem a pintura, especialmente o colorido, isto é, a

¹⁴⁶ DA VINCI, p. 189. *Apud* LICHTENSTEIN, 1994, p. 204.

¹⁴⁷ LICHTENSTEIN, 1994, p. 204.

¹⁴⁸ PILES, 1708, p. 371–372.

função de cada cor e a simbologia de cada elemento da paleta de cores. Outro exemplo disso é verificado no excerto:

O dinheiro dos ricos era bem capaz de ganhar sufrágios, mas tão logo a pintura do mal que fora feito aparecia diante de toda a assembleia, arrancava a verdade do coração dos juizes em favor do pobre, isto acontece porque a palavra não passa do signo da coisa e a pintura que representa mais vivamente a realidade, abala e penetra o coração com muito mais força do que o discurso.¹⁴⁹

Esmiuçando a retórica da pintura, há os que preferem a retórica da forma, do desenho, a representação de um gesto, as linhas e contornos de um rosto, o traçado de um corpo em movimento. Outros veem mais expressividade na *actio* pictórica: a cor. Lomazzo, em seu tratado da pintura (*Tratatto dell'arte della pittura, scultura ed architettura*) e em *Idea del tempio della pittura*, indica que a cor deve ser tomada como a raiz da pintura e sua condição.¹⁵⁰ Ele dedica um de seus capítulos ao estudo dos efeitos que as cores causam. O valor da pintura, segundo ele, está mais na força emocional suscitada pelas qualidades do colorido do que na imitação correta das atitudes e na representação precisa dos movimentos.¹⁵¹ Lichteinstein dedica um dos capítulos de seu livro *A cor eloquente* à oposição entre o desenho e o colorido, e chega à conclusão de que o desenho oferece um tom sóbrio e racional do conjunto de uma tel. Por outro lado, a comoção e a eloquência ficam, mesmo, a cargo do uso das cores, luzes e sombras.¹⁵²

A preferência entre a eloquência do desenho ou a do colorido é definida por dois prismas: a crença de que a pintura tem seu veio principal na razão, nos contornos; e por outro lado, a convicção de que a pintura é principalmente constituída de paixão. É interessante, neste ponto, confrontar as pinturas de Poussin (1594–1665) e de Rubens (1577–1640) para evidenciar a divergência entre o emprego das duas retóricas: a pictórica de preferência pelo desenho e, do outro lado, a de preferência pelo colorido, pela impressão.

Le Brun, autor bastante evocado por Lichteinstein, manifesta uma série de repreensões contra os quadros de Poussin, dizendo que este pintor sufoca o quadro com seu excesso de

¹⁴⁹ *Idem.*

¹⁵⁰ Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1592) foi um pintor italiano e teórico do *cinquecento*. Depois de ter perdido a visão na metade de sua vida, dedicou-se a escrever dois complexos tratados que marcaram o desenvolvimento da crítica de arte: *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura* (1584) e *Idea del tempio della pittura* (1590). O primeiro é um guia sobre a estética do fim do séc. XVI, e o segundo é um texto mais metafísico que oferece uma descrição da natureza humana e da personalidade quanto à invenção e juízo artístico.

¹⁵¹ Diferenciação de cor e colorido.

¹⁵² Cf. “O conflito entre o colorido e o desenho ou o devir tátil da ideia”. In: LICHTENSTEIN, J. *A cor eloquente*, 1994, p. 142.

dramaturgia e narratividade. Em outras palavras, Le Brun está falando de um excesso de gestos e de *actio* que Poussin desenha em suas telas. Rubens compõe seus quadros de maneira diferente, talvez “não querendo convencer”, diz Le Brun, mas “buscando afetar seu espectador de alguma forma”.

Sobre a retórica do colorido, a autora diz o seguinte:

Fazendo um uso bem diverso do *Ut rhetorica pictura*, os pintores coloristas impõem outras condições à análise e exigem um espectador cujas formas de receptividade são, exatamente por isto, modificadas [(modificáveis?)]. A força retórica de suas pinturas não se deve à maneira pela qual elas sabem representar as paixões, mas sim à eficácia com a qual conseguem suscitá-las. Seus quadros pedem, portanto, uma interpretação que privilegie a eloquência dos efeitos [...].¹⁵³

Quando a autora diz que os pintores com tendência à retórica da cor exigem um espectador de receptividade modificada, ela quer dizer que os espectadores, de modo geral, têm propensão a dar preferência a pinturas que privilegiam a retórica do desenho.

Diferencia-se, em suma, a pintura que representa a paixão e a pintura que busca provocar a paixão. A autora ilustra essa questão com uma breve análise e explicação da gravura *L'extase de Saint Paul*, que abaixo é citada:

Cada sentimento é, na verdade, caracterizado de modo diferente através de uma modificação que atinge uma ou diversas partes do rosto [...]. Esses desenhos combinam-se assim em sistema e ordenam-se em uma verdadeira língua das paixões, cuja ambição é traduzir visualmente a maior parte das emoções humanas através de ícones que seriam imediata e universalmente identificáveis. Mas este modelo semiótico só pode adaptar-se à análise à medida que esta se refira às paixões representadas na pintura e não às paixões provocadas pela pintura.¹⁵⁴

A representação dramática e narrativa de Poussin é hermética. Isto é, os elementos das pinturas deste artista dialogam entre si e não (geralmente) com quem observa o quadro. Em vez disso, nas obras de Rubens, por exemplo, a análise que se apresenta é que a obra de retórica da paixão, aquela que visa provocar sentimentos nos contemplantes, é composta objetivando em primeiro lugar o diálogo com aquele que a observa. Esta noção de obra fechada nela mesma, de Poussin, é bem exemplificada com o quadro *Os israelitas colhem o maná no deserto*.

¹⁵³ LICHTENSTEIN, 1994, p. 207.

¹⁵⁴ LICHTENSTEIN, 1994, p. 210. Cf. Conjunto escultural *Laoconte*, p. 102.

Figura 8 - Os israelitas colhem o maná no deserto¹⁵⁵



Depois de feita a comparação entre dois diferentes modos de desenho e pintura (Poussin e Rubens), Roger de Piles mostra que a questão do desenho é gramatical. O que se exige é a sua correção. Ainda para de Piles, que é um amante da emoção que a arte propõe, o rigor do desenho não merece destaque: “Não lhes falarei das figuras em particular, de suas expressões nem de suas atitudes: tudo isso depende de um desenho correto”.¹⁵⁶

O aspecto cenográfico do quadro também diz respeito às interações que os elementos da tela mantêm. Desta forma, o todo depende inclusive da disposição das figuras, obviamente.¹⁵⁷ Isso posto, ele completa:

¹⁵⁵ Autor: Nicolas Poussin (1594-1665)

Data: 1639

Dimensões: 149 cm de altura, 200 cm de largura.

Lugar de conservação: Museu do Louvre, Paris.

Fonte: base de dados *Utpictura18*, disponível em: <<http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A0271&premiere&tab=A0271-B4672>>.

¹⁵⁶ LICHTENSTEIN, 1994, p. 215.

¹⁵⁷ Em termos de disposição de elementos e figuras na pintura, o quadro *Déjeuner sur l'herbe*, de Édouard Manet, é muito emblemático. Como pode-se notar (Cf. Anexo, figura 12) as figuras são dispostas na tela de modo a não causar um efeito pudoroso no espectador, muito embora haja uma mulher nua junto a homens vestidos. De toda forma, a obra escandalizou o júri e foi rejeitada no Salão de 1863.

Como ela também se refere à disposição [...] eu diria apenas, nesta ocasião, que qualquer atitude que se dê às figuras, para qualquer assunto que seja, ela deve revelar belas partes, tanto quanto o permitia a natureza do assunto. Ademais, ela deve ter um aspecto que, sem sair da verossimilhança nem do caráter da pessoa, ponha encanto na ação.¹⁵⁸

De outro lado, observa-se exatamente o contrário. Para Le Brun, a *actio* gestual é a responsável pelo tom de verdade à representação, e é isso que traz a vida à pintura, segundo ele.¹⁵⁹ Seguindo esse viés teórico, um forte argumento é que a arte de reproduzir as expressões corporais pode ser o que concebeu a retórica da pintura, e, quanto a isso, Roger de Piles nada comenta. Este, contra-argumentando, voltará à matéria do claro-escuro, ao passo que enaltece a tela *A descida da cruz* de Rubens:¹⁶⁰

O claro-escuro abarca os objetos particulares, os grupos e todo o conjunto. Rubens tinha por máxima, no caso dos objetos particulares expostos sob uma luz comum, iluminar tanto mais os pontos elevados quanto mais destaque eles tivessem, e a maioria das figuras que se encontram nesses quadros só faz o belo efeito que veem porque o pintor tratou-as segundo este princípio.¹⁶¹

Observa-se o recurso do lençol que destaca a figura Jesus Cristo dos outros elementos do quadro e o coloca em um plano que sobressai aos olhos do espectador. Essa tela é um grande exemplo do uso colorista da *Ut rhetorica pictura*.

A fim de sublinhar ainda mais as diferenças entre as compreensões de retórica pictórica, quanto à avaliação da qualidade de um quadro, tema que é mencionado logo nas primeiras linhas deste capítulo e agora é retomado, Roger de Piles, o devoto ao colorido, em vez de contemplar e analisar a tela, considera que basta ao espectador lançar uma rápida olhadela, *en passant*, para que seja determinado o nível estético-retórico da obra. Ponderando dessa forma, pode-se dizer que de Piles já adota um ponto de vista moderno em termos de estética, visto que o objeto artístico é julgado pelo efeito sensível que desperta.

Ao olharmos para o pintor, para sua paixão e ação, vemos as origens de sua produção artística, a fonte da retórica da representação pictórica e da representação teatral. Esse assunto remonta a Alberti e Cícero, o qual repetia que “nunca se inflamaria um ouvinte se o discurso não chegasse até ele em chamas”.¹⁶² As análises da relação pintor-pintura vão partir, portanto,

¹⁵⁸ PILES, 1708, p. 78.

¹⁵⁹ Por “vida na pintura”, compreende-se “encantamento”.

¹⁶⁰ Cf. Anexo, figura 13.

¹⁶¹ *Idem*.

¹⁶² LICHTENSTEIN, 1994, p. 218.

do princípio do mimetismo. Segundo Dolce (1508–1568), um quadro não pode exprimir nenhuma sensação da qual ele não seja o efeito. A tela é o reflexo do sentimento do artista, a paixão expressa no quadro por meio do colorido é a imitação da paixão sentida pelo pintor. Dolce diz: “O pintor não pode abalar-me se, antes de compor as suas figuras, não sentir em seu próprio espírito essas paixões ou esses movimentos que quer inspirar a outrem”.¹⁶³ Esse estado de alteração espiritual do artista que se reproduz em quadros será chamado de “entusiasmo”, sentimento que será associado à estética do sublime.¹⁶⁴

Voltando ao percurso do *Ut rhetorica pictura*, observa-se que este plano teórico mudou a compreensão das artes plásticas. A pintura, que antes era uma representação de montagem retórica, passa a ser uma força retórica em forma de representação. As colaborações de Alberti são suficientes para estabelecer as aproximações e distanciamentos entre a eloquência da pintura e a do discurso. Pormenorizando essa relação em *actio* retórica e *actio* pictórica, gesto e cor, ou então, adaptando à relação do orador e o pintor, voz e cor, não se deixará de notar as correspondências entre a elocução da voz e a expressividade da cor. No entanto, é preciso que se reconheçam as dificuldades que esse paralelo desencadeia. Lichtenstein coloca:

Pois o orador que se cala continua a ser um orador, não deixando com isto de ser eloquente e persuasivo; mas o pintor que não utilizasse cores não seria mais um pintor, e sim um simples desenhista. Se é possível conceber que a eloquência do orador seja silenciosa, como imaginar uma pintura que fosse incolor?¹⁶⁵

Portanto, a voz não está para a retórica da mesma forma que o colorido está para a pintura. Um corpo mudo, de acordo com essa lógica, é mais eloquente do que outro que fala. A arte do silêncio é impositiva e autônoma. Entretanto, essa retórica sempre dependerá de

¹⁶³ Ludovico Dolce (1508–1568) foi um teórico de pintura da primeira metade do *cinquecento*. Entre suas obras é reconhecido por ter traduzido os textos de Horácio e pelo *Dialogo dela pittura* (1557).

¹⁶⁴ Roger de Piles oferece uma marcante explicação sobre o entusiasmo que é ressaltada a seguir: “O entusiasmo é um transporte do espírito que faz pensar as coisas de maneira sublime, surpreendente, verossímil. Ora, como aquele que considera uma obra segue o grau de elevação que aí encontra, o transporte de espírito que está no entusiasmo é comum ao pintor e ao espectador; com uma diferença, porém pois embora o pintor tenha trabalhado repetidas vezes para aquecer sua imaginação, e para elevar sua obra ao grau exigido pelo entusiasmo, o espectador, por sua vez, sem entrar em nenhum detalhe, deixa-se elevar de súbito e como que involuntariamente ao grau de entusiasmo a que o Pintor o atraiu [...] introduzi o sublime na definição do entusiasmo [...] O entusiasmo contém lados diversos... Mais que isto, o entusiasmo tem um efeito mais rápido enquanto o do sublime pede ao menos alguns momentos de reflexão para ser visto em toda a sua força. O entusiasmo nos capta sem que o sintamos, e nos transporta, por assim dizer, como de um país a outro sem que o notemos, a não ser pelo prazer que nos causa. Parece-me, em suma, que o entusiasmo nos apreende e que nós apreendemos o entusiasmo” PILES, 1708, p. 111-112. *Apud* LICHTENSTEIN, 1994, p. 219.

¹⁶⁵ LICHTENSTEIN, 1994, p. 222.

artifícios sedutores no campo do visível. Uma fragilidade que é inexorável à sua essência.

Como os teóricos e oradores mencionados até aqui, Diderot, em seus Salões, se dedica também à exposição de seus pensamentos sobre as relações entre a pintura e o domínio escrito. Isso se dá de tal forma que, a partir de seus textos, se pode afirmar que o filósofo não confirma exatamente o que vinha sendo dito a respeito da retórica e das diferenças entre a pintura e a poesia, mas elabora um senso crítico e uma teoria próprios a respeito dos temas então debatidos.

2.2 O estilo de Diderot

Diderot tentou compreender não apenas a origem, mas toda a teoria da linguagem, da oratória e das ideias, isso é facilmente perceptível dadas suas menções e citações em seus textos, senão, em suas *Cartas*, que são, antes de tudo, ensaios sobre o uso da linguagem e sobre sua organização. Diderot manifesta em sua obra em geral grande preocupação em descobrir a origem de nossas ideias e, principalmente, a forma como nós as representamos, de forma a perguntar-se o seguinte: como uma ideia se cria no espírito humano e como, em seguida, ela é representada por ele? Voltaire, no *Dictionnaire philosophique*, dá uma definição de “ideia” que está estritamente ligada ao poder de imaginação e de figuração da mente humana. Diderot, como tudo indica, compartilha dos mesmos princípios:

[O que é uma ideia?] É uma imagem que se pinta em meu cérebro.
Então todos seus pensamentos são imagens?
Certamente; pois as ideias mais abstratas são apenas sequências de todas as coisas que já observei. De modo geral, eu só profiro a palavra ser porque conheci seres em específico. Só profiro o substantivo infinito porque vi limitações, e, por mim, afasto-me dessas limitações o máximo que posso; só formulo ideias porque tenho imagens na cabeça.¹⁶⁶

Essa ideia colocada por Voltaire é cara a Diderot não só por corresponder ao que ele diz nos *Salões*, mas porque é exatamente isso que o polígrafo indica na *Carta*, ou seja, que o indivíduo usa de seus sentidos para construir suas ideias numa única imagem. Esta colocação não é só pertinente no sentido teórico para que se compreenda as concepções de retórica e eloquência de Diderot, como também porque o mesmo esquema de pensamento, ideia, e imagem se vê reproduzido em sua escrita e, mais claramente, nos dispositivos retóricos estudados nessa dissertação, em especial no tema *ut pictura poesis*.

No caminho inverso à construção das ideias e das figuras do pensamento, o quadro deve, por meio de seus recursos, brindar seu espectador com seu poder eloquente. Dessa forma, para Diderot, a frase horaciana não se aplica univocamente, mas, bem como o próprio crítico expõe em comentários a respeito de certos artistas, há pinturas que não têm poder algum e que não têm nada a comunicar, sendo, de fato, mudas. O silêncio da tela é uma derrota para o pintor. “Expressões pictóricas mudas” são telas que não obtiveram sucesso

¹⁶⁶ *C'est une image qui se peint dans mon cerveau.*

Toutes vos pensées sont donc des images ?

Assurément ; car les idées les plus abstraites ne sont que les suites de tous les objets que j'ai aperçus. Je ne prononce le mot d'être en général que parce que j'ai connu des êtres particuliers. Je ne prononce le nom d'infini que parce que j'ai vu des bornes, et que je recule ces bornes dans mon entendement autant que je le puis ; je n'ai des idées que parce que j'ai des images dans la tête. « IDÉE ». In: VOLTAIRE, 2005.

artísticos. Uma vez que o que é pintado não atinge o domínio narrativo nem discursivo, o quadro fica sem conexão com o observador. Nesse sentido, Diderot é bastante claro no léxico que utiliza para fazer esse tipo de avaliação (negativa), como se pode notar em alguns trechos do *Salon de 1763* e do de *1765*, sobre os pintores Doyen, Vanloo e Boucher:

Andromaque éplorée devant Ulysse de Doyen: “E esses sombrios e longos soldados, de faces vermelho cobreado, cabeças de repolho, colados um no outro, o que significam? O que estão dizendo? Que expressão, que fisionomias têm eles?

Se eles estão lá para encher, eles cumprem exatamente esse papel”.¹⁶⁷

Auguste fait fermer les portes du temple de Janus de Carle Vanloo: “E o conjunto, qual é o seu significado? Onde está o interesse? Onde está a temática? [...] É frio, é insípido; tudo isso é de um silêncio morno, de matar de tristeza e tédio”.¹⁶⁸

Autre Pastorale de Boucher: “O que isso diz? Nada”.¹⁶⁹

Esse tipo de avaliação dá a entender que, de acordo com o crítico, a linguagem deve suprir o mutismo da pintura. Por outro lado, diferentemente desta avaliação, a crítica positiva, como se vê por vezes nos relatos sobre as telas de Chardin ou de Vernet, também confirmam a mesma teoria, pois essas são descritas não só com claros elogios, mas associadas a sentidos e domínios que não são próprios à pintura, dito de outra forma, Diderot refere-se às telas de Chardin e Vernet como pinturas que extravasam seus domínios espaciais e afetam aquele que as contempla por meios não convencionais.

¹⁶⁷ *Andromaque éplorée devant Ulysse* de Doyen : « Et ces maussades et longs soldats, à faces de cuivre rouge, et à têtes de choux, entassés les uns sur les autres, que signifient-ils ? que disent-ils ? quelle expression, quelles physionomies ont-ils ? s'ils sont là pour remplir, ils s'en acquittent très exactement. » Cf. Anexo, Figura 9. DIDEROT, D. *Salon de 1763*, p. 245. Tradução minha.

¹⁶⁸ *Auguste fait fermer les portes du temple de Janus* de Carle Vanloo : « Et le tout que signifie-t-il ? où est l'intérêt ? où est le sujet ? [...] Cela est froid, cela est insipide ; tout est d'un silence morne, d'un triste à périr » DIDEROT, D. *Salon de 1765*, p. 29-31. Tradução minha. Cf. anexo, Figura 10.

¹⁶⁹ *Autre Pastorale* de Boucher : « Qu'est-ce que cela dit ? Rien. » Op. cit., p. 65. Tradução minha. Cf. Anexo, Figura 11.

Figura 14 – *Le bocal d'olives*¹⁷⁰



Para efeito de comparação e exemplificação, segue abaixo um trecho dos relatos sobre o quadro *Le bocal d'olives* de Chardin, exposto no *Salon de 1763*:

É a própria natureza; os elementos estão fora da tela e são de uma realidade de confundir os olhos. (...)

É que esse vaso de porcelana é feito porcelana; é que essas azeitonas estão realmente separadas da boca pela água na qual elas estão nadando; o que falta apenas é pegar esses biscoitos e comê-los, essa tangerina, cortá-la e espremê-la, essa taça de vinho e tomar, essas frutas e descasca-las, esse patê e por nele a faca.¹⁷¹

¹⁷⁰ Autor: Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779)

Data: 1760 (obra datada)

Dimensões: 71 cm de altura, 98 cm de largura.

Lugar de conservação: Museu do Louvre, Paris.

Fonte: base de dados *Utpictura18*, disponível em: <<http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A1117&derniere&tab=A1117>>.

¹⁷¹ *C'est la nature même ; les objets sont hors de toile et d'une vérité à tromper les yeux.*

C'est que ce vase de porcelaine est de la porcelaine ; c'est que ces olives sont réellement séparées de l'œil par l'eau dans laquelle elles nagent ; c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger, cette bigarade, l'ouvrir et la presser, ce verre de vin et le boire, ces fruits et les peler, ce patê et y mettre le couteau. Tradução minha. DIDEROT, 1975, p. 222.

A superfície da tela começa a ultrapassar a sua própria matéria nos dois sentidos, no do espectador que avança e ingressa dentro da tela e no da tela em direção ao espectador. O quadro avança rumo a quem o observa e o envolve. Como se vê no comentário acima, os elementos da tela não se mantêm na figuração, eles se tornam disponíveis, colocam-se ao acesso das mãos (tato), e passam a ter uma relação mais forte com o verdadeiro.¹⁷² Esse aspecto do *verdadeiro* é especial a Chardin, cujas obras Diderot sempre destaca e elogia da mesma forma, enaltecendo a simplicidade e o aspecto realista.

Falando especificamente dos relatos das obras de Vernet nos *Salões de 1767*, o mesmo que se vê com Chardin também se verifica em todo o *Passeio*, o apelo do texto ao tato, ao olfato e aos outros sentidos humanos. Não apenas isso, mas também todos os aspectos textuais que fogem da simples crítica de arte, do domínio concreto; os recursos narrativos implicados, os diálogos, a incursão de Diderot e do leitor para dentro do quadro, dizem, por si só, que a tela em questão é valorosa artisticamente. O filósofo só rompe com a monotonia da descrição quando, e apenas quando, o pintor faz o mesmo em sua obra. Esta afirmação é expressa nas palavras de Diderot, num momento chave do texto, a revelação de que, afinal, não se trata de um passeio, mas de uma série de telas de um paisagista. Diderot deixa muito claro o motivo de aplicar todos esses recursos que fogem ao domínio da simples crítica:

e de repente fui levado dos campos ao Salão... “O quê! Então estás me dizendo que o mestre, seus dois alunos, o almoço sobre a relva e o patê são imaginários?!”... É vero... “Esses diferentes sítios são quadros de Vernet?!”... Tu l’hai detto... “Então foi para romper o tédio e a monotonia das descrições que deles fizeste paisagens reais que nossas discussões emolduraram.”... A maravilha. Bravo; ben sentito. Isso não é mais a natureza, é a arte. E não é mais de Deus, mas sim de Vernet que te falarei.¹⁷³

Quando isso é revelado, tanto que não são campos, mas quadros, quanto que todo o aspecto imaginário foi um recurso lançado para quebrar a monotonia, bem como fizera Vernet em suas telas, a obra do paisagista fica ainda mais engrandecida. Conseqüentemente, junto a essa descoberta que o crítico entrega ao leitor, Diderot deixa claro que sua escrita varia de forma consoante à avaliação da obra em questão, aumentando sua complexidade genérica e discursiva à medida em que a tela também vai além da monotonia da pintura ou do preenchimento dos espaços do quadro. Se a tela provoca o desejo no espectador de tocá-la, Diderot faz o possível para que essa sensação se reproduza naquele que lê seu texto. No trecho abaixo, por exemplo, Diderot fala de um banquete que não aparece no quadro:

¹⁷² STAROBINSKI, 1991, p. 26.

¹⁷³ Ver nota 89.

Foi um erro. Era tarde. Estava exausto, pois toda sensação violenta esgota, e encontrei sobre a relva jarras de cristal cheias de água e de vinho e um enorme patê que, sem ter o aspecto augusto e sublime do sítio do qual contra minha vontade saíra, nem por isso era desagradável de se ver. Oh, reis desta terra, que diferença entre a alegria, a inocência e a doçura dessa refeição frugal e sã, e a triste magnificência de teus banquetes!¹⁷⁴

Observa-se, lado a lado com a exaustão dos caminhanes, o surgimento de água, vinho e patê na cena campestre. Nesta circunstância, é provocada nos personagens a vontade de se aproximar do banquete e saciar-se. No entanto, tais elementos, o patê, a água, o vinho, são completamente distantes da realidade do quadro de Vernet, como se pode constatar ao observá-lo.¹⁷⁵ O enciclopedista coloca tais elementos no texto para que o leitor sinta a mesma sensação que ele sentiu ao apreciar a paisagem, a vontade de se aproximar e usufruir do ambiente mais de perto.

A organização das descrições geralmente não varia, Diderot parte do âmbito espacial do quadro rumo aos seus detalhes e interpretações. À medida que isso se dá, são inclusos nas descrições elementos figurativos, que não são próprios do objeto artístico em questão. Do lado discursivo, a linguagem passa do gênero crítico ao poético (se a tela de que se fala merecer tal recurso). Dessa forma, há, inicialmente, uma exposição sobre como os elementos pictóricos se organizam no quadro, como exemplificado abaixo, no primeiro parágrafo do primeiro sítio da série:

À minha direita, ao longe, uma montanha oferecia seu cimo às nuvens. Neste instante, o acaso ali havia detido um viajante, de pé e tranquilo. A base da montanha nos era ocultada por um rochedo que se interpunha a ela. O pé do rochedo se estendia para baixo e para cima, e dividia em dois planos a profundidade do cenário. Bem à direita, em uma saliência do rochedo, observei duas figuras que a arte não poderia ter melhor disposto para provocar efeito.¹⁷⁶

E, em seguida, é feita a descrição e o desenvolvimento mais específico, minucioso.

¹⁷⁴ *et j'eus tort. Il était tard. J'étais épuisé, car toute sensation violente épuise, et je trouvai sur l'herbier des carafons de cristal remplis d'eau et de vin, avec un énorme pâté qui, sans avoir l'aspect auguste et sublime du site dont je m'étais arraché, n'était pourtant pas déplaisant à voir. O rois de la terre, quelle différence de la gaité, de l'innocence et de la douceur de ce repas frugal et sain, et de la triste magnificence de vos banquets ! Promenade*, p. 212.

¹⁷⁵ Cf. Figura 6.

¹⁷⁶ *A ma droite, dans le lointain, une montagne élevait son sommet vers la nue. Dans cet instant, le hasard y avait arrêté un voyageur debout et tranquille. Le bas de cette montagne nous était dérobé par la masse interposé d'un rocher. Le pied de ce rocher s'étendait en s'abaissant et en se relevant et séparait en deux la profondeur de la scène. Tout à fait vers la droite, sur une saillie de ce rocher, j'observai deux figures que l'art n'aurait pas mieux placés pour l'effet. Op. cit.*, p. 175-176.

Junto a isso, Diderot inicia um processo de elogio ou de manifestação de desprezo, sendo sempre muito franco em suas avaliações.

Então, tem-se que o *Passeio* é formatado da seguinte maneira: em primeiro lugar é dada a exposição espacial dos elementos no quadro, depois, a descrição pormenorizada dos elementos, em seguida, numa linguagem mais poética, que flerta com o drama e com a narrativa, entram os elementos mais figurativos, metafóricos, intertextualidades, personagens, diálogos, discussões filosóficas, como se observa na continuação dos relatos do mesmo sítio:

... “Que artista”, dizia-me meu cicerone, “teria imaginado romper a continuidade do caminho rochoso com uma touça de árvores?”... Vernet, talvez... “Perfeito. Mas teu Vernet... Teria ele imaginado esta elegância e este encanto? Teria ele podido recompor o efeito quente e picante desta luz que brinca entre os troncos e os ramos?”... Por que não? ... “Recompor o espaço imenso que teus olhos descobrem mais além? ”... Foi o que ele fez algumas vezes. Tu não conheces este homem; até os fenômenos da natureza lhe são familiares.¹⁷⁷

Assim, o processo se reinicia algumas vezes e continua, ligando um sítio ao outro. Essa ligação é feita de forma livre, isto é, não é tão bem definida, senão, ziguezagueante, quando os processos descritivos e narrativos se alternam. Essa estratégia de descrição adotada por Diderot pode ser vista mais facilmente, de forma mais clara, em relatos de outras telas de outros pintores, pois, em se tratando da série de Vernet, há um único universo (os quadros desse pintor são coerentes entre si), portanto, a passagem de um relato ao outro nem sempre é tão marcada, apesar de Diderot indicar graficamente o número do sítio antes de começar cada um deles.

Observada a maneira descritiva, Diderot, como personagem e como crítico, dentro e fora da tela, ocupa um lugar central durante o passeio. Como personagem, Diderot cria a ilusão de que ele pertence à paisagem da tela que ele mesmo examina e desenvolve o relato de seu interior, de acordo com suas próprias experiências sensoriais obtidas nos sítios.

Diderot, de dentro do quadro, se presta à função de uma espécie de monitor, mais ou menos equivalente àquele monitor que guia grupos de pessoas dentro de um museu ou de uma exposição, apontando e chamando a atenção a certos detalhes de cada obra e explicando-as, contando o que há de ser visto em cada momento. Isso se verifica, pois, quando ele descreve o

¹⁷⁷ “*Quel est celui de vos artistes, me disait mon cicerone, qui eût imaginé de rompre la continuité de cette chaussé rocailleuse par cette touffe d’arbres* »... Vernet, peut-être... « *A la bonne heure. Mais votre Vernet en aurait-il imaginé l’élégance et le charme ? aurait-il pu rendre l’effet chaud et piquant de cette lumière qui joue entre leurs troncs et leurs branches ?* »... Pourquoi non ?... « *Rendre l’espace immense que votre œil découvre au-delà ?* »... *C’est ce qu’il a fait quelquefois. Vous ne connaissez pas cet homme ; jusqu’où les phénomènes de nature lui sont familiers. Op. cit., p. 176.*

caminho que seu olhar toma ao observar o horizonte da paisagem, bem como visto nesse trecho do segundo sítio: “Meu olhar, abaixando-se até a crista do caminho de rocalha, encontrava o topo das casas da aldeia, e ia embrenhar-se e perder-se em um campo que confinava com o céu...”¹⁷⁸

Ao fazer a conexão direta entre o seu olhar e “a crista do caminho de rocalha” e dizer, logo após, que seu olhar se perdia “em um campo que confinava com o céu”, Diderot faz transparecer ao leitor uma sensação de amplidão e de proximidade com a cena campestre descrita, porque, bem como estão colocadas as palavras, não é para o desenho de uma “crista do caminho de rocalha” que ele olha, mas sim para uma verdadeira crista. A impressão de se estar num ambiente campestre (fictício) ocorre por não ser nada comum, ou não ser possível, perder o olhar por entre os elementos pictóricos de um quadro. Geralmente, a visão do todo desse tipo de obra plástica já é possível desde o primeiro momento de observação. Por isso, quando Diderot fragmenta a leitura de uma tela, enfocando cada uma de suas partes separada e detidamente, ele desconstrói a experiência de estar vendo um quadro e a transplanta em outra experiência, fictícia, mas muito verossímil, de estar diante de uma verdadeira paisagem.

O salonista se movimenta de acordo com sua própria vontade diante da tela (ou do sítio), o que lhe possibilita inverter a ordem, os planos, e explorar partes nem tão colocadas à mostra pelo artista. Como personagem principal das cenas campestres, ele organiza as perspectivas e os limites de cada parte do quadro, ordenando o ritmo das discussões e as descrições que se dão durante o passeio. De modo geral, Diderot aplica exatamente o que Teão (335-395) definia por *ekphrasis*, que é a descrição de um objeto artístico de modo a conduzir o olhar e levar diante dos olhos de alguém aquilo que é mostrado.¹⁷⁹ Ou então o que se coloca como “passeio do olhar”.¹⁸⁰ O passeio, além de retomar o gênero do passeio estético muito visto e caro ao século XVII, dá um quê de espontaneidade ao texto e acentua o realismo das descrições. Arasse faz o seguinte comentário a respeito das páginas que Diderot dedica a Vernet:

Retratam um testemunho excepcional sobre as condições nas quais um olhar usufrui de um quadro ao se movimentar, “deslocando” sucessivamente o ponto de vista do conjunto. (...) elas mostram, de uma única vez, como o percurso do olhar se constitui de um movimento de vai-e-vem do detalhe ao todo e do todo ao detalhe, e como o efeito de prazer é caro a essa possibilidade de oscilação, entre aproximação e distanciamento de suas

¹⁷⁸ *Mes regards rasant la crête de cette langue de rocaille, rencontraient le sommet des maisons du village, et allaient s'enfoncer et se perdre dans une campagne que confinait avec le ciel... Op. cit., p. 176.*

¹⁷⁹ Esse tema será explorado mais à frente nesse estudo.

¹⁸⁰ « *Promenade du regard* ». Cf. ARASSE, 1996, p. 248.

partes.¹⁸¹

Com esse expediente, Diderot inaugura uma nova forma de relato crítico, a crítica feita por meio de um processo de apropriação da imagem e de consecutivo deslocamento de lugar discursivo, o que confere ao texto um teor sintático particular e literário. Ao trazer à redação avaliativa um aporte tão lírico, Diderot aproxima seu texto ao gênero poema em prosa, que também, no século XVIII, já havia se misturado com a temática do passeio e da digressão.

Nesta lógica de escrita, Diderot conecta a estrutura de descrição à composição do quadro, de modo que seu texto amplia e desenvolve a imagem. Não só de modo mais amplo e discursivo, a sintaxe de seu texto também parece procurar o mesmo objetivo: imitar a ação do olhar do espectador ou do crítico sobre a pintura. Um dos recursos linguísticos utilizados para isso é, notadamente, a justaposição. A lógica da ordem das palavras deixa de ser a linearidade e a sequência bem estabelecida das palavras para dar lugar à acumulação e ao amálgama. Philippe Déan faz a seguinte reflexão a respeito desse procedimento:

Essa característica estilística parece estar no index de uma imersão da linguagem na imagem, e descrever uma operação pela qual a linguagem parece querer se apropriar das propriedades particulares da *semiosis* pictórica (...). O texto procura esse espaço utópico em que ele se torna imagem de outra natureza. Não se trata de aplicar a imagem contra o texto para medir a fidelidade descritiva, mas de inventar uma imagem feita como texto.¹⁸²

A justaposição favorece, dessa forma, o apagamento da sequência de palavras, expressando, em vez disso, a descontinuidade e a existência de elementos diferentes entre si. O que lembra, por sua vez, os traços do pintor e a coexistência de cores e limites colocados em tensão numa pintura.

Apesar de Diderot se dedicar ao máximo no *Passeio* a lograr a reprodução das telas de Vernet em texto, e conseguir seus subsequentes efeitos em seus leitores, o filósofo atesta, algumas vezes, a impossibilidade da aproximação entre texto e imagem. Não obstante, alegar a incapacidade de reproduzir a obra de Vernet não deixa de ser, mais uma vez, uma forma de

¹⁸¹ *apportent un témoignage exceptionnel sur les conditions dans lesquelles un regard a joui d'un tableau en en déplaçant, « disloquant » successivement le point de vue d'ensemble. (...) elles montrent à la fois comment le parcours du regard se constitue d'un mouvement de va-et-vient du détail à l'ensemble et de l'ensemble au détail, et comment l'effet de plaisir tient à cette possibilité d'oscillation, entre rapprochement et mise à distance de ses parties.* ARASSE, 1996, p. 249.

¹⁸² *ce trait stylistique semble être l'index d'une immersion du langage dans l'image, et décrit une opération par laquelle le langage semble vouloir s'approprier les propriétés particulières de la semiosis picturale(...). Le texte cherche cet espace utopique où il devient image d'une autre nature. Il ne s'agit pas d'appliquer l'image contre le texte pour en mesurer la fidélité descriptive, mais d'inventer une image faite texte.* DEAN, 2000, p. 285-286.

elogiá-la. É o que ocorre num trecho do sexto sítio:

Caro abade, há muito tempo conversamos; tu me ouviste, compreendeste, creio...

“Muito bem”... Crês ter ouvido mais que palavras?... “Sem dúvida”... Pois bem, engana-te. Ouviste apenas palavras, nada além de palavras. No discurso, há apenas expressões abstratas que designam ideias, visões mais ou menos gerais do espírito, e expressões representativas que designam seres físicos. O quê! Enquanto eu falava, tu te ocupavas da enumeração das ideias compreendidas sob as palavras abstratas; tua imaginação trabalhava para pintar a sequência de imagens encadeadas em meu discurso.¹⁸³

Diderot recusa nesse momento a associação estrita entre a palavra e a imagem, mas, em seguida, oferece uma explicação baseada no processo de cognição, reavivando um longo debate que remonta ao ensaio sobre os sentidos publicados em sua *Carta*. Todavia, mesmo negando a eficácia do que seu próprio texto propõe, o crítico recorrerá sobretudo a dois procedimentos sintáticos para retomar a imediatidade da imagem, a justaposição e a parataxe, sendo a primeira referente à ligação entre as frases e a segunda à relação interna entre as palavras. A parataxe aporta, junto a ela, outra peculiaridade do texto diderotiano, a pontuação, que não é usada convencionalmente.

Observa-se igualmente no *Passeio* um recorrente uso de frases nominais, uma forma de escrita compreensível dado o objetivo do texto. Ao deixar de verbalizar as frases, o texto perde nuances de ação ou movimento, o que faz com que as unidades de sentido sejam cada vez mais encontradas em substantivos e se assemelhem melhor à imagem.

Apresentadas as reflexões a respeito do estilo de Diderot nos *Salões* até agora, pode-se compreender e concordar com a classificação que Bukdahl (1980) propõe: a abordagem da descrição do quadro feita por Diderot pode ser dividida em dois: “método científico” e “método poético”.¹⁸⁴ O primeiro é o que desenvolve a imagem e a análise da composição da tela, e o segundo, o responsável por condensar as frases e tentar reproduzir as impressões. Desta forma, cada crítica feita a respeito de cada obra de cada artista se organiza como um díptico, numa parte o exame mais técnico e noutra parte, um pouco posterior, a análise mais profunda de um nível de leitura mais avaliativo-interpretativo. Como sugere Cristine Vogel (1993), os *Salões* parecem ser uma “contemplação *en acte*”,¹⁸⁵ pois, mesmo provocando um amálgama das estruturas linguísticas, o todo da redação ainda não deixa que o conjunto das análises percam o movimento e a sequência. O pensamento estético de Diderot se expõe no

¹⁸³ Ver nota 85.

¹⁸⁴ BUKDAHL, 1980, p. 301-305.

¹⁸⁵ VOGEL, 1993, p. 116.

ato de escrever, na produção do “fazer pictórico” em seu texto.

3. Dispositivos retóricos

Este capítulo tomará como base o aparato teórico de Lichtenstein (1994), Gonçalves (1994) e outros textos que colaboram com a compreensão sobre as tradições retóricas *Ut pictura poesis*, *ekphrasis* e *hieróglifo*. Lichtenstein, em sua obra *A cor eloquente*, aprofunda o conhecimento sobre a retórica plástica, levando em consideração um extenso arcabouço teórico, que vai desde o período clássico, com, por exemplo, Horácio (65-8 a. C.), Cícero (106-43 a. C.), Aristóteles (384-322 a. C.) e Platão (428-348 a. C.), e que passa, com destaque, pelo Quatrocentos e Quinhentos, citando Alberti (1404-1472), Lomazzo (1538-1592), e segue pelos séculos XVII e XVIII; e por fim, avança até o século XX. Assim, de forma bastante completa, Lichtenstein opõe e discute noções elementares ao desenvolvimento da arte. Junto a isso, suas teorias são exemplificadas pragmaticamente com telas de vários artistas, especialmente de Rubens (1577-1640) e Poussin (1594-1665). Entretanto, nesta dissertação, dada a sua finalidade, a aplicação de suas reflexões teóricas, como as dos outros teóricos elencados para compor a bibliografia, será feita utilizando os quadros de Joseph Vernet (1714-1789) sempre tendo em vista os relatos contidos no *Salon de 1767* de Denis Diderot (1713-1784) a respeito das mesmas telas. O objetivo deste capítulo que aqui se inicia é colocar em foco três dispositivos retóricos há muito tempo discutidos, a ideia sintetizada de *ut pictura poesis*, a *ekphrasis* e o *hieróglifo* (posterior aos dois primeiros). Concomitantemente, pretende-se apresentar o funcionamento de tais tradições retóricas na pluma do polígrafo francês no recorte do *Salon de 1767* em questão, isto é, no *Passeio Vernet*.

O que é um dispositivo? Apesar de ampla, a definição dessa palavra, nos dicionários da língua portuguesa, não abrange a extensão do termo nem atinge a especificidade que se exige para compreender bem o que está sendo tratado neste estudo, não obstante, as entradas de “dispositivo”, nesses livros, podem, mesmo assim, servir de ponto de partida.

Ao observar alguns dicionários da língua portuguesa, percebe-se que em seu conjunto, há coerência entre eles ao explicar o que é um dispositivo. O dicionário *Aurélio da Língua Portuguesa*, por exemplo, diz que um dispositivo é: “conjunto de meios planejadamente dispostos com vista a um determinado fim”.¹⁸⁶ Dois termos centrais para a definição são “planejadamente” e “com vista”, pois ambas as palavras se ligam à noção de estratégia e finalidade que, por sua vez, estão diretamente associadas ao conceito de retórica.

Resumindo e colocando em outras palavras o conceito exposto acima, pode-se dizer que um dispositivo, em si e em seu sentido retórico, é uma rede de estratégias que são

¹⁸⁶ Os dicionários consultados foram *Caldas Aulete*, *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* e o *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*.

estabelecidas entre diferentes elementos de diferentes naturezas (discursos, instituições, proposições filosóficas, etc.), e que juntas conseguem atingir um objetivo previamente determinado. Desta forma, um dispositivo não é um mecanismo natural e espontâneo, mas sim, ao contrário disso, uma rede complexa e engendrada, composta de diversos procedimentos instituídos a fim de atingir um objetivo que, inicialmente, não seria possível alcançar. Um dispositivo, portanto, é algo de artificial utilizado para lograr um resultado que, espontaneamente ou naturalmente, não seria possível.

Aproximando o conceito de dispositivo ao da retórica, é possível chegar a uma nova definição para esse último termo adaptada ao contexto aqui trabalhado. Retórica se define portando como a união, engendramento e harmonização de dispositivos com o fim de carregar o leitor ou o espectador, ou seja, conduzi-lo durante o desenvolvimento do discurso, seja ele oral, pictórico ou escrito, a fim de que, ao cabo do processo, ambas as partes, interlocutor e receptor, compartilhem do mesmo juízo e da mesma experiência.

Levando essa definição para o que se intitula aqui de dispositivo, *ut pictura poesis*, *ekphrasis* e *hieróglifo*, é possível constatar que Diderot se serve de tais tradições retóricas para convencer o leitor de forma sutil e conseguir o domínio completo sobre o discurso, o que, talvez, não fosse possível se o filósofo, em vez de utilizar do gênero da crítica de arte literária, apenas expusesse seus pensamentos a respeito dos quadros e, separadamente, incluísse suas ideias filosóficas. O uso dos dispositivos e a harmonização dessas redes argumentativas, na escrita de Diderot, garantiram a imortalidade e repercussão de seus textos.

O escritor do *Salon de 1767* mesclou diversas áreas de estudo, entre elas, principalmente, a oratória, a poética, a linguística e a pintura; mas, indo além, cada dispositivo foi aplicado com fins muito específicos. A começar pelo mais antigo dentre eles.

3.1 *Ut pictura poesis*

Inicialmente, *Ut pictura poesis* é um termo que foi cunhado por Horácio (65-8 a. C.) em sua obra *Arte poética*. Embora o poeta não tenha desenvolvido muito a frase, fazendo com que ela permaneça intencionalmente ampla e um pouco vaga, o termo será lembrado por muito tempo e servirá como pontapé inicial de uma discussão sobre as fronteiras da pintura e da poesia. Entende-se a expressão da seguinte forma em tradução livre do latim: como a pintura é a poesia. Assim, trata-se de um enunciado que força a aproximação das duas formas de arte e, ao mesmo tempo, evidencia suas diferenças.

Antes de começar a discussão a respeito das fronteiras da pintura e da poesia, é interessante reparar, na tradução da expressão latina, a seguinte questão tradutória: a gramática do latim permite que as palavras *pictura* e *poesis* fiquem lado a lado e formem, sem nada entre elas, a frase comparativa (*ut*), o que gera um efeito visual de proximidade que colabora para a expressividade semântica do enunciado (*ut pictura poesis*). No entanto, tal não se mantém nas traduções para as línguas latinas modernas, pois estas exigem o emprego da conjunção “como” com algumas condições. A primeira opção é usar a conjunção ao centro da frase, conectando as duas palavras a serem comparadas (a pintura é como a poesia). Outra opção tradutória seria tentar manter o que foi feito por Horácio e empregar a conjunção no início da frase (como a pintura a poesia). Haveria, nessa tentativa de aproximar gramaticalmente ambas as palavras em português, o empecilho dos artigos determinantes (a), que antecedem tanto “pintura” como “poesia”, fato que, em língua portuguesa, é incontornável para o tradutor.

Uma vez cunhada a frase por Horácio em 18 a.C., foi levantada a questão da comparação entre os dois domínios criativos e ela se manteve acalorada desde então, mas, muito depois, com Lessing (1729-1781), em sua obra *Laocoonte* (1766), foi dado um passo decisivo para o estabelecimento dos conceitos de belas artes (e poética). O que o poeta alemão faz é separar a natureza das artes em duas: espaciais ou temporais. Espaciais, as que dependem do espaço para se constituírem; e as temporais as que dependem da sequência temporal para serem concebidas. Abaixo, pode-se ler parte de sua tese que trata especificamente deste ponto, a oposição entre as artes de domínio espacial e temporal.

Eu argumento assim: Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia: aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, ou cujas partes existem

uma ao lado da outra, mas signos que se seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra.

Objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra chamam-se corpos. Consequentemente são os corpos com as suas qualidades visíveis que constituem o objeto próprio da pintura.

Objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra chamam-se em geral ações. Consequentemente as ações constituem o objeto próprio da poesia.

Contudo, todos os corpos não existem apenas no espaço, mas também no tempo. Eles perduram e podem parecer diferentes e se encontrar numa outra relação em cada momento da sua duração. Cada uma dessas aparições momentâneas e relações é o efeito de uma anterior e pode ser a causa de uma sucessiva e, assim, como que o centro de uma ação. Consequentemente a pintura também pode imitar ações, mas apenas alusivamente através de corpos.

Por outro lado, as ações não podem existir apenas por si mesmas, mas dependem de certos seres. Na medida em que esses seres são corpos ou são observados como corpos, a poesia também expõe corpos, mas apenas alusivamente através das ações.

A pintura pode utilizar apenas um único momento da ação nas suas composições coexistentes e deve, portanto, escolher o momento mais expressivo a partir do qual torna-se mais compreensível o que já se passou e o que se seguirá.

Do mesmo modo a poesia só pode utilizar uma única qualidade dos corpos na sua imitação progressiva, e deve, portanto, eleger aquela que desperte a imagem a mais sensível do corpo a partir do lado que ela precisa dele.¹⁸⁷

Os mesmos argumentos utilizados para contrapor as artes produzidas por meio de sucessão de signos e por montagem de um corpo no espaço são também utilizados para aproximá-las. Por isso, a comparação (ou símile) é realmente a melhor forma para esclarecer a ideia sintetizada *ut pictura poesis*. Esta relação preserva a autonomia dos dois elementos da frase ao mesmo tempo que relativiza e problematiza suas respectivas formas de recepção, ou seja, coloca em questão os meios de representação da realidade como também a forma como se as transcende. Portanto, a comparação reside em si na semelhança e na diferença de como transcender a realidade sensível aos sentidos humanos. Tanto a *pictura* quanto a *poesis* ativam a visão e a audição numa onda indivisível de captação de significados, que dão vasão à interpretação do que é exposto.

No entanto, antes dessa significativa classificação e divisão do que se compreende por arte, o crítico de arte alemão buscou fundamentação em um outro teórico para constituir esta ideia, Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742).¹⁸⁸ Este, em *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, propôs a separação dos signos em “naturais” e “artificiais”, o primeiro sendo

¹⁸⁷ LESSING, 2011, p. 195-196.

¹⁸⁸ Este teórico colaborou com a crítica de arte de forma bastante extensa e com várias publicações, entre elas se destacam as *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719).

característico da produção artística diretamente imitativa, típico da pintura, escultura, das belas-artes de modo geral; e o segundo seria próprio das artes imitativas poéticas, como a poesia e a dramaturgia, por exemplo. Todavia, Du Bos era um defensor da não separação classificativa das formas de arte, pois, segundo ele, o que deve ser observado efetivamente é a relação do homem com a arte. Partindo desse pressuposto, o teórico coloca que a ativação dos sentidos do homem pelo objeto artístico e sua recepção interpretativa se estabelecem como uma experiência, de forma que, para ele, unem-se o visível e o legível, afinal, não é possível separar o que os sentidos experimentam em seu conjunto. Ver é ler o mundo, dado que o ato de ver é apreender e tentar compreender o universo em que se vive. Em vista disso, observando a arte a partir do ponto de vista humano, Du Bos tratará sobretudo da forma como o homem recebe a arte e não sobre como a arte em si poderia se dividir ou ser classificada. Contudo, mesmo não se aplicando diretamente à classificação das artes, essa reflexão colabora substancialmente para que os próximos críticos, tanto do século XVII quanto do XVIII, entre eles Diderot, construam conhecimento a respeito de estética e crítica de arte.¹⁸⁹

Além de garantir a reflexão de críticos de arte e teóricos a respeito de estética e filosofia da arte, a polêmica sobre o valor da poesia e das artes plásticas é também direcionada aos próprios artistas, inclusive colocando a eles a questão de como (ou onde) encontrar a beleza na arte. Onde está a beleza dos quadros? Como ela se produz? Estas indagações são algumas das chaves para o desenrolar da compreensão da arte. Ao recorrer aos próprios pintores, não se encontra uma resposta satisfatória a essa questão. Para eles, a estética está na ponta dos pincéis e nem os pincéis nem os quadros podem dizer nada a respeito disso. Os artistas não são capazes de trazer contribuições sobre o que é, como é produzida e onde se encontra a beleza de um quadro, eles dão respostas variadas que não colaboram com a resolução do problema estético-retórico (se é que se poderia chamar assim a natureza dessa questão).¹⁹⁰

Antes de ir mais a fundo quanto a essas perguntas que ficam a pairar, Lichtenstein confronta o pensamento de Damon com o de Pamphile, dois críticos que discutem sobre a produção e a definição do belo, dividindo-os em dois grupos: Damon e *ut pictura poesis*, o que aceita que a pintura de fato não tem voz e faz disso um ponto de limitação; e Pamphile e a *ut rhetorica pictura* (a pintura é como a retórica), que afirma que a pintura, embora sem palavras, fala por meio de seu silêncio, sendo assim um dispositivo retórico eloquente eficiente. Para este último, o quadro não é menos envolvente que um poema por causa da falta

¹⁸⁹ GONÇALVES, 1989, p. 177-184.

¹⁹⁰ LICHTENSTEIN, 1994, p. 198.

de língua. Pamphile assume a falta de palavra do quadro, assume que as artes plásticas são, sim, muda, e, isso, pelo contrário, torna o quadro superior à poesia. Trata-se da subversão à regra de que o quadro é subordinado à poética. A tela tem poder retórico sem mesmo ter que apelar para a linguagem convencional, logo, é superior às artes temporais (poesia, música, etc.). A reflexão acima fica mais clara com o trecho que é citado a seguir:

Contrariamente ao que pensa Damon, e com ele todo os que se inscrevem na longa tradição do *Ut pictura poesis*, Pamphile recusa-se a admitir que a ausência de palavra seja uma privação para a pintura. Pelo contrário: para ele, é a pintura que falta à poesia. Pois a pintura fala, a seu ver, e de uma maneira infinitamente mais persuasiva do que qualquer discurso, fazendo-se ouvir, por seu silêncio, muito mais do que as letras podem fazê-lo pela virtude das palavras. Mas, conceber essa fala silenciosa que nos interpela em um quadro, é preciso abandonar as categorias da arte poética e recorrer às da retórica. Na verdade, seus poderes são os da eloquência.¹⁹¹

Do lado de Damon, *ut pictura poesis*, excluem-se todas as discussões que afastariam a pintura da poesia. A pintura é como a poesia e tudo está submetido à linguagem, à poética. Portanto, comparar a pintura com a poesia não é apenas um confronto, mas é, sobretudo, submeter a visão das belas-artes à poética. Então, enquanto a pintura é julgada por sua falta de voz, ela não tem como avançar e se desprender do ponto de vista poético. O vínculo e a direta associação da pintura à poesia devem ser rompidos para que as artes plásticas se tornem, de fato, autônomas.

A comparação *Ut rhetorica pictura*, que vai desassociar a pintura da poética, aparece pela primeira vez no *Della pittura* (1435) de Alberti (1404-1472), obra na qual ele define o pintor a partir do orador. Unidas as reflexões do *Della pittura* às que Cícero fizera sobre a retórica, é fundada uma “nova arte de pintar”, uma nova maneira de compreender a pintura, cuja finalidade será a mesma do orador: emocionar. Para isso, o pintor terá dois meios: a representação dos gestos e a cor. De acordo com Alberti, o poder expressivo dos gestos traduz visualmente as expressões da alma. Desta forma, o quadro teria o poder de suscitar em seu espectador a sensação que se manifesta na tela. Daí o poder de convencimento.

Da mesma forma que o ouvinte em um discurso, o espectador de um quadro deve experimentar as emoções que lhe são representadas, chorar ao ver lágrimas, ficar alegre diante de um sorriso — enfim, ser tocado de modo

¹⁹¹ LICHTENSTEIN, 1994, p. 199.

mimético pela expressividade dos movimentos e das figuras.¹⁹²

Alberti constrói a relação entre a emoção e a representação de modo a levar a crer que, por lei da natureza, o homem é mimético e, conseqüentemente, empático. Portanto, “choramos com os que choram, rimos com os que riem e sofremos com os aflitos”.¹⁹³ Os próprios movimentos do corpo são reflexos da alma, e, o quadro, a pintura, aproveitam (apropriam-se) disso por meio do poder de retratar a reação humana, constituindo sua capacidade retórica. Neste ponto, cabe resgatar a citação de Diderot que é colocada como epígrafe do último capítulo da obra *A cor eloquente* de Lichtenstein: “A expressão é, em geral, a imagem de um sentimento. Um ator que não domina a pintura é um mau ator”.¹⁹⁴

Deste mote, pode-se compreender que um ator deve saber como produzir uma imagem com seu próprio corpo, servindo-se de suas expressões. Por conseguinte, o mesmo argumento se aplica ao pintor: o bom pintor é, em vista do argumento de Alberti e de Diderot, aquele que consegue, com a sua forma de representação, tocar o espírito de quem contempla.

Diderot, em sua *Carta*, trabalha a diferenciação entre a percepção das artes espaciais e temporais, não se servindo da pintura e da poesia, mas da pintura e da música. A grande contribuição de Diderot ao discutir essa comparação está na compreensão da temporalidade. O enciclopedista favorece o sensível sobre o visível, isto se nota muito particularmente na leitura do capítulo “Vernet” do *Salon de 1767*. O crítico demonstra prezar e se dedicar à transcendência dos limites das artes, o quadro ganha vida e a imagem passa a ter valor retórico. A tela exige do crítico a imaginação, capacidade que geralmente se atribui à poesia, e, a poesia, por sua vez, passa a demandar de seu público leitor a capacidade de visualizar detalhes e texturas típicas do tato e da visão. No *Salão de 1767*, em especial no trecho do *Passeio*, Diderot confere ao gênero textual um teor literário ao escapar do previsível quando descreve a série de quadros da qual se propõe a fazer a crítica. Solange Ribeiro, em sua obra *Literatura e artes plásticas*, nota o mesmo, apontando o seguinte:

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.¹⁹⁵

¹⁹² Op. cit., p. 200.

¹⁹³ *Idem*.

¹⁹⁴ Op. cit., p. 197.

¹⁹⁵ RIBEIRO DE OLIVEIRA, 1993, p. 17.

Quando Diderot descreve os sítios minuciosamente e dá informações a respeito da disposição de seus elementos, deixa, durante esse percurso, indícios da natureza pictórica das paisagens. Enquanto expõe detalhes sobre a textura aparente dos objetos, Diderot não fala de experiências sensoriais que fogem à visão e ao tato diretamente. O texto se desenrola de uma forma diferente de qualquer relato de viagem, por exemplo. Diderot não manifesta novas experiências, exotocidades. Salvos as ações e os aspectos corporais dos personagens, não há relatos sobre estes últimos que figuram nos cenários. Isso aponta para o fato de que o foco desses escritos são as paisagens, em suas palavras, os “sítios”.¹⁹⁶

Em se tratando da peculiaridade temporal dos devaneios diderotianos, não há, ou há muito poucos, índices de passagem de tempo durante as descrições. O fato de serem passeios, como disse Solange Ribeiro, implica temporalidade às telas, mas, por outro lado, ao se comparar a *Promenade* com textos de fato narrativos, fica evidente a falta de marcações temporais no primeiro. Há muitos dêiticos espaciais no capítulo dedicado a Vernet, mas quase nenhum dêitico temporal. As referências quanto ao período e data são apenas correspondentes às paisagens, isto é, no que se refere ao sol, ao pôr do sol, às condições atmosféricas, se há nuvens ou não. No entanto, pode ser claro o efeito temporal desde que a referência textual seja a tela; inversamente, o contrário também se verifica quando partimos do texto como referencial comparativo, ou seja, a *Promenade* de Diderot, se analisada como uma narrativa, carece de temporalidade. Isto se dá justamente porque se tende a atribuir a “temporalidade” à poética e a “não-temporalidade” à pintura.

Por isso, quando Diderot as une (a pintura e a poética), verifica-se abundância de temporalidade – no caso de o texto ser visto como quadro –, e ausência da mesma – se compreendida a tela como um texto –.

A sensação de silêncio e a falta de impressões temporais, como “hoje”, “ontem”, “amanhã”, são bem perceptíveis durante as descrições, em especial quando Diderot usa seu poder de fala para divagar e discorrer sobre ideias e obras de arte paralelas às que ele apresenta ao seu leitor. O silêncio dos sítios é quebrado somente quando se verbaliza uma discussão com o Abade, conversa que chega até a se prolongar, mas volta ao repouso. Pois Diderot, paulatina e sutilmente, transforma tais interlocuções em manifestações de fluxo de consciência a ponto de não se saber mais se se trata de um discurso falado ou de uma manifestação escrita de um pensamento. As relações expostas entre o silêncio, a

¹⁹⁶ Em francês, *sites*.

temporalidade e o espaço ficam bem visíveis neste trecho do segundo sítio:

Esses personagens não estavam lá, mesmo assim, havia perto de mim, às margens da grande bacia, uma mulher que repousava com um cão a seu lado. Seguindo a mesma margem, à esquerda, numa pequena praia mais adiante, um grupo de homens e de mulheres, exatamente como um pintor inteligente teria imaginado; mais adiante, um camponês de pé. Vejo-o de frente, e parecia-me que ele indicava, com a mão, a rota a algum habitante de uma região longínqua. Estava imóvel; meu olhar errava sem se deter em nenhum objeto; meus braços pendiam. Mantinha a boca entreaberta. Meu acompanhante respeitava minha admiração e meu silêncio. Ele também estava contente, tão ufano como se fosse o proprietário ou mesmo o criador daquelas maravilhas. Eu jamais poderia te dizer o quanto durou meu encanto. A imobilidade dos seres, a solidão do lugar, o silêncio profundo suspendem o tempo. Não existe mais tempo. Nada o mensura. O homem se eterniza.¹⁹⁷

Desta maneira, o detalhamento, as longas descrições, a adjetivação de uma pintura interferem na percepção do espaço/tempo daquele que a contempla. Diderot fortalece a ideia de que a pintura, de fato, tem poder retórico suficiente para afetar um espectador, neste caso, de modo a eternizar o ser humano.¹⁹⁸ Vê-se que o filósofo, a partir deste curto trecho citado, não leva a mudez da pintura como um ponto de limitação desta forma de arte, mas sim como uma característica eloquente capaz de envolver e silenciar aquele que a contempla. O silêncio é, na pintura, seguindo o relato do segundo sítio do *Passeio*, uma estratégica retórica de suspensão do tempo.

A ideia sintetizada de *Ut pictura poesis* pode ser percebida igualmente a partir de outras estratégias textuais, por exemplo, por meio da escolha lexical. Este aspecto é bem particular e quase um jogo com quem lê o *Salão*. Como se trata de manuscritos sobre quadros, e, acredita-se que quem os leu tenha tido consciência disso, uma vez que o nome “Vernet” está escrito no centro e no alto da página, é possível considerar que o público tinha noção de que o *Passeio Vernet* era um texto sobre uma série de quadros do paisagista e não sobre sete belos sítios. Mesmo assim, considerado esse provável prévio conhecimento do leitor, Diderot

¹⁹⁷ *Mais si ces personnages n'y étaient pas, il y avait proche de moi, sur la rive du grand bassin une femme qui se reposait avec son chien à côté d'elle. En suivant la même rive, à gauche, sur une petite plage plus élevée, un groupe d'hommes et de femmes, tel qu'un peintre intelligent l'aurait imaginé ; plus loin un paysan debout. Je le voyais de face, et il me paraissait indiquer de la main, la route à quelque habitant d'un canton éloigné. J'étais immobile ; mes regards erraient sans s'arrêter sur aucun objet ; mes bras tombaient à mes côtés. J'avais la bouche entrouverte. Mon conducteur respectait mon admiration et mon silence. Il était aussi heureux, aussi vain que s'il eût été le propriétaire ou même le créateur de ces merveilles. Je ne vous dirai point quelle fut la durée de mon enchantement. L'immobilité des êtres, la solitude du lieu, son silence profond suspend le temps. Il n'y en a plus. Rien ne le mesure. L'homme devient comme éternel. Promenade, p. 183-184.*

¹⁹⁸ A noção de sublime é também muito explorada nos textos de Diderot e é bem clara neste trecho em específico, no entanto, por não ser esse o objeto do presente estudo, não entraremos nessa questão tão abrangente e complexa.

oferece um pacto de leitura que é esquecer dos quadros e acreditar que o texto trata de descrições e reflexões durante uma longa jornada por sete sítios. Isto dito, Diderot escolhe cautelosamente e joga com as palavras de forma a manter uma intencional ambiguidade que faz o leitor se questionar, oportunamente, se se trata de arte ou de uma descrição da natureza campestre. Esta ambiguidade construída textualmente entre *pictura* e *natura* é muito útil para o autor da *Encyclopédia*, não só por demonstrar a difícil separação do domínio material e temporal das artes, mas também para ensejar discussões a respeito do valor da arte em relação à natureza, obra de Deus, e sobre a *mimesis* artística, arte que copia o universo onde se habita. Vários exemplos dessa ambiguidade lexical podem ser encontrados logo nos dois primeiros sítios, exemplo:

No entanto, num desses pensamentos estranhos, que me ocorrem às vezes, transformei subitamente a obra da natureza em uma produção artística, exclamando: Como é bela, grande, variada, nobre, sábia, harmoniosa, vigorosamente **colorida!** Mil belezas esparsas no universo foram reagrupadas neste **quadro**, sem confusão, sem esforço e ligadas por um gosto requintado. É uma visão romanesca na qual se supõe a realidade de alguma forma. Se se imaginar um plano vertical suspenso sobre o cimo dessas duas cadeias de montanhas e assentado no meio desta ponte de madeira, ter-se-á para além deste **plano**, rumo ao **fundo**, toda a **parte aclarada da composição**; para aquém, direcionada para a frente, toda a sua parte obscura e de **meia-tinta**. Veem-se os objetos, **nítidos**, distintos, bem-acabados. Privados apenas da forte iluminação. Nada está perdido para mim, pois à medida em que as sombras crescem, os objetos ficam mais próximos de minha visão. E essas nuvens interpostas entre o céu e a ponte de madeira, que profundidade não dão ao cenário! É formidável o espaço que se imagina além dessa ponte, o objeto mais remoto que se pode ver. Como é agradável desfrutar do frescor dessas águas, depois de ter provado do calor que queima este confim. Como esses rochedos são majestosos! Como as águas são belas e **verdadeiras!** Como fez o artista para obscurecer a transparência!? Até então, o caro abade tivera a paciência de me deixar falar; mas diante dessas palavras, puxando-me pela manga: “Estás desvairando? Disse-me”. Não, nem tanto... “O que estás dizendo? Meia-tinta, plano, vigor, colorido”... Substituo a natureza pela arte afim de bem julgá-la... “Se praticas frequentemente essas substituições, terás dificuldades para encontrar belos quadros”... Pode suceder. Mas convenhas que, depois deste estudo, o pequeno número daqueles que admirarei valerá a pena... “Verdade”...¹⁹⁹

¹⁹⁹ *Cependant par un tour de tête bizarre, comme j'en ai quelquefois, transformant tout à coup l'œuvre de Nature en une production de l'art, je m'écriai : que cela est beau, grand, varié, noble, sage, harmonieux, vigoureusement colorié ! Mille beautés éparses dans l'univers ont été rassemblées sur cette toile, sans confusion, sans effort, et liées par un goût exquis. C'est une vue romanesque, dont on suppose la réalité quelque part. Si l'on imagine un plan vertical élevé sur la cime de ces deux chaînes de montagnes, et assis sur le milieu de cette fabrique de bois, on aura au-delà de ce plan, vers le fond, toute la partie éclairée de la composition ; en deçà, vers le devant, toute sa partie obscure et de demi-teinte ; on y voit les objets nets, distincts, bien terminés ; ils ne sont privés que de la grande lumière. Rien n'est perdu pour moi, parce qu'à mesure que les ombres croissent, les objets sont plus voisins de ma vue. Et ces nuages, interposés entre le ciel et la fabrique de bois,*

Em destaque, veem-se diversos termos que fazem referência ao domínio artístico e que levariam a crer que se está falando de telas. Contudo, Diderot, antes de começar a descrição, coloca a ressalva: “num torneio introspectivo, como faço às vezes, transformando subitamente a obra da natureza em uma produção artística”. Essa duplicidade é mais uma estratégia para confundir a pintura de Vernet com a criação escrita, textual, de Diderot (*ut pictura poesis*). Isso é possível, pois quem é espectador das telas/sítios do paisagista por intermédio dos relatos do filósofo não está diante do primeiro objeto analisado (sítios/telas), assim, não sobra ao leitor outra opção senão entregar-se às descrições do crítico. Em seguida e em conclusão da reflexão, o abade aparece com sua fala e cumpre com a intenção filosófica de Diderot, que é questionar a magnitude divina dada a capacidade e talento humanos de cópia e criação.

Isto posto, fica claro o propósito de Diderot de possibilitar ao leitor uma contextualização e uma leitura muito particular dos quadros com detalhamento e com descrições vívidas e periegéticas (*ekphrasis*).

quelle profondeur ne donnent-ils pas à la scène ! Il est inouï, l'espace qu'on imagine au-delà de ce pont, l'objet le plus éloigné qu'on voie. Qu'il est doux de goûter ici la fraîcheur de ces eaux, après avoir éprouvé la chaleur qui brûle ce lointain ! Que ces roches sont majestueuses ! que ces eaux sont belles et vraies ! comment l'artiste en a-t-il obscurci la transparence !... Jusque là, le cher abbé avait eu la patience de me laisser dire ; mais à ce mot d'artiste , me tirant par la manche : « Est-ce que vous extravez , me dit-il. » Non pas tout à fait... « Que parlez-vous de demi-teinte, de plan, de vigueur, de coloris »... Je substitue l'art à la nature pour en bien juger. « Si vous vous exercez souvent à ces substitutions, vous aurez de la peine à trouver de beaux tableaux »... Cela se peut. Mais convenez qu'après cette étude, le petit nombre de ceux que j'admirerai en vaudront la peine... « Il est vrai »... Op. cit., p. 184-185. Grifos meus.

3.2 Ekphrasis

Diderot, no capítulo intitulado “Vernet”, comove, como observado acima, seu leitor por meio de sua representação textual descritiva feita a partir de uma série de telas do pintor paisagista de mesmo nome. O exercício de verbalização de algo ou de alguma experiência que demanda naturalmente a presença do espectador chama-se, do grego, *ekphrasis*. Écfrase é, pela sua primeira e mais exclusiva definição, a descrição de uma obra de arte.²⁰⁰ Isto foi anotado por Teão, no século I d. C.. No entanto, exatamente, Teão diz o seguinte: *ἔκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ὑπ’ ὄψιν ἄγων ἐναργῶς τὸ δηλούμενον*. Em tradução, lê-se: “écfrase é o lógos descritivo que coloca sob a vista, de forma evidente, o que é explicitado”.²⁰¹ Desta forma, Teão é o primeiro a conceituar *ekphrasis*. Observa-se, todavia, um problema na tradução do termo *περιηγηματικὸς*, “*periegetikós*” ou periegético, forma latina moderna derivada do grego que passou a ser adotada desde então.²⁰² Um discurso periegético é um discurso que leva (passeia) e circunscreve. Portanto, tem-se o seguinte: *ekphrasis* é a descrição vívida e periegética, que coloca sob a vista e conduz o olhar sobre o que é explicado.²⁰³

O texto base em que se observa a *ekphrasis* é o canto XVIII da *Ilíada* de Homero. Nesse texto conhecido por seu caráter bélico, vê-se que a *ekphrasis*, embora seja secundária e se apresente de forma apenas interventiva diante do fato narrado, tem influência fundamental na organização da narrativa. O expediente em questão tem um efeito de suspensão temporal, num ponto decisivo do texto, que antecede a grande guerra (Canto XIX). Em pormenores, o escudo de Homero leva o leitor para uma outra narrativa. Trata-se, assim, de um processo descritivo que resulta em um processo narrativo. A *ekphrasis*, enfim, põe ordem e organiza a narração como também encanta o espectador/leitor. Muitos destes aspectos vistos no texto da *Ilíada* serão revistos no texto de Diderot. Mas antes de chegar no texto de Diderot especificamente, é preciso compreender minimamente a pintura de Vernet para que as relações entre os dois materiais artísticos possam ser estabelecidas e compreendidas.

Nota-se que, pela obra, experiência crítica e pela forma que Diderot avalia os quadros

²⁰⁰ Nesta dissertação, por uma questão de padronização deste texto com citações nele feitas, adotar-se-á o termo *ekphrasis* em grego, embora a sua forma em português, “écfrase”, já tenha sido inscrita em dicionários de filosofia desta língua.

²⁰¹ MARTINS, 2011, p. 11.

²⁰² O problema de tradução está na dificuldade de se encontrar uma palavra em português para *periegetikós*, termo que passou a ser adotado pelos dicionários em sua forma latinizada “periegético”, que, na referida tradução, foi explicado, mas mesmo assim, perdeu o significado de circunspeção que a palavra grega aporta. MARTINS, 2016.

²⁰³ Enargéia ou enargia são termos correlatos à *ekphrasis*, que também são utilizados para designar descrições capazes de recriar coisas visualmente poderosas.

nos *Salões*, tanto este último como Vernet eram grandes conhecedores das técnicas de pintura. Assim, é possível apontar e correlacionar os efeitos provocados por Vernet em seus quadros com seus reflexos na leitura crítica de Diderot. A princípio, pode-se dizer que os quadros de Vernet não se arranjam de forma aleatória, mais do que harmoniosos, os elementos pictóricos compõem o todo de modo a ditar ao seu espectador a ordem de leitura do quadro, os focos e as ênfases da tela. Diderot teria percebido tal procedimento pictórico e esforçou-se para construir os mesmos efeitos para que o seu leitor, no instante de sua leitura, notasse-os pessoalmente (*ekphrasis*).

Diderot descreve as paisagens com a seguinte intenção: esgotar retoricamente uma situação ou objeto artístico para alguém que não tenha estado diante do que está sendo descrito (*ekphrasis*). Isto remete em primeiro lugar à descrição do escudo de Aquiles na *Ilíada* de Homero, já mencionada, ou então ao mito de *Laocoonte*, visto na *Eneida* de Virgílio. Esta parte da *Eneida* será sucintamente resumida a seguir, pois é central na história da *ekphrasis*. *Laocoonte* é, antes de tudo, um personagem essencial ao desenvolvimento do citado texto clássico, pois é a sua história que antecede o episódio da queda de Tróia.

Quando a guerra troiana parece alcançar seu termo, os cidadãos da cidade encontram um grande cavalo de madeira em frente aos portões de entrada. Diante desta situação, discutem se eles devem levá-lo para dentro ou não. Nesse ínterim, Laocoonte, vendo tudo das montanhas, numa visão privilegiada, fica certo de que tudo não passa de um ardil. Laocoonte, então, lança um pique em direção ao ventre do cavalo, onde se encontravam os mais hábeis guerreiros gregos. No entanto, Tróia já estava fadada ao seu fim, e o grande cavalo termina por ser acolhido. Como punição a Laocoonte, por querer contrafazer o que o destino reservava à cidade, são enviadas duas grandes serpentes. Enquanto o sacerdote iniciava o sacrifício de um touro no alto das montanhas, os dois grandes monstros terminam por atacar seus dois filhos e, em seguida, o próprio Laocoonte.²⁰⁴

Este episódio é representado no famoso conjunto escultural de três artistas da ilha de Rodas.²⁰⁵

²⁰⁴ MORGANTI, 2008, p. 6.

²⁰⁵ Plínio, o Velho, atribuiu o conjunto escultural a Agesandro, Atenodoro e Polidoro. Hoje, tal grupo escultural se encontra no museu do Vaticano.

Figura 15 – Laocoonte e seus filhos²⁰⁶



O que esta grande obra faz é retratar a história da queda de Tróia e do sacerdote Laocoonte. Nota-se que, como arte espacial, isto é, produto artístico que toma significado expressivo por meio da interferência do artista na matéria bruta (como o são a escultura e a pintura), este conjunto escultural só pode retratar um instante mínimo de uma história ou

²⁰⁶ Autores: Agesandros, Athenodoros e Polydoros de Rhodes.

Data: entre 40 e 20 a.C.

Dimensões: 2,10 m de altura e 1,60 m de extensão.

Lugar de conservação: museu do Vaticano.

Fonte: base de dados *Utpictura18*, disponível em: <<http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A3313&tab=B5094-A3313-A3314-A5548-B5095-B1154-B5096-A5510-A3294-A7470>>.

produto artístico temporal, ou seja, obras de arte que dependem do tempo, da sequência, para se estabelecerem (como a poesia, a dramaturgia e a música). No entanto, a representação do Laocoonte em mármore expressa muito além do que um único momento; cada delineamento, expressão física, facial, ou mesmo o nu, dizem muito a respeito do mito, como também abrem e conduzem a diferentes interpretações a respeito do antes, durante e depois do incidente que ocorreu ao sacerdote.

Diderot olha com minúcia para os quadros ao conceber sua narrativa, com o poder do texto, confere voz a esta arte imóvel, atribuindo a ela uma sequência, um passeio de cunho narrativo por entre as pinturas. Apesar de a filosofia de Hegel (1770-1831) ser muito distante da de Diderot, o filósofo autor da *Estética* tem a respeito desta questão, a expressividade das artes espaciais, uma reflexão que cabe bem neste ponto do desenvolvimento desse assunto, que se vê citada abaixo nesta afirmação:

A pintura não pode oferecer o desenvolvimento de uma situação, de um acontecimento, de uma ação, como a poesia e a música, em uma sucessão de estados diversos, senão em um só momento. Daí nasce uma reflexão simples, e é a de que o conjunto da situação ou da ação, de certo modo sua essência, deve representar-se por este único instante. Por conseguinte, é preciso eleger o momento no qual o que precede e o que segue se concentram em um único ponto.²⁰⁷

Deste modo, cabe ao artista plástico procurar o melhor momento para retratar, e, também, cabe a ele tentar incorporar as características que são próprias às artes temporais em seu trabalho espacial. Seu objetivo é fazer um amálgama entre a arte espacial e temporal, aproximar ao máximo uma arte da outra (*ut pictura poesis*).²⁰⁸

Aplicando a teoria que se desenvolve sobre a *ekphrasis* no *Passeio*, verificam-se algumas estratégias às quais o filósofo recorre para coordenar descrição e narração em seu texto e manter, ao mesmo tempo, a correspondência deste último com a tela. Na análise dessas questões, tomar-se-á como exemplo o relato de Diderot a respeito do terceiro sítio.²⁰⁹ Segue abaixo um excerto transcrito:

O longo terraço era paralelo à margem, e avançava muito adentro pelo mar que, na extremidade de um dique, libertava-se, estendendo-se em toda sua imensidão. O lugar era ainda embelezado por um castelo de estrutura militar e gótica. Nós o percebíamos, ao longe, ao fim do terraço. O castelo

²⁰⁷ HEGEL, 1954, p. 96 *apud* THAMOS, 2012, p. 9.

²⁰⁸ Uma vez que a *ekphrasis* tange o domínio textual e pictórico, é inevitável a intersecção e associação deste dispositivo com o *ut pictura poesis*. Esta questão será explorada mais adiante neste trabalho.

²⁰⁹ Cf. Figura 3.

terminava, em sua parte mais alta, numa esplanada cercada por ameias; uma pequena torre redonda ocupava o centro da esplanada. E nós distinguíamos muito bem ao longo do terraço, e ao redor do espaço compreendido entre a torre e as ameias, diversas pessoas, algumas encostadas ao parapeito do terraço; outras, às ameias; entre as torres e as ameias, havia quem passeasse; no terraço, pessoas paradas, em pé, que pareciam conversar. Dirigindo-me a meu acompanhante, disse-lhe: Ainda uma bela vista... “Não reconhecetes estas paragens?”, perguntou-me ele por sua vez... Não... “É nosso castelo”... Tens razão... “E todas essas pessoas tomando a fresca, ao fim do dia, são nossos jogadores, nossas jogadoras, nossos políticos, nossos janotas”... Pode ser... “Olha, eis a velha condessa que continua a cravar os olhos em seu parceiro por causa de uma jogada que ele não entendeu. O grupo próximo ao castelo poderia muito bem ser o dos nossos políticos, cujos ânimos, agora apaziguados, permite que comecem a se entender e a raciocinar muito sensatamente.”²¹⁰

Nota-se que Diderot, neste caso também personagem-narrador, encontra nos elementos pictóricos oportunidades para dar vazão ao seu poder de ingressar no espaço das telas - no caso o castelo -, ao passo que cria um tipo de narrativa que serve como fio condutor para seus relatos sobre a construção, os pescadores, os marinheiros e o mar - elementos pictóricos principais presentes no quadro. Este fio narrativo é criado por Diderot ao introduzir verbos nas descrições dos personagens do quadro, ao dizer, por exemplo, o que as pessoas estavam fazendo:

E nós distinguíamos muito bem ao longo do terraço, e ao redor do espaço compreendido entre a torre e as ameias, diversas pessoas, algumas encostadas ao parapeito do terraço; outras, às ameias; entre as torres e as ameias, havia quem **passeasse**; no terraço, pessoas paradas, em pé, que **pareciam conversar**.²¹¹

Apesar de terem também valor descritivo, o que se deve, em partes, ao Pretérito Imperfeito, estes verbos em destaque indicam principalmente o movimento dos personagens.

²¹⁰ *Cette longue était parallèle au rivage, et s'avancait fort loin dans la mer qui délivrée à son extrémité de cette digue prenait toute son étendue. Ce site était encore embelli par un château de structure militaire et gothique. On l'apercevait au loin au bout de la terrasse. Ce château était terminé dans sa plus grande hauteur par une esplanade environnée de mâchicoulis ; une petite tourelle ronde occupait le centre de cette esplanade. Et nous distinguions très bien le long de la terrasse, et autour de l'espace compris entre la tourelle et les mâchicoulis, différentes personnes, les unes appuyés sur le parapet de la terrasse, d'autres sur le haut des mâchicoulis; ici il y en avait qui se promenaient; là d'arrêtées debout qui semblaient converser.. M'adressant à mon conducteur, Voilà, lui dis-je, encore un assez beau coup d'œil... « Est-ce que vous ne reconnaissez pas ces lieux », me répondait-il... Non... « C'est notre château »... Vous avez raison... « Et tous ces gens-là qui prennent le frais, à la chute du jour ; ce sont nos joueurs, nos joueuses, nos politiques, et nos galants »... Cela se peut... « Tenez, voilà la vieille comtesse qui continue d'arracher les yeux à son partner sur une invite qu'il n'a pas répondu. Proche du château, ce groupe pourrait bien être de nos politiques dont les vapeurs se sont apaisées et qui commencent à s'entendre et à raisonner plus sensément. Promenade, p. 188-189.*

²¹¹ *et autour de l'espace compris entre la tourelle et les mâchicoulis, différentes personnes, les unes appuyés sur le parapet de la terrasse, d'autres sur le haut des mâchicoulis; ici il y en avait qui **se promenaient**; là d'arrêtées debout qui **semblaient converser**... Op, p. 188. Grifos meus.*

Na tela de Vernet, é evidente que não há real animação, no entanto, tal dinamicidade está representada por traços de *actio* pictórica, como o gesto das mãos dos personagens, a indicação do vento nos detalhes desenhados no mar, a bandeira ondulante ao fundo, a expressão de esforço produzida por meio da flexão dos joelhos do personagem à direita do quadro. Esta retórica construída pela correção do desenho de Vernet tem alto valor, e é o que, com efeito, viabiliza a manifestação da dinamicidade em texto pela pena de Diderot. Uma vez que tais índices pictóricos (*hieróglifos*) são traduzidos em signos, ou seja, em texto, eles passam a poder ser compreendidos por meio da leitura.²¹² Dado início a este processo, a imaginação do leitor é capaz de conferir movimento à cena ao passo que se atingem os significados indicados por meio da leitura (sequência de palavras).

Diderot, ao passar de elemento a elemento na tela, conduz a imaginação do leitor, inaugurando outra forma de descrição ecrástica, isto é, diferente daquela observada no *Laocoonte* e no canto XVIII da *Ilíada* de Homero, por exemplo. Ele se antecede à produção da tela e entrega ao leitor, de forma descritiva e progressiva, a narração de um (possível) processo de produção de um quadro de Vernet. Isto é feito entusiasmada e deslumbradamente, O crítico intervém, inclusive, de modo mais pessoal, pontuando o texto com eventuais comentários sobre a beleza e as virtudes do sítio, como se pode observar no trecho abaixo:

Essas águas que refrescam a península, banhando sua margem, são belas! Amigo Vernet, pega teus lápis e apressa-te a enriquecer teu portfólio com esse grupo de mulheres. Uma, inclinada em direção à superfície da água, onde mergulha a roupa. Outra, agachada, a torce. Uma terceira, em pé, encheu o cesto que colocou sobre a cabeça. Não esquece esse rapaz que vê pelas costas, próximo delas, curvado, fazendo o mesmo trabalho. Apressa-te, pois essas figuras formarão num instante outra posição talvez menos feliz. Quanto mais tua cópia for fiel, mais teu quadro será belo. Engano-me. Dá a essas mulheres um pouco mais de leveza. Pinta-as menos severamente. Enfraquece o tom amarelado e seco desse terraço. Esse pescador que jogou sua rede à esquerda, no fundo das águas, deixa tal como é. Não imaginarás nada melhor. Vê sua atitude. Como é verdadeira! Coloca também um cão ao lado dele. Que multidão de belos acessórios a serem recolhidos por teu talento! E essa porção de rochedo que está completamente à esquerda e, próximos do rochedo ao fundo, os edifícios e as aldeolas e, entre a construção, a aldeola e a faixa de terra até as lavadeiras, as águas tranquilas e calmas, cuja superfície se estende e se perde ao longe. Se, sobre um plano correspondente a essas mulheres atarefadas, mas a uma distância muito grande, colocares numa de tuas composições, como a natureza te indica aqui, montanhas vaporosas das quais avisto apenas o cimo, o horizonte de tua tela será expandido para até tão longe quanto quiseres. Mas como farás para

²¹² O conceito de hieróglifo será melhor explicado e explorado nas páginas seguintes desse trabalho.

recuperar, não digo a forma desses objetos diversos, nem mesmo sua verdadeira cor, mas a mágica harmonia que os une?...²¹³

O efeito desta *ekphrasis* aplicada por Diderot brinda o leitor com uma narração descritiva que se inicia anteriormente à produção da tela. O filósofo, ao optar por se encontrar com o paisagista num tempo anterior ao da pintura da tela, dá a compreender que a beleza do quadro de Vernet não está apenas no produto final, ou seja, no colorido e na correção do desenho dos gestos e dos elementos, que condizem muito bem com a realidade por sinal, mas também nas escolhas que o pintor toma para compor tudo o que é visto. A passagem da imagem observada do sítio até o produto final, em tela, é um processo que Diderot crê que deve ser posto em destaque. Não à toa, Diderot sempre afirma e debate com o abade a capacidade da imaginação de Vernet e a qualidade da organização de suas telas. Esta descrição efrástica que perpassa o passado e o presente do sítio enaltece a autonomia do artista, pois deixa claro o poder de escolha do pintor, que tem liberdade de optar por esclarecer, salientar, manter ou esquecer algum elemento do sítio, fugir da simples representação.

²¹³ Ver nota 60.

3.3 Hieróglifo

Diderot dedica algumas de suas obras à crítica dos sentidos humanos, com o objetivo de desenvolver reflexões a respeito da sensibilidade e do exercício de verbalização. Em *Lettre sur les sourds et les muets* (1751), ele procura demonstrar o poder que a linguagem detém, ao passo que expõe seu pensamento sobre o uso dela e sobre sua relação direta com o ato tempestuoso de pensar. Assim, Diderot elabora, na citada *Lettre*, uma noção que é de alta relevância para o estudo da *Promenade Vernet: o hieróglifo*. *A priori*, o nome desse dispositivo é concebido a fim de explicar o que a linguagem pode dizer e representar:

Perpassa, então, o discurso do poeta, um princípio que o silencia e que vivifica todas as sílabas. Que princípio é este? Por vezes senti a sua presença; mas tudo o que sei é que é ele que faz com que as coisas sejam ditas e representadas todas de uma vez; que ao mesmo tempo em que a compreensão os capta, a alma se emudece, a imaginação os vê, e o ouvido os escuta; e que o discurso não é somente um encadeamento de termos enérgicos que expõem o pensamento com força e nobreza, mas que é ainda um tecido de hieróglifos aglomerados uns sobre os outros que os arranja. Eu poderia dizer que neste sentido toda a poesia é emblemática.²¹⁴

O *hieróglifo* é, portanto, *grosso modo*, a sintetização de significados em menos signos, uma forma de aglutinar muitos sentidos em um único significante. Philippe Déan (2000) diz que Diderot define esse termo como “expressão mágica” de conversão de um significante em um significado e vice-versa. Ao pensar nessa teoria de forma um pouco mais prática, Dean aponta que, segundo as ideias de Diderot, a imitação, da realidade rumo à tela, imita não apenas a natureza, mas também o sentido, e completa: o pintor, assim como Diderot, assimila o sentido à imagem.²¹⁵ O *hieróglifo*, deste modo, resume uma série de operações formais da arte no domínio concreto, entre elas, a transposição de uma forma abstrata em algo logicamente compreensível, como também a produção de uma unidade imagética em um signo.²¹⁶

Num certo momento da *Carta*, Diderot fala a respeito do *hieróglifo* no contexto da tradução, visto que essa prática sempre esteve muito associada à imitação e à transferência de significados. O filósofo coloca o *hieróglifo* como um obstáculo incontornável e impossível de se solucionar para o tradutor. Com efeito, o dispositivo seria sutil demais para resistir a uma transposição de linguagem tão brutal. No caso, Diderot lança mão de um excerto da *Eneida* de Virgílio, isto é, numa referência a uma potencial tradução do latim ao francês:

²¹⁴ DIDEROT, 1999, p. 169.

²¹⁵ Op. cit., p. 177.

²¹⁶ Op. cit., p. 181.

O emblema avulso, o hieróglifo sutil que reina numa descrição inteira e depende da distribuição das longas e breves nas línguas de quantidade marcada, bem como da distribuição das vogais entre as consoantes nas palavras de qualquer língua, são coisas que necessariamente desaparecem na melhor tradução.

Disse Virgílio de Euríalo, ferido num golpe mortal:

*Pulchrosque per artus
It cruor; inque humeros cervix collapsa recumbit,
Purpureus veluti cum flos succisus aratro
Languescit moriens; lassove papavera collo
Demisere caput, pluvial cum forte gravantur.*

Para mim, não seria mais espantoso ver esses versos se engendrarem nalgum jorro fortuito de caracteres do que encontrar numa tradução todas estas belezas hieroglíficas: a imagem do sangue a correr, *it cruor*, a da cabeça de um moribundo que lhe cai sobre o ombro, *cervix collapsa recumbit moriens*, a moleza do caule da papoula, *lassove papavera collo*, o *demisere caput* e o *gravantur* que finalizam o quadro. *Demisere* é tão delicado quanto o caule de uma flor, *gravantur* pesa tanto quanto o cálice cheio de água da chuva. *Collapsa* marca esforço e queda. O mesmo hieróglifo duplo é encontrado em *papavera*: as duas primeiras sílabas mantêm erguida a cabeça da papoula, ao passo que as duas últimas a inclinam.²¹⁷

Dado o exemplo, nota-se que Diderot pretende demonstrar por meio de Virgílio que a língua está fortemente conectada com o significado que ela intenciona atingir. Nesse trecho da *Eneida*, o filósofo tenta indicar que as breves e as longas vogais (recurso próprio do latim), bem como a distribuição delas e das consoantes pelas palavras que formam os versos, constituem não só partes importantes da poética de Virgílio, mas também imagens impossíveis de serem reproduzidas da mesma forma noutra língua, ou seja, intraduzíveis. Um pouco mais à frente, Diderot termina a análise dos versos de Virgílio e conclui seu pensamento a respeito da tradução e a sua impossibilidade devido aos *hieróglifos*:

A meu ver, *gravantur* é pesado demais para a leve cabeça de uma papoula, e *aratro*, que acompanha o *succisus*, não me parece concluir a pintura hieroglífica. Estou praticamente convencido de que Homero colocou no final de seu verso uma palavra que, a meus ouvidos, daria continuidade ao ruído de um instrumento cortante, ou então pintou em minha imaginação a queda suave das pétalas de uma flor.

É o conhecimento, ou antes, o sentimento vivo dessas expressões

²¹⁷ “Pelos belos membros

corre o sangue; sobre os ombros, desfalecida, pende a nuca, tal como a flor vermelha, talhada pelo arado, enlanguesce ao morrer, ou as papoulas, de pescoço lasso, baixam a cabeça, quando acaso a chuva lhes faz peso.”.

VIRGÍLIO, 2004. v. 433-437. Tradução de José Maria da Costa e Silva.

hieroglíficas da poesia, perdidas para os leitores comuns, que desencoraja os imitadores de gênio.

Foi isso que fez com que Virgílio dissesse que roubar um verso a Homero era tão difícil quanto arrancar um prego da clava de Hércules. Quanto mais carregado de hieróglifos é um poeta, mais difícil é traduzi-lo; os versos de Homero pululam deles.²¹⁸

O *hieróglifo* é, portanto, uma marca artística sutil e latente aos olhos menos atentos, ou indelicados, que pode desencadear numerosos efeitos imagéticos/estéticos no *espírito* de quem o repara. Assim sendo, o poder sensível do apreciador da arte em questão torna-se, pois, fundamental para o funcionamento de tal dispositivo. Por conseguinte, na *Carta*, Diderot também se dedica a explicar a atuação do *espírito* e do pensamento humano diante de expressões de arte, de forma a mostrar a seguinte ideia, que é central para o tema: a verificação e a compreensão de um *hieróglifo* dependem da imaginação e da sensibilidade artística do ser humano. A constituição do julgamento estético de um objeto artístico, seja ele poesia ou pintura, está, seguindo o pensamento de Diderot, diretamente relacionado à compreensão artística.

Sobre a citada relação entre o pensamento humano e a constituição do julgamento estético, Diderot, no *Salon de 1767*, no preâmbulo do estudo dos desenhos de paisagens de Hubert Robert, faz as seguintes indagações sobre um esboço:

Por que um belo esboço nos agrada mais do que um belo quadro? Pois nele há mais vida do que formas. À medida que se introduzem formas, a vida desaparece. Num animal morto, algo horrível de se ver, há formas [...]. Por que um jovem aluno, incapaz de fazer nem mesmo um quadro medíocre, faz um esboço maravilhoso? É porque o esboço é um trabalho de ardor e gênio; e o quadro obra de trabalho, de paciência, de longos estudos e de experiência consumada de arte.²¹⁹

Observa-se que Diderot destaca o esboço como um primeiro momento artístico, pleno de entusiasmo e de inspiração. Isso é algo que é anterior à tela pronta, ao quadro, que é digno de um julgamento rigoroso, visto que nesse segundo momento não há mais espaço para entusiasmo ou planificações. Depois de explicar um conto a respeito de “M. de Buffon” e

²¹⁸ DIDEROT, 1999, p. 49.

²¹⁹ *Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau ? C'est qu'il y a plus de vie et moins de formes. À mesure qu'on introduit les formes, la vie disparaît. Dans l'animal mort, objet hideux à la vue, les formes y sont [...] Pourquoi un jeune élève, incapable de faire même un tableau médiocre, fait-il une esquisse merveilleuse ? c'est que l'esquisse est l'ouvrage de la chaleur et du génie ; et le tableau l'ouvrage du travail, de la patience, des longues études, et d'une expérience consommée de l'art.* Op. cit., p. 358.

“Mr. Le président de Brosses”, o crítico conclui seu pensamento a respeito da crítica e julgamento de um esboço:

O esboço só nos prende tão fortemente porque, sendo indeterminado, deixa mais liberdade à nossa imaginação, que vê ali tudo o que agrada. É como as histórias das crianças que veem nuvens, nós as somos todos um pouco. É o caso da música vocal e da música instrumental: nós entendemos o que aquela diz, e fazemos com que esta diga aquilo que quisermos.²²⁰

Apesar de Diderot utilizar a música para exemplificar seu pensamento, essa ideia é aplicável a outras formas de arte e se fundamenta num estudo da percepção e das relações entre os sentidos.

Quando se presencia um fato artístico, o que se tem é uma experiência completa, indivisível, como já dito. Trata-se, assim, no caso da pintura, de uma experiência instantânea que agrupa a visão e as ideias e resulta num significado. A linguagem, o discurso, reduz essa experiência em expressão ou expressões de significados. Daí o *hieróglifo*, dispositivo que permite recriar a ilusão, a impressão e os efeitos do primeiro momento vivenciado. Nesse sentido, tal dispositivo está diretamente relacionado com a *ekphrasis*, uma vez que aquele, ao reduzir os significados e efeitos em signos, possibilita a reprodução de sensações e sutilezas artísticas singulares.

Stéphane Lojkinne expande o conceito ao propor o pensar como uma forma de experiência, o que faz com que o ato de comunicar se constitua de *hieróglifos* também. Lojkinne define da seguinte forma os *hieróglifos* de Diderot:

O hieróglifo é que, no discurso, restitui a experiência original e instantânea do pensamento pela imagem.

Ele seria muito redutor se limitasse os hieróglifos à poesia, mesmo que a proposta de Diderot e a escolha de seus exemplos nos convidem a isso. O *hieróglifo* não é uma simples noção de estética. Ele envolve filosofia da linguagem, epistemologia, metafísica. No momento em que Diderot escreve a *Carta sobre os surdos*, ele ainda só vê aplicação poética e, eventualmente, musical. Mas é, na verdade, a relação de toda forma de pensamento à escrita que está em jogo: a escrita dos *Salões*, centrada na noção de “momento”, depois a dos diálogos filosóficos, com seus devaneios, suas pantomimas, a

²²⁰ *L'esquisse ne nous attache peut-être si fort que parce qu'étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination, qui y voit tout ce qu'il lui plaît. C'est l'histoire des enfants qui regardent les nuées, et nous le sommes tous plus ou moins. C'est le cas de la musique vocale et de la musique instrumentale : nous entendons ce que dit celle-là, nous faisons dire à celle-ci ce que nous voulons.* Op. cit., p. 359.

prática e a teoria do teatro, igualando o palco a um quadro, serão marcadas de forma decisiva por essa invenção do hieróglifo diderotiano.²²¹

Desta forma, fica clara a relação do *hieróglifo* com a expressão do pensamento, bem como sua importância para a manifestação de uma experiência ou de um momento de valor artístico.

No *Passeio*, Diderot, ao transportar os quadros de Vernet para a linguagem verbal, deixa traços hieroglíficos. Então, durante a leitura de seus “sítios”, há momentos em que se pode perceber pistas de que as notas sobre os quadros colocadas ali incluem, também, uma tradução deles. Em seguida, é possível elaborar correlações entre signos de diferentes naturezas, isto é, entre recursos textuais e pictóricos. Em outras palavras, pode-se perceber, nas linhas de Diderot, reflexos da pintura de Vernet. Essas marcas, que podem servir de pistas para que se descubra a relação entre ambos os objetos artísticos, são hieróglifos frutos de uma boa tradução (*ekphrasis*). Esse filósofo esteve atento aos menores detalhes da pintura de Vernet, e, ao cumprir a tarefa ecrástica — que foi transportar o momento artístico de observação do quadro para o texto —, o crítico não deixou que as nuances pictóricas se perdessem, mesmo em se tratando de produtos de origens materiais diferentes (pintura/texto). Isso se pode notar especialmente no quinto sítio da *Promenade*, que faz referência ao quadro “Le Fanal exhausé”.²²²

Vale retomar que, no trecho anterior ao quinto sítio, Diderot discutia a noção de virtude, mas, mesmo depois de uma pausa e de adentrar o quinto sítio, a questão ainda paira por não ter sido bem concluída. Logo Diderot retoma a discussão sobre a virtude, as leis e a utilidade pública, enquanto descreve o cenário dos barcos, do farol e dos trabalhadores. Observa-se, no trecho abaixo, que Diderot une os dois contextos: o das ideias e o do físico, o do mar agitado e o da descrição:

Eu ia compenetrado, ruminando essas objeções que me pareciam fortes, quando me encontrei entre árvores e rochedos, lugar sagrado por seu silêncio e obscuridade. Ali me detive e sentei. À minha direita, havia um farol que se elevava do topo dos rochedos. Ele ia se perder entre as nuvens; e o mar, que

²²¹ *Il serait très réducteur de cantonner les hiéroglyphes à la poésie, quoique le propos de Diderot et le choix de ses exemples nous y invitent. Le hiéroglyphe n'est pas une simple notion d'esthétique, il engage une philosophie du langage, une épistémologie, une métaphysique. Au moment où Diderot écrit la Lettre sur les sourds, il ne lui voit encore d'application que poétique et, éventuellement, musicale. Mais c'est en fait le rapport de toute forme de pensée à l'écriture qui est en jeu : l'écriture des Salons, centrée sur la notion de « moment », puis celle des dialogues philosophiques, avec leurs rêveries, leurs pantomimes, la pratique et la théorie du théâtre, identifiant la scène à un tableau, seront marquées de façon décisive par cette invention de l'hiéroglyphe diderotien.* (LOJKINE, 2006–2007)

²²² Cf. Figura 5.

mugia, vinha quebrar-se a seus pés. Ao longe, pescadores e marinheiros exerciam diversas ocupações. Toda a extensão das agitadas águas se abria diante de mim, coberta de embarcações dispersas. Eu via algumas se elevarem acima das vagas, enquanto outras se perdiam sob elas; cada uma, com ajuda de suas velas e da tripulação, seguindo rotas contrárias, ainda que empurradas por um mesmo vento; imagens do homem e da felicidade, do filósofo e da verdade.²²³

Em referência à tela primeiramente, entre as sutilezas do quadro de Vernet estão os barcos avançando em sentidos opostos e o esforço feito pelas pessoas que operam o barco na parte inferior esquerda da tela. Além disso, outra escolha do pintor que se nota é o foco central na onda que se dobra ao centro e que mostra, com clareza, a agitação do mar. Observados esses pontos e vistos a descrição e os comentários de Diderot a seu respeito, pode-se compreender Diderot e sua dificuldade de encontrar ideias claras na discussão sobre a virtude e as leis como uma metáfora para a situação dos homens que se esforçam diante do barco e do mar agitado. O conflito de ideias entre Diderot e o Abade no referido jogo de definições pode ser entendido como uma forma textual que Diderot encontrou para trazer de forma escrita a imagem dos barcos que avançam em sentidos contrários. Dito de outra forma, a agitação do mar, efeito produzido por meio de detalhes nas ondas, e o esforço dos homens, que empurram e puxam o barco e a curvatura do barco ao fundo devido ao vento, seriam possíveis hieróglifos da tela. No âmbito descritivo/narrativo, tais delicadezas e efeitos pictóricos sutis, *hieróglifos*, estariam refletidos na complicação mental de Diderot, nas dificuldades do ato de filosofar, que são visíveis e muito bem descritas no texto, ou então, de modo mais específico, na dificuldade de encontrar uma solução definitiva para a questão das leis e da virtude.

O exemplo acima é apenas um entre vários outros possíveis e passíveis de interpretação. Com o avançar da leitura do *Passeio* fica evidente que a ordem dos quadros e das reflexões expostas por Diderot não são combinações aleatórias ou desconexas, mas sim uniões de texto e imagem em harmonia entre si. Diderot escolhe introduzir questões de difícil resolução neste preciso momento, quinto sítio, propositalmente, para que a reflexão esteja muito bem alinhada com os aspectos pictóricos do quinto quadro da série dos sete quadros de

²²³ *J'allais devant moi, ruminant ces objections qui me paraissaient fortes, lorsque je me trouvai entre des arbres et des rochers, lieu sacré par son silence et son obscurité. Je m'arrêtai là et je m'assis. J'avais à ma droite un phare qui s'élevait du sommet des rochers. Il allait se perdre dans la nue, et la mer en mugissant venait se briser à ses pieds. Au loin des pêcheurs et des gens de mer étaient diversement occupés. Toute l'étendue des eaux agitées s'ouvrait devant moi. Elle était couverte de bâtiments dispersés. J'en voyais s'élever au-dessus des vagues, tandis que d'autres se perdaient au-dessous ; chacun, à l'aide de ses voiles et de sa manœuvre, suivant des routes contraires, quoique poussé par un même vent ; images de l'homme et du bonheur, du philosophe et de la vérité. Promenade, p. 207.*

Vernet.

Como pode-se ver na *Promenade*, ou mesmo no *Salão de 1767* como um todo, Diderot alude várias vezes a textos clássicos, como à já mencionada *Ilíada*. A parte que mais interessa nessa narrativa a este estudo, e que melhor pode ser associada ao estilo de escrita de Diderot, é o Livro XVIII, volume em que se encontra o conhecido trecho sobre o escudo de Aquiles, que não só diz respeito à descrição efrástica, mas que também toca na questão do *hieróglifo*. Esse artefato interrompeu a narrativa da saga de Troia, em que há um desvio de olhar da batalha para a armadura do guerreiro. O escudo, obra prima de Hefesto, o Deus da forja, é, além de ser uma das primeiras instâncias da *ekphrasis*, a referência do que é a descrição de uma obra de arte.

Em termos de descrição, no contexto de Paris do século XVIII, pequenos escritores espalhavam pela cidade panfletos com descrições sobre as novas pinturas de Boucher, Chardin, Greuze, Van Loo, entre outros membros da Academia Real de Pintura e Escultura, dando assim a oportunidade e convidando pessoas a se tornarem espectadores e entenderem um pouco do que cada obra tratava nos Salões bienais de arte. Escrever sobre arte, seja ela efrástica, histórica, crítica, ou de outra natureza, é algo que ocupa o ser humano há bastante tempo. Essa escrita pode, inclusive, servir de meio para atingir outros interesses retóricos que não os da boa descrição.

A leitura da *Promenade Vernet* possibilita pensar que o texto do passeio é uma representação da atividade mental durante o julgamento estético artístico. A metafórica transferência do discurso pictórico em discurso hieroglífico permite classificar o texto de duas diferentes formas, como uma narrativa ficcional de uma caminhada pelas paisagens francesas e como uma alegoria da dialética mental durante a contemplação de uma obra de arte.²²⁴ Com sua apurada sensibilidade de perceber o mundo e suas relações com a imagem e com a produção de significado, Diderot evoca, com seu projeto de representação riquíssimo, a arte tanto no seu lado material quanto no lado imaginário de produção criativa. Dando um passo além, Diderot teoriza e explica a arte de Vernet, possibilitando ao leitor ter uma leitura dirigida das pinturas e poder pensar em várias interpretações para as sutilezas artísticas do paisagista.

Assim, pode-se dizer que Diderot, ao descrever e trabalhar suas ideias sobre a obra do paisagista, representa mais do que o representável aos sentidos, isto é, uma reprodução que não é apenas efrástica, mas que é capaz de criar significados não previstos ou que

²²⁴ BERRI, 2000, p. 68.

ultrapassam a primeira experiência explicada, conseguindo fazer com que o leitor tenha em mente cargas de significado, as quais a linguagem não é capaz de transmitir, em outras palavras, hieroglíficas.

Diderot deixa nas páginas os efeitos de seus pensamentos que permutam entre a cognição e o desejo do espírito do observador ao contemplar uma pintura, atravessando e jogando com a distância entre os fatos de que a pintura é ficção e é também capaz de oferecer verdadeiro prazer por meio do próprio objeto que é. Vale retomar a cena da paisagem com o patê, no sexto sítio, em que os personagens chegam cansados e se deparam, como conta Diderot, com um grande patê. Esse é um exemplo de como o crítico joga com os desejos e com a noção de verdade do leitor. O patê naquela ocasião é irreal, não aparece no quadro, mas, quando o leitor se vê na pele dos viajantes, que, cansados, encontram um banquete para se deliciarem, sente o mesmo prazer descrito e intencionado por Diderot.

Nesse jogo de realidade, verdade e não verdade, Michael Fried (1980) chega a afirmar que Diderot se sobrepõe à sua própria ficção e que é possível considerar que em sua concepção o observador chega a não existir de fato, bem como se não houvesse ninguém diante das telas:

Agora eu faço a seguinte proposição, coexiste nos *Salões* e nos escritos que se associam não uma, mas duas concepções de arte da pintura, sendo que cada uma tem por objetivo máximo o que eu anteriormente chamei de desdramatização [*de-theatricalization*] da relação entre a pintura e o observador.²²⁵

O que Fried chama aqui de *de-theatricalization* é a supressão da interação entre o pintor, a tela e o observador. Assim, o pintor seria aglomerado à tela à medida que ele a observa com muita atenção. A partir disso, ele é conduzido a um estado de sublimação de tal forma que ele mesmo perde a consciência de que está, por um momento, verdadeiramente, diante de uma obra de arte, de um quadro, por isso o termo a ser empregado por Fried será “não existência do observador”. Em seguida, o mesmo autor completa:

A concepção *dramática* ou essencial pede o estabelecimento da ficção da não existência do observador em e por meio da representação persuasiva de figuras totalmente absorvidas em suas ações, paixões, atividades, sentimentos, estados de espírito. (Como vemos até aqui, crescentes e fortes meios são necessários a fim de que sejam persuadidas audiências contemporâneas de forma que um elemento pictórico ou um grupo deles seja

²²⁵ FRIED, 1980, p. 131–132. Tradução minha.

absorvido.)²²⁶

A ideia da “negação da presença do observador” é um paradoxo. O que se explica pelo fato de a pintura ser feita e exposta no Salão para, e exclusivamente para, a sua contemplação, ou seja, a própria obra de arte pressupõe a existência de um observador. Entretanto, uma vez que é feita a conexão entre a pintura e o espectador, é imposta uma necessidade de atualização dessa presença. Desse modo, a pintura deve atrair o espectador e fazê-lo parar diante dela, segurando-o nesse instante e provocando um transe perfeito de envolvimento.²²⁷

A poética do discurso hieroglífico de Diderot rivaliza com a *pictura*, desafiando e subvertendo a tradicional supremacia da arte. A força do seu discurso e seu poder de envolvimento devido à quantidade e à qualidade de significados aos quais o espectador é exposto complica a separação da pintura e da poesia.

Diderot, ao tirar-se da posição neutral de crítico que observa um objeto artístico, enfrenta a tradicional oposição entre razão e imaginação. A imaginação diderotiana, em primeiro lugar, absorve os elementos pictóricos que, de forma magnética, o levam a uma rede de vontades. Depois, essa carga de significados é exteriorizada de forma fictiva estética, na qual elementos pictóricos e figuras narrativas coabitam esse novo espaço crítico-literário. O momento de contemplação da tela é quebrado e expandido pelo discurso de Diderot, que o apresenta de forma igualmente artística.²²⁸

O *Passeio Vernet* deixa, à medida do seu desenvolvimento, pensamentos hieroglíficos que meneiam a cognição e o desejo do leitor. Dessa forma, há um acréscimo psicológico no corpo do texto. Quando o crítico filósofo traz a sedução desenhada por meio das palavras, o observador (leitor) move-se para dentro dos elementos da tela de Vernet, interagindo com as representações de Diderot. Finalmente, a diferença entre a representação pictural e literária é que Diderot ocupa o terreno das paisagens ao mesmo tempo e do mesmo modo que o leitor perpassa pela sua mente.

²²⁶ *Idem.*

²²⁷ Op. cit., p. 103.

²²⁸ BERRI, 2000, p. 69–70.

Considerações finais

Ao cabo desse percurso, pode-se notar alguns dos aspectos que formam a escrita, o estilo e a retórica de Diderot. Entretanto, observou-se também um pouco sobre a pintura e suas relações com a retórica e com a escrita do filósofo francês. À luz de vários artigos de especialistas das áreas da crítica literária, retórica, estética e artes plásticas, foi alçado igualmente certo aprofundamento em tais questões no que tangem o *Passeio Vernet*, texto tão mencionado e esmiuçado durante esta dissertação.

O estudo que aqui se apresentou possibilitou esboçar o funcionamento da rede argumentativa diderotiana, que, mesmo vista sob um ângulo muito específico — o dos dispositivos retóricos, num capítulo do *Salão de 1767* — mostrou-se ser ampla e complexa. Ademais, quando houve a intenção de se estudar um ponto ou alguns pontos da crítica de arte literária de Diderot, observou-se, à medida do desenvolvimento deste projeto, que era impossível o isolamento de apenas alguns aspectos, uma vez que a redação do *Passeio* se dá de forma ineditamente harmoniosa de modo que os dispositivos e recursos literários apresentaram-se, por sua vez, inexoráveis uns aos outros, formando uma rede impossível de ser fragmentada. Diante de um texto que aponta para diversos lados da filosofia e para diversos domínios de estudos diferentes — afinal, trata-se de um autor enciclopedista —, buscou-se elucidar cada ponto que ia além dos limites estabelecidos para este estudo de forma rápida e resumida, fazendo uso de muitas notas de rodapé.

Por outro lado, constatou-se no *Passeio Vernet* um estilo de redação e um padrão de escrita, que envolve descrição, narração e dramatização, interlocução, ora com o leitor ora com o seu destinatário, Grimm (para quem são endereçados os *Salões*), além de comentários filosóficos mais ou menos avulsos às críticas dos quadros. A união de tais recursos linguísticos deu corpo aos dispositivos retóricos estudados.

Sobre a *ekphrasis*, em especial, percebeu-se uma diferença significativa em relação à descrição propriamente dita, a qual já era prevista desde o começo: a descrição não é o bastante para dizer que a *ekphrasis* aparece. É preciso que haja a manifestação de imparcialidade e de um pouco de entusiasmo para que Diderot consiga passar ao seu receptor a experiência prometida. Destarte, a notabilidade desse dispositivo retórico depende também de comentários e de palavras de cunho avaliativo pessoal, pois apenas dessa forma consegue-se atingir a amplitude da experiência que é estar perante um objeto artístico.

Outro ponto importante que pode ser ressaltado é a ordem que essa estratégia retórica deu ao texto. Ela foi responsável por montar e organizar as descrições e os argumentos filosóficos colocados, conforme foi dito no capítulo precedente. No entanto, sem olvidar os

outros dois dispositivos tratados, é importante ressaltar que os três se inter-relacionam a tal ponto que é difícil tratar de um sem se referir ao outro.

A ideia *ut pictura poesis*, responsável pela transposição da linguagem e o *hieróglifo* pela exteriorização das sutilezas artísticas e literárias não são, muito longe disso, menos presentes ou menos relevantes que o primeiro dispositivo tratado. Todavia, em suma, a rede argumentativa explorada só se dá com a harmonização e a aplicação de todos esses temas retóricos.

Finalmente, após um estudo modestamente aprofundado, são perfeitamente compreensíveis o peso e o valor que a obra de Diderot e que os Salões têm desde o século XVIII. Como a própria literatura científica comprova, tanto os encontros bienais do século XVIII como a crítica de arte literária podem, sem nenhuma dúvida, serem estudados sob o ponto de vista de diversas áreas. A compreensão do desenvolvimento, a retórica pictórica e o juízo estético são esferas de conhecimento com as quais os Salões podem colaborar. Não à toa, Diderot, em vida, já tinha noção de que os seus estudos e relatos ficariam e seriam úteis à posteridade.

Referências

- AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? In: _____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ARASSE, D. Détail 7 : parenthèse sur le paysage et les promenades du regard. In: *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Champs Flammarion, 1996.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BERRI, K. Diderot's Hieroglyphs. *SubStance*, v. 29, n. 2, p. 68–93, 2000. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3685775>>. Acesso em: 1 dez. 2015.
- BOLLON, P. Un jeune homme de 300 ans: Diderot. *Le Magazine Littéraire*, n. 537. p. 48–86, nov. 2013.
- BUKDAHL, E.-M. *Diderot critique d'art*. Copenhague: Rosenkilde et Bagger, 1980.
- BUKDAHL, E.-M ; DELON, M. Notas, introdução e esclarecimentos. In: DIDEROT, D. *Ruines et paysages : III. Salon de 1767*. v. 3. Paris: Hermann, 1995.
- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia Nicola Abbagnano*. 5. ed. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CHOUILLET, J. Commentaire : La promenade Vernet. *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, [S.l.], n. 2, p. 123–163, 1987.
- COHEN, H. Diderot et les limites de la littérature dans les Salons. *Diderot Studies*, v. 24, p. 25–45, 1991. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40372908>>. Acesso em: 1 set. 2017.
- DÉAN, P. *Diderot devant l'image*. Lyon: L'Harmattan, 2000.
- DEKONINK. *Aux limites de l'imitation: L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI-XVIII siècles)*. Nova York: Rodopi, 2009.
- DELON, M. « Le Salon de 1767 », un Carrefour philosophique. In: DIDEROT, D. *Ruines et paysages*. Paris: Hermann, p. 19–33, 1995.
- DIDEROT, D. *Ruines et paysages : III. Salon de 1767*. v. 3. Paris: Hermann, 1995.
- _____. *Salon de 1759, 1761, 1763*. v. 1. Paris: Oxford University Press, 1975.
- _____. *Salon de 1765*. Paris: Hermann, 1998.
- _____. *Carta sobre os surdos-mudos para uso dos que ouvem e falam*. Tradução de Magnólia Costa Santos e João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.
- DOS SANTOS, H. F. *Gosto e filosofia em David Hume*. 2012, 108 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia)–Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FISHELOV, D. Homo ardens chez Horace et Diderot: affinités classiques et sensibilité moderne dans Le neveu de Rameau. *Études art et littérature Université de Jerusalem*. v. 16, outono 1989.

FOUCAULT, M. *Dits et écrits*, v. III, Paris: Gallimard, 1973.

GOURBIN, G. Diderot ou l'art d'écrire. *Le Portique* [Online], [S.l.], v. 30, 2013. Disponível em: <<http://leportique.revues.org/2633>>. Acesso em: 1 out. 2016.

GONÇALVES, A. *Ut pictura poesis*: uma questão de limites. *Revista USP*, [S.l.], p. 177–184, 1989.

GUERREIRO, F. O cinema e Diderot: da “promenade Vernet” ao Eidophusikon de Louthembourg. *Cultura* [Online], [S.l.], v. 34, 2015. Disponível em: <<http://cultura.revues.org/2467>>. Acesso em: 1 out. 2016.

GUINSBURG, J. Prefácio e introdução. In: DIDEROT, D. *Jacques, o fatalista, e seu amo*. Org., trad. e notas de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HEGEL, G. W. F. *Estética* (tomo II). Trad. de la edición francesa de Charles Bénard por H. Giner de los Rios. Buenos Aires: El Ateneo, 1954.

HORÁCIO. *Arte poética*. Intr., trad. e notas de R. M. Rosado Fernandes. 4. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2012.

HUME, D. *Tratado da natureza humana*. Tradução de Déborah Danowski. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KLIKENBERG, J-M. Rhétorique. In: ARON, P. et al. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: PUF, 2002.

KREMER, N. Entendre l'invisible. La voix de l'œuvre et ses enjeux esthétiques dans les écrits de Diderot. *Varia*, [S.l.], n. 49, 2014.

LEMAIRE, G-G. *Histoire du Salon de peinture*. Paris: Klincksieck, 2004.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LICHTENSTEIN, J. *A cor eloquente*. Tradução de Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994.

LOJKINE, S. Le Problème de la description dans les Salons de Diderot. *Diderot Studies*, [S.l.], n. 30, p. 53–72, 2007.

MARTINS, P. Prolegômenos à visão. In: *Algumas visões da antiguidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

_____. SIMPÓSIO CAMINHOS E DESCAMINHOS DA ÉCFRASE. Araraquara: Faculdade

de Ciências e Letras - Unesp, dez. 2016.

MASSIMI, M. Delectare, movere et docere: retórica e educação no Barroco. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 17, p. 54–59, 2008.

MIGUEL MORA, C. Os limites de uma comparação: *ut pictura poesis*. *Ágora*, Estudos clássicos em debate, [S.l.], v. 6, 2004.

MORGANTI, B. F. A morte de Laocoonte e do gigante Adamastor: a écfrase em Virgílio e Camões. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 1, p. 1–14, jun. 2008.

MORIZOT, J. "18th Century French Aesthetics". In: ZALTA, E. N. (Ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/aesthetics-18th-french/>>. Acesso em: dez. 2016.

NASCIMENTO FALLEIROS, F. Sobre a crítica literária dos Salões: Diderot e Baudelaire. In: Freitas, Verlaine et al. (Org.). *Gosto, interpretação e crítica*. 1. ed. Belo Horizonte: ABRE Associação Brasileira de Estética, 2015, p. 94–109, v. 2.

PAVY, É. Écrire l'instant, défi littéraire des Salons de Diderot. *Textimage, Varia 1*, p.1–18, outono 2007.

PILES, R. *Cours de peinture par principes*. Paris: Estienne, 1708.

REBOUL, O. *Introdução à retórica*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RIBEIRO DE OLIVEIRA, S. *Literatura e Artes Plásticas: O Kunstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1993.

RICHARDS, I. A. *Princípios de crítica literária*. 2. ed. Tradução de Rosaura Eichenberg, Flávio Oliveira e Paulo Roberto do Carmo. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

_____. Olhando uma pintura. In: _____. *Princípios de crítica literária*. 2. ed. Tradução de Rosaura Eichenberg, Flávio Oliveira e Paulo Roberto do Carmo. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

RODOLPHO, M. *Ékphrasis e Euidentia nas Letras latinas: Doutrina e Práxis*. [S.l.: s.n.], 2010.

SCHLEGEL, F. *Athenaums-Fragmente*. Estados Unidos: Hofenberg, 2016.

SOARES, C. *De arte retorica libri III, ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano precipue deprompti, nunc ab eodemrecogniti et multis in locis locupletis*. Roma: F. Zanettum, 1580.

STAROBINSKI, J. *Diderot dans l'espace des peintres suivi de Le sacrifice en rêve*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1991.

SZUR, Z. *La critique d'art, rencontre entre art et écriture: les salons de Diderot*. Université

de Szeged, 2007.

TAZOUTI, R. « Rhétorique du regard et hiéroglyphe ». La représentation de la perception dans la Lettre sur les sourds et muets de Denis Diderot (1751). Mémoire, Université du Québec à Trois-Rivières, avril 2001, 104 p.

THAMOS, M. *O rapto de Europa: uma comparação entre Ovídio e Ticiano*. CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada, Araraquara, v. 10, n. 2, dez. 2012. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/5595>>. Acesso em: jul, 2016.

TONNEAU, O. *Diderot et Socrate: la maïeutique et ses entraves*. SVEC, Cambridge, v.7, 2005.

TORRINHA, F. *Dicionário português latino*. Editorial Domingos Barreira: Porto, 1953.

USPÊNSKI, B. A. *Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte*. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. In: SCHNAIDERMAN, B. (Org.). *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

VALLE, J. La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la Estética. *Areté revista de filosofía*, [S.l.], v. 33, n. 2, p. 303–328, 2011.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de José Vitorino Barreto Feio (Livros I-VIII) e José Maria da Costa e Silva (Livros IX-XII). Edição organizada por Paulo Sérgio Vasconcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VITET, L. *L'Académie royale de peinture et de sculpture : étude historique*. Paris: Michel Levy Frères, 1861.

VOGEL, C. *Diderot : l'esthétique des Salons*. Berne: Peter Lang, 1993.

VOLTAIRE. *Dictionnaire philosophique*. Almeria: Le chasseur abstrait, 2005.

WAT, P. *Naissance de l'art romantique: peinture et théorie de l'imitation*. Paris: Flammarion, 1998.

ZEINA, H. Rhétorique verbale et visuelle dans les Salons de Diderot. *Paroles gelées*, Los Angeles, n. 21, p. 38–46, 2004.

Anexos

Figura 9 - *Andromaque éplorée devant Ulysse*

Autor: Gabriel-François Doyen (1726-1806).

Data: 1763.

Dimensões: 382 cm de altura, 647 cm de largura.

Lugar de conservação: Arkhangelskoïe, Château, Inventaire J-83.

Fonte: base de dados *Utpictura18*, disponível em: <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A0065&derniere&tab=A0065>.

Figura 10 – *Auguste fait fermer les portes du temple de Janus*



Autor: Carle Van Loo (1705-1765).

Data: 1765.

Dimensões: 300 cm de altura, 301 cm de largura.

Lugar de conservação: Amiens, Musée de Picardie.

Fonte: base de dados *Utpictura18*, disponível em: <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A0107&tab=A1188-A0107-A4501>.

Figura 11 - Pastorale de Boucher



Autor: François Boucher (1703-1770)

Data: entre 1739 e 1745.

Dimensões: 89 cm de altura, 121 cm de largura.

Lugar de conservação: Caen, Musée des beaux-arts.

Fonte: base de dados *Utpictura18*, disponível em: <<http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A7288&derniere&tab=A0058-A1142-A7288>>.

Figura 12 – *Le déjeuner sur l'herbe*

Autor: Édouard Manet.

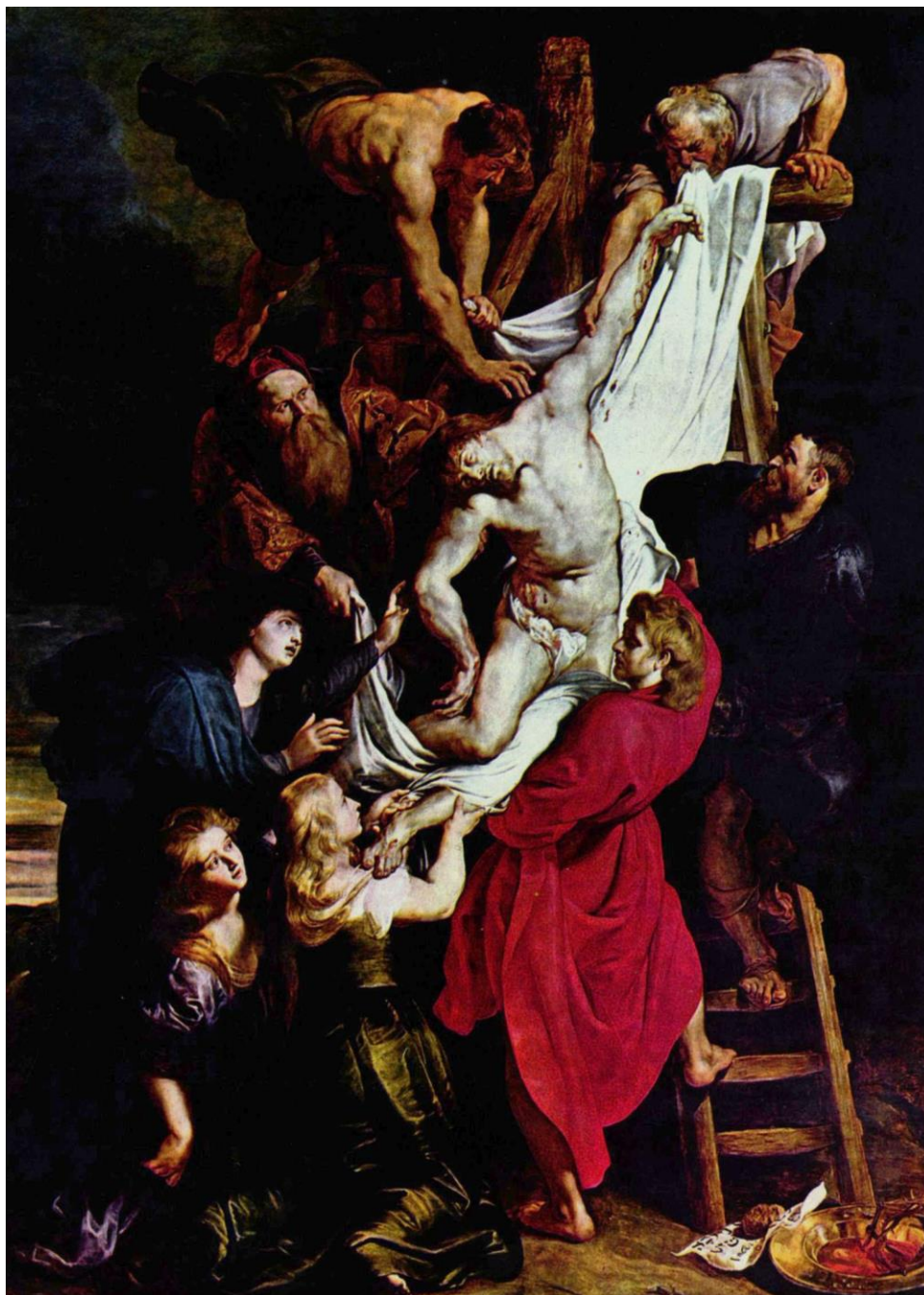
Data: 1863.

Dimensões: 207 cm de altura, 265 cm de largura.

Lugar de conservação: Museu d'Orsay, Paris.

Fonte: catálogo do *Musée d'Orsay*, disponível em: < <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres>>.

Figura 13 – A descida da cruz



Autor: Paul Rubens.

Data: 1612.

Dimensões: 420 cm de altura, 312 cm de largura.

Lugar de conservação: Anvers, Cathédrale Notre-Dame.

Fonte: base de dados *Utpictura18*, disponível em: < <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A3903&premiere&tab=A3903-A3904-B2504>>.