

Diderot: o real monstruoso da Pintura  
Descrição e *poiesis*

Fernando Guerreiro  
Faculdade de Letras de Lisboa

I. *A autonomização do Belo e do sistema das Artes.*

No século XVIII verifica-se o duplo processo de autodeterminação da noção (valor) de Belo e da constituição do campo da sua fundamentação e interpretação filosófica, a *estética*.

É nesse período que se inscreve a reflexão crítica de Diderot (nomeadamente os *Salons* que escreve para a *Correspondance Littéraire* de Grimm entre 1759 e 1781), ela própria parte integrante de todo um conjunto de factores artísticos, culturais e institucionais que conduzem à constituição, nos termos de Annie Becq, de um «campo cultural autónomo» com instrumentos (a «crítica»: dos «livrets» aos «Salons» e às «notícias» de jornais) e instituições próprios (de exposição: os Salons, ou de legitimação: a Academia). A autonomização do campo da Arte (e da cultura), no entanto, acarreta consigo o estabelecimento de um sistema de «mercado» progressivamente mais autónomo e mais dependente de «intermediários» especializados (os «marchands», «amateurs» ou «colecionadores») que substituem o regime de «encomenda» directa do mecenate<sup>1</sup>.

A dupla autodeterminação das noções de Belo (*estética*) e de Pintura (ou de Literatura) faz-se: (i) do ponto de vista do *Sujeito* (do processo), pela evolução do sentido mais corporativo e mecânico de «artisan» – que remete mais explicitamente para uma estética da «imitação» (ou da «reprodução»: *imitação restrita*) – para o sentido mais individual e colectivo de «artiste» – que remete, progressivamente, para uma estética do «ideal» e da «invenção» (se se quiser, uma *mimese ampliada*); (ii) no que diz respeito ao *produto* (e ao estatuto da prática), o processo passa pela libertação da Pintura da situação de menoridade em que ela se encontrava face à Poesia (e à mimese literária).

Na *Encyclopédie* (I, 1751) de Diderot e d'Alembert escreve-se para «Artisan»: «nom par lequel on désigne les ouvriers qui professent ceux d'entre les arts mécaniques, qui supposent le moins d'intelligence.» E nos exemplos per-

siste a ambivalência/indecisão entre os dois termos : «On dit d'un bon cordonnier que c'est un bon artisan; et d'un habile horloger que c'est un grand artiste». Hesitação que também se projecta na definição de «artiste», nome dado «aux ouvriers qui excellent dans ceux des arts mécaniques qui supposent l'intelligence; et même à ceux qui, dans certaines sciences, moitié pratiques, moitié spéculatives, en entendent très bien la partie spéculative» (cit. por A. Becq, II, 756).

É essa também a tónica do *Dicionário da Academia de 1792* (4.<sup>a</sup> ed.): «Artiste – celui qui travaille dans un art où le génie et la main doivent concourer. Un Peintre, un Architecte sont des Artistes.»

Questão de mais ou menos *inteligência?* De um maior investimento da *parte espiritual* (da «alma») das obras e das práticas?

O artigo «Art», também da autoria de Diderot, não se desprende dessa concepção técnica ou científica de «arte» (noção de que apresenta como termos vizinhos «science» e «discipline»). Assim, distinguindo entre a «parte especulativa» («la connaissance inopérative des règles de l'art») e a «parte prática» («l'usage habituel et non réfléchi des mêmes règles») do processo, nesse texto que constitui também um elogio das artes mecânicas e do sistema das manufacturas, Diderot preconiza já um *modelo orgânico* de «Artiste»: «d'où il s'ensuit qu'il n'y a guère qu'un Artiste sachant raisonner, qui puisse bien parler de son art» (*Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, ed. Alain Pons, Paris, Garnier-Flammarion, 1986, 247, 257) (excepto quando houver indicação em contrário, sublinhados do texto).

Em certa medida, era essa a *inferioridade técnica*, e logo *mimética*, da Pintura face à Poesia (ou da «imagem» face à «escrita»).

Carel de Sainte-Garde, nas suas *Réflexions* (1676), escreve: «La Peinture n'exprime point, ou n'exprime que faiblement les pensées et les passions; elle n'a point de couleurs pour cela. Mais la Poésie a des couleurs spirituelles qui les représentent d'une manière très noble» (cit. por Aaron Kibedi-Varga, *Les Poétiques du classicisme*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, 57).

E já no final do século XVIII, no artigo «Poète» dos seus *Éléments de Littérature* (1787), Marmontel insiste nessa distinção entre o «físico» e o «moral»: «Dans cette manière de feindre, la Peinture la suit [la Poésie], mais de loin, et dans ce qu'il y a de plus facile; car ce n'est pas dans le physique, mais dans le moral, qu'il est difficile de rendre, par la fiction, ce qui n'est pas comme s'il était.» E sintetiza: «La Poésie compose des âmes, comme la Peinture imagine des corps» (*ibid.*: 87-88).

Como se libertar, então, do constrangimento destas hierarquias entre modos de representação/mimese?

Como refere Annie Becq, é em grande parte *contra* a noção de «agrément» (de «plaire») (um «prazer de reconhecimento» mimético e técnico) «qui tente de se pensar l'autonomie du beau» enquanto prazer estético *desinteres-*

*sado* (desprendido da «imitação» e do «prazer» que lhe é associado desde a *Poética* de Aristóteles) (II, 596).

No *Salon de 1767* Diderot interroga-se: «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 et d'émuvoir l'autre par l'entremise des yeux?» (Becq, II, 592).

Assim, descobrindo-se uma componente *espiritual* («l'âme du tableau»), a Pintura passa a equiparar-se à Poesia: o seu efeito (prazer) torna-se antes de mais *moral* («ideal») e não *mimético* («sensível»).

À «parte espiritual» («poésie»: «âme») corresponde a *invenção* (a «ideia» que rege as «paixões» e as «expressões» – plano da *moral*), à «parte mecânica» (técnica) a *execução* (o «fazer»: «disposição» e «acabamento» – plano da *imitação*: sensível). Diderot, que também distingue entre «partie technique» e «partie idéale» da Pintura (*Salon 1765*, 224, 285), refere-se, assim, a «beautés d'exécution» ou a um «plaisir de l'organe» (*Essais sur la Peinture*, 61).

Passar-se-ia deste modo, também segundo Annie Becq, da ordem do *contíguo* (plano horizontal: material, espacial da obra) para a ordem do *contínuo* (plano da ideia, ou da emoção, o único capaz de comunicar uma *unidad* orgânica – i. é, poética – à obra) (Becq, II, 561-63).

Nas *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture* (1719) do abade Du Bos já encontramos a distinção entre «l'art de l'imitateur», ou seja, «l'exécution mécanique» da obra – o «beau d'exécution», próprio do «artisan», cujo efeito é o de «plaire» – e «(l')idée» ou «(l')invention», «la poésie du tableau» – característica da «peinture d'Histoire», produto do «grand homme» e cujo efeito seria o de «toucher» (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993, 23-24, 290-92).

Para Du Bos, «le peintre en opérant comme poète se suggère à lui-même comme coloriste et comme dessinateur des beautés qu'il n'aurait point rencontrées s'il n'avait point eu des idées poétiques à exprimer» (*ibid.*, 32). Daí o paradoxo segundo o qual «depuis Raphael, l'art et la nature se sont perfectionnés» (e «la nature s'est embellie») (*ibid.*, 131-33).

Também Diderot, demarcando-se do «petit goût» técnico («trompe l'œil», *Salon 1761*, 158), «facilité de pinceau» (*Salon 1765*, 62) ou «maniéré» (formal, rococó ou libertino, Boucher) – a que opõe de preferência «(un) goût moral» («sévere», *Salon 1761*, 120) ou «brutal» (*Salon 1765*, 55, 61)<sup>2</sup> –, preconiza, no balanço que faz da pintura do seu tempo («beaucoup de dessin, point d'idée», *Salon 1759*, 104; «beaucoup de technique, peu d'idéal», *Salon 1765*, 52), uma pintura da *ideia* («ils ne savent pas que le premier point, le point important, c'est de trouver une grande idée», *Salon 1759*, 95-96), o que quer também dizer, do seu ponto de vista, uma pintura do *efeito* («il faudrait avoir quelque idée forte [...] et se proposer quelque effet, quelque impression», *Salon 1765*, 111) e *poética* («de l'exagération, de la poésie», *Salon 1765*, 92).

Modalidade elevada da pintura, no âmbito da sua noção de «grand goût» (*Salon de 1761*, 162), a que corresponderia como Sujeito (destinatário) «un spectateur instruit», «un homme sensible», «une âme élevée», «un œil harmonieux» (*Salon 1765*, 77) – ao fim e ao cabo, um Sujeito enérgico cujas características seriam «du feu, de l'imagination et de la verve» (*Salon 1765*, 93) –, e, no plano estético, mais os valores da ordem do Sublime (ou do patético: «terreur», «force», «extase», *Salon 1759*, 92-93) do que do Belo (assim, a propósito de uma tela de Vien, escreve no *Salon de 1761*: «Rien ne m'en paraît sublime, mais tout m'en paraît beau. Je n'y trouve rien qui me transporte, mais tout m'en plaît et m'arrête», 132).

No que diz respeito aos «géneros» (modos) de pintura esta dicotomia traduz-se na oposição entre o modelo elevado da *pintura de História* (plano da Ideia: da Invenção) – a que corresponde um Sujeito: «créateur», como objecto: «une nature idéale et poétique» e um estilo: «outré» mas com «plus d'élévation» – e a *pintura de género* (plano da Imitação) – a que corresponde um Sujeito: «simple imitateur», como objecto: «une matière commune» e um estilo: «mesquin» mas com «plus de vérité» (*Essais sur la Peinture*, «Paragraph sur la composition», 63, 68).

Segundo Diderot, esta bipolaridade podia ser compreendida como um dos momentos da querela entre os modos elevados e baixos em Arte: «Vous voyez bien, mon ami, que c'est la querelle de la prose et de la poésie, de l'histoire et du poème épique, de la tragédie héroïque et de la tragédie bourgeoise, de la tragédie bougeoise et de la comédie gaie» (*ibid.*, 66).

Se à *pintura de História* Diderot reconhece a faculdade de corrigir a Natureza de acordo com o «ideal» («c'est que celui-ci [le peintre d'Histoire] ne s'est jamais occupé de l'imitation rigoureuse de la nature; c'est qu'il a l'habitude d'exagérer, d'affaiblir, de corriger son modèle» – o que ele designa por elaborar «une caricature en beau», *Salon 1767*, Garnier, 507), em relação à *pintura de género(s)* (os holandeses mas também Greuze e Chardin) Diderot tem uma posição mais ambivalente, hesitando entre uma «depreciação» quase extrema (a propósito de Chardin escreve: «c'est que cette peinture qu'on appelle de genre devrait être celle des vieillards ou de ceux qui sont nés vieux; elle ne demande que de l'étude et de la patience, nulle verve, peu de génie, guère de poésie, beaucoup de technique et de vérité, et puis c'est tout», *Salon 1765*, 118) e uma apreciação mais «positiva» («je vois que la peinture de genre a presque toutes les difficultés de la peinture historique; qu'elle exige autant d'esprit, d'imagination, de poésie même», *Essais*, 67). Assim, no *Salon de 1765*, a propósito de Chardin, referir-se-á a um «sublime du technique» (III) e em *Pensées détachées sur la peinture...* (1777) a um «enthousiasme de métier» (Marabout, 147).

Como refere Annie Becq, através da crítica da *mimese* (restrita: técnica) e do atributo do *agradável*, não só se autodetermina a noção de «belo» (do

«estético») – que deixa de quase coincidir, como sucedia com as Poéticas do século XVII, com a de «plaire»<sup>3</sup> –, como se passa a identificar o «belo» (o «estético») com «une vocation plus élevée» (II, 592). Para Annie Becq, «c'est en effet autour de l'aspiration au grand Beau, assortie de la nostalgie de la grande simplicité antique, qu'on peut envisager l'unité des années 1747-1794, tout en tenant compte des tensions qui habitent cette notion de grand beau» (*ibid.*, II, 505).

Processo que nos conduz da *idealidade objectiva* do Belo (clássico) à sua *interiorização* pelo Sujeito (como «sentimento interior» moral ou sensível: «ce sixième sens qui est en nous sans que nous voyons ses organes» que já para Du Bos caracterizava o «juízo estético», *ob. cit.*, 276-79) e à noção *abstracta* (universal) de *forma* (caracterizada, já no âmbito de uma estética do Sublime, por esse tipo de «prazer negativo» em que, segundo Kant, se faz o *sacrifício* do carácter positivo do «prazer» e das «sensações», *Crítica da Faculdade do Juízo*, 1790)<sup>4</sup>.

## 2. Diderot: por uma «mimesis» poética.

Laissez à l'art la liberté d'un écart.

### 2.1. O carácter relacional do Belo.

Um dos traços (herança do cartesianismo) da estética do século XVIII reside na racionalização e na autonomização (formal) da cadeia significante no âmbito de uma concepção da(s) Arte(s) como um conjunto (e efeito) de estruturas.

D'Alembert, no «Discours Préliminaire» da *Encyclopédie* (1751), concebe a imitação da Natureza e a produção do «belo» como um «efeito de conhecimento» (de «filosofia»), caracterizando o momento das «regras» como a «partie philosophante des Beaux-Arts». Diderot, por seu turno, no artigo «Beau» da *Encyclopédie* (II, 1752) (texto também conhecido como *Traité du Beau ou Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du Beau*, ed. Naigeon, 1798), tem o cuidado de sublinhar que o «gosto» não constitui apenas uma questão de «sentimento» mas que tem que ver também com a «razão» («dans toutes les occasions où la complication des rapports et la nouveauté de l'objet suspendront l'application du principe: alors le plaisir attendra, pour se faire sentir, que l'entendement ait prononcé que l'objet est beau», Marabout, 39-40).

Para Diderot, o «belo» (*relacional e relativo*) constitui antes de mais uma questão de *confecção* e de *arranjo de estruturas*: o «grau» de beleza de uma obra dependeria, assim, do *número* e da *qualidade* (natureza) das «relações» que ela desperta.

Mas que elemento da obra servirá para definir essa *unité* (de comparação) da estrutura? Interrogando-se: «Mais entre les qualités communes à tous les êtres que nous appelons beaux, laquelle choisirons-nous pour la chose dont le terme beau est le signe?», Diderot responde: «Or, il n'y a que la notion de *rapports* capable de ces effets» (*ibid.*, 38).

Por outro lado, consequência da passagem a uma problemática (relacional) de «estruturas», as Artes passam a ser concebidas como o domínio por exceléncia do *artefacto* e do *artifício*.

Diderot utiliza directamente os qualificativos de «merveilleux» e de «feint» para referir esta propriedade das práticas artísticas: «l'illusion est leur but commun», escreve no *Discours de la Poésie Dramatique* (1758), referindo-se ao conjunto das Artes; elas definir-se-iam por uma «lisière de convention», «un peu de mensonge», afirma no *Salon de 1767* (in *L'Art et les Artistes*, 43).

É no «écart» reivindicado por Diderot («laissez à l'art la liberté d'un écart approuvé par les uns et proscrit par d'autres», *Salon 1767*) – «écart» também entre o «objecto real» («le soleil de l'univers») e o «representado» («le soleil du peintre») – que, como assinala Michèle Duchet, «consiste à proprement parler l'art d'imiter ou de l'imitation»<sup>6</sup>.

A mimese («imitação») inscreve-se assim *defectivamente* «dans l'impossibilité reconnue et peut-être heureuse de la rendre [la nature] avec une précision absolue» (*ibid.*).

Podemos, deste modo, começar a equacionar a noção de «modèle idéal» de Diderot.

## 2.2. A noção de «modèle idéal». Uma mimese progressiva.

O processo da mimese passa, ao longo do século XVIII, a ser investido num sentido *progressivo*.

Precisando, o processo de reprodução, nas obras, da «analogia» (de uma «imitação segunda») era tido não como um «processo fechado» (recursivo e não produtivo), mas como uma *produção simultânea* (dentro e fora do homem) de sentidos.

Para Diderot, por exemplo, verifica-se uma *degradação da Natureza* (a «belle nature», «nature idéalisée» ou «choisie» dos clássicos) face aos seus modelos iniciais (já que a «determinação» degrada sempre no sentido da «finitude»: «comme par la seule nécessité sauvage de se conserver et de se reproduire, [ses ouvrages] se sont éloignés de plus en plus de la vérité, du modèle premier, de l'image intellectuelle»), pelo que compete ao «artiste», tomando a Natureza não como «parfaite» mas como «perfectible», melhorá-la, completá-la, precisar o seu sentido (Préambulo do *Salon de 1767*, 36-39).

No espaço da «diferença» («écart»), do «abismo irredutível» entre a imitação e o que se imita (o que ele denomina pela impossibilidade de uma mimese integral), Diderot propõe uma concepção do processo estético como o *movimento progressivo da produção de um «modelo ideal»* (que no real, na Natureza, não existe).

O «beau idéal» de Diderot distingue-se do «grand beau» (ampliado) da «belle nature» (uma Natureza optimizada, melhorada) ou do «beau de réunion» (que, de acordo com o método de Zeuxis, procura reconstruir-se pela «soma» das melhores partes do todo) por ser *descontínuo* em relação à Natureza («comme la nature ne nous montre nulle part ce modèle, ni total ni partial; comme elle produit tous ses ouvrages viciés», *ibid.*, 37)<sup>7</sup>.

Face ao carácter *degradado* da Natureza, Diderot distingue dois modelos de *mimese*: (i) uma mimese *restrita* («la ligne fausse»), presa ao plano dos «phénomènes», da empíria (*natura naturata*), que se limita a produzir uma *cópia* («portrait») e que toma por objecto «les altérations et difformités de nature viciée»; (ii) uma mimese *alargada*, produtiva («poiética»), que toma como objecto a Natureza enquanto «perfectible» (e não como «parfaite») (*natura naturans*) e que, através de um processo minucioso de «réforme» (pela «analogia») de cada uma das suas «partes», capta a «raison» (ideia: ordem) do próprio objecto, elevando-se ao «vrai modèle idéal de la beauté, à la ligne vraie» («ligne vraie, modèle idéal de la beauté, qui n'existe nulle part que dans la tête des Agasias, des Raphael, des Poussin, des Puget, des Pigalle, des Falconet», *ibid.*, 38)<sup>8</sup>.

Ao «beau idéal» corresponderá também, do ponto de vista do Sujeito, a noção de «génie» (Sujeito original, do «fazer», e não da «tradição» ou da «rotina», 38-39) e, do ponto de vista do processo, uma concepção descontínua da «criação», por *salto* (seja a «invenção» do génio ou a «catástrofe» natural/histórica que reintroduz um estado de «caos» e de desordem produtivos: «le retour à l'état de barbarie: car c'est la seule condition où les hommes, convaincus de leur ignorance, puissent se résoudre à la lenteur du tâtonnement», 39).

Annie Becq refere a influência, para a introdução do conceito de «modèle idéal» no *Discours de la Poésie Dramatique* (1758) de Diderot, da tradução de Fréron (em *Le Journal étranger*, 1756) de excertos das *Reflexions sur l'imitation des ouvrages des Grecs en fait de peinture et de sculpture* (1755) de Winckelmann (ed. cit, Nouveaux Classiques Larousse, 1970).

Nesse texto, constatando a «variedade» e «relatividade» da noção de «belo» (ou de «gosto»), Diderot, para resolver esse «diferendo», apela a «une mesure, un module hors de moi» que possa servir de «modèle idéal de toute vérité, de toute bonté et de toute beauté» – «tant que cette recherche ne sera pas faite, la plupart de mes jugements seront faux et tous seront incertains», conclui (117).

No entanto, confrontado com «l'impossibilité à former» esse «modelo» («à moins que les dieux ne m'accordent leur intelligence»), o autor, tomando como exemplo o trabalho do «escultor» («ils se sont fait un modèle propre à leur état», 117), desenvolve-o no sentido da reforma pelo *particular* («je le modifierai selon les circonstances», 118): assim, a idealidade do «modelo» (concebido como esquema virtual: «simulacro») residirá na *potencialidade* das suas «figuras» que faz corpo com, e acompanha, o movimento de constante variação e determinação da matéria/Natureza («c'est ainsi que d'un seul simulacre, il émanera une variété infinie de représentations différentes, qui couvriront la scène et la toile», 118)<sup>10</sup>.

«Le 'modèle idéal' n'a pas de contenu, il fonctionne comme une sorte de matrice, de forme *a priori* ou de structure, à condition d'entendre par là non un ensemble organique mais les règles de transformation aptes à en produire» – comenta Annie Becq (II, 524). Ter-se-ia assim «l'idéal» não como «le parfait mais comme le caractéristique» (545) («L'idéal n'en est pas assez caractéristique», escreve Diderot a propósito de um quadro de Greuze, no *Salon de 1765*, 185).

O «modelo ideal» distingue-se, portanto, quer do quase *realismo* (da ideia) da noção clássica de «belle nature» (*Salon de 1767*: «ces gens qui parlent sans cesse de l'imitation de la belle nature, croient de bonne foi qu'il y a une belle nature subsistante, qu'elle est, qu'on la voit quand on veut, et qu'il n'y a qu'à la copier», in Becq, II, 534-35) quer do *empirismo* estreito (segundo o método de Zeuxis) do «beau de réunion» («je vous déclare que ce n'est point à l'aide d'une infinité de petits portraits isolés qu'on s'élève au modèle originel et premier, ni de la partie, ni de l'ensemble et du tout», in Becq, II, 541-42).

Pelo contrário, a via que preconiza a «reforma» particular e progressiva do real no sentido do «ideal» e do «modelo» («modèle à produire») – apoiando-se nas metáforas conceptuais e orgânicas da «estátua em construção» (*Discours de la Poésie Dramatique*) ou do «tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse» (*Lettre sur les sourds et muets*, 174) – acompanha (e produz?) no seu movimento a Natureza, de acordo com «un schème dynamique» e procurando seguir «les lois de (son) fonctionnement» (Becq, II, 541-42).

### 3. A descrição: entre Literatura e Pintura.

A descrição, em geral – ou a descrição de segundo grau que é já, num texto, a de um quadro –, coloca sempre dois problemas: (i) o das relações entre *Linguagem* (Literatura: Poesia) e *Pintura* (visão: imagem) e (ii) internamente à *Linguagem*, o das relações entre *ficção* (narração) e *denotação* (descrição).

Em relação ao primeiro aspecto, Bernard Vouilloux sublinha que o circuito (ficção) comunicacional (de «échange»: de sentido) do comentário da

pintura inscreve-se sempre no *equívoco* estruturante de uma dupla operação de codificação («verbalizar o ver») e de descodificação (a sua «restituição imaginária»), ela própria assente num *isomorfismo assimétrico* (entre o que se vê: lá: imagina) articulado *pela* e *na* linguagem. «C'est par le pli du langage, autour duquel se replie et se déploie le réel, le visible, que les deux relations s'impliquent réciproquement», escreve o autor, precisando o carácter *articulado sobre si* da «structure du pli» naquele que escreve: sempre dado entre «la pliure langagière du tableau» («je ne vois que ce qui est dicible») e «son explication descriptive» («je ne décris que ce qui est visible») («La description du tableau: l'échange», *Littérature*, 75, 1980, 24).

Nó-cego, afinal, em que residiria a *aporia* da «visão» como «descrição».

No entanto, se a *verbalização do ver* (1.º momento: quadro > *scriptor*) funciona como «grelha» do discurso (como estrutura: censura > «on ne voit que ce qui est visible»), do ponto de vista do leitor (2.º momento: texto > imagem do quadro) coloca-se a questão da *restituição imaginária* do quadro pela escrita (produzir «une représentation mentale du tableau», de modo a «restituer le tableau dans sa présence», *ibid.*, 26).

*Restituição imaginária* que, ao fim e ao cabo, como vontade de representação (a tendência para a *ekphrasis* do descriptivo, Barthes), já está contida na *verbalização do ver*.

Assim, se a «literatura» (a linguagem) se produz no *luto inconsolável* de um dia ter sido a coincidência plena de um «nome» e de uma «coisa» («imagem»), através desse *desejo de imagem* (de «fazer quadro»), pela «descrição», ela procura *realizar* imaginariamente o real (o objecto: quadro) na linguagem (Vouilloux, «Le tableau: description et peinture», *Poétique* 88, 6-8).

Compreende-se assim por que razão, no quadro de uma teoria da Representação (Mimese) de qualquer modo articulada em função de linguagem (e do signo linguístico) – que preescreve a linguagem (e a sua sintaxe) na imagem (no quadro) –, se a *alegoria* narrativiza a pintura (Vouilloux, *Poétique* 73, 31, 37-38), a *descrição* (na sua dimensão estetizante) tende também a *picturalizar* a literatura (Vouilloux, *Poétique* 88, 14)<sup>11</sup>.

É esse, na descrição, também o momento da *Hipotípose*<sup>12</sup>, ou da *presentificação imaginária* preconizada por Diderot: «Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle qu'avec un peu d'imagination et de goût on les réalisera dans l'espace, et qu'on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile» – escreve no *Salon de 1765* (26).

É neste contexto que, referindo a «monotonia» da descrição meramente técnica, denotativa – a que corresponderia, nas suas grandes linhas, ao seu método aparentemente literal (e lateral) de decomposição analítica da pintura<sup>13</sup> –, Diderot encara também a descrição como uma *digressão* (*Salon 1763*, 212), ou seja, como «(un) luxe du narratif» (Barthes)<sup>14</sup>.

*Luxo* (porque aparentemente não-funcional), *desvio* (porque implica uma mudança de tom: registo), que teria que ver com o modo como na linguagem se inscreve esse défice, diferença ou *surplus* da imagem (da pintura). «Le peintre est précis, le discours qui peint est toujours vague», constata Diderot (*Pensées détachées sur la peinture...*, Marabout, 187).

Assim, no lugar desse «desvio» («digressão») da descrição pode vir: (i) um novo quadro (melhor, a crítica do exposto: «Si j'avais eu ce sujet à exécuter...», *Salon 1765*, 31); «En méditant ce sujet, j'en ai imaginé une autre composition que voici...», *Salon 1763*, 250); (ii) uma «motivação» (explicação) do quadro (v., para *La Pitié filiale de Greuze*, *Salon 1763*, 234 e segs.); (iii) uma «ficção», como reinterpretação alternativa do tema/texto fornecidos (por exemplo, em relação a *La Jeune Fille qui pleure son oiseau mort de Greuze*: «cette enfant pleure autre chose, vous dis-je» (*Salon 1765*, 179 e segs.) ou como *insert* puramente fictício («un conte», como a «anedoço» referida a propósito de Greuze no *Salon de 1765* [170] que evoca um episódio com o P.<sup>e</sup> Huron de *Jacques le Fataliste*); (iv) ou mesmo «nada» – «un conte», o puro *non-sens* do sentido (*Salon de 1765*: «Mon ami, si nous continuons à faire des contes?», 240; «Mon ami, encore un petit conte», 247; «Optez, mon ami: voulez-vous la description de ce tableau, ou aimiez-vous mieux un conte?», 250).

O «desvio» («saída»?) da *ficção* («un conte» ou o «romance») surgiria assim como o «compromisso» ou a «alternativa» possíveis entre o círculo hermenêutico de uma *tautologia mimética* (no quadro de uma concepção de Representação, como Mimese, comum à Pintura e à Literatura)<sup>15</sup> e a hipótese de uma *descrição em acto*: um fazer *poético* do texto como pintura (como Diderot o procura fazer, pensamo-lo, no *Salon de 1763*, em função de *La Raie* de Chardin).

### 3.1. Romance e descrição.

Um texto como o *Éloge de Richardson* (1762) parece-nos um bom ponto de referência para avaliar as relações entre os modelos de Representação aplicados pelo autor à Literatura e à Pintura (*Oeuvres esthétiques*, Garnier).

Aí, apoiando-se numa espécie de *grau zero* do representado (o «comum», o «banal»), que permite uma *catarse por familiaridade* (reconhecimento), Diderot distingue sobretudo dois processos capazes de produzir o tão desejado *ilusionismo* representativo: (i) o *efeito encantatório* (*hipnótico*) das digressões e (ii) o *efeito de presentificação* das «vérités de détail» (34-35).

Através das «digressions» («Vous accusez Richardson de longueurs!») procurava-se não só «perspectivar» a cena (representação) no espaço, como comunicar-lhe um *efeito de relevo*, uma terceira dimensão ilusionista base da representação volumérica (e integral) do real.

O efeito mais local das «vérités de détail» (*Éloge*) ou «des circonstances» (*Discours de la Poésie Dramatique*, *Les Deux Amis de Bourbonne*) garantiria mais propriamente o *efeito de presentificação* do real.

«Sachez que c'est à cette multitude de petites choses [toutes ces vérités de détail] qui tient l'illusion», escreve Diderot no *Éloge* (35). Na parte final de *Les Deux Amis de Bourbonne* (1770) precisa que o autor do «conte historique» («realista»), para produzir o efeito de «ilusão» («il se propose de vous tromper»), «parsemara son récit de petites circonstances si liées aux choses, de traits si simples, si naturels et toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous-même: Ma foi, cela est vrai, on n'invente pas ces choses-là» (in *Quatre Contes*, Droz, 1964, 66). E já no *Discours de la Poésie Dramatique* (1758) afirmava para o conjunto das Artes: «L'illusion est leur but commun: mais, d'où dépend l'illusion? Des circonstances. Ce sont les circonstances qui la rendent plus ou moins difficile à produire» (49).

Estamos, portanto, no quadro de uma arte densa (saturada) que, através do *pointillisme* (realista) dos «efeitos de real» («vérités de détail», «circonstâncias»), visaria produzir o *efeito de uma representação global da realidade*.

As páginas finais de *Les Deux Amis de Bourbonne* definem, num sentido talvez mais «expressionista», esse «efeito de real» como um *efeito de prega/dobra* («Quand une fois les esprits ont pris un certain cours et ces diables de fibres je ne sais quel pli, cela ne se redresse pas comme on veut», escreve Diderot em *Mystification*, Droz, 11); um *efeito de invaginação do real*, de reentrância deste em si mesmo, pelo qual o «real» se marca como a verdade da sua *particularidade*, ou seja, da sua *de-formação* em processo (como «verrue», «coupure», marca de «petite vérole» ou «cicatrice», *ibid.*, 66-68). Lógica de «invaginação» e do «corte» que percorre todo o texto e acaba por produzir o seu *significante* ou figura emblemática: *Fèlix, le Balafré* – figura em cuja deformação podemos ler, como em *La Raie*, o traço «característico» do seu ideal de «beauté» ou de «genre» (pictural ou literário)<sup>16</sup>.

É neste ponto que nos podemos referir a Chardin e à forma como a referência à sua pintura serve para esclarecer o modelo *ilusionista* de representação do real de Diderot.

Diderot saúda em Chardin «une imitation très fidèle de la nature» e «une extrême vérité» (*Salon 1761*, 142-43) que se consubstanciam no efeito de *presentificação* (quase alucinatório) do seu realismo: «C'est la nature même. Les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux» (*Salon 1763*, 219).

Sobretudo, refere-se ao seu efeito de «ilusão» («magie»: «faire étonnant»: «sublime du technique», *Salon 1765*, III), no qual, pelo efeito de «verdade» do «rendu», tanto se procederia à «relève» do «bas» («la vérité de l'objet en ferait oublier la pauvreté», *Salon 1765*, 235), como, através do efeito de harmoniza-

ção das cores («reflexos»), se surpria o défice ontológico da pintura (o facto dos seus meios/signos não serem «signos naturais» ou elementos que continuem a própria Natureza) («vous verrez que l'air et la lumière, ces deux harmoniques universels, les accorderont tous, je ne sais comment, par des reflets imperceptibles. Tout se liera; les disparates s'affaibliront et votre œil ne reprochera rien à l'ensemble», *Salon 1763*, 212-13)<sup>17</sup>.

A referência a Chardin (e em particular ao texto do *Salon de 1763* sobre *La Raie* a que voltaremos) pode servir-nos para explicitar a dimensão quase icónica e deíctica do «ilusionismo» de Diderot.

Icónico, na medida em que as «vérités de détail» (*Éloge*) são descritas ao mesmo tempo como «multitude de petites choses» ou «petites circonstances si liées aux choses» (*Les Deux Amis...*), ou seja, como «signos» que, de acordo com a definição de Charles S. Peirce, «participam de algumas das qualidades do objecto» (144) («qualidades» que, tomadas como a sua «caractéristica significante», lhe atribuem o estatuto de «representante» desse objecto, 139-40), e isto de tal forma que o ícone tende a se substituir ao objecto que representa (*Écrits sur le signe*, Seuil)<sup>18</sup>.

No entanto, no seu «ilusionismo referencial» (mais do que real ou hiper-representativo), o ícone, porque «mostra» tanto quanto «refere» (Peirce, 152), tem também um valor de «evidenciação», de «mostração» em acto (mais «sensível» do que «argumentativo» – «Il n'a point démontré cette vérité; mais il l'a fait sentir», *Éloge*, 32), que podemos caracterizar como deíctico («Vous serez forcés de vous dire en vous-même: – Ma foi, cela est vrai; on n'invente pas ces choses-là!», *Les Deux Amis...*, 66).

Assim, «desfigurativizando-se» ou «des-realizando-se» ainda mais («Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît», *Salon 1763*, 220), os «signos» («ícones»), através dessa intensificação do efeito de *hypotipose* (de presentificação deíctica) («les objets sont [...] d'une vérité à tromper les yeux»), passam por um processo de (hiper) (ir)realização (holográfica) («les objets sont hors de la toile») em que perdem a sua propriedade de representação para se apresentarem, quase que tautologicamente («c'est la nature même»), como a própria coisa (o real) («c'est que ce vase de porcelaine est de la porcelaine [...]; c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger») (*ibid.*, 219-20)<sup>19</sup>.

*Ilusionismo representativo* («On n'entend rien à cette magie») em que, desobjectivando-se/desorporizando-se (perdendo em qualidades objectuais a característica da sua «representatividade»), os signos (ícones) adquirem o valor quase só gestual, dinâmico («c'est..., cela...»), do índice («ils dirigent l'attention sur leurs objets par impulsion aveugle», Peirce, 160).

### 3.2. Representação e catarse.

Do ponto de vista da *catarse* (pela emoção: patética/moral), o romance, enquanto «traité de morale en action» (Mme du Deffand) ou «morale en acte» (Diderot), apoiando-se numa relação de familiaridade doméstica (prosaica: comum) com o real («le monde où nous vivons est le lieu de la scène», *Éloge*, 29), interfere (quase alucinatoriamente) com o real e surge como uma *catacrese* («abregé») da vida («j'avais parcouru dans l'intervalle de quelques heures un grand nombre de situations que la vie la plus longue offre à peine dans toute sa durée», *ibid.*, 30-31)<sup>20</sup>.

Daí, também, a sua *eficácia moral*, conduzindo pela «emoção» (adesão, rejeição, disputa, 38) à «acção», ou seja, tanto à «reforma» (transformação) do Sujeito (que, no processo emotivo da leitura, passa de um Sujeito indeterminado, «on», à primeira pessoa do *Sujeito moral*: «J'étais au sortir de ta lecture ce qu'est un homme à la fin d'une journée qu'il a employé à faire du bien», 30) como à da própria sociedade («quel service Richardson n'a-t-il pas rendu à l'espèce humaine», 32).

Se Chardin é o pintor de referência para o «ilusionismo», Greuze é-o para a concepção *moral* da Arte (no romance como em pintura).

«Greuze est mon peintre» («c'est vraiment là mon homme»), exclama Diderot (*Salon 1763*, 239; *Salon 1765*, 177)<sup>21</sup>.

Com efeito, Greuze não surgia aos olhos de Diderot apenas como um «artista moral» («le premier qui se soit avisé parmi nous de donner des moeurs à l'art»), ele louva nele também o carácter «narrativo» da sua pintura (a sua preocupação «d'enchaîner des événements d'après lesquels il serait facile de faire un roman», *Salon 1765*, 177).

Não é difícil, assim, estabelecer um «paralelo» entre Greuze e Richardson (*Éloge*).

Em Greuze, como em Richardson, encontramos: (i) a mesma preocupação com o carácter *moral* da arte («Greuze s'est fait peintre prédicateur des bonnes moeurs», *Salon 1765*, 169); (ii) a opção por um mesmo *realismo doméstico* («et peint très pathétiquement le bonheur et le prix inestimable de la paix domestique», *Salon 1765*, 196) (v. referência a quadros como *L'Accordée du village*, 761, e sobretudo a série de *La Pitié filiale*, 1763, e de *Le Fils ingrat/Le Fils puni*, 1765; também se pode detectar um «patético doméstico» à maneira de Greuze nas cenas familiares, nas figuras femininas e na vinheta idílica do casal de orfãos de *Les Deux Amis de Bourbonne*); (iii) o sentido (quase o «mimeticismo») de *observação do real* («Il est sans cesse observateur», *Salon 1763*, 238) que se traduz na «vérité des détails», i. é dos «acessórios», «circunstâncias» («celui-ci médite ses accessoires aussi sérieusement que le fond de son sujet», *Salon 1765*, 199, 178)<sup>22</sup>; (iv) o mesmo modelo patético (sentimental) de *catarse*,

assente nos efeitos de presentificação emocional que, dramatizando a pintura, coloca o Sujeito (o espectador) *en cena* («Le sujet est pathétique et l'on se sent gagner d'une émotion douce en le regardant. La composition m'en a paru très belle; c'est la chose comme elle a dû se passer», *Salon 1761*, 164-65).

Do ponto de vista catártico estamos perante um *patético de bons sentimentos* (sentimental: «d'une émotion douce», *Salon 1761*, 164), ao fim e ao cabo de «(une) nature plus agréable» («il y a plus d'élégance, plus de grâce») do que o realismo mais «grosseiro» da pintura de género holandesa (de um Teniers, por exemplo) (*ibid.*, 168-69).

#### 4. A particularidade monstruosa do efeito de «verrue» em pintura: «La Raie».

Se para Diderot, como referimos, a Natureza é sempre uma natureza «degradada» (*Salon 1767*), o «real», na sua *particularidade*, enquanto «deforação» (confirmação no sentido da finitude), pode ser definido como uma «figura» (parte) de um todo que ele continua (e representa: iconicamente, Peirce) ao mesmo tempo que é atravessado pelo processo/fluxo da sua «energia» («La nature ne fait rien d'incorrect. Toute forme belle ou laide a sa cause, et de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être», *Essais sur la Peinture*, III).

Assim, se no seu todo a «matéria» (o universo/cosmos) é *monstruosa e inumana*, a própria noção de «monstro», porque dela faz parte, vai ser integrada por Diderot no processo (em curso) da Natureza.

Para Diderot, o «monstro», enquanto figura produtiva do «caos», radica numa concepção de estrutura paradoxal da matéria (em que os atributos de «mouvance», «possível» e «de vir» se opõem aos de «ordem», «estrutura» e «fixidez») que contém em si, também, uma nova ficção (mito) da origem. Escreve o autor na *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749): «Si nous remontions à la naissance des choses et du temps, et que nous sentissions la matière se mouvoir et le cahos se débruiller, nous rencontrerions une multitude d'êtres informes, pour quelques êtres bien organisés [...]. Je puis vous soutenir [...] que les monstres se sont annéantis successivement; que toutes les combinaisons vicieuses de la matière ont disparu, et qu'il n'est resté que celles où le mécanisme n'impliquait aucune contradiction importante et qui pouvaient subsister par elles-mêmes et se perpétuer» (*Le Neveu de Rameau*, Le Livre de Poche, 1972, 198).

O próprio «homem», enquanto espécie, pode ser descrito como um *monstro em processo* («Qui sait à quel instant de la succession de ces générations animales nous en sommes? Qui sait si ce bipède déformé qui n'a que quatre pieds d'hauteur, qu'on appelle encore, dans le voisinage du pôle, un homme, et qui ne tarderait pas à perdre ce nom, en se déformant un peu

davantage, n'est pas l'image d'une espèce qui passe?»), constituindo a noção de *pólipos-humano* o conceito de ligação entre o «humano» e o «macrocósmico» (a «matéria») (*Le Rêve de d'Alembert*, 1769, in *Le Neveu de Rameau*, ed. cit., 270). Deste modo, conclui Diderot: «L'homme n'est qu'un effet commun – le monstre qu'un effet rare: tous les deux également nécessaires, également dans l'ordre universel et général» (*ibid.*, 276).

Mais propriamente, Diderot integra esta «figura» (híbrida, aberta, dinâmica, impura) do (monstro-)homem (mas um «monstro» irradiante, feliz) no processo de *transmigração elementar* dos átomos da matéria, o qual, podendo acarretar a perda da categoria *antropológica* do «homem» («un homme [...] qui ne tarderait pas à perdre ce nom, en se déformant un peu davantage»), em última análise, conduziria à hipótese (poética) da *imiscuição (e miscigenação) generativa* das espécies («tout change sans cesse [...] tous les êtres circulent les uns dans les autres, – par conséquent toutes les espèces... tout est un flux perpétuel... tout animal est plus ou moins homme; tout minéral est plus ou moins plante; toute plante est plus ou moins animal. Il n'y a rien de précis en nature [...] toute chose est plus ou moins une chose quelconque», *ibid.*)<sup>23</sup>.

Questão, ao fim e ao cabo, física, moral, mas também *poética*, já que, como se afirma pela «voz» do Dr. Bordeu na *Suite du Rêve de d'Almbert*, «l'art de créer des êtres qui ne sont pas, à l'imitation de ceux qui sont, est de la vraie poésie» (*ibid.*, 333).

É no âmbito desta concepção movente (*poética*) de «matéria» que o «monstro», enquanto conjunto de «potencialidades» (não devidamente integradas em função de uma estrutura)<sup>24</sup>, acaba por corresponder à noção de *modelo ideal* do autor<sup>25</sup>.

Em termos miméticos, é esse o sentido da exigência da *particularidade do ideal* em Diderot.

Assim, colocando o paradigma, para a figura humana, entre um *zero de determinação* (*Antínoo*, «l'extrême de l'homme oisif», ou o *novo-Adão*, «un homme de vingt-cinq ans qui serait formé subitement du limon de la terre, et qui n'aurait encore rien fait», *Essais*, 13) e um *máximo de determinação* (o *Hércules de Glycon*, «un système exagéré dans certaines parties désignées par la condition de l'homme», «l'extrême de l'homme laborieux», *Salon 1765*, 126-28)<sup>26</sup>, para Diderot, através de um «sistema de determinações» («les accidents que les fonctions journalières, la manière de vivre, la condition et l'âge ont introduit dans les formes», *Essais*, 18), acaba por se formar um *todo orgânico* («la conspiration générale des mouvements», *ibid.*, 15) que produz «une liaison secrète, un enchaînement nécessaire entre ces difformités» (12), dando à «figure humaine» o carácter de «un système trop composé» (13). Um «todo» (forma) de tal modo articulado(a) que não só o todo se encontra no particular como o particular conduz ao todo («ce sont ces fonctions qui déterminent

et la grandeur entière de la figure, et la vraie proportion de chaque membre et leur ensemble», 13).

Na sua «verdade» (ideal) a figura surge assim caracterizada como «[le] système de ses incorrections» (*Salon 1767*, Garnier, 505) ou como «[un] système de difformités bien liées et bien nécessaires» (*Essais*, 75). «Un bossu est bossu de la tête aux pieds. Le plus petit défaut particulier a son influence générale sur toute la masse. Cette influence peut devenir imperceptible; mais elle n'en est pas moins réelle» – comenta Diderot (*ibid.*).

#### «La Raie» de Chardin.

É este afinal o paradoxo e o limite (a aporia) da pintura – o da representação da particularidade do real – com que se defronta *La Raie* de Chardin – tela que, com *Le Buffet*, constituiu «de morceau de réception» do autor na Academia de Pintura, em 1728.

Levando ao extremo o paradoxo de Pascal: «Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance de choses dont on n'admirer point les originaux» (*Pensées*, n.º 134), *La Raie*, pela forma como trabalha os limites da convenção e do admissível em pintura, levanta inclusivamente dúvidas sobre o registo em que se situa: «œuvre demonstrative» («comme s'il voulait faire montre de son habilité à différencier avec son médium unique les apparences variées des surfaces»/«textures», *ibid.*, 681) ou «parodie» («pastiche», do «morceau académique», *ibid.*, 685), interrogam-se os autores do artigo colectivo sobre a tela, publicado na revista *Critique* 315/316<sup>27</sup>.

Se, como escreve Diderot a propósito de Chardin (*Salon 1765*), tudo é representável («c'est là qu'on voit qu'il n'y a guère d'objets ingrats dans la nature et que le point est de les rendre», 121) – procedendo-se no *efeito de verdade* da pintura a «relève» do que nela é «abaixo», do ponto de vista da «bienséance» («la vérité de l'objet en ferait oublier la pauvreté», *ibid.*, 235) –, no entanto, como o reconhece o autor referindo-se a outra tela de Chardin, *Les Attributs de la musique* (ainda uma alegoria da Arte), esse mesmo *efeito de realização* do ilusionismo mimético («c'est la nature même pour la vérité des formes et de la couleur; les objets se séparent les uns des autres, avancent, reculent comme s'ils étaient réels», 119), ao tomar como objecto o *ob-sceno*, pode revelar-se um obstáculo (um impedimento) à economia de *sublimação* (catarse) contida no processo estético: «Si un être animé malfaisant, un serpent était peint aussi vrai, il effrayerait», conclui (*ibid.*, 120, sublinhamos).

É esse também o caso de *La Raie*, a que Diderot se refere no *Salon de 1763*.

«Objet dégoûtant» («C'est la chair même du poisson. C'est la peau. C'est son sang: l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement»), a con-

tornar pela «sublimité du technique»: «[le] faire étonnant» (*Salon 1765*, III) ou «la magie» da pintura («le secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures», *ibid.*, 220).

Mas como tornar o *abjecto* (do real: representação) em *objecto* de pintura?

Os autores do artigo «*La Raie*» referem que a tela de Chardin, ao abordar a dificuldade de uma *pintura da matéria*, da *carne*<sup>28</sup>, traduz o carácter *barrado* (sob interdito) dessa problemática numa *pintura-síntoma* (pintura de «l'entre» e de «l'antre», 680) percorrida por uma *compulsão à divisão* (ao corte: ruptura) de que o motivo da «bouche» («bouche»: «fente» > «ouverte»: «fermée») do animal constituiria a *cifra enigmática* (do objecto e da própria pintura) (art. cit., 686).

Estariamos assim perante uma *pintura da castração* em que a «raia» se reveste da função antropotáica da «serpente» na alegoria da Música (*Salon 1765*), ou seja, em termos mais míticos (embora morfológicamente também justificáveis), de *Medusa* (L. Marin, *Détruire la Peinture*, Galilée, 1977).

«Dépouillée», na tela e sobretudo no texto de Diderot, «la raie» situa-se entre «l'écorché» (evocando a pintura de Crucificação, em particular, devido ao tom de decomposição, de sudário, da carne, a de Rubens) e «la charogne» (a carcaça putrefida, na tradição da pintura de «abattoir» que nos conduz de Rembrandt a Soutine), ou seja, em termos mais de estrutura de «corpo», entre a *anatomia* (a estrutura académica da pintura: «l'étude profonde de l'anatomie a plus gâté d'artistes qu'elle n'en a perfectionné», *Pensées*, Marabout, 174) e o *orgânico* (a pintura da carne, i. é., da vida: «Et ce Chardin, pourquoi prend-on ses imitations d'êtres inanimés pour la nature même? C'est qu'il fait de la chair quand il lui plaît», *Essais*, 24).

Dito ainda de outro modo, e agora em função da própria autodeterminação do campo estético, a tela coloca-se entre a dupla perspectiva da sua *afixação* («accrochage») como «morte» (pintura de género: «natureza morta»)<sup>29</sup> e a da sua *ressurreição* como matéria (encarnada) da Pintura (o efeito de exsudação da matéria e de imanência da pintura a que, a propósito da tela, Diderot se refere: «ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus», *ibid.*, 220)<sup>30</sup>.

Deste modo, é do confronto com o *monstro* (obsceno, interdito, impossível) da Pintura (*La Raie*) que, pela «esventração» da forma (pela sua «desfiguração» não «antropomórfica» mas «inumana», «monstruosa»), se produziria o efeito unitivo da (re)generação do real e da/na Pintura («[...] c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau, et que tu attaches sur la toile», *ibid.*).

Processo que nos conduz, afinal, do *enigma das origens à criação do mundo* pela metáfora da Pintura.

- <sup>1</sup> Sobre o estabelecimento do «sistema da arte» em pintura cfr., nomeadamente, Annie Becq, *Génèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice: 1685-1814*, 2 vols., Pisa, Pacini Editore, 1984; Jacques Chouillet, Introdução ao *Salon de 1759*, in Diderot, *Essais sur la Peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984. Para os textos sobre pintura de Diderot, para além do volume atrás referido, citamos de: *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984; e para os *Salons* posteriores a 1765 de: *Oeuvres esthétiques*, ed. Paul Vernière, Paris, Garnier, 1959; *Diderot: Sur l'Art et les Artistes*, ed. Jean Seznec, Paris, Hermann, Miroirs de l'Art, 1967; utilizámos ainda o volume *Traité du Beau et autres essais* (incluindo *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie pour servir de suite aux Salons*), ed. Robert Ganzo, Verviers, Gérard & Co., Marabout université, 1973.
- <sup>2</sup> «Petit goût» criticado no *Salon de 1767*, a propósito de Baudouin: «toujours petits tableaux, petites idées, compositions frivoles, propres au boudoir d'une petite maîtresse, à la petite maison d'un petit maître; faites pour de petits abbés, de petits robins, de gros financiers ou autres personnages sans mœurs et d'un petit goût» (Garnier, 468).
- <sup>3</sup> No *Salon de 1767*, a propósito dos quadros de La Grenée, Diderot reconhece essa distinção fundadora: «Ils sont tous agréables pour moi [Il n'y en a pas un où il n'y ait des choses de métier supérieurement faites]; mais ils ne sont pas beaux.» E interroga-se: «Jugerons-nous de l'art comme la multitude? En jugerons-nous comme d'un métier, comme d'un talent purement mécanique?» (cit. por Annie Becq, II, 592).
- <sup>4</sup> Experiência sacrificial que, para Madame de Staél, em *De l'Allemagne (1810-1814)*, estaria ligada ao *sentimento do infinito* e, portanto, do *Sublime*: «l'enthousiasme que le beau, c'est le sentiment de l'infini qui l'excite». E acrescenta: «Nous nous sentons comme dégagés, par l'admiration, des entraves de la destinée humaine, et il nous semble qu'on nous révèle des secrets merveilleux, pour affranchir l'âme à jamais de la langueur et du déclin»: «notre pensée se perd dans l'infini, notre cœur bat pour l'inconnu, pour l'immense, et nous sentons que ce n'est qu'au-delà des expériences terrestres que notre véritable vie doit commencer» (IV, 1) – conclui (ed. cit., Garnier-Flammarion, II, 238).
- <sup>5</sup> Sintomaticamente, Diderot joga o carácter «comum» da noção de «rapports» enquanto fundamento do «belo» («la seule qualité commune, selon laquelle ces êtres conviennent tous, est la notion de rapports») contra a «singularidade» da ideia de «grandeur», mais própria do «grand beau» clássico («si donc la définition générale du beau doit convenir à tous les êtres auxquels on donne cette épithète, l'idée de grandeur en est exclue» (Marabout, 46-47).
- <sup>6</sup> Michèle Duchet, «L'Économie du signe dans le *Système des Connaissances et l'Encyclopédie*», in M. Duchet e M. Jealley, eds., *Langue et langages de Leibniz à l'Encyclopédie*, UGE, 10/18, 1977, 342-44.
- <sup>7</sup> Diderot: «Convenez donc que [le] modèle est purement idéal, et qu'il n'est emprunté directement d'aucune image individuelle de la Nature, dont la copie scrupuleuse vous soit restée dans l'imagination, et que vous puissiez appeler derechef, arrêter sous vos yeux et recopier servillement, à moins que vous ne vouliez vous faire portraitiste. Convenez donc que, quand vous faites beau, vous ne faites rien de ce qui est, rien même de ce qui peut être» (*Salon 1767*, cit. por Jacques Proust na sua ed. *Quatre Contes*, Droz, xxiv).

- <sup>8</sup> «Modelo ideal» que corresponderia ao que podemos caracterizar como a «razão» do objecto, tal como ela é elaborada num Sujeito, ele próprio elemento de um todo (o universo); no Sujeito, assim, a «razão» do objecto (re)define-se, num estado mais elaborado da matéria, noutro organismo e tendo em conta um maior número de «relações do objecto quer com o Sujeito quer com o todo. Razão (enquanto «esquema»: «compreensão» do objecto) mais elaborada e por isso, também, mais bela.
- <sup>9</sup> Diderot: «Il n'y a peut-être pas, dans l'espèce humaine entière, deux individus qui aient quelque ressemblance approchée» (*Discours*, 115); «Dans un même homme, tout est dans une vicissitude perpétuelle»; «Il y aura autant de mesures que d'hommes, et le même homme aura autant de modules différents que de périodes sensiblement différentes dans son existence» (116).
- <sup>10</sup> Formação de um «simulacro», como «modelo» («grand fantôme»), que o actor (por exemplo a Clairon), no seu processo de representação, também seguiria: «Sans doute elle s'est fait un modèle auquel elle a d'abord cherché à se conformer; sans doute elle a conçu ce modèle le plus haut, le plus grand, le plus parfait qu'il lui a été possible; mais ce modèle qu'elle a emprunté de l'histoire, ou que son imagination a crée comme un grand fantôme, ce n'est pas elle [...]; mais la lutte passé, lorsqu'elle s'est une fois élevée à la hauteur de son fantôme, elle se possède, elle se répète sans émotion [...]» (*Paradoxe sur le Comédien*, 1773, cit. por Philippe Lacoue-Labarthe, «Le Paradoxe de la Mimésis», *L'Invention des Modernes*, Galilée, 1988, 30-31). «Simulacro» («modelo») sempre pronto aliás, como em pintura, a reificar-se num «autómato» («mannequin»).
- <sup>11</sup> Diderot, aliás, fazia reservas tanto ao «mélange des êtres allégoriques et réels» (*Essais*, 58-59) («des êtres réels perdent de leur vérité à côté des êtres allégoriques», *Salon 1761*, 114) como à «mitologia» em si: «nous en serions réduits à l'histoire et aux scènes publiques et domestiques de la vie, et peut-être n'y aurait-il pas grand inconvenient», observa. E concretiza: «Je ne rougirai pas d'avouer que les *Fiançailles* de Greuze m'intéressent plus que le *Jugement de Pâris*» (*Salon 1765*, 88). Aliás, em relação a um conto como *Les Deux Amis de Bourbonne* (1770), se no plano literário a crítica da «énfase» moral do conto de base de Saint-Lambert (*Les Deux Amis...*, «conte iroquois»), se processa através da passagem do carácter abstracto dos *Nomes próprios* do Mito («Il y a avait ici deux hommes qu'on pourrait appeler les Oreste et Pylade de Bourbonne») aos *noms communs* do «conto histórico» («L'un se nommait Olivier, et l'autre Félix», Droz, 51), no plano da pintura ter-se-ia a passagem da pintura *alegórica* (da «tête idéale»: da «Vénus» do mito) à pintura *realista* («c'est le portrait de quelqu'une de mes voisines», *ibid.*, 67) (cfr. B. Vouilloux, «La description des tableaux dans les *Salons* de Diderot: la figure et le nom», *Poétique* 73, 1988, 39-40, 44).
- <sup>12</sup> Du Marsais, *Traité des Tropes*, 1730, dá a seguinte definição de Hipótese: «L'Hypothèse est un mot grec qui signifie *image*, *tableau*. C'est lorsque dans les descriptions on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux; on montre, pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter; on donne en quelque sorte l'original pour la copie, les objets pour les tableaux» (ed. Le Nouveau Commerce, 1977, 110) (sublinhado do texto).
- <sup>13</sup> Plano *descriptivo-denotativo* que, segundo B. Vouilloux, constituiria o «grau zero» da descrição (*Poétique* 73, 28). Escreve Diderot: «Dans la description d'un tableau, j'indique d'abord le sujet; je passe au principal personnage, de là aux personnages subordonnés

dans le même groupe; aux groupes liés avec le premier, me laissant conduire par leur enchaînement, aux expressions, aux caractères, aux draperies, au coloris, à la distribution des ombres et des lumières, aux accessoires, enfin à l'impression de l'ensemble. Si je suis un autre ordre, c'est que ma descriprion est mal faite, ou le tableau mal ordonné» (*Pensées...*, Marabout, 158).

- 14 Diderot, aliás, como outros autores do seu *tempo*, demarca-se da «descrição» no romance («Fais-moi grâce, je te prie, et de la description de la maison, et du caractère du docteur, et de l'humeur de la doctoresse, et des progrès de ta guérison; saute, saute par dessus tout cela», exclama o Maitre de *Jacques le Fataliste*, 102), preferindo, a uma «arte do retrato» («Tu me le paieras ce maudit portrait», exclama Jacques, 284), uma arte de «esquisses» ou «indicial» (dos actos e dos gestos). «Au fait! Allons au fait!», afirma o «maitre» (102), desta vez em consonância com Jacques: «Racontez-moi les faits, rendez-moi fidèlement les propos, et je saurai bientôt à quel homme j'ai affaire. Un mot, un geste m'en ont quelquefois plus appris que le bavardage de toute une ville» (287) (ed. cit.: Paris, Garnier-Flammarion, 1970).
- 15 Comenta B. Vouilloux: «La chose peinte, la chose que représente en peinture le tableau, n'est descriptive que parce que le discours tout entier baigne dans l'univers de la représentation: la chose n'est descriptive qu'en tant qu'elle représente une réalité descriptive. Modalité linguistique appropriée à la tautologie mimétique où se ressoude la pluralité des éstants, la description parachève la clôture du système de la représentation» (*Poétique* 73, 45).
- 16 Mais de «realidade» a que Diderot também se refere nos *Essais sur la Peinture* (1765): «D'ailleurs il y a dans un habit vieux une multitude infinie de petits accidents intéressants, de la poudre, des boutons manquants et tout ce qui tient de l'user; tous ces accidents rendus réveillent autant d'idées et servent à lier les différentes parties de l'ajustement; il faut de la poudre pour lier la perruque avec l'habit» (ed. cit., 37). Ou no final de *Les Deux Amis de Bourbonne*: «Vos figures sont belles, si vous voulez; mais il y manque la verhue à la tempe, la coupure à la lèvre, la marque de petite vérole à côté du nez qui les rendraient vraies; et, comme disait mon ami Cailleau, un peu de poussière sur mes souliers, et je ne sors pas de ma loge, je reviens de la campagne» (Droz, 67).
- 17 Diderot: «ce que le peintre broie sur sa palette, ce n'est pas la chair, du sang, de la laine, la lumière du soleil, l'air de l'atmosphère, mais des terres, des sucs de plantes, des os calcinés, des pierres broyées, des chaux métalliques. De là l'impossibilité de rendre les reflets imperceptibles des objets les uns sur les autres; il y a pour lui des couleurs ennemis qui ne se réconcilieront jamais». Daí a necessidade do pintor descobrir, por si, «l'art de sauver un certain nombre de dissonances, d'esquiver les difficultés du métier» (*Salon 1763*, 212). Na pintura de Chardin essa *reconversão da (à) matéria* efectuar-se-ia: «O Chardin, ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette; c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau, et que tu attaches sur la toile» (*ibid.*, 220).
- 18 Peirce: «J'appelle un signe qui est mis pour quelque chose simplement parce qu'il lui ressemble, un icône. Les icônes se substituent si simplement à leurs objets qu'ils s'en distinguent à peine» (*Écrits sur le signe*, Seuil, 1978, 144). Recorde-se que era essa, segundo Du Marsais (*Traité des Tropes*), a intenção da Hipotipose: «on montre pour

ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter; on donne en quelque sorte l'original pour la copie, les objets pour les tableaux» (ed. cit., 110).

- 19 Peirce: «Ainsi, en contemplant un tableau, il y a un moment où nous perdons conscience qu'il n'est pas la chose, la distinction entre le réel et la copie disparaît, et c'est sur le moment un pur rêve [...]. À ce moment nous contemplons une icône» (ed. cit., 145).
- 20 Barthes refere que no «ilusionismo» do *efeito de real* se procederia à «désintégration du signe», «d'une façon en quelque sorte régressive, puisqu'elle se fait au nom d'une plénitude référentielle» (*L'effet de réel*, 1968, republicado no volume organizado por Philippe Hammon, *Littérature et Réalité*, Seuil, Points, 1982).
- 21 Mais críticos, os Goncourt (*L'Art du dix-huitième siècle*, ed. 1875) afirmam que Greuze «se faisait le disciple de Diderot»: «il composait d'après les règles et la poétique du philosophe; il aspirait à réaliser le programme jeté en tête de son théâtre». Querendo «incarnar la morale domestique», o seu «sucesso» seria sobretudo um *equívoco* «succès d'émotion». Continuam os Goncourt: «D'un art d'imitation, il voulait faire un art moral, de ses toiles, une école où le sentiment serait dramatisé comme dans le *Père de famille* ou *Le Fils naturel*; et tel fut le rêve qui abusa le peintre prédestiné à fonder en France la déplorable école de la peinture littéraire et de l'art moralisateur», acrescentam. Com efeito, para os Goncourt, no «petit goût maniéristé» de Gruzeze («tout devenait fatalment aimable sous les pinceaux de l'homme») e na sua tendência para «enjolivers» («vous le verrez enjoliver la misère après avoir enjolivé la beauté») detectar-se-ia a *falsidade essencial* («le travail est un simulacre, les savonneuses ne savonnent pas»), assim como a *corrupção/vício* da sua pintura («sa main a je ne sais quoi de coquet et de léger»; «partout le tempérament du temps, le tempérament de l'homme traverse les idées du peintre, mettant à toute cette morale en action une pointe de libertinage»), 123) (ed. J. P. Bouillon, Paris, Hermann, Miroirs de l'Art, 1967).
- 22 Conjunto de «efeitos» a que corresponderia o «caractéristico» do seu «belo ideal» ( e de «género»), No *Salon de 1769*, contudo, Diderot critica duramente o «morceau de réception» académico (*Sévere et Caracalla*) de Greuze: «Greuze est sorti de son genre: imitateur scrupuleux de la nature, il n'a pu s'élever à la sorte d'exagération qu'exige la peinture historique [...]. Greuze connaît le beau idéal dans son genre; mais il ne le connaît pas dans celui-ci» (Garnier, 553-56).
- 23 Com esbatimento, também, da categoria antropológica, e antropomórfica, do belo: «Nous disons d'un homme qui passe dans la rue, qu'il est mal fait. Oui, selon nos pauvres règles; mais selon la nature? C'est autre chose. Nous disons d'une statue qu'elle est dans les proportions les plus belles. Oui, d'après nos pauvres règles; mais selon la nature?» (*Essais*, 12).
- 24 «Le beau n'est pas toujours l'ouvrage d'une cause intelligente», escreve Diderot no parágrafo final do artigo «Beau» (*Encyclopédie*, 1752). «La nature imite, en se jouant, dans cent occasions les productions de l'art»; «le mouvement établit souvent [...] une multitude prodigieuse de rapports surprenants»; «les rapports sont alors des résultats de combinaisons fortuites, du moins par rapport à nous» (continua). «Les cabinets d'histoire naturelle en offrent un grand nombre d'exemples», conclui (Marabout, 57).
- 25 «Modèle idéal», em relação ao qual Diderot entreabre ainda duas possibilidades extremas: a do *ideal quimérico*, como puro jogo/combinação de formas e de naturezas («le sphinx, le centaure, l'hippogriffe, le faune, et toutes les natures mêlées») e a do *mons-*

*truoso grotesco* (sobre cuja «beauté», ou «sublime», discorre no *Rêve de d'Alembert*) (*Salon 1767*, ed. cit., 38).

- 26 Paradigma que também inclui a especificação do *masculino* ou do *feminino*: «cependant une femme n'est pas plus un homme par derrière que par devant» (*Salon 1765*, 68). Em última análise, *o homem seria o monstro (feliz?) da mulher* (e vice-versa). É pelo menos a sugestão de Mlle de l'Espinasse no *Rêve de d'Alembert*: «L'homme n'est peut-être que le monstre de la femme, ou la femme le monstre de l'homme» (ed. cit., 290).
- 27 Os autores do artigo «*La Raie*» são Yves-Alain Bois, Jean-Claude Bonne, Christian Bonnefoi, Hubert Damisch e Jean-Claude Lebensztejn (*Critique* 515/6, 1973, 9; cfr. tb. François Lecercle, «Le regard dédoublé», *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 44 (*Destins de l'image*), 1991.
- 28 Pintura do obsceno da vida (do orgânico) e do sexo (do feminino) – como à *Olympia* de Manet, em 1865? «L'art [...] reste ouvert à la représentation de ce qui répugne», «la chair est en nous cet excès qui s'oppose à la loi de la décence», escreve Bataille (cit. *Critique* 679/80; cfr. tb. Lecercle, 122-24). *Ob-sceno* da carne, portanto, como fonte (ambivalente) de fascinação e repulsa a relacionar com o fantasma epidémico das «doenças venéreas» (e um dos seus possíveis efeitos: a cegueira) que Diderot relaciona com o *corpo prostituído*. «Ah que la Vénus du carrefour m'est hideuse!», exclama na carta de 28-VII-1762 a Sophie Volland (*Lettres à Sophie Volland*, Folio, 1984, 199-201).
- 29 «Le tableau pose donc avec insistance à l'intérieur de ses limites la question de son propre accrochage et de son décollement du mur auquel il est suspendu [...]. À son accrochage réel le tableau tente donc de substituer un accrochage feint qui récupère le premier. Mais le dédoublement du crochet ouvre la question du support sous une forme qui la déplace indéfiniment et interdit toute prétention du système à se clore sur lui-même» (art. *Critique* 688/89).
- 30 O *ilusionismo* conseguido vencerá também a *castração?* Os Goncourt citam um passo da *Biographie universelle* «qui nous montre le peintre mangeant le lendemain la raie peinte par lui la veille» (ed. cit., 92). Como sucede, aliás, com a tela evocada por Diderot no *Salon de 1763*: «'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 pâté, et y mettre le couteau» (ed. cit., 220).