

ENSAIOS SOBRE A PINTURA



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

JOSÉ TADEU JORGE

Coordenador Geral da Universidade

ALVARO PENTEADO CRÓSTA



Conselho Editorial

Presidente

EDUARDO GUIMARÃES

ESDRAS RODRIGUES SILVA – GUITA GRIN DEBERT

JOÃO LUIZ DE CARVALHO PINTO E SILVA – LUIZ CARLOS DIAS

LUIZ FRANCISCO DIAS – MARCO AURÉLIO CREMASCO

RICARDO LUIZ COLTRO ANTUNES – SEDI HIRANO

DIDEROT

ENSAIOS SOBRE  
A PINTURA

TRADUÇÃO, APRESENTAÇÃO E NOTAS  
ENID ABREU

EDITORIA UNICAMP

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990. Em vigor no Brasil a partir de 2009.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP  
DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

---

D561e Denis Diderot, 1713-1784.  
*Ensaíos sobre a pintura* / Denis Diderot; tradução, apresentação e notas: Enid Abreu. – 2ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

1. Arte – Filosofia. 2. Crítica de arte. 3. Pintura – Discursos, ensaios, conferências. I. Enid Abreu. II. Título.

CDD 701  
701.18  
750

ISBN 978-85-268-1025-9

---

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte – Filosofia	701
2. Crítica de arte	701.18
3. Pintura – Discursos, ensaios, conferências	750

Título original: *Essais sur la peinture*

Copyright © 2013 by Editora da Unicamp

1ª edição, 1993 by Editora da Unicamp e Papirus Editora

Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19.2.1998.  
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,  
por escrito, dos detentores dos direitos.

Printed in Brazil.  
Foi feito o depósito legal.

Direitos reservados à

Editora da Unicamp  
Rua Caio Graco Prado, 50 – Campus Unicamp  
CEP 13083-892 – Campinas – SP – Brasil  
Tel./Fax: (19) 3521-7718/7728  
www.editora.unicamp.br – vendas@editora.unicamp.br

*E assim até a vista, venerável sombra,  
e obrigado por estimular-nos a discutir,  
a prostrar, a levar-nos à exaltação e  
depois novamente à calma.*

*O supremo efeito que o talento  
pode causar é instigar o talento.*

*Ainda uma vez, até a vista!*

Goethe, *L'Essai sur la peinture de Diderot*, 1799.



## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO — OS ENSAIOS SOBRE A PINTURA DE DIDEROT: UMA ESTÉTICA DA SENSIBILIZAÇÃO.....	11
I MINHAS IDEIAS BIZARRAS SOBRE O DESENHO.....	27
II ALGUMAS DE MINHAS IDEIAS SOBRE A COR.....	37
III TUDO QUE NA VIDA PUDE COMPREENDER SOBRE O CLARO-ESCURO.....	47
CONTINUAÇÃO DO CAPÍTULO ANTERIOR: EXAME DO CLARO-ESCURO.....	57
IV O QUE TODO MUNDO SABE SOBRE A EXPRESSÃO E ALGUMAS COISAS QUE NINGUÉM SABE: <i>SUNT LACRYMAE RERUM, ET MENTEM MORTALIS TANGUNT</i> .....	63
V PARÁGRAFO SOBRE A COMPOSIÇÃO, AO QUAL ESPERO CHEGAR.....	79
VI O QUE TENHO A DIZER SOBRE A ARQUITETURA.....	99
VII UM PEQUENO COROLÁRIO DO QUE SE ACABOU DE DIZER....	107



Fragonard, *Coresus e Calirroé* (detalhe).  
Salão de 1765.





APRESENTAÇÃO

OS *ENSAIOS SOBRE A PINTURA* DE DIDEROT:  
UMA ESTÉTICA DA SENSIBILIZAÇÃO

*Enid Abreu*

Os *Ensaio sobre a pintura* de Diderot surgem em meio a um duplo movimento: o da ampliação do público e dos apreciadores e o da multiplicação dos escritores teóricos e críticos sobre arte. Esses dois processos estão, por sua vez, estritamente ligados a um outro, mais geral, da perscrutação dos sentidos, das sensações, mas, sobretudo, da sua tradução pela palavra. O verbo, criador universal, é condição necessária à existência, à ação. Tanto quanto os outros sentidos, a visão deve ser, portanto, esquadrinhada, legitimada pela palavra: aprender a ver significa falar sobre o que se vê, o que implica emitir um julgamento. Por outro lado, a visão é um órgão privilegiado, e a afirmação de Dubos de que a “visão tem um domínio maior sobre a alma do que os outros sentidos”<sup>1</sup> traduz um consenso, que a ela, como prova, acresce uma outra, legitimada pelo selo de Horácio: a de que poesia é como pintura (*ut pictura poesis*).

1 *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, vol. I. Genebra, Slatkine Reprints, 1967 [1717], p. 387. [N. da T.]

Palavra e visão, portanto, estão estreitamente ligadas, principalmente em questões de arte: aprende-se a ver e fala-se sobre aquilo que se vê. O *Dialogue sur le coloris* (*Diálogo sobre o colorido*) e o *Cours de peinture par principes* (*Curso elementar de pintura*), de Roger de Piles; o *Idée de la perfection de la peinture* (*Ideia da perfeição da pintura*), de Freart de Chambray; o *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres, anciens et modernes* (*Diálogos sobre a vida e a obra dos maiores pintores, antigos e modernos*), de Félibien des Avaux; a tradução do *Trattato della pittura* (*Tratado sobre a pintura*), de Leonardo da Vinci; as *Lettres* (*Cartas*), de Poussin; o *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (*Método para aprender a desenhar as paixões*), de Le Brun; as *Conférences de l'Académie Royale pour l'année 1667* (*Conferências da Academia Real no ano de 1667*), publicadas por Félibien; as *Réflexions sur l'art de peintre en le comparant à l'art de bien dire* (*Reflexões sobre a arte de pintar, comparando-a com a arte de falar bem*), de Charles Coytel, já desde a segunda metade do século XVII formam uma sólida base para uma teoria da arte cada vez mais madura e para a criação de um vocabulário técnico de descrição e julgamento da pintura, base às quais se acrescentam as narrativas de viagem e de exposições como as do Conde de Caylus, de Montesquieu e de Charles de Brosses, na primeira metade do século XVIII. Na Inglaterra ocorre o mesmo, contando-se entre as suas principais obras o *Treatise on Painting* (*Tratado sobre a pintura*), de Jonathan Richardson, e o *Analysis of Beauty* (*Análise da beleza*), de William Hogarth.

A par dessa consolidação dos fundamentos da apreciação, a partir 1746 encontramos a figura nascente do crítico de arte como intermediário entre a obra exposta nos Salões e o público. Um dos seus primeiros representantes, La Font de Saint-Yenne, comenta os Salões de 1750, 1751 e 1753 para o *Mercure de France*,

apresentando seus escritos como “a crítica de um espectador desinteressado e esclarecido que, sem manejar o pincel, julga mediante um gosto natural e sem uma atenção servil às regras”<sup>2</sup>; nesse mesmo espírito escrevem Fréron — para *L’Anée Littéraire* — e La Porte — para *L’Observation Littéraire* —, entre outros. Como podemos observar, na autodefinição de Saint-Yenne está contida a questão básica da legitimação dessa nova função intelectual: a que título vem o crítico, que não sabe manejar o pincel, julgar as obras artísticas? Deslocada de sua origem, a crítica filológica, ela se apoia na figura ambígua do dileitante/amador — “espectador desinteressado” —, que apresenta como sua credencial o “gosto natural”. Ambígua, porque sua pretensão se completa no esclarecimento: é como aquele que se identifica, de um lado, com os leigos espectadores, seu público, e, de outro, sobretudo, com o verdadeiro produtor, o artista, que o crítico, como *connaisseur*, reivindica seu estatuto de intermediário. Mas falta ainda provar esta última atribuição. Além disso, é preciso achar o tom, o estilo, a forma literária assim como a perspectiva e os limites que irão compor o discurso crítico.

Diderot visita o Salão de 1757 em companhia de Grimm, mas ainda é este quem redige os comentários para o *Correspondence Littéraire*. Somente em 1759 ele assume a crítica dos Salões, tarefa que se estenderá até 1781. Seu desenvolvimento como apreciador e *connaisseur* torna-se igualmente o amadurecimento do novo gênero. É com relação a essas atividades que se define o objetivo dos *Ensaio sobre a pintura*, escritos logo depois da publicação de sua crítica do Salão de 1765 no *Correspondence Littéraire*, no período que vai de janeiro a julho de

2 *Réflexions sur quelques causes de l'état de la peinture en France*. La Haye, 1747, apud J. Chouillet, *L'esthétique des lumières*. Paris, PUF, 1974, p. 119. [N. da T.]

1766: na conclusão da última parte do *Salão de 1765*, o autor anuncia sua intenção de escrever um tratado de pintura, a fim de expor os princípios de seu julgamento estético. Trata-se, em última análise, de um esforço sintetizador que sirva de credencial para sua crítica, muitas vezes acerba. Concluído em julho, esse tratado aparece no *Correspondence Littéraire* de outubro a dezembro desse mesmo ano. Essa primeira versão possui cinco capítulos; a publicada pelo editor Buisson em 1795, acompanhada das “Observações sobre o Salão de 1765”, traz sete capítulos — os capítulos acrescentados são os dois sobre a arquitetura — e o nome pelo qual ela ficaria conhecida, *Ensaio sobre a pintura*. Nageon publica-a novamente três anos depois, na edição das *Obras* de Diderot.

É então que a história da recepção desses escritos do *philosophe* inicia, pela sua aclamação geral como uma das mais importantes obras do século sobre arte. Mas o que nos interessa sobretudo, do ponto de vista histórico, são as sucessivas reações que provocam em Goethe e Schiller, cujo entusiasmo, nos meses que se seguem à sua leitura, ainda na edição de Buisson, em 1796, logo é acompanhado de reservas. Em fins de 1798 e inícios do ano seguinte, Goethe publica seu *Diderots Versuch über die Malerei* (O *Ensaio sobre a pintura de Diderot*) na revista *Die Propyläen*, tradução, na verdade, de apenas parte daquela obra e ocasião para que o tradutor possa expor as suas ideias, em comentários muitas vezes mais extensos do que o próprio texto vertido para o alemão. As objeções do poeta germânico dirigem-se a um dos fundamentos da estética defendida por Diderot: as relações entre natureza e arte. Para o autor do *Fausto*,

[...] todas as suas [de Diderot] afirmações teóricas tendem a confundir a natureza e a arte e a misturá-las completamente. Quanto a nós, devemos ter o cuidado de representar seus efeitos separadamente. A

natureza forma um ser vivo, mas um qualquer; o artista forma um ser morto, mas dotado de significado; a natureza cria um ser verdadeiro, o artista um ser aparente. No caso das obras da natureza, o espectador deve, desde o início, portar ele próprio o significado, o sentimento, os pensamentos; no caso da obra de arte, ele deseja e deve já encontrar tudo isso na obra. Uma imitação perfeita da natureza não é possível em nenhum sentido; o artista é chamado unicamente a representar o envoltório de uma coisa que aparece<sup>3</sup>.

As observações de Goethe referentes ao Capítulo II, por sua vez, constituem uma introdução à sua *Farbenlehre* (*Teoria das cores*), publicada apenas em 1810<sup>4</sup>.

Indiscutivelmente, não há como os dois poetas alemães concordarem com a concepção de arte do *philosophe*: Goethe já está em Weimar, Schiller já escreveu a *Poesia ingênua e sentimental* e *As cartas sobre a educação estética do homem*. Para resumir a questão, a distinção entre natureza e arte, como se sabe, diz respeito à autonomia — lembremo-nos de que a *Crítica da faculdade do juízo*, de Kant, fora publicada em 1790. Para ambos os poetas, a arte só obedece a leis próprias: ela constitui uma totalidade coerente, é uma segunda natureza, um mundo paralelo. Essa concepção repele, portanto, a aliança entre natureza e arte na doutrina clássica da imitação. A mesma oposição prevalece quanto aos laços que esta teceu entre arte e moral, o que para eles, conseqüentemente, equivalia a julgar uma obra mediante critérios extrínsecos a ela. Tudo aponta para a proverbial ruptura da nova estética com relação à clássica. Por

3 “L’Essai sur la peinture de Diderot”. *Ecrits sur l’art*. Paris, Klincksieck, 1983, p. 169. [N. da T.]

4 Para uma detalhada descrição da recepção dos *Ensaio sobre a pintura* pela intelectualidade alemã, cf. R. Mortier, *Diderot en Allemagne (1750-1850)*. Paris, PUF, 1954, Capítulo VI. [N. da T.]

outro lado, leiam-se estas palavras de Diderot sobre um quadro de Hubert Robert: “Ruim, a meu ver... — Mas isso está na natureza. — Isso não está na natureza. As árvores; as ruínas aí se encontram mais do que as construções, mas decididamente não são parte dela; e se o fossem, dever-se-ia representar servilmente a natureza?”<sup>5</sup>. Ou então estas, que traem a impaciência do filósofo: “Mas quem determinou que deveríeis ser o imitador escrupuloso da natureza?”<sup>6</sup>. E, finalmente, as que se encontram entre as mais conhecidas dos seus leitores, e que pertencem aos “Pensamentos esparsos sobre a pintura”: “Iluminai vossos objetos pelo vosso sol, que não é o da natureza; sede discípulos do arco-íris, mas não sejais seu escravo”. Essas “contradições” pontuam toda a obra de Diderot e estão bastante evidentes nos *Ensaio*s: como síntese, esse tratado está marcado, de um lado, pelos problemas estritamente artísticos, poderíamos dizer, que se desenvolveriam plenamente no *Salão de 1767*, e, de outro, pelo didatismo moralizante, estreitamente ligado ao pragmatismo com que o Iluminismo revestiu suas utopias.

Foi extensa a fortuna crítica desse tratado do filósofo, sobretudo no século XIX. Entre seus leitores entusiastas contam-se Delacroix e Baudelaire. Como se sabe, são numerosos os paralelos que se podem estabelecer entre este último e Diderot, não somente quanto à crítica de Salões, mas também quanto a escritos teóricos nos quais ambos sintetizam os princípios que governam seus julgamentos de obras específicas. Entre essas convergências encontra-se a que se refere justamente às afirmações do Capítulo I do tratado de Diderot, refutadas por Goethe:

5 *Œuvres complètes*. Edição de Assézat-Tourneux. Paris, Garnier, 20 vols., 1875-1877 (doravante AT), XI, p. 235. [N. da T.]

6 *Ibidem*, AT, XII, p. 108. [N. da T.]

Diderot: “Toda forma, bela ou feia, tem sua causa, e, de todos os seres que existem, não há um que não seja como deve ser”.

Baudelaire: “Tal mão requer tal pé; cada epiderme engendra seu pelo”.  
(*Do ideal e do modelo*)

Concentremo-nos, pois, em alguns dos principais temas da estética de Diderot presentes no *Ensaio sobre a pintura* e nos diversos modos pelos quais eles se desenvolvem e se entrecruzam, formando padrões mais claramente discerníveis.

Primeiro ponto a ressaltar: para todo o século XVIII, as obras da Antiguidade são modelos de perfeição e de excelência. Como os antigos atingiram esse grau de excelência? Imitando a natureza e dela extraindo os cânones. Conseqüentemente, a imitação é entendida em dois sentidos: imitação da natureza, em primeiro lugar; em segundo, imitação dos antigos e dos mestres que os imitaram. Aqui começam as divergências entre Diderot e a maioria de seus contemporâneos: a imitação da natureza é restritivamente entendida por estes como *belle nature*, através da lente constituída pelos cânones. Nas academias, guardiãs da perfeição clássica e da pureza da arte, o aluno começa por copiar as obras da Antiguidade. Ainda na segunda metade do século XVIII, afirma Sir Joshua Reynolds, pintor e presidente da Royal Academy, no sexto Discurso aos seus alunos:

Nem o maior dos gênios inatos pode manter-se apenas com seus próprios recursos; aquele que decide nunca pilhar nenhum outro espírito que não o seu logo estará reduzido da mera infertilidade à mais pobre de todas as imitações: ele será obrigado a imitar a si mesmo. [...] Nada pode ser criado a partir do nada<sup>7</sup>.

7 “Discourses”. In: W. J. Bate (ed.), *Criticism: The major texts*. Nova York, Harcourt Brace Jovanovich. [N. da T.]

Todo o primeiro capítulo dos *Ensaio*s, que começa pela famosa invocação da natureza, tem por objetivo atacar a *manière*. Esta resulta de regras que já não são operantes, que passaram a ser apenas um fator de estagnação da arte. Diderot, evidentemente, não está sozinho nessa posição. O poeta inglês Edward Young, no *Conjectures on original composition* (*Considerações sobre a composição original*), em 1759, lamentava os efeitos paralisantes que a interpretação restritiva da imitação estava causando na produção artística e concluía pela defesa da imitação, não das obras dos Antigos, mas do processo pelo qual eles haviam abstraído suas formas. Também é essa a via postulada por Diderot: a recusa da função mediadora das regras leva-o a definir a imitação como imitação do processo, porém entendendo este tanto no sentido de abstração pela qual os Antigos obtiveram suas formas quanto no de modo de operação da própria natureza. O elo entre ambos, evidentemente, é a identificação da natureza como verdade. E verdade, nos Salões de 1761 e de 1763, é a substância, a materialidade, é a coisa em si. Diderot descobre Chardin, encanta-se com uma série de naturezas-mortas, principalmente *O frasco de azeitonas*. Em 1763, também Vernet o fascina: “Ele roubou da natureza seu segredo, tudo que ela produz ele é capaz de repetir”, diz o crítico a respeito do *A noite, por um clarão da lua*. Em 1765, comenta 25 quadros do paisagista. Diante da *Marina ao pôr do sol*, afirma: “Se vistes o mar às cinco horas da tarde, no outono, conheceis este quadro”. Se examinarmos o que têm em comum essas pinturas, chegaremos a uma compreensão melhor do que ele entende por verdade, conceito no qual germinam as sementes de uma estética plena de contradições, como querem alguns, mas sobretudo complexa.

A exigência de que a relação entre arte e natureza se pautem por uma conformidade, uma semelhança absoluta, leva a um

impasse. A arte, mais limitada do que a natureza, não pode imitá-la em todos os seus aspectos. Uma vez que o homem não é Deus, nem o ateliê do artista a natureza, esse obstáculo só pode ser superado pela técnica, que assume a função, ao mesmo tempo, de criar uma aparência, uma ilusão — em certos casos é até mesmo *trompe l'oeil*, como nos *Ensaio*s. O que dissera do poeta, no *Discurso sobre a poesia dramática* (1758), aplica-se aqui ao pintor: ele “ludibria a razão do homem instruído, como a governanta ludibria a fraqueza de espírito da criança”<sup>8</sup>. Entre a natureza/modelo e a obra de arte há algo mais — e muito diferente — além da depuração/*belle nature*: esse algo assume o caráter de um processo diferenciador próprio e, portanto, a semelhança deve passar por um crivo de caráter qualitativamente oposto ao das regras de convenção. Essa via leva Diderot a estabelecer uma distinção entre a pintura e a música fundada nos mesmos princípios que os postulados por Lessing, no *Laocoonte*, publicado no mesmo ano que os *Ensaio*s. O motivo imediato do tratado de Lessing são as considerações de Winckelmann sobre a escultura representando Laocoonte e seus filhos (*História da arte na Antiguidade* — 1755), nas quais definira o ideal da arte como “a nobre simplicidade e a calma grandeza” e interpretara aquela escultura como exemplo desse postulado: em sua luta agônica com uma serpente, Laocoonte não grita, como na descrição poética de Virgílio; ao contrário, sua boca está apenas entreaberta. Para Winckelmann, a calma grandeza representa o triunfo da alma, da nobreza sobre a dor<sup>9</sup>. Lessing opõe-se a Winckelmann, apontando para a diferença funda-

8 *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad., apresent. e notas L. F. Franklin de Matos. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 63. [N. da T.]

9 Gerd Bornheim, “Estudo introdutório”. In: J. J. Winckelmann, *Reflexões sobre a arte antiga*. Trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre, Ed. Movimento/UFRGS, 1975, *passim*. [N. da T.]

mental entre os meios empregados pelas artes plásticas e a poesia: aquelas são espaciais, ao passo que esta, assim como a música, é temporal, existe no tempo. Daí as limitações impostas por esses meios. Descrições admiráveis em poemas tornam-se feias, ou no mínimo canhestras, na pintura ou na escultura — e vice-versa:

A pintura [...] somente pode utilizar um único momento de uma ação e, portanto, deve escolher o mais significativo, o mais sugestivo do que aconteceu no momento anterior e no que se seguirá. A poesia, em suas imitações graduais, pode utilizar apenas um único atributo dos corpos e deve escolher aquele que propicie a imagem mais vívida possível do corpo que exerce essa ação. (Capítulo XVI)

Quanto a Diderot, é possível que tenha lido a obra de Winckelmann, traduzida para o francês em 1766, mas o que importa é observar que anteriormente, já em 1751, o autor dos *Ensaïos* aludira àquela distinção na *Carta sobre os surdos e os mudos*, onde ela está relacionada a indagações sobre o modo de representação das diversas artes. Para ele, “o pincel executa apenas vagarosamente o que o olhar do artista abarca de uma só vez”<sup>10</sup>. De modo mais incisivo, a respeito dos versos de Virgílio, na *Eneida*, em que Netuno levanta sua cabeça acima das águas, indaga:

Mediante que singularidade [...] esse pintor não poderia captar um momento impressionante, aquele em que Netuno levanta sua cabeça acima das águas? Por que o deus, parecendo então apenas um homem degolado, sua cabeça, tão majestosa no poema, produziria um mau efeito sobre as ondas? Como sucede que aquilo que encanta nossa

<sup>10</sup> AT, I, p. 369. [N. da T.]