

Capítulo 1

Ekphrasis e hypotyposis

Da articulação discursiva do sensível em Denis Diderot

Joaquim Braga

Resumo: Tal como se depreende do espectro eclético das obras de Jean-Jacques Rousseau e Denis Diderot, as questões da linguagem e da inexpressibilidade dos sentimentos começaram por ocupar um lugar de destaque no despontar do pensamento iluminista. Diderot pretende, a um tempo, pôr em evidência ambas as questões e, mediante a convergência expressiva das formas artísticas, mostrar as possibilidades de criação de uma linguagem que atenda ao sensível e à sensibilidade. Mas, ao mesmo tempo que reclama a disrupção do sensível, o acesso renovado às formas e fisionomias das figuras ocultadas pela percepção quotidiana, Diderot professa, também, a impossibilidade de a linguagem trazer à expressão o que somente nas superfícies de inscrição artísticas se revela. As descrições ecrásticas que permeiam as apreciações diderotianas dos *Salons du Louvre* são, nesse sentido, um verdadeiro ponto de partida para fundamentar a busca do enciclopedista por uma forma de articular o sensível com a linguagem e as várias modalidades artísticas entre si.

1. Da expressão do sensível

Ainda antes de Gotthold Ephraim Lessing, no seu *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, ter enunciado as suas teses sobre a diferenciação espaço-temporal das formas artísticas, já Diderot formulava, nos seus textos dedicados ao universo da arte, muitas das questões que têm o espaço e o tempo como pedra-de-toque da reflexão estética. Lessing centra as suas considerações e preocupações filosóficas na inversão da máxima horaciana da *ut pictura poesis*, expressa nos derradeiros parágrafos da *Ars Poetica*, advogando a tese capital de que, estruturalmente, a arte pictural dispõe as suas “figuras e cores no espaço” e as formas poéticas, inversamente, exigem “sons articulados no tempo”. Aos objectos que provêm de uma relação entre partes simultânea, denomina Lessing de “corpos” (*Körper*); os objectos da linguagem, cuja estrutura simbólica assenta na sucessão das partes, são designados de “acções” (*Handlungen*)¹. A concepção de Lessing é marcada pela distinção

Joaquim Braga

Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Filosóficos (IEF), Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação

E-mail: bragajoaquim77@gmail.com

Braga, Joaquim & Tamizari, Fabiana (eds.), *Sensibilidade e Matéria no Pensamento de Denis Diderot*, Coleção eQVODLIBET 7, Coimbra: IEF, 2020.

¹ Lessing, G. E., *Laokoon, oder über die Grenzen von Poesie und Malerei*, Hrsg. von Wilfried Barner (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2007), 116.

estrutural das formas de mediação e, por isso, apenas “alusivamente” (*andeutungsweise*)² podem a pintura e a poesia referir-se a objectos que lhe não são próprios, apenas, por analogia, é possível inferir de uma cena pictórica uma acção dada no tempo ou, no caso da poesia, um corpo dado no espaço.

Diderot não estabelece uma mera conexão recíproca entre pintura e poesia. Embora subsistam ligações, que extravasam os eixos temáticos, entre as duas formas de expressão artísticas, a poesia é desprovida de muitas dimensões estéticas que, apenas, pertencem à materialidade do *medium* da pintura. Ao contrário da poesia, a pintura *não diz*, apesar de “dever fazer aquilo que o poeta diz” (*il faut faire ce que le poète dit*)³. O enciclopedista implica, na distinção de ambas as formas e consoante os princípios de unidade composicional, as ideias de espaço e tempo. As imagens que, na arte poética, só podem ser dispostas de acordo com uma temporalidade sequencial, exigem do leitor uma imaginação capaz de articular as partes com o todo. Na superfície de inscrição do poeta – o papel –, “não há unidade de tempo, unidade de lugar ou unidade de acção”, assim como, no que toca ao puramente visual, não há, por exemplo, os efeitos de luminosidade do “claro-escuro” e das “sombas” nem tão-pouco a configuração geométrica dada pela “perspectiva”⁴. Do ponto de vista perceptual, isso significa, tal como Diderot sintetiza, que “a imaginação passa apressadamente de imagem em imagem”⁵, sem ser capaz de atender a todas as dimensões da natureza expressiva dos detalhes e dos intervalos entre os detalhes.

Na pintura sucede, precisamente, o oposto. Um intervalo negligente entre as partes pode, para a percepção do observador, sugerir um “buraco”⁶. A prevalência do espaço na arte pictural em particular e nas artes plásticas em geral está, pois, contida na ideia de *indivisibilidade do instante*, que decorre da radical contracção do tempo; ou seja, a impossibilidade estética de decomposição sequencial das imagens fornece aos elementos pictóricos de cada composição um carácter não-discursivo. O instante, sendo marcado pela expressividade exclusiva da cena que é retratada e pelo correspondente enquadramento afectivo do espectador, obriga, segundo Diderot, a uma convergência de todos os movimentos figurados pela pintura, de cuja eficácia dependem os efeitos imagéticos da contracção do tempo e da dilatação do espaço. (Mais adiante veremos que é este princípio de convergência expressiva que enforma a maior parte descrições dos *Salons* redigidas por Diderot.) Como a esse respeito se lê na *Enciclopédia*, “se se observar que, entre esses movimentos, alguns provém do instante precedente ou do instante subsequente, a lei de unidade de tempo será quebrada”⁷.

² Lessing, G. E., *Laokoon, oder über die Grenzen von Poesie und Malerei*, 116.

³ Diderot, Denis, “Salon de 1767”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Onzième (Paris: Garnier Frères, 1876), 73.

⁴ Diderot, Denis, “Salon de 1767”, 73.

⁵ Diderot, Denis, “Salon de 1767”, 73.

⁶ Diderot, Denis, “Salon de 1767”, 73.

⁷ Diderot, Denis, “Composition”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales, Encyclopédie*, Tome Quatorzième (Paris: Garnier Frères, 1876), 198.

A ideia de *indivisibilidade do instante*, sugerida e exemplificada pelas artes plásticas, surge, em rigor, como relevante corolário psíquico das afecções e representações da alma. Na *Lettre sur le sourds et muets*, Diderot, dissertando sobre os nexos divergentes da sensibilidade com as estruturas discursivas e fazendo já eco da distinção entre artes do espaço e artes do tempo, formula algumas considerações sobre os limites que impedem a fundação de uma ordem discursiva mimética das vivências sensíveis e que remetem, justamente, à complexidade expressiva dos estados psíquicos. Diderot denomina a natureza desses estados psíquicos por meio da expressão *l'état de l'âme*, pretendendo, com isso, introduzir uma descontinuidade fundamental entre as sensações imediatas e as formas verbais que servem a sua exteriorização simbólica. Para o filósofo, contudo, existe um enorme equívoco desencadeado pela facilidade aparente com que nos referimos aos estados da alma. A *simultaneidade psíquica* do instante, do “momento indivisível”, tende a ser representada por múltiplos signos requeridos pela articulação rigorosa da linguagem, mas que, multiplicando as partes, rapidamente comprometem a sua “impressão total”. Como a compreensão desses signos exige o modo perceptual da sequencialidade, “fomos levados a acreditar que as afecções da alma que eles representavam tinham a mesma sucessão”. Todavia, como adverte Diderot, “tal não é o caso”; porque cada estado de alma, cuja natureza é, simultaneamente, composta por um “sentimento total e instantâneo desse estado”, não deve ser confundido com “a atenção sucessiva e detalhada que somos obrigados a exercer para analisá-la, manifestá-la e nos fazermos compreender.”⁸

2. Simultaneidade plástica e inscrição hieroglífica

É do desencontro expressivo da simultaneidade psíquica com a sucessão discursiva que redundam os principais fundamentos estéticos das artes plásticas. Sempre fiel ao seu modelo epistemológico materialista, Diderot absolutiza e reifica tal divergência, a ponto de encontrar na *simultaneidade plástica* atinente às composições picturais o único liame simbólico para o fenómeno da pura simultaneidade psíquica. Trata-se, apesar de tudo, de uma forma aproximada e incompleta de fazer valer aquilo que só, na interioridade, permanece indivisível. A exterioridade, por si só, é incapaz de tornar visível e transparente a natureza total dos fenómenos mentais; no caso da pintura, vale, pois, a máxima seguinte: “o pincel só executa, a longo prazo, o que o olho do pintor abarca num só golpe” (*Le pinceau n'exécute qu'à la longue ce que l'œil du peintre embrasse tout d'un coup*)⁹. Aliás, o enciclopedista, ainda nesses parágrafos, define a alma como “um quadro em movimento, no qual pintamos

⁸ Diderot, Denis, “Lettre sur le sourds et muets”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Premier (Paris: Garnier Frères, 1875), 369.

⁹ Diderot, Denis, “Lettre sur le sourds et muets”, 369.

incessantemente” (*Notre âme est un tableau mouvant, d'après lequel nous peignons sans cesse*)¹⁰, sugerindo, com isso, a inultrapassável co-existência psíquica da simultaneidade e a sucessão.

Portanto, a pintura deve, igualmente, ser concebida de acordo com o mesmo princípio psicológico que anima a mente humana. Embora Diderot não agregue, totalmente, as sensações imediatas da alma a uma simultaneidade plena e inequívoca, mas, antes, a “uma velocidade tão tumultuosa, que dificilmente é possível descobrir a sua lei”, os processos de composição, como os picturais, são opostos aos processos de “decomposição dos movimentos simultâneos da alma e à multiplicidade de expressões”¹¹ neles implicada. Se o “nosso entendimento é modificado pelos signos” e a aprendizagem idiomática destes últimos requer “decomposição”¹², a diferença que é introduzida pelo acto estético de contemplar um objecto, reside, sobretudo, na inversão sugestiva dos processos de sucessão e na consequente sensação de imediaticidade provinda do estado de alma correspondente.

Da impossibilidade de os objectos pictóricos poderem ser integralmente vertidos em discurso e, por extensão, do seu grau de inexpressibilidade, redundava uma relação íntima que se estabelece entre observador e observado e que toma a forma de “segredo” (*On regarde ce que l'on sent et ce que l'on ne saurait rendre, comme son secret*)¹³. É, por sua vez, essa relação secreta desencadeada pelas insuficiências discursivas que nutre a novidade renovada da obra de arte – sentimento *sui generis* de que o observado nunca é totalmente depauperado pelas investidas do observador. Também a religião, mesmo contra as teses de fervorosos iconoclastas, se encontra ancorada no poder dos *symboles sensibles*, o qual não é susceptível de ser substituído pelo poder da linguagem. Acentuando a sua iconofilia, Diderot afirma que “um pintor de igreja é um tipo de pregador, mais claro, mais incisivo, mais inteligível, mais acessível ao público do que o pároco e seu vigário.”¹⁴

As mesmas preocupações com os limites sensíveis impostos pela linguagem encontram-se, reiteradamente, expressas em muitas passagens dos *Salons*, levando o enciclopedista a afirmar o duplo requisito de incorporar todas as paixões vibrantes da alma e encarnar o perfil estético de cada artista – ser “imponente ou voluptuoso com Deshayes, simples e verdadeiro com Chardin”¹⁵, por exemplo –, para, assim, melhor descrever as obras expostas. Além disso, a distância empírica entre o *médium da observação* (pintura) e o *médium da descrição* (linguagem) são, igualmente, realçadas, intentando Diderot enfatizar a impossibilidade de uma fiel e total recriação do primeiro. Assumindo, agora, a

¹⁰ Diderot, Denis, “Lettre sur le sourds et muets”, 369.

¹¹ Diderot, Denis, “Lettre sur le sourds et muets”, 367.

¹² Diderot, Denis, “Lettre sur le sourds et muets”, 369.

¹³ Diderot, Denis, “Pensées détachées sur la peinture”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Douzième (Paris: Garnier Frères, 1876), 77.

¹⁴ Diderot, Denis, “Salon de 1765”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Dixième (Paris: Garnier Frères, 1876), 390.

¹⁵ Diderot, Denis, “Salon de 1763”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Dixième (Paris: Garnier Frères, 1876), 160.

condição de observador ausente, o filósofo alerta para a árdua tarefa de imaginar a tela, com todos os seus elementos pictóricos, e os insuficientes registos descritivos – equiparados a “linhas insípidas e frias”¹⁶ – que sobre ela são produzidos.

Ora, os limites do discurso, impostos, estruturalmente, pela sucessão, obrigam à criação de um *linguagem hieroglífica*, se se quiser atender às potencialidades ilimitadas da expressão. Embora seja aplicada, de forma discriminada, à natureza de cada forma artística, a linguagem hieroglífica expressa, estruturalmente, a fluidez dos nexos espaço-temporais contidos na sucessão e na simultaneidade, na sensação e na sua expressão. Esta concepção implica distinguir, nas composições discursivas, a expressão do pensamento; distinção essa que amplia os horizontes da criação poética e a diferencia da função comunicativa presente no uso quotidiano da linguagem. Tal como acontece na linguagem poética, os signos hieroglíficos têm a capacidade de encetar nexos espaço-temporais entre a sequencialidade discursiva e a simultaneidade das afecções. A geração de uma concordância sugestiva das capacidades judicativa e imaginativa suporta o envolvimento da comunicação com a percepção; ou melhor, a percepção é aqui evocada pelas possibilidades de recriação sensorial da própria imaginação. Porque a linguagem do poeta abraça, duplamente, um “dizer” e um “representar”, todas as coisas ditas e representadas dirigem-se tanto ao “entendimento que as apreende” quanto à “alma que se comove” e à “imaginação que as visualiza”¹⁷. Na esfera poética, como acrescenta Diderot, a composição discursiva deixa de ser “somente um encadeamento de termos enérgicos que expõem o pensamento com força e nobreza”; ela é, sobremaneira, “uma textura de hieróglifos amontoados uns sobre os outros, que a pintam”. Assim, conclui Diderot, “toda a poesia é emblemática”¹⁸.

A indivisibilidade do instante – que, como vimos, corresponde à simultaneidade psíquica das afecções e das imagens recriadas da esfera sensorial – é, portanto, retratada pelos signos hieroglíficos e por estes salvaguardada ante o encadeamento sequencial do pensamento e da sua articulação verbal. Numa palavra, no universo artístico, onde livremente se interpenetram entendimento, sensibilidade e imaginação, a percepção sobrevive à comunicação. Daqui se pode inferir que, na tradução de um poema, há, tendencialmente, uma destruição irreparável dos efeitos estéticos da linguagem hieroglífica, mesmo naqueles casos, como adverte o enciclopedista, em que o tradutor é outro reconhecido poeta¹⁹.

Se a linguagem hieroglífica põe em jogo uma tensão expressiva entre os estados psíquicos e a sua exteriorização simbólica, então as formas artísticas são aquelas construções culturais que, ao mesmo tempo que tornam a tensão visível, melhor mitigam os efeitos de uma inconciliabilidade entre ambos os

¹⁶ Diderot, Denis, “Salon de 1763”, 160.

¹⁷ Diderot, Denis, “Lettre sur le sourds et muets”, 374.

¹⁸ Diderot, Denis, “Lettre sur le sourds et muets”, 374.

¹⁹ Diderot, Denis, “Lettre sur le sourds et muets”, 376.

processos. É nesse sentido que se justifica a crítica assertiva de Diderot à obra de Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*. Com ela pretende o enciclopedista mostrar, primeiramente, as insuficiências da tradicional divisão estrutural das formas artísticas e, em segundo lugar, a incapacidade de tornar compreensível as analogias entre a linguagem hieroglífica de cada forma artística. Pensar, por intermédio dos signos hieroglíficos, os pontos de convergência de cada forma artística com as demais é, segundo Diderot, o labor que ainda falta empreender e que deve ser procurado na “beleza que é comum à poesia, à pintura e à música”. Para isso, torna-se imperioso conferir visibilidade às “analogias” na forma como o sensível é apreendido, “explicar como o poeta, o pintor e o músico concebem a mesma imagem”, tendo sempre em mente a natureza emblemática dos signos por eles utilizados, bem como a potencial “similaridade entre esses emblemas”²⁰.

3. Arte, belo e relação

Ainda que tenha acolhido as considerações filosóficas sobre a estética do sublime vertidas por Edmund Burke no seu livro *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* e, nelas inspirado, formulado alguns comentários exuberantes – proto-românticos, na sua maioria – atinentes às formas díspares como a natureza pode ser representada e percebida, Diderot concebe a arte segundo os cânones do belo. Impõe-se, porém, aqui, a diferença substantiva de o belo ser elevado ao princípio da *recriação* e não, meramente, ao da pura *imitação*, da qual resultará, por sua vez, a afirmação teórica das ideias de “composição”, “génio” e “estilo” artísticos. Segundo a máxima de Diderot, “O talento imita a natureza; o gosto inspira a escolha”²¹, uma vez que é pelos critérios de selecção do génio artístico que o múltiplo da natureza bela reencontra nos objectos da arte o estatuto estético do uno²².

Logo no início do seu artigo sobre o belo, publicado originalmente na *Encyclopédie*, Diderot cita a célebre máxima agustiniana segundo a qual todas as manifestações do belo são constituídas pela unidade (*Omnis porro pulchritudinis forma, unitas est*). Diderot aceita a ideia de unidade como fio de Ariadne do conceito de belo, mas, devido à leitura integral que faz da obra de Santo Agostinho, vê-se impossibilitado de acolher a equiparação e, conseqüente, redução do belo ao “perfeito”²³ – é, inversamente, o perfil relacional do belo que expressa a unidade das partes com o todo. Ora, muito daquilo que não cabe nas ordens sequenciais discursivas e não sucumbe perante as determinações do intelecto, situa-se na esfera dos sentimentos. Se a arte

²⁰ Diderot, Denis, “Lettre sur le sourds et muets”, 385.

²¹ Diderot, Denis, “Pensées détachées sur la peinture”, 75.

²² Diderot, Denis, “Pensées détachées sur la peinture”, 76.

²³ Diderot, Denis, “Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Dixième (Paris: Garnier Frères, 1876), 23.

deve ser considerada erigida sob os princípios do belo é porque, de cada obra, redundam *impulsos de relação* que articulam o entendimento e fertilizam o prazer dos seus observadores. Quer numa superfície arquitectónica quer numa composição musical, por exemplo, assim assevera Diderot, basta que os observadores sintam e compreendam “que as partes dessa arquitectura e que os sons dessa peça musical tenham relações, entre si ou com outros objetos”. Contudo, adverte o enciclopedista, “é a indeterminação dessas relações, a facilidade com que se apossam deles e o prazer que acompanha a sua percepção, o que nos faz imaginar que a beleza é mais uma questão de sentimentos do que do intelecto”²⁴. A relação que permeia e preenche o belo contém múltiplos elementos expressivos que, além de estéticos, são reveladores de conhecimento. A sensibilidade tem tanto de sentimento quanto de conhecimento.

Diderot, procurando enfatizar o perfil relacional do belo, chega mesmo a fazer depender o grau de beleza dos objectos da quantidade de relações que por intermédio deles são expressas e percebidas. Embora pressuponha a existência do belo dado pela percepção de uma única relação, a intensidade da relação isolada será sempre menor ante a do belo que exhibe múltiplas relações, como são disso exemplos um “rosto belo” ou um “quadro belo” em face de “uma única cor”, uma “composição musical” em face de um único “som”²⁵. Não se trata, porém, como ele adverte, de uma progressiva quantificação *ad infinitum*, visto que a beleza deve ser intuída com relativa facilidade. Esta possui, nesse sentido restrito, uma *natureza anatómica*, por meio da qual são materialmente visíveis os elementos da relação.

Com efeito, se das formulações diderotianas sobre a beleza quisermos extrair uma única máxima que as represente, ela poderá ser a seguinte: *belo é tudo aquilo que, nos meandros da experiência estética, é passível de relação*. Diderot parte dessa máxima para redigir muitas das suas considerações sobre as obras expostas nos Salões do Louvre. Nos *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'Architecture et la poésie*, é-nos comunicado o principal método descritivo subjacente à crítica das obras de arte picturais, que reside em três passos distintos. O primeiro passo prende-se com a identificação do tema; o segundo, abarcando os elementos pictóricos que representam o tema, visa encontrar as relações entre as partes principais e as partes subordinadas; por último, cumpre ter em conta *l'impression de l'ensemble*, dada pelas múltiplas relações expressivas entre, por exemplo, cor, sombra e luz. Diderot não abdica dos princípios hierárquicos do seu método, afirmando que, se essa sequência descritiva for violada, tal facto poderá evidenciar ou uma “descrição mal feita” ou, então, um “quadro mal organizado”²⁶. Desta última asserção redundam a ideia de que o *médium da descrição*, ao impor à apreciação crítica o seu registo sequencial, condiciona, identicamente, a identificação dos valores estéticos (relacionais) de configuração do *médium da observação*. No *Salon* de 1767, o

²⁴ Diderot, Denis, “Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau”, 27.

²⁵ Diderot, Denis, “Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau”, 35.

²⁶ Diderot, Denis, “Pensées détachées sur la peinture”, 100.

enciclopedista recorre a um quadro de Vernet, para exemplificar a relevância das descrições das partes *em relação*. Dirigindo a observação para determinados elementos pictóricos e separando-os do todo da composição, Diderot sugere-nos um quadro em movimento contínuo que, potencialmente, se desdobra em várias imagens, em várias cenas, nunca perdendo estas, porém, os predicados do belo²⁷.

Apesar de as descrições diderotianas se moverem, na sua maioria, dentro da esfera da figuração, em que a fisionomia dos objectos representados aparece animada pela expressão das emoções, o perfil relacional do belo não sugere uma hipotética abstracção dos elementos pictóricos da composição, cujo corolário teórico repousaria na distinção entre *composition expressive* e *composition pittoresque*. Pelo contrário, essa distinção é introduzida por Diderot para enfatizar as relações estéticas que, transcendendo a mera esfera mimética da representação, brotam da liberdade da sensibilidade do observador ante a materialidade sensível do observado. A energia e a vida são os termos de mediação na articulação recíproca da sensibilidade com o sensível. Pode haver composição sem princípios expressivos, mas já o inverso põe em causa a percepção e a configuração do que o artista intenta mostrar.²⁸ É óbvio que, da distinção introduzida, se pode inferir a predilecção exuberante que Diderot manifesta em relação à *peinture d'histoire*, bem como as principais razões que a justificam. Comparada com a *peinture de genre* – cujos executantes se revelam “imitateurs de la nature brute et morte” –, ela parece congregar, com maior proficuidade estética, os elementos pictóricos com os elementos expressivos, sendo, nessa exacta medida, os seus criadores autênticos “imitateurs de la nature sensible et vivante”²⁹.

4. Relação, descrição, projecção

Se a harmonia, em termos composicionais, supõe a variedade – isto é, a multiplicidade visível de relações entre os elementos da composição –, tal multiplicidade só pode, por sua vez, provir da subordinação das partes ao todo³⁰. Diderot tende a defender uma concepção organicista da submissão das partes ao todo, apesar de, também, conceber a pintura, em estreita conexão com a música, como uma arte que integra mas suas composições elementos dissonantes. No artigo da *Encyclopédia* sobre a *composition*, a mais bela forma de composição na pintura é equiparada à coerência da organização anatómica do corpo. Cumpre, aqui, implicar o célebre liame analógico estabelecido por Sócrates para definir a coerência e o equilíbrio expressivos das formas

²⁷ Diderot, Denis, “Salon de 1767”, 141.

²⁸ Diderot, Denis, “Essai sur la Peinture”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Dixième (Paris: Garnier Frères, 1876), 503.

²⁹ Diderot, Denis, “Essai sur la Peinture”, 508.

³⁰ Diderot, Denis, “Pensées détachées sur la peinture”, 80.

discursivas. No *Fedro*, o filósofo assevera a tese de que “todo o discurso deve ser formado como um ser vivo, ter o seu organismo próprio, de modo a que não lhe faltem, nem a cabeça, nem os pés, e de modo a que tanto os órgãos internos como os externos se encontrem ajustados uns aos outros, em harmonia com o todo.”³¹ Embora, desta feita, aplicado à pintura, idêntico liame analógico é utilizado pelos enciclopedistas para mostrar como as composições devem obedecer a uma espécie de teleologia orgânica em que as suas partes se harmonizam como os membros e órgãos de um corpo vivo. Logo, é belo e bem organizado o quadro que, imediatamente, encerra uma totalidade perfeita, “no qual as partes concorrem para o mesmo fim e formam, por sua correspondência mútua, um todo tão real quanto o dos membros num corpo animal.” A analogia é, ainda, reforçada pela invocação da figuração do corpo humano, acrescentando, agora, os enciclopedistas que “um fragmento pictural feito de inúmeras figuras pintadas aleatoriamente, sem proporção, sem inteligência e sem unidade, deixa de merecer o nome de verdadeira composição, do mesmo modo que estudos esparsos de pernas, nariz, olhos, na mesma cartolina, não merecem o nome de retrato ou mesmo de figura humana”³².

Ora, os efeitos teóricos desse liame analógico organicista não estão somente circunscritos à fundamentação do perfil relacional das composições plásticas. A tese socrática da convergência expressiva do discurso com a alma, da exterioridade com a interioridade, e o seu alargamento às formas imagéticas promovido por Diderot e seus pares, entroncam no próprio carácter estético que a generalidade das descrições dos *Salons* manifesta. Como logra o discurso representar e expressar uma imagem? Como logram médiuns distintos convergir quanto à representação e expressão artísticas?

Algumas das respostas às duas perguntas formuladas só podem ser dadas, se considerarmos a radical relevância que o uso da *ekphrasis* assume na obra de Diderot. Ainda que referido de forma sumária, podemos encontrar na natureza das descrições ecrásticas dois níveis analiticamente distintos, mas que se complementam teoricamente. Trata-se, nesse sentido, de um emprego alargado da *ekphrasis*, que, no primeiro nível, abraça a recriação discursiva das relações estéticas inerentes a cada obra de arte e, no segundo nível, enlaça, mediante princípios comuns na criação e na percepção, as diversas formas artísticas.

Como no caso dos nexos sugestivos que Diderot encontra entre a arte dramática e a arte pictural, o segundo nível estético da *ekphrasis* põe, simultaneamente, em evidência um princípio de convergência expressiva que Diderot pretende aplicar a todas as formas artísticas. Tal como se lê no *Discours sur la poésie dramatique*, a arte dramática é, para o enciclopedista, uma concatenação de *tableaux vivants*, a ponto de chegar a afirmar que “o espectador está no teatro como diante de uma tela onde vários quadros se sucedem como que por magia”. Daí, também, o imperativo teórico sugerido por

³¹ Platão, *Fedro*, Tradução e notas de Piranha Gomes, Sexta Edição (Lisboa: Guimaraes Editores, 2000), 98.

³² Diderot, Denis, “Composition”, 197.

Diderot: “Aplica as leis da composição pictural à pantomima e verás que elas são as mesmas.” Porque se o teatro se limitar a uma arte de declamação, então, findo o trabalho profícuo do actor, mais nada dele restará. Inversamente, para que o teatro possa apelar à ideia de relação que permeia a beleza, é necessário “unir as figuras, juntá-las ou separá-las, isolá-las ou agrupá-las e produzir uma sucessão de quadros, compostos de forma majestosa e autêntica”³³. Nas palavras de Michael Fried, a dramatização da arte pictural põe em jogo a representação sugestiva das actividades psíquicas por intermédio do “corpo humano em acção” (*human body in action*)³⁴. Aplicada aos domínios extra-artísticos, essa formulação diderotiana revela, ainda, uma correspondência estética na forma como arte e natureza são percebidas, a saber: a “pictorial unity was a kind of microcosm of the causal system of nature”, da mesma maneira que a “unity of nature, apprehended by man, was, like that of painting, at bottom dramatic and expressive.”³⁵

Todavia, em termos puramente poiéticos, é a música que oferece a melhor exemplificação das possibilidades de relação entre os elementos compositivos. Mesmo quando estes apresentam um perfil de dissonância e aparentam ser inconciliáveis, as leis da harmonia musical inspiram a sua inclusão nos *tableaux vivants*, contribuindo, assim, para a regeneração das obras e da criatividade artísticas.

Se o belo como relação serve, sobremaneira, as construções efrásticas, pois tende a potenciar a convergência das unidades da relação – neste caso, as partes atribuídas à composição de uma obra – com os articuladores sequenciais discursivos, ele necessita de ser complementado por formas descritivas que animam, esteticamente, essas unidades. Diderot ambiciona alcançar tal conformidade, e, como é visível num comentário que compõe sobre uma peça escultórica de Étienne Maurice Falconet – a saber: “Reli a minha descrição e ela é a mesma que se encontra decalcada na figura”³⁶ –, a melhor expressão disso é quando as descrições são como que absorvidas pela própria obra de arte.

É, no âmbito da *ekphrasis*, que intervém o duplo potencial retórico e imagético da *hypotyposis*, enquanto forma de projectar nas descrições das partes das obras as vivências subjectivas do espectador. Grande exemplo disso é, porventura, a seguinte *descrição projectiva* que Diderot enceta sobre a obra *Une jeune fille, qui pleure son oiseau mort*, da autoria de Jean-Baptiste Greuze: “abre o teu coração, diz-me a verdade: é, deveras, a morte desse pássaro que te encerra sobre ti mesma e te deixa tão triste?... Abates os olhos, não me respondes. Tuas lágrimas estão prontas para cair.”³⁷ No seu papel de crítico de arte, Diderot encontra, primeiramente, na imaginação, a dupla função de reconstruir as cenas e efeitos estéticos das obras de arte e de as *tornar*

³³ Diderot, Denis, “Discours sur la poésie dramatique”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Septième (Paris: Garnier Frères, 1875), 385.

³⁴ Fried, Michael, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley: University of California Press, 1980), 75.

³⁵ Fried, Michael, *Absorption and Theatricality*, 87.

³⁶ Diderot, Denis, “Salon de 1765”, 428.

³⁷ Diderot, Denis, “Salon de 1765”, 343.

disponíveis à imaginação dos outros. É, nesse sentido, que o enciclopedista se pode autoproclamar “pintor”, nomeadamente em virtude de a sua imaginação treinada lhe proporcionar a recriação de verdadeiros quadros mentais susceptíveis de serem exportados, por meio das descrições, para a mente dos observadores ausentes. Porque é desprovido de formas totalmente consumadas, o desenho – especialmente, o esboço – é o melhor exemplo da participação activa da imaginação na recriação psíquica da obra de arte. A “vida” que o desenho inacabado transporta tende a ser enfraquecida pela multiplicação das formas, porque – tal como, aliás, acontece com a música instrumental em face da música vocal – incita a imaginação à liberdade da contemplação, que lhe permite projectar, no que vê e ouve, tudo aquilo que realmente deseja ver e ouvir³⁸. É a pensar no papel activo da imaginação que Diderot se insurge contra o vício de *raffinement* nas belas-artes – que é por ele designado de *manière*. Uma sociedade excessivamente civilizada, em que, fruto da expansão do “império da razão” e da degeneração dos costumes, “o discurso se torna epigramático, engenhoso, lacónico, dogmático”³⁹, caminha, a passos largos, para a corrupção do gosto estético.

A arrebatadora descrição de uma das obras mais conhecidas de Jean-Honoré Fragonard, *Le Grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé*, traz, igualmente, à expressão a estratégia retórica de Diderot de se recriar como testemunha ocular das cenas retratadas nas superfícies pictóricas:

“O céu brilhava com a mais pura claridade. O sol aparentava precipitar toda a massa da sua luz dentro do templo e comprazer-se em reuni-la sobre a vítima, quando as abóbadas se obscureceram com espessas trevas que, estendendo-se sobre nossas cabeças e misturando-se com o ar e a luz, produziram um horror repentino. Através dessas trevas, vi pairar um génio infernal – eu vi-o. Os olhos desvariados saltavam-lhe da cabeça. Ele segurava um punhal numa das mãos; na outra, agitava uma tocha acesa. Ele gritava. Era o Desespero; e o Amor, o terrível Amor, era transportado sobre o seu dorso. Em seguida, o sumo-sacerdote saca do punhal sagrado e levanta o braço. Eu creio que ele vai golpear a vítima, que ele vai enfiá-lo no seio daquela que o desprezava e que o céu lhe entregou. Pelo contrário, ele atinge-se a si próprio. Um vago grito penetra e consome o ar. Vejo a morte e seus sintomas errarem sobre as suas faces, sobre a testa do terno e generoso infortunado; os seus joelhos esmorecem, a sua cabeça tomba para trás, um dos seus braços está

³⁸ Diderot, Denis, “Salon de 1767”, 245.

³⁹ Diderot, Denis, “Salon de 1767”, 369.

suspensão, a mão com que ele agarrou o punhal ainda o segura cravado no seu coração.”⁴⁰

A conjugação da *ekphrasis* com as modulações imagéticas da *hypotyposis* aumenta a vivacidade da obra de Fragonard, desencadeando nos potenciais leitores a sensação de que os eventos narrados, empiricamente tangíveis, se encontram no mesmo espaço físico do do observador. Da mesma forma, os tempos verbais da descrição são conjugados, por Diderot, quer no passado quer no presente, aumentando a tensão entre aquilo que já aconteceu e aquilo que está a acontecer e, por extensão, a própria participação projectiva do observador na construção da inteligibilidade da obra. (Aliás, tal como se lê na *Lettre sur les sourds et muets*, o presente do indicativo é, para Diderot, o tempo discursivo primordial, uma vez que as ideias de pretérito e futuro que compõem a duração apareceram posteriormente⁴¹).

Noutro caso, referindo-se à pintura de Chardin, nomeadamente às suas pequenas telas, Diderot enfatiza o carácter vibrante dos objectos representados, provindo das possibilidades de acção que os mesmos sugerem aos observadores. Os efeitos das representações de Chardin encontram-se, primeiramente, na sensação de fuga dos objectos da tela que os acolhe (*les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux*⁴²). Mas, tal só se deixa intuir, porque, como o enciclopedista sugere, os objectos adquirem uma existência, intensa e real, em virtude da qual, por exemplo, um vaso pintado sugere o registo táctil da porcelana⁴³. Uma vez mais, não se trata, aqui, de um simples processo de contemplação, mas antes de uma observação que é constantemente perpassada e moldada por estímulos de participação na animação da superfície de inscrição.

Se, na esfera da *ekphrasis*, se coloca a ampla questão das possibilidades descritivas de um determinado médium relativamente a um outro, no domínio das projecções psíquicas expressas pela *hypotyposis*, tal questão é deslocada – porque ampliada – para as possibilidades evocativas das experiências sensíveis que, à sua maneira, cada médium tende a proporcionar. Diderot parece estar ciente dessa nova dimensão das descrições, nomeadamente quando introduz, nas suas apreciações dos Salões do Louvre, elementos dramáticos que sugerem e acrescentam teatralidade à relação das partes pictóricas entre si. Aqui, no âmbito da recriação teatral da obra de arte, aparecem os dois níveis efrásticos, já mencionados, inteiramente vinculados, suportando, articulando e dilatando, por sua vez, as potencialidades retóricas da *hypotyposis*. Em suma, poder-se-á asseverar, sem exagero, que os primeiros efeitos de tal teatralização do espaço pictórico sobrevêm da erosão da natureza do médium da observação, neste caso, o da pintura; porque, devido ao emprego da linguagem dramática,

⁴⁰ Diderot, Denis, “Salon de 1765”, 403.

⁴¹ Diderot, Denis, “Lettre sur le sourds et muets”, 362.

⁴² Diderot, Denis, “Salon de 1763”, 194.

⁴³ Diderot, Denis, “Salon de 1763”, 194.

facilmente os motivos representados na tela se confundem com cenas representadas em palco.

Bibliografia

- Diderot, Denis, “Encyclopédie”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Quatorzième (Paris: Garnier Frères, 1876).
- Diderot, Denis, “Essai sur la Peinture”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Dixième (Paris: Garnier Frères, 1876).
- Diderot, Denis, “Discours sur la poésie dramatique”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Septième (Paris: Garnier Frères, 1875).
- Diderot, Denis, “Lettre sur le sourds et muets”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Premier (Paris: Garnier Frères, 1875).
- Diderot, Denis, “Pensées détachées sur la peinture”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Douzième (Paris: Garnier Frères, 1876).
- Diderot, Denis, “Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Dixième (Paris: Garnier Frères, 1876).
- Diderot, Denis, “Salon de 1763”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Dixième (Paris: Garnier Frères, 1876).
- Diderot, Denis, “Salon de 1765”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Dixième (Paris: Garnier Frères, 1876).
- Diderot, Denis, “Salon de 1767”, in: *Oeuvres complètes de Diderot: Revues sur les éditions originales*, Tome Onzième (Paris: Garnier Frères, 1876).
- Fried, Michael, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley: University of California Press, 1980).
- Lessing, G. E., *Laokoon, oder über die Grenzen von Poesie und Malerei*, Hrsg. von Wilfried Barner (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2007).
- Platão, *Fedro*, Tradução e notas de Piranha Gomes, Sexta Edição (Lisboa: Guimarães Editores, 2000).