

Tradução

discurso 45

Diderot salonnier

Vladimir de Oliva Mota | Universidade Federal de Sergipe

No século XVIII, a arte foi assunto de pesquisas, de discussões, de teorias que trouxeram três resultados excepcionais: a estética, a história da arte e a crítica de arte. Pela primeira vez, a autonomia da arte foi reconhecida por uma filosofia, a filosofia da arte ou estética. Pela primeira vez, a história da arte foi concebida de modo independente da vida do artista e assumiu a consciência de história de uma determinada atividade do espírito. E pela primeira vez, também, a crítica de arte encontrou sua forma nas crônicas das exposições¹.

Os primeiros passos da crítica de arte moderna² estão vinculados ao exercício da literatura. E, segundo Anne Cauquelin, “uma vez que toda arte tem seu começo atribuído a alguém, concordou-se em designar Denis Diderot o primeiro dos críticos de arte modernos” (2005, p. 142). A própria autora ressalta que atribuir tal pioneirismo a Diderot é um tanto injusto com autores que, embora menos célebres e mesmo menos brilhantes, o precederam. E o é de fato, pois Le Font de Saint-Yenne publicou em 1746 – portanto, treze anos antes das primeiras análises de Diderot para a *Correspondance Littéraire* – o *Examen des principaux ouvrages*

1 Cf. Venturi, 2007, p. 133.

2 Diz-se “crítica de arte moderna” uma vez que a crítica de arte presente nos textos da Antiguidade distingue-se da crítica de arte dos textos modernos porque, nesta última, há uma posição teórica, em oposição aos textos de crítica de arte da Antiguidade, que descreviam a obra e não tinham pretensões teóricas. A característica dos textos na Antiguidade era a *ekfrasis*, isto é, descrição minuciosa. (Cf. Cauquelin, 2005, p. 134.) Segundo Lionello Venturi, os textos de crítica de arte dos antigos tratara, sem pretensões teóricas, de “moldar uma linguagem capaz de representar ou igualar a vivacidade das imagens plásticas ou pictóricas descritas”. (Venturi, 2007, p. 42).

exposés au Louvre le mois d'août 1746, tornando-se, assim, como assevera Baldine Saint Girons, “o verdadeiro criador de um novo gênero literário: a crítica de arte” (Saint Girons, 1990, p. 306).

Se não é o primeiro, Diderot é, ao menos, um dos primeiros e, sem dúvida, um dos maiores críticos de arte da modernidade. O século XVIII na França trouxe a oportunidade das crônicas escritas, encontrando, assim, a crítica de arte a sua forma natural. Contudo, tal prática não foi, inicialmente, muito aceita... até o talento de Diderot modificar essa quadro. Explica Lionello Venturi:

Tratava-se de descrever unicamente para dizer sua opinião sobre um grupo de obras e artistas. [...] A crítica de arte assumia assim o caráter de crítica da atualidade. [...] Pelo seu caráter de atualidade, a crítica das exposições não foi muito apreciada, até que Diderot a reabilitou com sua paixão pela verdade e pela liberdade. (Venturi, 2007, p. 139).

Em 1773, na obra *Da poesia dramática*, mais exatamente, em seu último capítulo, intitulado *Dos autores e dos críticos*, Diderot aconselha:

A verdade e a virtude são as amigas das belas-artes. Queréis ser um autor? Queréis ser um crítico? Começai por ser um homem de bem. Qe esperar daquele que não pode se afligir profundamente? E de que eu me afligiria profundamente senão da verdade e da virtude, as coisas mais poderosas da natureza? (Diderot, 2000).

Verdade e virtude são, portanto, as referências que o artista e o crítico não podem perder de vista: a natureza não deve ser ornada e velada com subterfúgios e frivolidades, a arte deve representá-la tal qual é; e, além disso, a arte deve apurar os costumes e inspirar a virtude.

A arte deve dar uma imagem tão realista quanto possível de uma natureza, que deve ser observada com fidelidade, pois a arte é uma maneira de conhecer a natureza e de a fazer conhecer,

exprimindo a verdade das coisas. Eis a razão que o faz, por um lado, exigir que o artista esteja o mais próximo da realidade e, por outro, combater o recurso a cenas mitológicas e o uso de alegorias. Por isso, a associação feita na crítica da obra de Jean-Honoré Fragonard, *O sumo sacerdote Coreso imola-se para salvar Calirroo*, a uma visão, a um sonho³. Desde *Da interpretação da natureza* (1754), Diderot considera que as produções da arte serão comuns, imperfeitas e fracas quando não se propuserem uma imitação da natureza⁴. Por conseguinte, a beleza de uma pintura não é de forma alguma relativa, ela possui critérios objetivos, a saber: a imitação da natureza e a verdade dessa restituição. Esses critérios são ressaltados por Diderot na análise de telas dos seus artistas preferidos, como por exemplo, em *Os atributos das artes e as recompensas que lhe são concedidas* de Jean-Baptiste Siméon Chardin, na *Grande galeria iluminada do fundo* de Hubert Robert e em *Uma tempestade com um naufrágio de um navio* de Claude-Joseph Vernet. Todavia, o próprio retrato do filósofo, realizado pelo seu amigo Louis-Michel van Loo, e a *Estátua do Sr. Voltaire*, de Jean Antoine Houdon, também presentes nesta exposição, não contemplam satisfatoriamente aquelas exigências e o crítico Diderot não deixa de reclamá-las.

A beleza da obra de arte encontra sua origem na técnica perfeitamente adquirida, mas essa beleza não se deve exclusivamente à técnica de imitar a natureza. Além da maestria do artista, uma obra é bela porque exprime a virtude: uma bela obra toca, instrui e convida à virtude, edificando o amante da arte. O artista de talento sabe estimular a virtude do espectador. Ao comentar

³ Segundo a Mitologia Grega, Coreso, sacerdote de Dionísio, apaixonou-se pela bela Calirroo, que não correspondia a esse amor. O sacerdote então resolveu queixar-se a Dionísio, que fez eclodir na região uma epidemia de loucura. Um oráculo revelou que o castigo apenas cessaria se fosse sacrificada uma virgem no altar a cargo de Coreso; este estava prestes a golpear Calirroo, mas sem coragem, em razão do seu amor pela virgem, prefere o suicídio. Comovida, Calirroo também se mata (Cf. Kury, 2003).

⁴ Cf. Diderot, 1989.

as obras, Diderot coloca sua teoria moral em atividade a fim de esclarecê-las ao público. Anne Coquelin chamou a essa atividade da crítica diderotiana de “endereçoamento”. O que isso quer dizer?

O “endereçoamento” é a maneira de agir da crítica. As obras precisam ser esclarecidas pelo filósofo e endereçadas ao público. “É assim que Diderot vê o seu papel (que é de ver e fazer ver) ao mesmo tempo que ele *vive*. Entre o ver [contemplação, teoria, pensamento] e o viver [prática, experiência] a relação deve ser equilibrada” (Cauquelin, 2005, p. 143), e a obra de crítica de arte de Diderot objetiva esse equilíbrio.

O que significa esse equilíbrio da relação entre ver e viver que Diderot pretende estabelecer para o leitor em sua crítica? O elo entre os elementos paradoxais teoria e prática (oposição objetividade/subjetividade) é a moral. Isto é, o elo entre: a prática – entendida como a experiência (sensação, *aisthesis*) múltipla, submetida a variações de humor e de gosto, isto é, subjetividade – e teoria – a reflexão, o pensamento, que busca a aceitação universal, isto é, objetividade – é a moral. Ligar teoria e prática é transformar a sensação de modo que ela se torne moral, “ou seja, *que ela impressione o sentimento*” (*Id., ibid.*, p. 144). Isso implica necessidade de uma moral previamente estabelecida, de uma reflexão ética. Assim, a crítica de arte diderotiana deve ser endereçada porque se trata de uma descrição teorizada, moralizada, para o leitor. Este “endereçoamento” é encontrado explicitamente, por exemplo, na crítica às imagens do esboço da obra *O filho punido* de Jean-Baptiste Greuze e da obra *Belisário pedindo esmola* de Jacques-Louis David.

É possível apontar limites ao modelo de crítica de arte diderotiana face à produção artística da atualidade porque diante da “revolução permanente” – para usar uma expressão de Gombrich⁵ – da arte a partir da segunda metade de século XIX, o “endereçoamento”

5 Cf. Gombrich, 2011.

mento” da crítica de Diderot não mais se sustenta uma vez que é difícil ou mesmo impossível fazer uso do “endereçoamento”, por exemplo, em um quadro abstrato, ou em um monocromo, ou, pior, em um vazio. Contudo o papel e a postura diderotianos da crítica de arte mantêm-se, eles são os mesmo os atribuídos hoje na análise das obras. De acordo com Cauquelin: que se espera do crítico de arte? “Uma reflexão sobre a arte tanto quanto um julgamento de gosto; o estabelecimento de uma relação entre a atividade artística [...] e o mundo [...]; a apresentação menos de uma obra do que de uma maneira de se comportar, uma lição de coisas e de costumes” (Cauquelin, 2005, p. 142). Ora, este modelo era já o de Diderot, que o realizou com um brilhantismo ímpar. Assim, Diderot reuniu as perspectivas técnica, estética e ética na análise das obras e associou crítica de arte à literatura.

A obra de Diderot reflete a atividade de um filósofo, de um enciclopedista, de um dramaturgo, de um romancista, de um contista... e de um *salonnier*, isto é, de um crítico de arte.

Na França do século XVIII, a *Académie Royale* exibia as obras de seus artistas em exposições periódicas, denominadas Salões, que ocorriam no Museu do Louvre em Paris. Em 1759, a convite de seu amigo Grimm, editor da revista *Correspondance Littéraire*, Diderot foi incumbido de fazer uma síntese das obras expostas nesses Salões; nasceu, então, o Diderot *salonnier*. O conjunto desses textos recebeu o mesmo nome da exposição: *Salões*.

Entre os anos de 1759 e 1781, Diderot analisou obras em nove exposições bienais, excetuando as dos anos de 1773, 1777 e 1779. O período dos seus três primeiros *Salões* – 1759, 1761 e 1763 – reflete um filósofo mais preocupado com suas atividades com a *Encyclopédie*, não obstante possuírem digressões importantes sobre a arte. A partir de 1765, é possível perceber uma progressão do seu método, do seu vocabulário técnico e de sua estética. Merece destaque o *Salão* de 1767 por apresentar um vasto panorama de ideias estéticas; memorável, também, por conter seu retrato, pintado por Michel van Loo, e por ser o mais longo, o que exigiu de Diderot

um virtuosismo literário para prender a atenção do leitor, levando o autor a variar incessantemente de expressão (com destaque para a forma dialógica), tom e estilo.

Aqui se reproduz uma pequena porção dos *Salões*, obra monumental pela extensão e pela importância para a história da estética e da crítica de arte. O que se objetiva com esta pequena menção é convidar o leitor-espectador ao universo da crítica de arte diderotiana, expondo uma amostra variada de temas e de pintores analisados pelo *salonnier* a partir de 1765. Pela primeira vez no Brasil, extratos dos *Salões* são traduzidos para o português⁶.

Referências bibliográficas

- CAUQUELIN, A. *Teorias da arte*. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Col. Todas as artes).
- DIDEROT, D. *Da interpretação da natureza e outros escritos*. Trad. Magnólia Costa Santos. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- _____. *Salons*. In: _____. *Œuvres: esthétique et théâtre*, t. IV. Paris: Robert Laffont, 1996 (Col. Bouquins).
- _____. *Obras II: estética, poética e contos*. Trad. Jacó Guinsbourg. São Paulo: Perspectiva, 2000 (Col. Textos, 12).
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16^a ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: RTC, 2011.
- IBRAHIM, A. *Diderot: un matérialisme éclectique*. Paris: Vrin, 2010. (Col. Bibliothèque des philosophes)
- KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 7^a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

6 Exceção feita ao seguinte texto: "Fragonard". In: DIDEROT, 2000. Os textos traduzidos nesta exposição foram extraídos de: DIDEROT, 1996.

SAINTE GIRON, B. (Org.) *Esthétiques du XVIII^e siècle: beaux-arts, architecture, art des jardins: le modèle français – Anthologie critique*. Paris: Philippe Sers Editeur, 1990.

VENTURI, L. *História da crítica de arte*. Trad. Rui Eduardo Santana Brito. Lisboa: Edições 70, 2007.

WILSON, A. M. *Diderot*. Trad. Bruna Torlay. São Paulo: Perspectiva, 2012.



Jean-Baptiste Greuze, “O filho punido (esboço)”, Gênero doméstico, Salão de 1765, Musé de Beaux-arts. Lille -artes.

*O filho punido (esboço)*⁷

Ele estava em combate, retorna. E em qual momento? No momento no qual seu pai acaba de expirar. Tudo mudou bastante na casa, era o abrigo da indulgência, da dor e da miséria. A cama era ruim e sem colchão. O velho morto estendido sobre esta cama, uma luz que desce de uma janela clareia apenas sua face; tudo o mais está na sombra. Vê-se aos seus pés, sobre um escabelo de palha, a vela benta e a caldeira. A filha primogênita, sentada no velho banco do confessionário de couro, tem o corpo virado para trás numa atitude de desespero, uma mão colocada sobre sua têmpora e a outra, elevada e segurando ainda o crucifixo que ela fez seu pai beijar; uma de suas criancinhas, apavorada, escondeu a cabeça em seu seio; a outra, os braços no ar e os dedos

⁷ Tradução Vladimir de Oliva Mota e Christine Arndt de Santana.

afastados, parece conceber as primeiras ideias da morte. A caçula, posicionada entre a janela e a cama, não conseguia se convencer de que não tem mais pai; pende sobre ele, parece procurar seus últimos olhares, agita um de seus braços e sua boca entreaberta grita: “Meu pai, meu pai, não me escutais mais?” A pobre mãe está em pé à porta, as costas contra a parede, desolada, e seus joelhos falham sob ela.

Eis o espetáculo que espera o filho. Ele avança, ei-lo sobre a soleira da porta; perdeu a perna, com a qual repulsou sua mãe, e tem o braço entevado, com o qual ameaçou seu pai.

Ele entra. É a sua mãe quem o recebe; ela se cala, mas seus braços estendidos na direção do cadáver lhe dizem: “Ó, veja, olhe: eis o estado no qual você o colocou!” O filho ingrato parece consternado, a cabeça lhe tomba para frente e ele se bate na frente com o punho.

Que lição para os pais e para as crianças!

[...]

Eu não sei qual o efeito esta curta e simples descrição de um esboço de um quadro fará sobre os outros; para mim, confesso que não o tenho feito, absolutamente, sem emoção.

[...]



Jean-Honoré Fragonard, “O sumo sacerdote Coreso imola-se para salvar Colirroo”. Salão de 1765, Musée du Louvre.

*O sumo sacerdote Coreso imola-se para salvar Colirroo*⁸

DIDEROT – Pareceu-me que eu estava fechado no lugar que se chama o antro de Platão. Era uma longa caverna, obscura. Eu estava aí sentado em meio a uma multidão de homens, de mulheres e de crianças. Tínhamos todos os pés e as mãos encadeados e a cabeça tão bem presa entre talas de madeira que nos era impossível volvê-la. [...] Equipados como acabo de vos dizer, tínhamos todo o dorso voltado para a entrada dessa morada, e só podíamos olhar o fundo, atapetado com uma tela imensa. [...] Charlatões, [...] colocados entre nós e a entrada da caverna, tinham atrás de si uma grande lâmpada suspensa, à luz da qual eles expunham suas pequenas figuras cujas sombras projetadas acima de nossas cabeças [...] iam deter-se sobre a tela estendida no fundo da caverna

8 Tradução Vladimir de Oliva Mota e Christine Arndt de Santana.

e formavam aí cenas [...]. Eis o que vi ali se passar em diferentes intervalos que reaproximarei para abreviar. [...] O piso estava coberto por um tapete vermelho bordejado com uma larga franja de ouro; este rico tapete e sua franja recaíam sobre o longo degrau, que dominava toda a extensão da fachada. À direita, perto deste degrau, havia um desses grandes vasos de sacrifício destinados a receber o sangue das vítimas. De cada lado da parte do templo que eu descobria, duas grandes colunas de um mármore branco e transparente pareciam ir buscar aí a abóbada. À direita, ao pé da coluna mais avançada, fora colocada uma urna de mármore negro, coberta em parte de lençóis próprios para as cerimônias sangrentas. Do outro lado da mesma coluna, via-se um grande candelabro da mais nobre forma; ele era tão alto que pouco faltava para atingir o capitel da coluna. No intervalo, entre as duas colunas, do outro lado, havia um grande altar ou tripé triangular sobre o qual ardia o fogo sagrado. Eu via o clarão avermelhado dos braseiros ardentes e a fumaça dos perfumes me roubavam uma parte da coluna interior. Eis o teatro de uma das mais terríveis e das mais tocantes representações que foram executadas na tela da caverna durante a minha visão.

GRIMM – Mas disse-me, meu amigo, não confiastes vosso sonho a ninguém?

DIDEROT – Não. Por que me fazeis esta pergunta?

GRIMM – É que o templo que acabais de descrever é exatamente o lugar da cena do quadro de Fragonard.

[...]

DIDEROT – Se é isto, que belo quadro fez Fragonard! Mas ouvi o resto. O céu brilhava com a mais pura claridade; o sol parecia precipitar toda massa de 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 ao ar, produziram um súbito horror. Através dessas trevas, eu vi planar um gênio infernal, eu o vi: dois olhos alucinados lhe saltavam da cabeça; segurava um punhal

numa das mãos; na outra, agitava uma tocha acesa; ele gritava. Era o Desespero, e o Amor, o temível Amor era carregado sobre o seu dorso. Logo em seguida o grão-sacerdote tira a faca sagrada, levanta o braço; julgo que ele vai golpear com ela a vítima, que ele vai enfiá-la no seio daquela que o desdenhou e que o céu lhe entregou; de modo algum, ele se golpeia a si mesmo. Um grito geral corta e dilacera o ar. Eu vejo a morte e seus sintomas errarem sobre suas faces, sobre a fronte do terno e generoso infortunado; seus joelhos desfalecem, sua cabeça cai para trás, um de seus braços fica pendente, a mão com que ele pegou o punhal ainda o segura cravado em seu coração. [...]

GRIM – Eis o quadro de Fragonard, ei-lo com todo o seu efeito.

DIDEROT – Deveras?

GRIMM – É o mesmo templo, a mesma ordenação, as mesmas personagens, a mesma ação, os mesmos caracteres, o mesmo interesse geral, as mesmas qualidades, os mesmos defeitos. Na caverna, vistes apenas os simulacros dos seres, e Fragonard em sua tela vos teria mostrado não mais que os simulacros deles. É um belo sonho que vós elaborastes, é um belo sonho que ele pintou. [...] Mas, além do receio de que ao primeiro sinal da cruz todos esses belos simulacros desaparecessem, há juízes de um gosto severo que julgaram sentir em toda a composição não sei o quê de teatral que lhes desagradou. O que quer que eles digam a respeito, acreditai que vós elaborastes um belo sonho e Fragonard um belo quadro. Ele tem toda a magia, toda a inteligência e toda a máquina pinturesca. A parte ideal é sublime nessa artista a quem falta apenas uma cor mais verdadeira e uma perfeição técnica que o tempo e a experiência podem lhe dar.



Michel Van Loo, “Denis Diderot”, Salão de 1767 Museu do Louvre, Paris

*Denis Diderot*⁹

Eu amo Michel, mas amo ainda mais a verdade. Assaz semelhante. Ele pode dizer àqueles que não o reconhecem [...]: “É que ele nunca me viu sem peruca.” Muito vivo. É sua doçura com sua vivacidade; porém jovem demais, cabeça pequena demais. Delicado como uma mulher, olhar insinuante, sorridente, afetado, fazendo beicinho, querendo seduzir. [...] Além disso, um luxo de vestimenta a arruinar o pobre literato se o recebedor de capitação vem a impor sobre o seu robe. O tinteiro, os cadernos,

⁹ Tradução Vladimir de Oliva Mota e Christine Arndt de Santana.

os acessórios estão bons, tanto quanto é possível, quando se quis a cor brilhante e que se quer ser harmonioso. Cintilante de perto, harmonioso de longe, sobretudo a pele. De resto, belas mãos bem modeladas, exceto a esquerda que não foi desenhada. Ele é visto de frente. Tem a cabeça nua. Seu topete cinza com sua afetação lhe dá um ar de uma velha coquete que se faz ainda amável. A posição de um secretário de Estado e não de um filósofo. A falsidade do primeiro momento influenciou sobre todo o resto [...], o filósofo sensível tomara um caráter completamente diferente e o retrato ressentir-se-ia disso. Ou, melhor ainda, seria preciso o deixar sozinho e abandonado aos seus devaneios. Então, sua boca estaria entreaberta, seus olhares distraídos seriam levados para longe, o trabalho de sua cabeça, intensamente ocupada, seria pintada sobre sua face e Michel teria feito uma bela coisa. Meu delicado filósofo, vós me sereis para sempre uma testemunha preciosa da amizade de um artista, excelente artista; mais: excelente homem. Mas o que dirão meus netos, quando vierem a comparar minhas tristes obras com este risonho, delicado, afeminado velho coquete? Meus filhos, eu vos previno que este não sou eu. Eu tinha, num só dia, cem fisionomias diversas, segundo a coisa pela qual eu era afetado. Eu era sereno, triste, sonhador, tenro, violento, passional, entusiasta. Mas eu nunca fui tal qual vós me vedes aí. [...] Eu tenho uma máscara que engana o artista, seja porque nela há coisas demais juntas ou porque as impressões da minha alma se sucedendo rapidamente e se pintando todas sobre o meu rosto, o olho do pintor, não me encontrando o mesmo de um instante a outro, sua tarefa se torna muito mais difícil do que ele supunha. [...] Como se faz para que o artista não leve em conta os traços grosseiros de uma fisionomia que ele tem sob os olhos e faça passar sobre sua tela ou sobre sua argila os sentimentos secretos, as impressões escondidas no fundo de uma alma que ele ignora? [...]



Hubert Robert, “Grande galeria iluminada do fundo”, Salão de 1767, Musée du Louvre, Paris.

*Grande galeria iluminada do fundo*¹⁰

Oh belas, sublimes ruínas! Que firmeza e, ao mesmo tempo, que leveza, segurança, simplicidade de pintar! Que efeito! Que grandeza! Que nobreza! Digam-me a quem essas *Ruínas* pertencem a fim de que eu as possa roubar, único meio de adquirir quando se é indigente. Ai de mim, elas fazem, talvez, tão pouca felicidade aos ricos estúpidos que as possuem, e elas me tornariam tão feliz! Proprietário indolente, esposo cego, que prejuízo cometo quando me aproprio dos charmes que você ignora ou negligencia? Com que espanto, que surpresa eu vejo essa abóboda quebrada, os pedaços sobrepostos desta abóboda! As pessoas que ergueram esse monumento, onde elas estão? O que se tornaram?

¹⁰ Tradução Vladimir de Oliva Mota e Christine Arndt de Santana.

Em que enorme profundezza obscura e muda meu olhar vai se perder? A que prodigiosa distância é reenviada a parte do céu que eu percebo através desta abertura! A espantosa degradação da luz! Como ela se enfraquece descendo do alto desta abóboda sobre a longura dessas colunas! Como essas trevas são espremidas pela claridade da entrada e pela claridade do fundo. Não se deixa de olhar. O tempo para àquele que admira! Como vivi pouco! Como minha juventude durou pouco!

[...]

As ideia que as ruínas despertam em mim são grandes. Tudo se aniquila, tudo perece, tudo passa, há apenas o mundo que resta, há apenas o tempo que dura. Como é velho esse mundo! Eu caminho entre duas eternidades. A qualquer parte para a qual eu lance os olhos, os objetos que me rodeiam me anunciam um fim e resignam-me àquele que me espera. O que é minha existência efêmera em comparação à da rocha que desmorona, a desse vale que se cava, a dessa floresta que oscila, a dessas massas suspensas acima da minha cabeça e que se abalam? Vejo o mármore dos túmulos transformar-se em poeira, e eu não quero morrer! E eu prefiro um frágil tecido de fibras e de carne a uma lei geral que se executa sobre o bronze. Uma torrente arrasta as nações umas sobre as outras ao fundo de um abismo comum; eu, apenas eu, eu pretendo parar sobre a borda e separar o fluxo que corre dos meus lados!

Se o lugar de uma ruína é perigoso, estremeço. Se disso eu me prometo o segredo e a segurança, sou mais livre, mais só, mais para mim, mais perto de mim. É onde eu chamo meu amigo, onde sinto falta de minha amante, onde gozaríamos de nós sem perturbação, sem testemunhas, sem aborrecimento, sem ciúmes. É onde eu sondo meu coração, onde interrogo o seu, onde me inquieto e me tranquilizo. Deste lugar às habitações das cidades, às moradas dos tumultos, à estada do interesse, das paixões, dos vícios, dos crimes, dos preconceitos, dos erros, há distância.

Se minha alma está prevenida de um sentimento terno, eu me libertarei disso sem acanhamento; se meu coração está calmo, experimentarei toda a doçura de seu repouso.

Neste asilo deserto, solitário e vasto, não escuto nada, rompi com todos os entraves da vida; ninguém me oprime e me escuta; eu posso me falar bem alto, afligir-me, verter lágrimas sem constrangimento.

[...]

Ó sensor que reside no fundo de meu coração, você me seguiu até aqui. Eu buscava me distrair de suas exprobrações, e é aqui que eu o escuto mais fortemente. Fujamos desse lugar. É a estada da inocência, é a do remorso? É uma e outra, de acordo com a alma que para lá se leve. O homem mau foge da solidão; o homem justo a procura. Este está tão bem com ele mesmo!

As produções dos artistas são encaradas com um olhar bem diferente por aquele que conhece as paixões e por aquele que as ignora. Elas não dizem nada a este; que não dizem elas a mim? Um não entrará na caverna que eu procurava, ele se afastará dessa floresta na qual eu me comprazo em me embrenhar; o que ele faria disso? Ele se entediaria com isso?

Se me resta algo a dizer sobre a poesia das ruínas, Robert a elas me reconduzirá.

A peça da qual se trata aqui é o mais belo daqueles que ele expôs. O ar aí é espesso, a luz carregada pelo vapor dos lugares frescos e pelas partículas que trevas visíveis fazem aí discernir; de resto, é uma pintura tão doce, tão flexível, tão segura! É um efeito maravilhoso produzido sem esforço. Não se pensa na arte, admira-se, e é a mesma admiração que convém à Natureza.



Jean-Baptiste-Siméon Chardin, “Os atributos das artes e as recompensas que lhe são concedidas”, Salão de 1769, Minneapolis Institute of Arts.

*Os atributos das artes e as recompensas que lhe são concedidas*¹¹

Todos veem a natureza, mas Chardin a vê melhor e se extenua a produzi-la como ele a vê; sua peça dos *Atributos das Artes* é uma prova disso. Como a perspectiva é nela observada! Como os objetos refletem nela uns sobre os outros! Como os volumes são aí precisos! Não se sabe onde está o que seduz porque está em toda parte. Procuram-se sombras e luzes, e é bem necessário que elas estejam aí, mas elas não estão evidentes em nenhuma parte; os objetos se separam sem ordem. [...] Olhando seus *Atributos das Artes*, o olho restituído permanece satisfeito e tranquilo. Quando se olha muito tempo essa peça, as outras parecem frias, repartidas,

11 Tradução Vladimir de Oliva Mota e Christine Arndt de Santana.

planas, cruas e em desacordo. Chardin está entre a natureza e a arte; relega as outras imitações ao terceiro nível. Não há nada na peça que faça sentir a paleta. É uma harmonia além da qual não se sonha desejar; ela serpenteia imperceptivelmente na composição, tudo sob cada parte da extensão da tela; é, como os teólogos dizem do espírito, sensível em tudo e secreto em cada ponto. Mas como é necessário ser justo, isto é, sincero consigo mesmo, o Mercúrio, símbolo da escultura, pareceu-me aí um desenho um pouco medíocre, [...] claro demais e dominante demais sobre o restante; ele não faz toda ilusão possível. Não era preciso tomar por modelo um gesso novo; um gesso mais envelhecido teria uma luz mais suave e mais autêntica pelos acidentados [...]. Chardin é um velho mágico ao qual a idade ainda não tirou sua varinha. Este quadro dos *Atributos das Artes* é a repetição daquele que ele fez para a imperatriz da Rússia e que lhe é preferível. Chardin se copia frequentemente, o que me faz pensar que suas obras lhe são muito caras.



Claude-Joseph Vernet, “Uma tempestade com o naufrágio de um navio”, Salão de 1771, Alte Pinakothek de Munique.

*Uma tempestade com o naufrágio de um navio*¹²

É ainda uma obra-prima do Sr. Vernet. Um navio, destruído pela tempestade contra um vasto rochedo, imerge; percebem-se apenas os massames. A borrasca, com dificuldade afastada, mantém ainda o céu em desordem; os relâmpagos brilham ao longe e os raios caem. Aqui o preceito de Horácio, como autoridade, é bem observado: tudo é deduzido do tema, nada além da ação. Lá, os marinheiros socorrem um infeliz sem roupa que, lutando contra a morte, agarra e sobe com esforço ao longo de um cordame que lhe é estendido para ganhar o mastro, sua única esperança. Aqui, uma mulher, salva da fúria das ondas, é arrastada para longe delas por um dos marinheiros benfeitores; enfim, percebem-se apenas os funestos efeitos do furor desse cruel elemento. Longe de se acomodar, o Sr. Vernet, eu creio, superou-se nessa peça que

12 Tradução Vladimir de Oliva Mota e Christine Arndt de Santana.

é a de maior efeito e de maior verdade. Reina, em todo esse quadro, um certo ar úmido que prova que, em pintura, cada gênero tem sua magia própria para representar a natureza em todos seus pontos de espontaneidade.

(Que céu! Que águas! Que rochas! Que profundidade! Como esta luz clareia estas águas!... Ele se repete um pouco em suas cenas de naufrágio: mesmas figuras, monotonia de atitude e de situação. Perdido em pequenos temas; então paisagens sem alma e sem verdade, árvores sem tons nem nuances!)



Jean Antoine Houdon, “Voltaire sentado”, Salão de 1778, The Metropolitan Museum of Arte, Nova York.

Estátua do Sr. de Voltaire¹³

Esta estátua em mármore deveria ser colocada na Académie Française, mas ela está destinada, no presente, [...] a decorar a nova sala da Comédie, rua de Condé.

Esta figura tem caráter. Não se encontra nela a atitude feliz, é que não se está suficientemente tocado pela sua simplicidade. Amar-se-ia nela mais um robe do que este volumoso drapejado; mas teria sido igualmente próprio para dissimular a magreza de

13 Tradução Vladimir de Oliva Mota e Christine Arndt de Santana.

um velho de oitenta e quatro anos? Por que os sapatos são quadrados? Quando se observam as rugas da face e suas formas pouco verdadeiras, esquece-se que isso é um retrato. Gostar-se-ia ainda mais de sutileza no desenho; uma ruga grande ou pequena torna-se imperceptível em sua extremidade; estar-se-ia perdido a crer que todas aquelas dessa face são de pouca prática. As mãos estão muito bem.



Jacques-Louis David, “Belisário pedindo esmola”, Salão 1781, Palais des Beaux-Arts de Lille.

Belisário reconhecido por um soldado, que havia servido sob seu comando, no momento que uma mulher lhe dá a esmola.¹⁴

Todos os dias eu o vejo e creio sempre o ver pela primeira vez. Esse jovem homem mostra a espontaneidade no resultado de sua obra, ele tem alma, suas figuras têm expressão sem afetação, suas atitudes são nobres e naturais, desenha, sabe dispor um drapejado e fazer belos plissês, sua cor é bela sem ser brilhante. Eu desejaria

¹⁴ Tradução Vladimir de Oliva Mota e Christine Arndt de Santana.

que houvesse menos rigidez em suas carnes, seus músculos não têm bastante flexibilidade em quaisquer partes. Tornai, pelo pensamento, sua arquitetura mais suave e, talvez, isso a fará melhor. Se eu falasse da admiração do soldado, da mulher que dá a esmola, de seus braços que se encontram, corromperia meu prazer e afligiria o artista; mas eu não poderia deixar de lhe dizer: “você não acha Belisário bastante humilhado em receber a esmola? Seria ainda necessário fazer-lhe pedir? Passe esse braço elevado em torno da criança, ou o eleve ao céu, que ele revelará seu rigor”.

