

# DIDEROT E OS *SALÕES*: A CRÍTICA A WATTEAU

## [DIDEROT AND THE *SALONS*: CRITIQUE TOWARDS WATTEAU]

**Kamila Cristina Babiuki**

Mestranda em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná,  
Université de Rennes I e Université de Sherbrooke

DOI: <http://dx.doi.org/10.21680/1983-2109.2017v24n43ID11145>

Natal, v. 24, n. 43  
Jan.-Abr. 2017, p. 227-247

*Princípios*  
Revista de filosofia

E-ISSN: 1983-2109



**Resumo:** Com base no *Salão* de 1765, buscaremos mostrar qual é o fundamento da crítica de Denis Diderot à obra pictórica de Antoine Watteau, além de indicar as características essenciais de uma pintura do ponto de vista diderotiano. Mostraremos como seu projeto filosófico procura retomar na pintura setecentista alguns elementos clássicos. Para compreender plenamente o contexto em que esse projeto é elaborado, parece estratégico fazer algumas considerações a respeito da vida de corte na passagem do século XVII para o XVIII. Nossa intenção, assim, é a de mostrar como e por quais razões Watteau, mesmo sendo considerado um bom colorista, é criticado por Diderot.

**Palavras-chave:** Diderot; *Salões*; Watteau; Século XVIII.

**Abstract:** We will try to show what is the foundation of Denis Diderot's critique on the compositions by Antoine Watteau. Besides, we will explicit which are the main qualities of a painting for the philosopher. We will show that Diderot wants to see some classical features in the paintings of his Century. In order to understand the context of this project, it is strategic to make some considerations about the court life at the end of the 17<sup>th</sup> Century and beginning of the 18<sup>th</sup> Century. Our goal, then, is to show how and why Diderot criticizes Watteau, even the last one being considered a good painter.

**Keywords:** Diderot; *Salons*; Watteau; 18<sup>th</sup> Century.

Quando Denis Diderot escreveu os *Salões*, entre 1759 e 1781, a crítica de arte tomou novas dimensões. Apesar de já existir, tendo sido inaugurada por Lafont Saint-Yenne, em suas *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture de France*, Diderot se diferencia por impor a ela um tom diferente, como nos aponta Raymond Trousson em *Diderot ou le vrai Prométhée* (2005, p. 336-7). Nosso autor, tendo aprimorado consideravelmente seu conhecimento sobre arte ao longo dos anos e dos *Salões*, não poupa tinta em suas críticas. Desde o *Salão* de 1759, quando afirma ainda não ter muito conhecimento a respeito de técnicas artísticas, ele reivindica um caráter moral para as pinturas, aspecto importante ao longo deste texto<sup>1</sup>.

Anexo ao texto dos *Salões* de 1765, Diderot publica também os *Ensaíos sobre a pintura*, o qual nos interessará particularmente. Com base na leitura desse texto, especialmente de um dos trechos ali contidos, a saber, o *Parágrafo sobre a composição onde espero falar dela*, desenvolveremos a ideia do autor sobre os componentes necessários para uma boa pintura e seus motivos para criticar o pintor Antoine Watteau. Essa análise de texto se desenrolará de modo a explicitar a importância do princípio moralizante nas obras de arte. Tal princípio se apresenta, segundo o autor, sobretudo com a narrativa do quadro. Tendo isso em vista, algumas perguntas vêm à tona. Qual o significado dessa narrativa? E ainda, como ela se apresenta? Quais são os motivos do autor para buscar essas características nas obras de arte? Nossa intenção é a de responder a essas perguntas e explicar por que Diderot elogia o pintor Jean-Baptiste Greuze e o coloca em oposição a Antoine Watteau, qualificando aquele como um bom pintor.

Com o objetivo de analisar essa crítica às pinturas de Watteau, dividiremos o texto em três momentos. No primeiro deles, nos valeremos de algumas considerações sociológicas a respeito da vida de corte da França iluminista como estratégia para compreen-

---

<sup>1</sup> Sobre o início da crítica aos *Salões*, cf. Trousson (2005, p. 293-298).

der o contexto da crítica de Diderot. Faremos isso com base no texto *A Sociedade de Corte* (2001), de Norbert Elias. O segundo momento do texto será dedicado a mostrar a conexão entre as características analisadas na primeira parte e a crítica de Diderot a Watteau. Por fim, no terceiro momento serão explicitadas as razões pelas quais Diderot afirma que Greuze preenche os requisitos de um bom pintor, diferentemente de Watteau. Passemos, então, ao momento de contextualização da crítica do filósofo.

### **1. A sociedade de corte da França seiscentista**

No período de quase 30 anos em que Diderot escreve os *Salões*, a França vive um momento no qual a etiqueta é de extrema importância para as relações sociais. Essa importância, entretanto, não é uma novidade do Século das Luzes, aparecendo com força já no século anterior. Norbert Elias, em seu livro *A Sociedade de Corte* (2001), nos mostra como isso acontece. Não podemos deixar de notar que Elias se detém principalmente na análise sociológica da corte de Luís XIV, o Rei Sol, a qual teve início em meados do século XVII, perdurando até o início do século XVIII. Essas características serão importantes para compreendermos o papel da etiqueta no período consagrado por Diderot em sua análise. Os dados fornecidos pelo comentador descrevem sociologicamente parte das imagens retratadas pelos pintores cujas obras são analisadas por Diderot, pois diversos fatores comportamentais do século XVII estão presentes também no século seguinte. Além disso, essas informações são importantes para contextualizarmos a atmosfera inspiradora dos artistas naquele momento a fim de compreender o posicionamento de nosso autor. Vejamos.

Todos os eventos envolvendo a corte e o rei são fundamentados sobre o luxo, sendo este sempre evidenciado para mostrar o prestígio daqueles que exercem cada uma das funções quotidianas. Estas, por sua vez, são transformadas em espetáculo. Um exemplo é o *levantar do rei*. Algo aparentemente comum e corriqueiro – levantar-se – transforma-se em uma das diversas cerimônias que

ocorriam no interior do quarto de Luís XIV. Segundo Elias, esse acontecimento revela algumas características de como o Rei Sol governava. O momento era permeado de gestos que, apesar de pequenos, continham uma grande significação para os indivíduos envolvidos.

Elias explica que o levantar do rei seguia regras muito precisas. Como podemos imaginar, ele não possui quase nenhuma privacidade. Desde seu despertar, o quarto começa a ser preenchido por integrantes da corte. Cada pessoa, dependendo de seu prestígio e posição social, possui uma função diferente nesse espetáculo formulado conforme uma grande e meticulosa organização. Os cortesãos entravam no quarto do rei enquanto ele ainda estava na cama. Contudo, mesmo na cama, ele já portava uma peruca, pois jamais era visto sem ela. As funções exercidas pelas pessoas ali presentes eram tais como calçar o sapato do rei ou segurar a manga esquerda ou direita de sua camisa enquanto ele a vestia<sup>2</sup>. Quem fazia parte das entradas no quarto eram cortesãos selecionados dependendo de sua classe ou seu vínculo com Luís XIV e essas entradas eram de grande honra a todos os participantes. O restante da corte esperava o rei do lado de fora do palácio, no jardim. A organização de todo esse processo, nos diz o comentador, é “de um tipo de organização em que cada atitude revela um sinal de prestígio, simbolizando a divisão de poder da época” (Elias, 2001, p. 102). Os nobres se transformaram em criados do rei e, além disso, os atos privados tinham um caráter cerimonial de ações do Estado<sup>3</sup>.

Assim vivia a sociedade de corte, de modo especial a alta nobreza, na virada do século XVII para o XVIII: a etiqueta concede prestígio e tem uma função simbólica bastante privilegiada. Os gestos têm mais significado do que os indivíduos eles mesmos. Não

---

<sup>2</sup> Cf. Elias, 2001, p. 101-102.

<sup>3</sup> Cf. Elias (2001), capítulo 5 (p. 97-131), onde se lê: “Etiqueta e cerimonial: comportamento e mentalidade dos homens como funções de estrutura de poder de sua sociedade”.

é conveniente agir espontaneamente pois isso sabotaria o espetáculo no qual se procura converter o cotidiano da corte e do rei. Nesse sentido, as atividades corriqueiras agradam os olhos, são cheias de simbologia, representam a divisão de classes e a estrutura social daquele povo, mas possuem significados supérfluos no que diz respeito à moral quando esta é comparada, por exemplo, à grandiosidade antiga. É importante notar que a moral não se ausenta do espetáculo seiscentista, mas serve, sobretudo, para diferenciar seus participantes, os quais são escolhidos a dedo para compor cada papel. Como disse Norbert Elias, o cerimonial da corte representa também a divisão de poder ali presente. Isso significa que os costumes passam a envolver elementos cada vez menores comparados à antiguidade, embora permaneçam em grande evidência por meio da etiqueta, responsável por dar forma ao esplendoroso cerimonial no qual a corte e o rei estão envolvidos. Diante disso, podemos concluir que os grandes atos, isto é, a grande maneira antiga, foram substituídos pelos pequenos gestos convenientes à etiqueta e à vida de corte, à pompa e delicadeza do Rei Sol. Mas de que modo, pode-se perguntar, essas observações de Norbert Elias se ligam à crítica de Diderot?

## **2. Diderot crítico de Watteau**

Quando o filósofo se volta para as telas de Antoine Watteau, ele vê imagens que se ligam muito bem à vida da corte, mesmo não estando mais no período de regência do Rei Sol. Apesar da mudança de reinado, ainda encontramos ali a mesma frivolidade, elegância e pequenos elementos cheios de significado presentes nas relações sociais da alta nobreza do século XVII. A diferença é que agora elas passaram também a ser representadas nas pinturas. O que isso quer dizer? Quando nosso autor escreve os *Salões*, o movimento artístico mais tarde designado rococó se desenvolvia na França Iluminista, com representantes como Antoine Watteau, François Boucher e Jean-Honoré Fragonard. Norbert Elias, ele mesmo, aponta para a influência da vida de corte no rococó. Segundo

ele, a relação entre o movimento artístico e o estilo de vida levado pela corte ocorre a partir do deslocamento do centro de gravidade da alta sociedade. Anteriormente, a corte estava centrada nos palácios dos príncipes, passando agora aos *hôtels* da alta nobreza. Isso influencia também seus hábitos e suas representações. Um movimento como esse se reflete no estilo da sociedade francesa, culminando nas telas do rococó<sup>4</sup>.

Quando a alta nobreza passa a habitar os *hôtels*, nasce também a necessidade de decorar esses novos ambientes à maneira francesa. Estamos falando, porém, de construções menores, destinadas a uma quantidade mais restrita de pessoas. Se podemos empregar esse termo, trata-se de um ambiente mais íntimo. Esse aspecto restrito e íntimo parece ter uma certa repercussão mesmo no tamanho dos quadros. Uma pintura clássica tem dimensões consideravelmente maiores em comparação a uma pintura do rococó. A título de exemplo, o quadro *As rainhas da Pérsia* (1660), de Le Brun tem a medida de 298 x 453 cm, enquanto o *Accordée de Village* (1710-15), de Watteau, mede 63 x 92 cm. Não é difícil imaginar os motivos disso. Há pouca conveniência e praticidade em colocar pinturas enormes em uma sala de estar ou em um *boudoir*.

Nas telas do rococó, o ornamento é uma das características principais. Os pintores desse movimento representam aquilo que a nobreza vive rotineiramente. Deste modo, o espetáculo proporcionado pela etiqueta pode ser agora observado não apenas no cotidiano da corte, mas também nas obras de arte. As pinturas são então preenchidas por objetos e cenas incapazes de se ligarem naturalmente às necessidades humanas apesar do significado concedido pela etiqueta, do mesmo modo como a vida da sociedade de

---

<sup>4</sup> Norbert Elias desenvolve esse assunto no terceiro capítulo de *A sociedade de corte*, intitulado *Estruturas de habitação como indicadores de estruturas sociais* (Cf. Elias, 2001, p. 66-84). A título de esclarecimento, basta sabermos que os *hôtels* eram as residências urbanas da alta nobreza, enquanto eram chamados *palais* (palácios) apenas as casas dos reis e príncipes, ainda que suas configurações e disposições fossem semelhantes.

corte francesa, tal qual podemos constatar com a leitura de Norbert Elias. Deste modo, a temática das telas é outra. Enquanto as telas do século anterior eram representações da grandeza das personagens pintadas, tendo como pano de fundo acontecimentos presentes no imaginário popular, com o rococó elas passam a representar o dia-a-dia dos indivíduos, sem uma personagem exaltada. Independente da importância da etiqueta no reinado de Luís XIV, as pinturas retratavam outras cenas.

Como afirma Arnold Hauser em *História social da arte e da literatura*, “a tendência para o monumental, o cerimonioso e o solene já desaparece nos primeiros tempos do rococó e dá lugar a uma qualidade mais delicada e mais íntima” (Hauser, 2000, p. 497). Essa qualidade chamada por Hauser de delicada e íntima está relacionada ao caráter afeminado da sociedade. É importante notar que quando usamos termos como “feminino” ou “afeminado”, temos em mente o uso a eles conferido no século XVIII, e sobretudo seu significado na França Iluminista. Nessa sociedade, as mulheres da corte tinham um papel importante para as relações sociais, algo retratado em certas pinturas comentadas por Diderot nesse período. Como podemos imaginar, Diderot não é o maior apreciador dessa característica nas pinturas. Além disso, essa ideia aparece também na pena de outros autores, por exemplo, na de Kant, como nos aponta Vinícius de Figueiredo (2015) em seu artigo *Diderot e as mulheres, um debate do século XVIII*. Kant, em suas *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, comenta que na França é a mulher quem dá o tom da sociedade e, de modo geral, as relações sociais giram em torno de “Madame”. Diderot, porém, se posiciona contrariamente ao que estamos chamado de efeminação, propondo que as artes tenham elementos grandiosos<sup>5</sup>.

Na corte do Rei Sol há delicadeza e superficialidade como nas telas do rococó. A diferença é o modo como isso é representado. Podemos constatar com a leitura de Norbert Elias que a tendência

---

<sup>5</sup> Cf. Figueiredo, 2015, p. 103-108.



para o monumental e a delicadeza das ações não são fatores opostos. Ambos estão presentes, por exemplo, na vida do rei e da corte. Contudo, a forma da representação e seus temas muda significativamente com a virada do século. Nesse sentido, aquela constatação de Hauser mencionada acima se liga diretamente à crítica de Diderot. Vejamos como.

Para o filósofo, as telas do período do rococó, especificamente as de Watteau, são bastante agradáveis aos olhos, pois o pintor possui uma técnica refinada e é muito habilidoso. Como colorista, não parece haver ninguém melhor. Apesar das qualidades técnicas como pintor, porém, Diderot acrescenta que as pinturas originárias do pincel de Watteau não trazem quaisquer elementos capazes de permanecer na memória de seus espectadores<sup>6</sup>. Ao empreender sua análise, nosso autor considera não apenas a técnica, mas também a narrativa e as qualidades morais do quadro. Qual o significado disso? Para Diderot, as telas não servem apenas como decoração ou divertimento. Elas devem sempre ser portadoras de princípios que excedam a imagem. Dito de outro modo, elas devem trazer consigo princípios morais. No século XVII, a diferença entre o pintor e o decorador não é muito acentuada. Isso permanece, em alguma medida, no século XVIII, sofrendo, porém, algumas alterações. A decoração começa a ficar mais leve, mais feminina. Essa leveza diz respeito tanto à forma quanto ao conteúdo<sup>7</sup>. Um exemplo é a Galeria dos Espelhos do Palácio de Versalhes. Ela é uma obra decorativa e um símbolo do poder real, uma mensagem da supremacia da França. As obras de Watteau, pelo contrário, são apenas leves. Isso quer dizer que, na visão de Diderot, elas deixam de lado o aspecto da grandiosidade. A supremacia do rei não está presente nas telas do rococó, havendo espaço apenas para a decoração. Mesmo sendo de uma beleza intensa, as telas excluem de seu conjunto qualquer princípio moral (Diderot, 2000, p. 194-6).

---

<sup>6</sup> Cf. Diderot, 2000, p. 199.

<sup>7</sup> Cf. Cotté, 1984, p. 40-42.

Diderot nos propõe, então, um exercício: “Tirai de Watteau suas paisagens, sua cor, a graça de suas figuras, de suas vestimentas; vede a cena e julgai. É necessário às artes de imitação alguma coisa de selvagem, de bruto, de surpreendente e de enorme” (Diderot, 2000, p. 194). Podemos inferir a partir dessa citação que sem a beleza da composição, não resta nada útil ao observador, mesmo com a excelência do pintor. O problema não se liga à técnica, mas à moral. É importante notar o uso dos adjetivos e superlativos naquela passagem (“selvagem”, “bruto”, “surpreendente” e “enorme”). Eles não são colocados no texto sem propósito. Segundo Diderot, essas são características presentes em larga escala nas representações pictóricas do século XVII além de estarem também na natureza, se opondo aos artifícios da vida da corte. Diderot percebe, como posteriormente Hauser afirmou, que o caráter monumental e cerimonioso nas obras clássicas desaparece no rococó, abrindo espaço para cenas pequenas e íntimas.

Nos *Ensaio sobre a pintura*, Diderot defende a necessidade de representação da natureza. Já podemos imaginar seus motivos. Para o filósofo, tudo o que é supérfluo e desnecessário, como os componentes da vida na corte, deve ser substituído pela simplicidade e perfeição naturais. A natureza deveria ser a grande inspiradora das ações humanas. O comentário ainda vai além. Segundo o filósofo, caso pudesse aconselhar um jovem pintor, lhe indicaria as festas de igreja, as ruas, os jardins, os mercados e as casas como os melhores lugares para procurar seus modelos. Para ele, as telas permeadas de ornamentos, desde seu processo de composição até seu resultado final, não trazem benefícios para o pintor ou para o público e são o resultado da chamada *oficina da maneira* (Diderot, 2000, p. 165).

Por que Diderot sugere que os artistas saiam de seus ateliês? Com isso, o pintor vai ao encontro da simplicidade e é capaz de representar aquilo que os homens têm de natural. Como podemos constatar, o que Diderot chama de frívolo nas pinturas se encontra também na corte, descrita por Norbert Elias. Mesmo um evento co-

mo o levantar do rei sendo extremamente organizado e pensado para ressaltar a importância social de cada uma das pessoas envolvidas, suas características vão na direção exatamente oposta em relação às ações inspiradas pela natureza. Nas cenas vistas e comentadas por Diderot, “não é mais uma ação que se passa na natureza, é uma ação apresentada, compassada, que se desenrola na tela. O quadro não é mais uma rua, uma praça pública, um templo; é um teatro” (Diderot, 2000, p. 194). Essa comparação com o teatro parece dizer respeito à artificialidade das cenas, pois elas são ensaiadas e os personagens, cuidadosamente colocados em seus devidos lugares. Dito de outro modo, são o resultado da *oficina da maneira* e, assim, a verdade é retirada do desenho. Quando um quadro mostra a natureza, ele não pode fugir da verdade. É preciso, portanto, buscá-la. Quando as obras combinarem o natural e o verdadeiro de modo satisfatório, elas serão dignas de mérito aos olhos de Diderot.

As telas de Watteau mostram ao público, segundo o autor, os “pequenos hábitos dos povos civilizados” (Diderot, 2000, p. 194). É importante lembrar que a etiqueta pode ser compreendida de um ponto de vista ornamental e frívolo, como constatamos com a ajuda do texto de Norbert Elias. As características presentes nas telas de Watteau estão intimamente ligadas a esse aspecto ornamental, ou ainda, àquela pequenez e feminilidade da corte francesa. Isso explica, por exemplo, a representação de cenas íntimas, algo muito diferente dos temas clássicos. Uma diferença importante, porém, é que no século de Luís XIV, a grandiosidade de seu reinado aparece justamente com os pequenos hábitos e com a etiqueta. Esse aspecto paradoxal estimado pelo rei – uma grandiosidade oriunda da pequenez das ações – desaparece no século seguinte, conforme nos aponta Diderot.

Não podemos esquecer, contudo, a afirmação de Diderot sobre Watteau a respeito de sua técnica. O pintor dominava tudo aquilo que deveria aprender com seus mestres em seus ateliês e, de modo

especial, fazia um bom uso da cor. Contudo, isso não deveria estar em primeiro plano. Diderot diz:

Mas voltemos à ordenação, ao conjunto das personagens. Pode-se, deve-se sacrificá-la um pouco à técnica. Até onde? Não sei absolutamente. Mas não quero que isto custe o mínimo à expressão, ao efeito do tema. Toca-me, assombra-me, dilacera-me; faz-me estalar, chorar, fremir, indignar-me primeiro; recrearás meus olhos depois, se puderes (Diderot, 2000, p. 195).

Vemos que cor e técnica não são fatores desprezados por nosso autor. Porém, a pintura deve, antes de tudo, arrebatá-los seus espectadores. O papel de destaque deve ser dedicado ao tema e à narrativa, afinal, são eles os responsáveis por agitar determinadas paixões<sup>8</sup>. Um herói nos comove de um modo, enquanto um homem de corte ou um burguês, se nos comove, é por outros meios. Assim, algo criticado por Diderot na obra de Watteau é o modo como o cotidiano é representado.

É importante termos em mente aquela relação dos indivíduos com a etiqueta para compreendermos as telas do rococó e o que elas implicam. Quando Watteau decide quais serão suas personagens e seus cenários, ele se atém à temáticas setecentistas. O que isso significa? Um tipo de representação caro a Watteau eram as *fêtes galantes*. De um modo geral, as festas galantes são reuniões de pessoas com o objetivo de desfrutar os belos momentos da vida e o que de melhor ela pode oferecer, um bom exemplo do que Diderot chama de pequenos hábitos dos povos civilizados. Contudo, nem todos os franceses setecentistas participam de festas como essas, mas apenas os integrantes da nobreza. Tomemos dois exemplos, os quadros *Les Champs-Élysées* (1717-1718) e *Assemblée*

---

<sup>8</sup> Sobre a função da pintura. cf. *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura* (1740), do Abade Dubos (1740), Parte I, seção XII, p. 74 (o autor afirma que a poesia e a pintura agradam pelo enternecimento) e Parte I, seção XXIV, p. 199 (o autor aponta como objetivo do pintor a comoção de seus observadores).

*dans un parc* (1716-1717), ambos de Watteau. Embora cada um tenha suas particularidades, os dois mostram belas paisagens e um grupo de pessoas interagindo entre si. Na maioria das vezes, não podemos ver o rosto das personagens e, quando o podemos, não conseguimos identificar seus sentimentos ou emoções, algo de extrema importância para Diderot.

Com o objetivo de entendermos melhor os elementos importantes para Diderot na elaboração das representações pictóricas, vale a pena nos voltarmos por um instante para o *Elogio a Richardson*, do mesmo autor. Isso nos ajudará a trazer para a discussão a noção de realismo tal qual é entendida pelo filósofo. Quando Diderot se refere às obras de Richardson, ele afirma ser possível se infiltrar nas conversações e, mesmo na posição de leitor, compartilhar com as personagens os sentimentos ali presentes, além de acreditar em sua veracidade. Lemos, em relação aos romances de Richardson: “a gente se intromete na conversação, aprova, culpa, admira, irrita-se, indigna-se” (Diderot, 2000, p. 17). Além disso, na sequência do texto, Diderot afirma que ao ler os romances de Richardson “tinha ouvido os verdadeiros discursos das paixões, [...] tinha visto as molas do interesse e do amor-próprio em jogo de cem maneiras diversas, [...] sentia que tinha adquirido experiência” (Diderot, 2000, p. 17). Se nos lembrarmos das características mencionadas acima como necessárias às telas, a emoção e a natureza das ações são fatores importantes, que devem ser, portanto, anteriores ao divertimento do espectador. Como disse Diderot (2000, p. 195), “recrearás meus olhos depois, se puderes”. Para o filósofo, essas características têm um papel central nos romances de Richardson<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Este não é o único momento no qual Diderot defende a necessidade de se identificar com as obras de arte. Colas Duflo (2003), em seu livro *Diderot philosophe* (2003), destaca a presença desse recurso também no Salão de 1767, quando Diderot imaginariamente se coloca no interior de uma pintura de Vernet a fim de melhor ver e compreender o que a imagem representa. De acordo com o comentador, essa é uma característica da estética participativa de Diderot: “um bom quadro é aquele no qual eu posso entrar imagina-

A relação entre os *Salões* de Diderot e o *Elogio a Richardson* está no conceito de *bene moratae*: “A pintura tem isso em comum com a poesia, e parece que ninguém ainda se deu conta do fato, que todas as duas devem ser *bene moratae*: é preciso que elas tenham costumes” (Diderot, 2000, p. 196). Com essa citação, podemos entender a implicação desse conceito tanto para a poesia quanto para a pintura. Ambas deveriam ser portadoras de princípios morais e sempre inspirar bons hábitos e ações em seus leitores ou espectadores. O que encontramos nas obras de Richardson, mesmo se tratando de romances e não poesia, Diderot quer para a pintura. Retratar temas baixos ou que apenas privilegiem a cor e a técnica não é uma atitude digna de um ótimo artista, ou ainda, de um artista completo. Diante disso, fazemo-nos a seguinte pergunta: é possível encontrar nas pinturas da época tais características?

### 3. O elogio de Greuze

Um pintor setecentista bastante elogiado por Diderot por ter abarcado em suas obras tudo o que seria necessário para uma boa representação é Jean-Baptiste Greuze. De um lado, temos os quadros de Watteau. Sobre eles, Diderot afirma haver “uma fraqueza de conceitos, uma pobreza de ideia, dos quais é impossível receber uma sacudida violenta, uma sensação profunda” (Diderot, 2000, p. 199). Por outro lado, os temas pintados por Greuze e o modo como ele compõe seus quadros se encontram em outro registro. Watteau, de acordo com Diderot, pretende agradar e divertir os olhos do espectador. Diferente dele, Greuze pinta os sentimentos humanos. Suas pinturas são patéticas (no sentido de que comovem e causam emoção) e representam cenas arrebatadoras, como Diderot recomendou em seus *Ensaio sobre a pintura*. Pode-se notar aqui o esforço do filósofo em retomar certas características da pintura clássica no Século das Luzes, embora com uma temática renovada.

---

riamente, seja pela minha vontade de acariciar essa pele, de me associar a essa celebração familiar ou, como aqui, de passear nessa paisagem [de Vermet].” (Duflo, 2003, p. 363; tradução nossa).

Constatamos isso com a afirmação de que as obras deveriam ensinar por meio de sua narrativa: tal qual a poesia, a pintura deveria ser *bene moratae* (Diderot, 2000, p. 196).

Quando é feita a análise de uma obra do período clássico, encontramos nela dois fatores de destaque: unicidade e centralidade. O primeiro é o responsável por unir de modo coerente tudo o que está presente na tela, ao passo que o segundo centraliza a narrativa em um único personagem ou acontecimento. Para nosso autor, o pintor possui apenas um instante (Diderot, 2000, p. 193), no qual ele deve se valer dos melhores elementos de representação. Deste modo, tudo o que é alheio ao momento ou à cena representada não deve ser pintado. Como diz o autor: “Que ela [a obra] seja simples e clara. Por consequência, que nenhuma figura seja ociosa, nenhum acessório supérfluo. Que o tema seja um só” (Diderot, 2000, p. 192). Isso apenas reforça a ideia de que o ornamental e extravagante, como não se ligam diretamente à cena, não devem estar ali presentes.

Não podemos nos esquecer de uma característica marcante do rococó. Os temas mudaram radicalmente em comparação às pinturas do classicismo. Se no século XVII eram representadas cenas comumente conhecidas, como acontecimentos bíblicos e históricos, os artistas do rococó estavam interessados naqueles *pequenos hábitos dos povos civilizados*. Esse é um problema central: se os temas não estão ligados a acontecimentos grandiosos é difícil que a pintura seja *bene moratae*.

É notável que as telas de Watteau divirtam. Contudo, mesmo sendo elegantes, para Diderot elas também são frívolas e possuem características cuja grandiosidade não se vê. As personagens parecem ali unidas apenas por contingência, sem narrar uma história. Vejamos, a título de exemplo, a narrativa presente no quadro *As rainhas da Pérsia ou A Família de Dario aos pés de Alexandre* (1660), de Le Brun. A pintura em questão retrata o momento no qual Alexandre, o Grande chega à casa de Dario III, antigo rei dos persas, depois de tê-lo vencido. Nesta imagem, vemos a família de

Dario sendo mantida em cativeiro<sup>10</sup>. Toda a cena gira em torno do encontro desta família com Alexandre, o Grande, um fato histórico conhecido pelas pessoas da época. A tela não possui mais do que uma narrativa. Ela está centrada nesse único acontecimento, permitindo ao espectador ter clareza do evento retratado. Tudo o que é empregado está ligado a um único evento, excluindo ornamentos ou objetos supérfluos. É possível perceber em cada personagem suas emoções por meio das expressões. Vemos rostos suplicantes, com medo, espantados. Explicitando apenas isso, encontramos já algo muito diferente em relação às telas de Watteau, como a *Peregrinação à ilha de Citera*, na qual mal se pode perceber as expressões das personagens. Podemos encontrar algo semelhante à pintura clássica no século XVIII?

Muito diferentes das telas de Watteau são as telas de Greuze. A rigor, elas representam a via oposta das representações de Watteau. Diderot diz: “Ah!, se um sacrifício, uma batalha, um triunfo, uma cena pública pudesse ser apresentada com a mesma verdade, em todos os seus detalhes, quanto uma cena doméstica de Greuze ou de Chardin” (Diderot, 2000, p. 200). Nos deparamos aqui com outro ponto significativo para o filósofo. Ele deseja que as pinturas do seu século carreguem consigo as características das pinturas clássicas – unicidade e centralidade – porém com uma temática que deixou de ser histórica ou bíblica, mas doméstica.

É importante levar em conta também as considerações de Diderot presentes no verbete “Admiração”, da *Enciclopédia*. Ele diz: “Se o objeto for verdadeiramente belo, a admiração perdura. Se a beleza for apenas aparente, a admiração desaparece, através da reflexão” (Diderot, 2015, p. 27). Essa afirmação corrobora, segundo nos parece, a tese defendida pelo autor nos *Ensaio* a respeito do tema e da narrativa das telas. Quando o quadro é digno de admiração, o espectador não se esquece dele assim que deixa o

---

<sup>10</sup> Cf. Baynhan, 2009, p. 304.



Salão. As obras de Greuze possuem essa qualidade devido à sua narrativa e à possibilidade do espectador de ali se reconhecer.

A simplicidade da obra, isto é, o emprego de um mínimo possível de ornamentos, auxilia o objetivo primeiro das representações: instruir. “Uma composição, que deve ser exposta aos olhos de uma multidão de todas as espécies de espectadores, será viciosa, se não for inteligível para um homem de bom senso simplesmente” (Diderot, 2000, p. 192). Com o objetivo de ser simples e clara, a obra não pode ter nenhuma figura ociosa ou supérflua, além de ter apenas um tema. Podemos ver aqui aqueles dois elementos clássicos sendo requisitados por Diderot. Mais do que isso, para ele, essas características estão presentes nas telas de Greuze e, por isso, elas são dignas de elogio e de nota.

De fato, se compararmos uma tela de Watteau com uma de Greuze, podemos ver diferenças grandes. Tomemos, a título de exemplo, a *Peregrinação à ilha de Citera* (1717), de Watteau, e *O Filho Punido* (1777), de Greuze, cuja esquete foi apresentada no Salão de 1765. Em uma simples descrição das características de cada uma delas, podemos dizer que na primeira, o cenário é mais importante do que as personagens elas mesmas. Vemos diversas pessoas, mas elas não estão em um grupo coeso. Apesar de caminharem na mesma direção, não parecem estar juntas. Não conseguimos perceber muitos detalhes de suas expressões e o mais importante ali parece, de fato, ser a cor, sem haver uma narrativa por trás dos acontecimentos. Na segunda tela o foco é diferente. É visível que a imagem se centra em um único acontecimento, sem haver elementos que fujam do protagonista ou da narração trazida por ele. O cenário é o interior de uma casa e as personagens aparentam ser da mesma família. Podemos ver bem as expressões de cada uma delas, fator importante para a compreensão da narrativa. Os olhares são eloquentes, quase conseguimos ouvir as vozes das conversas. Isso tudo nos permite melhor compreender o quadro. Esse caráter doméstico, mesmo não sendo o principal, é importante para a aproximação do espectador com a cena.

Do mesmo modo como nos romances de Richardson, é possível que grande parte dos observadores das telas de Greuze se reconheça nelas. Isso acontece, de modo especial, por meio da temática. Como? Segundo Diderot, o momento retratado, além de ser único, não abarcando mais do que uma narrativa, deve proporcionar ao espectador a possibilidade de se admirar e se comover. Tudo o que é distante dele, estrangeiro à sua vida, não o toca nem o comove. Uma obra não deveria apenas entreter a sua audiência, mas também abrir caminho à possibilidade de reflexão e de aperfeiçoamento moral. Quando é possível ver a si mesmo e sua vida representados na narrativa da pintura, torna-se mais fácil encontrar nela aquele princípio e compreender seus ensinamentos. Assim, quando falamos de cenas domésticas, a familiaridade do espectador com a imagem é intensificada, aumentando sua chance de compreender o quadro e sentir-se tocado. O cenário é apenas um complemento, servindo à narrativa como instrumento para se aproximar do espectador. Nos quadros de Watteau, a narrativa não é evidente, gerando o efeito contrário do que propõe Diderot.

Deste modo, nos parece justo afirmar que existe uma certa semelhança entre o *Filho Punido* e, por exemplo, *As rainhas da Pérsia aos pés de Alexandre*. Apesar das diferentes temáticas (no quadro de Greuze não se trata de um evento histórico), os elementos principais da pintura clássica aparecem nos dois casos, de acordo com Diderot. As expressões das personagens ali representadas falam ao espectador com muita intensidade e cada pessoa parece personificar uma paixão.

Para Diderot, é preciso haver algo de selvagem, bruto, surpreendente e enorme nas representações pictóricas. Greuze seria quem, com temáticas quotidianas, consegue retomar essa grandiosidade. Ele parece, portanto, ser capaz de reunir tudo o que é necessário a Diderot para ter como resultado uma boa composição. “Tornar a virtude amável, o vício odioso, o ridículo saliente, eis o projeto de todo homem honrado que toma da pena, do pincel ou do cinzel” (Diderot, 2000, p. 197). Eis também aquilo que Greuze

faz em suas telas. Ele critica, ainda que tacitamente, as más ações (no caso de *O Filho punido*, podemos perceber uma ação deturpada de um filho sendo salientada), deixando explícito o valor do amor pela virtude. Ademais, parece-nos justo afirmar que os dois elementos do período clássico reivindicados por Diderot para a pintura estão contidos nas telas de Greuze. As telas deste último são diferentes das de Watteau, as quais retratam a vida da corte regida pela etiqueta e por seus pequenos hábitos, tal qual apresentamos com as passagens selecionadas de Norbert Elias. Dito de outro modo, a representação ocorre conforme o caráter pequeno e delicado da vida da corte, orquestrado pelo espetáculo da etiqueta. Greuze, segundo nosso autor, devolve a grandeza das figuras colocando-as em um ambiente doméstico.

Ao contrário da temática presente nas pinturas de Greuze, aquilo que Watteau retrata não é útil ao espectador, apesar de ser agradável aos olhos. Do mesmo modo como as atividades da corte são cheias de símbolos e ornamentos, as pinturas de Watteau, de acordo com o comentário de Diderot, possuem significados supérfluos no que diz respeito à moral quando ela é comparada, por exemplo, à grandiosidade antiga. Além disso, elas não apresentam em sua composição as características clássicas elogiadas por Diderot: não conseguimos ver um elemento unificador reunindo todas as personagens no mesmo quadro. Como vimos, elas parecem estar ali por mera contingência, sem que possam trazer consigo um preceito moral. Por outro lado, Diderot defende Greuze como alguém que consegue tornar o vício odioso e a virtude amável. Isso nos ajuda a justificar como o filósofo empreende um elogio a ele, enquanto critica Watteau, mesmo defendendo sua habilidade e técnica.

Parece-nos, por fim, que a articulação entre as formas diminutivas que se aproximam do gosto burguês (Hauser, 2000, p. 526) e a ausência da grandiosidade clássica levam Diderot a perceber uma lacuna fundamental, de ordem moral, nos quadros de Watteau. Apesar da diferença de temática entre Greuze e o século anterior, as características necessárias para a narrativa da compo-

sição figuram como protagonistas. Como afirma Michel Levey (1989, p. 146; tradução nossa) “é em Greuze que Diderot encontrou a pintura de tipo ideal. Greuze havia acumulado sua popularidade ao dar às cenas que ele pintava uma decoração aldeã e colocando o acento sobre a humilde condição de seus protagonistas”. Uma vez que a pintura não serve, inicial e unicamente, para divertir, a narrativa deve estar presente nas obras para que estas cumpram seu papel moralizante, como acontece nas obras de Greuze.

## Referências

BAYNHAN E.J. Power, passion and patrons: Alexander, Charles Le Brun and Oliver Stone. In: HECKEL, Waldemar; TIRTLE, Lawrence A. (Org.). *Alexander the Great: a New History*. West Sussex: Wiley; Blackwell, 2009.

COTTÉ, Sabine. *Watteau*. Paris: H. Scrépel, 1984.

DIDEROT, Denis. *Obras II*. Org. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. *Enciclopédia*. Vol. 5: Sociedade e artes. Trad. Maria das Graças de Souza [et al.]. São Paulo: Unesp, 2015.

DUBOS, *Refléxions critiques sur la poésie et la peinture*. Vol. 2. Paris: Marinette, 1740.

EHRARD, Jean. *L’idée de nature en France à l’aube des Lumières*. Paris: Flammarion, 1970.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FIGUEIREDO, Vinícius. Diderot e as mulheres: um debate do século XVIII. *Discurso*. São Paulo, v. 45, n. 1, 2015, p. 95-118.

GREUZE, Jean-Baptiste. *Le fils puni*. 1777. Paris: Museu do Louvre. Óleo sobre tela, 130 por 163 cm.

GREUZE, Jean-Baptiste. *Le fils ingrat*. 1777. Paris: Museu do Louvre. Óleo sobre tela, 130 por 162 cm.

HAUSER, Arnold. *História social e literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: M. Fontes, 2000.

LE BRUN, Charles. *Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre*. 1660. Paris: Palácio de Versailles. Óleo sobre tela, 298 por 453 cm.

LEVEY, Michel. *Du rococo à la révolution*. Paris: Thames & Hudson, 1989.

TROUSSON, Raymond. *Denis Diderot ou le vrai Prométhée*. Paris: Tallandier, 2005.

WATTEAU, Antoine. *Accordée de village*. 1710-1715. Londres: Museu Sir John Soane. Óleo sobre tela, 63 por 92 cm.

WATTEAU, Antoine. *Assemblée dans un parc*. 1716-1717. Paris: Museu do Louvre. Óleo sobre tela, 32 por 46 cm.

WATTEAU, Antoine. *Pèlerinage à l'île de Cythère*. 1717. Paris: Museu do Louvre. Óleo sobre tela, 129 por 194 cm.

WATTEAU, Antoine. *Les Champs-Élysées*. 1717-1718. Londres: Wallace collection. Óleo sobre tela, 31 por 42 cm.

Artigo recebido em 22/01/2017, aprovado em 9/02/2017