

As considerações de Diderot sobre o fazer da pintura/ *Diderot's considerations on the making of painting*

*Fabíola Cristina Alves**

RESUMO

Neste artigo, refletimos sobre as considerações de Diderot sobre a pintura decorativa do estilo Rococó, dialogando com a história da arte, a partir dos parâmetros formais e estilísticos que predominaram na pintura no século XVIII. Procuramos discorrer sobre os processos de criação artística para melhor compreender as assertivas de Diderot sobre a pintura e estilo rococó.

Palavras-chave: Diderot; pintura; rococó.

ABSTRACT

In this article we reflect on considerations of Diderot on decorative painting Rococó style, dialogue with art history from the formal and stylistic parameters that dominated in the paint in the eighteenth century. We seek to discuss the processes of artistic creation to better understand the assertions of Diderot on painting and rococo style.

Keywords: *Diderot, paint, rococó.*

1 .Do contexto

As reflexões produzidas por Diderot sobre a pintura, contextualizadas para os Salões, em destaque o de 1765, privilegiam no escopo da análise do filósofo, as questões formais ligadas a boa e equilibrada composição pictórica. É notável como Diderot perpassa ao longo de seu discurso crítico por problemas do fazer pictórico, tais como: o desenho versus cor, o equilíbrio cromático, a natureza, o claro-escuro, as influências dos mestres. A atenção do filósofo, desenvolvida para a boa composição, era um aspecto padrão da avaliação crítica, o que é interessante, lembrando-se que o contexto avaliado pelo filósofo é o estilo Rococó. Este, tipicamente francês, coincidiu com o reinado de Luís XV. Entretanto, é necessário mapear que o estilo Rococó,

* Doutoranda em Artes pela UNESP. Foi aluna especial da disciplina de “Estética” no Programa de Pós Graduação em Filosofia da USP, quando desenvolveu o estudo adaptado neste artigo.

desde os anos de 1760, estava em decadência, um pouco mais popular em lugares mais interioranos. Assim, é neste contexto de decadência do rococó que a crítica produzida por Diderot se estabeleceu.

O Rococó foi um estilo que se caracterizou pelo apelo às frivolidades, à ornamentação delicada, ao excesso curvilíneo nas formas, aos estofamentos, aos acetinados, expressividades superficiais e, às vezes, recebendo adjetivos fúteis. Enfim, como uma arte decorativa, o Rococó configurou uma função dentro da sociedade e se fez extremamente ligado à decoração de interiores. Seus temas foram: piqueniques, prazeres, brincadeiras ao ar livre, amores, a “fetê galante”. No entanto, no contexto transitório e na plenitude do século XVIII, desenvolveu-se na sociedade francesa um grupo que por um momento compartilhou firmemente dos ideais de frivolidades destacados pelo estilo Rococó. Sobre o assunto, o historiador Bazin esclarece:

Tornou-se costume designar as três principais fases do estilo setecentista francês pelos nomes dos períodos políticos: Regência, Luís XV, Luís XVI. (...) O estilo Regência, que procedeu à transição do século XVII para o XVIII floresceu-se de 1705 até cerca de 1730. O estilo Luís XIV floresceu entre 1735 e 1750. Mas o estilo Luís XVI começou por volta de 1760 – quer dizer, muito antes desse monarca subir ao trono. A partir desse momento o classicismo tornou-se dominante – pelo menos na arquitetura. Pois em muitos casos a decoração de interiores estava ultrapassada; não é incomum encontrar uma decoração “Luís XV” no interior de uma casa urbana com fachada “Luís XVI”. (BAZIN, 1993, p. 198-9)

Dentre os aspectos estilísticos já citados e que caracterizam o Rococó, um dos aspectos que aparece como tema no discurso de Diderot, trata-se das pinturas decorativas para interiores, que trazia à visualidade não apenas um cenário para as nobres festas e o cotidiano dos palácios, mas trazia à pintura uma espécie de visão, ou talvez, uma miragem de outro espaço ou lugar, onde a vida estava em plenitude de prazeres, de ostentação e uma alegria desconcertante. É o caso das pinturas de Jean Antonie Watteau (1684-1721), que na descrição do historiador Gombrich, “[...] passou a refletir o gosto da

aristocracia francesa do começo do século XVIII, conhecido como o período rococó, numa predileção por cores e decorações delicadas que sucedera ao gosto robusto do período barroco e que se expressou em alegres frivolidades” (GOMBRICH, 1993, p. 358).

Foram muitos os pintores do estilo Rococó, principalmente, quando a pintura tornou-se quase um “capricho” da sociedade aristocrática, e este fator se relaciona diretamente ao aumento das encomendas e da oferta de serviço, pois muitos queriam pagar para possuir pinturas decorativas e outros precisavam vender seus produtos. Para Bazin, “no século XVIII, quando pintar era uma arte da sociedade, e não da corte, as condições mudaram. Havia abundância de encomendas, o que permitiu a muitos pintores ganhar a vida” (BAZIN, 1993, p. 209). Assim, cresceu o número de produtos, produtores e compradores destinados às diversas possibilidades no mercado. Poucos foram os mestres que se destacaram neste período, mediante o desenvolvimento de um estilo próprio, isto é, quando comparamos este período com outros momentos da história da arte, como, por exemplo, o chamado Quattrocento. Não pretendemos traçar uma comparação entre períodos estilísticos, mas evidenciar que, neste momento, a pintura contava com a presença de artistas com estilos impróprios ou pintores da *maneira*, sendo raro o reconhecimento de mestres. Para Gombrich, “talvez só existisse um mestre cuja arte se compara à dos grandes artistas da primeira metade do século XVII. Esse mestre foi Antoine Watteau” (GOMBRICH, 1993, p. 357). O mérito de Watteau o levou a receber a atenção dos comentários de Diderot.

A produção e a poética desenvolvida por Watteau, por vezes, é vista (s) como contraditória (s), pois, se para alguns sua obra representava a decadência e as trivialidades daquele período, para outros, ele era um pintor de técnica e grandeza. E não apenas um representante do gosto aristocrático e da moda vigente. O historiador Gombrich reconhece a importância de Watteau, dizendo que: “foram seus sonhos e ideais que ajudaram a modelar o estilo rococó” (Idem, p. 358). De fato, todas as características do estilo Rococó são contempladas pela sua obra, tanto nos aspectos formais (os detalhes, as efeitos curvilíneos, os acetinados, dentre outros) quanto no conteúdo (os

temas, tais como: piqueniques, prazeres, ostentação, festas). Sobre o assunto e o artista, Bazin afirma:

Se o nome de Antoine Watteau – que nasceu em 1684 e morreu em 1721 – deve ser associado ao século XVII ou ao século XVIII é uma questão controvertida. A gravidade poética de sua arte, contrastando com a frivolidade do século XVIII, fez com que alguns historiadores o considerassem seiscentista, mas esse argumento nos obrigaria a dizer o mesmo de Chardin. A verdade é que por sua técnica Watteau pertence ao século XVIII; destaca o novo equilíbrio entre as tendências que estiveram em conflito no final do século XVII e alimentaram a oposição entre os seguidores de Poussin e os de Rubens, entre os partidários do desenho e os da cor. Watteau estudou Rubens na Galeria Medici, no Palácio de Luxemburgo, e combinou essa influencia com a de dois outros grandes mestres da cor, Ticiano e Veronese. Sua arte era uma evasão poética para um mundo encantado, que ele criou por intermédio de personagens da *Commedia dell'Arte* italiana e da *Comédie Française* e de paisagens dos grandes jardins no outono. Sua obra está impregnada de profunda melancolia e de uma espécie de sensibilidade angustiada. (BAZIN, 1993, p. 208-9).

Considerando a técnica de tratamento formal desenvolvida e os temas adotados por Watteau, teremos que concordar que ele é um exímio representante do gosto da pintura do século XVIII. Seguidor de Rubens e de outros, a nosso ver, não pode ser julgado como um artesão que copia a *maneira*, embora as obras iniciais estivessem presas à influência dos grandes mestres. Já as obras da sua fase mais madura, deixam transparecer as características próprias de sua poética e tratamento técnico.

Nesta perspectiva, podemos sugerir que, a obra de Watteau e o estilo Rococó, refletiram o gosto da aristocracia francesa, uma moda, ou melhor, um conjunto de visualidades que expressavam os valores aristocráticos e até mesmos a perda de outros valores. Para se estabelecer o conjunto de visualidades que são apresentadas pela pintura, é necessário o bom trato compositivo, a ponderação e o equilíbrio dos aspectos visuais (a cor, a linha,

superfície, textura), de modo que, o tema da cena, não seja prejudicado. E na época, o tema da cena, possuía ainda mais relevância, pois que se julgava como um tema a ser immortalizado. Possivelmente, seria neste ponto o conflito de Diderot com a pintura de Watteau. Nas palavras do filósofo:

Tirai de Watteau suas pinturas, sua cor, a graça de suas figuras, de suas vestimentas; vede apenas a cena e julgai. É necessário às artes de imitação alguma coisa selvagem, de bruto, de surpreendente e de enorme. Eu permitiria de bom grado a um persa levar a mão à frente e inclinar-se, mas vede o caráter deste homem inclinado; vede o seu respeito, sua adoração; vede a grandeza de seu planejamento, de seu movimento. Quem é aquele que merece uma homenagem tão profunda? É seu deus? É seu pai? (DIDEROT, 2000, p. 194).

Nesta perspectiva, teremos que compreender os valores que **(do)** o bom uso da composição como técnica de unificação da imagem; porém, forma e conteúdo, devem estar entrelaçados na unidade da pintura, assim a cena, os personagens retratados e as suas expressões também deverão estar em conformidade, para que a pintura possa receber seu mérito no nosso julgamento.

2.As considerações de Diderot sobre a pintura e o seu fazer

Uma pintura bem executada e concebida, certamente, pode ser avaliada pelo bom trato do desenho, já que a linha delineia a estrutura compositiva, o equilíbrio e a proporção construtiva dos objetos e das figuras representadas. Logo, o conjunto de elementos presentes na cena expressa sobre a tela também depende da proporção ideal entre os diversos elementos da composição com relação ao seu todo. O estudo de desenho permite ao bom pintor alcançar a proporção ideal que eleva a sua pintura à boa avaliação do espectador. O estudo exaustivo das técnicas de desenho e o desenvolvimento apurado da visão para a transposição de texturas, superfícies e volumes, mediante o uso da linha na definição da figura representada, era uma regra adotada pelos professores e mestres para a boa formação dos jovens pintores

na época do estilo Rococó. Diderot, atento ao estudo do desenho e sua relevância na formação do artista, observou a importância do bom desenho no fazer artístico. Nas palavras do filósofo:

Se eu fosse iniciado nos mistérios da arte, saberia talvez até onde o artista deve sujeitar-se às proporções recebidas, e eu vô-lo diria. (...) Eu nunca ouvi acusar uma figura de ser mal desenhada, quando mostrada bem, em sua organização exterior, a idade ou o hábito ou a facilidade de preencher suas funções normais. São tais funções que determinam seja a grandeza inteira da figura, seja a verdadeira proporção de cada membro, seja seu conjunto (...) (Idem, p. 163)

No entanto, não bastava para o artista do período setecentista francês apenas o estudo do desenho, era necessário o aprimoramento do fazer artístico para a concepção de uma obra de arte. A tela não era apenas um espaço para a demonstração dos conhecimentos supratécnicos que o artista de excelência deveria desenvolver, mas um espaço ilusório que deveria agradar aos olhos pelas formas e não ser um manual de anatomia. Diderot considerava essencial o estudo do desenho; o filósofo reconhecia que a *maneira* do desenho poderia ser determinante no resultado final da pintura, entretanto, alegava que o artista precisava saber como ponderar o que era imprescindível do seu saber para a realização de uma pintura agradável, e que, não forçasse o olhar do espectador a ver na forma imitada algo que na forma natural não se faz tão visível. Advertiu Diderot:

[...] que o artista fique encasquetado nisso pela vaidade de se mostrar sapiente; que seu olho corrompido não possa mais deter-se na superfície; que, a despeito da pele e das gorduras, ele não entreveja sempre o músculo, sua origem, seu ligamento e sua inserção; que ele não acentue tudo demasiado fortemente [...] (Idem, p. 164).

As considerações de Diderot sobre o desenho nos encaminham a um ponto da questão, para o filósofo o artista:

[...] durante sete penosos e cruéis anos, que se pega a maneira no desenho. Todas essas posições acadêmicas, forçadas, preparadas,

arranjadas [...] o que têm elas de comum com as posições e as ações da natureza?”(Idem, p. 164).

Eis uma questão antiga do pensamento sobre arte e que caracterizou a pintura como imitativa por excelência, já que a natureza - o exemplo máximo e a fonte primordial da visualidade para todo pintor - nem sempre possui a exatidão da perspectiva (por exemplo) e as forçadas formas que uma pintura acadêmica nos mostra. O estilo Rococó, como filho do barroco, por vezes, na maneira que alguns grandes mestres exploram o claro-escuro, nos permite dizer que a exatidão da delimitação da figura e do fundo se perdera. Para Diderot o tratamento do claro-escuro era uma ação que exigia dos artistas certa habilidade, nas suas palavras:

“O claro-escuro é a justa distribuição das sombras e da luz. Problema simples e fácil, quando há apenas um objeto regular ou um ponto luminoso; mas problema cuja dificuldade cresce à medida que as formas do objeto são variadas; à medida que a cena se estende” (Idem, p. 172).

Dada dificuldade luminosa, exigida das cenas representadas, podemos sugerir que a utilização da luz artificial por parte dos mestres se tornou uma solução, pois a luz artificial e dirigida é concebida para a cena dentro da eficiência técnica que o artista possuía. Porém, a luz representada nas telas de modo artificial destoa da luz natural. O uso da luz artificial é uma técnica que pode enganar o observador e fazê-lo crer que a luz imitada é semelhante à natural. Explica Diderot:

Há um meio técnico de garantir que as figuras são sombreadas no quadro como elas o seriam na natureza: é o de traçar sobre um plano o de seu quadro; de dispor aí objetos, seja à mesma distância que os do quadro, seja relativas, e comprara as luzes dos objetos do plano às luzes dos objetos do quadro. Elas devem ser, de uma parte e de outra, ou as mesmas, ou estar nas mesmas relações. (Idem, p. 178).

Comumente, a luz artificial era tratada como um foco projetado, geralmente, pela diagonal do quadro. Os objetos, as personagens e toda a

cena eram organizados e pensados para a composição em relação à luz projetada na cena. Este tipo de tratamento pictórico era usual nas cenas de interiores. Mas, para as paisagens o tratamento da luz, sugere uma simulação ou até mesmo o esforço da atenção do pintor para a diversidade de elementos, como, por exemplo, a diferença qualitativa da luz do sol e da lua. Para Diderot: “Nada mais raro do que a unidade de luz em uma composição, sobretudo entre os paisagistas” (Idem, p. 173). Talvez, para disfarçar as dificuldades que o tratamento da luz exigia dos pintores, o apelo cromático era empregado.

“Se, em um quadro, a verdade das luzes se junta à cor, tudo está perdoado, ao menos em um primeiro instante. Incorreções de desenho, falta de expressão, pobreza de caracteres, vícios de ordenação, a gente esquece tudo; fica-se extasiado, surpreso, encadeado, encantado” (Idem, p. 173).

O uso da cor destoa à atenção do olhar, faz o observador se perder em suas sensações e até esquecer ou não perceber que uma pintura possui incorreções ou excessos. No Rococó, o apelo cromático também era um perigo às vezes explorado, assim como o excesso de curvas, detalhes e ornamentos. Até mesmo, as paisagens que tendem para a base ocre, tornam-se uma visualidade forçada. Neste sentido, acompanharemos a seguinte passagem do pensamento de Diderot.

Cem vezes tentei dizer aos jovens alunos que encontrava no caminho do Louvre, com suas pastas debaixo do braço: “Meus amigos, quanto tempo faz que desenhais lá? Dois anos. Pois bem!, é mais do que necessário. Não liguem para esta oficina da *maneira*. Ide aos Charteux; e vereis aí a verdadeira atitude da piedade e da compunção. Hoje é véspera da grande festa: ide à paróquia, zanzai em redor dos confessionários e vereis lá a verdadeira atitude do recolhimento e do arrepender-se. Amanhã, ide a uma tasca e vereis a ação verdadeira do homem encolerizado. Procurai as cenas públicas: sede observadores nas ruas, nos jardins, nos mercados, nas casas, e colhereis aí ideias justas do verdadeiro movimento da ação das vidas [...] (Idem, p.165).

Estaria, Diderot, sugerindo aos pintores que eles aprendessem com a vida, aprendessem a observar cenas do cotidiano, que transparecessem mais naturalidade, - menos dramáticas ou “montadas” - como as cenas produzidas dentro dos ateliês? O filósofo estaria, a nosso ver, adiantando aos jovens pintores, a necessária observação do cotidiano e do público como fonte e tema para suas pinturas, o que será tido posteriormente, no final do século XIX e início do XX, referência do estilo realista e ultraexplorado pelos impressionistas. Mas Diderot não estaria negando o estudo acadêmico, como os posteriores artistas modernos. Ao contrário, ele estaria sugerindo a existência do gênero humano e da vida humana, como tema de estudo para os jovens, pois ali encontrariam muitos aprendizados. O autor, em suas considerações, investe na ideia de que a forma apreendida pela *maneira* é um ponto para o desenvolvimento do pintor. A criação artística deve explorar e fazer o bom uso das técnicas e saberes do fazer da pintura. Sobre os processos de criação artística, afirma Fayga Ostrower:

Ao criar, o artista não precisa teorizar a respeito de suas vivências, traduzir os pensamentos e emoções em palavras. Ele tem mesmo que viver a experiência e incorporá-la por dentro. Daí, espontaneamente, lhe virá a capacidade de chegar a uma síntese dos sentimentos – naquilo que a experiência contém de mais pessoal e universal – e de transpor esta síntese para uma síntese de linguagem, adequando as formas ao conteúdo.

Goethe o diz de uma maneira maravilhosa. Para ele, o estilo é a ‘verdadeira máxima do artista’, que busca no ‘específico aquilo que é geral’. Ao criar, o artista não tenta imitar os fenômenos naturais, mas procura extrair do vivenciar que é ‘essencial e necessário’ para a expressão: ‘a perfeição da medida justa, a culminância da beleza, a dignidade dos significados, as alturas da paixão [...] e assim, em gratidão à Natureza que o produziu, o artista lhe devolve uma segunda Natureza, sentida, pensada e humanamente completa’ (sobre Diderot, 1798).

O ‘essencial e necessário’. O estilo de um artista se revela em inúmeras decisões intuitivas (conscientes ou inconscientes), cobrindo

todas as etapas e detalhes do trabalho, desde a escolha inicial da técnica e do material, dos elementos visuais e seus relacionamentos formais, à configuração da imagem. (OSTROWER, 1995, p. 17-8).

Fayga Ostrower aponta que a questão da forma e do conteúdo é um problema de adequação, de síntese, ou seja, do sensato fazer da pintura. Ou talvez, um problema do saber manipular a organização exterior e interior pelo desenho, e, onde é exatamente o momento do artista se sujeitar às proporções ou não, como pensara Diderot. É como a autora explica (citando Goethe), que o artista tem que trabalhar na busca pelo equilíbrio entre o específico e o geral, as partes e o todo devem estar harmonizados para que se conquiste a unidade na cena retratada em uma pintura. Este exercício, o fazer pictórico e a criação artística, são essencialmente produtos de um homem, e é ele quem deve pensar uma série de questões ligadas à configuração da imagem, para só assim tornar visível que a pintura pode ser uma segunda Natureza e humanamente completa. O “essencial e necessário” significa explorar de cada cor, linha, pincelada (a forma) e de cada cena (o conteúdo) o seu máximo pela expressão mais ponderada, sem cair na forma forçada do vaidoso artista e do ego da sapiência, exatamente como Diderot pensara. Visto a partir dos parâmetros já discutidos, o fazer da pintura parece se tornar um exercício meticuloso, sobretudo, traiçoeiro.

É o desenho que dá forma aos seres; é a cor que lhes dá a vida. Eis o sopro divino que os anima.

Somente os mestres na arte são bons juizes do desenho, mas todo mundo pode julgar a cor.

Não faltam excelentes desenhistas; mas há poucos grandes coloristas. (DIDEROT, 2000, p. 167).

A pintura, ao contrário da escultura, precisa trabalhar com a cor. O bom desenho é necessário no processo de estudo e preparação, tanto para pintura, quanto para a escultura. Mas é o fazer pictórico que terá que desenvolver a cor pelas suas técnicas. A cor pode enganar um jovem pintor que abusa de suas sensações no espaço da tela, tornando a visualidade do quadro um incômodo aos olhos do observador. Inclusive, um pintor experiente pode prejudicar o

resultado final do quadro, perdendo-se no uso de cores mais vibrantes que exigem mais frieza do espírito para a sua exata utilização na pintura. Pois, a harmonia da composição, se dá quando a cor é empregada de “forma mais simples e mais franca” (Idem, p. 169). Eis o porquê, para Diderot, somente os mestres julgam bem o desenho, mas todos julgam a cor. Esta incomoda. Seus defeitos parecem ainda mais visíveis, podendo até, a potencializar outros erros em uma pintura e tornar uma má composição ou uma linha destorcida ainda mais evidente aos nossos olhos. E se, só os mestres avaliam bem o desenho, os grandes coloristas serão como os mestres, quando tratam a cor com franqueza e simplicidade, sendo eles os seus juízes adequados. O padrão da *maneira* também era frequente no uso da cor. Diderot comenta:

Mas o que torna o verdadeiro colorista rara é o mestre que ele adota. Durante um tempo infinito, o aluno copia os quadros do mestre e não olha a natureza; é dizer que se habitua a ver pelos olhos de um outro e que perde o uso dos seus. Pouco a pouco, elabora para si uma técnica que o encadeia e da qual não pode se libertar nem se desviar; é uma cadeia que ele põs no seu olho, como o escravo no pé. Eis a origem de tantos falsos coloridos; aquele que copiar conforme La Grenée copiará em tom brilhante e sólido; aquele que copiar conforme La Prince será avermelhado e atijolado; aquele que copiar conforme Greuze será gris e arroxeadado; aquele que estudar Chardin será verdadeiro. E daí esta variedade de julgamentos do desenho e da cor, mesmo entre os artistas. Um vos dirá que Poussin é seco; o outro, que Rubens é exagerado; e eu, eu sou o liliputiano que lhes bate delicadamente no ombro e que os adverte de que eles disseram uma tolice. (Idem, p.169).

Certamente, já existiam durante o período do Rococó, os saberes ligados ao uso das cores. Na Idade Média, por exemplo, as primeiras regras de cores complementares, se fazem presentes nas pinturas produzidas, e é observável, de modo geral, que neste período da arte, o vermelho sempre era compensado com o seu verde complementar. Aos jovens pintores, era necessário aprender como os mestres usavam a cor, mas o bom colorista deveria ser cauteloso com a *maneira* para não se tornar totalmente prisioneiro

do estilo do outro. Porém, esta percepção, não era exatamente assim no período de vigência do rococó.

Para Diderot, o bom colorista, sem dúvida, não era o pintor que exagerava ou perdia o controle do uso das cores. Possivelmente, não era o pintor que se aprisionava à *maneira* do outro, mesmo se executasse com destreza o estilo de um grande mestre. Então, o que caracterizava o grande colorista para Diderot? O próprio filósofo respondeu esta pergunta, nas suas palavras: “É aquele que tomou o tom da natureza e dos objetos bem iluminados e que soube conciliar seu quadro” (Idem, p. 170). A cor é um problema da ordem da forma. Assim, deve ser tratada pelas suas qualidades essenciais e necessárias, sempre em busca de unidade com o conteúdo do quadro. Só deste modo tudo estará conciliado no quadro. E o tom da natureza é primordial para que a pintura mostrada aos nossos olhos também se torne uma segunda Natureza; o colorista deve estar atento para o tom da natureza, porque “A natureza não faz nada de incorreto. Toda forma, bela ou feia, tem sua causa; e de todos os seres que existem, não há um que não seja como deve ser” (Idem, p.161).

Referências

- BAZIN, G. *Barroco e Rococó*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ELIAS, N. *A peregrinação de Watteau à ilha do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- GOMBRICH, E. H. *A história da Arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.
- GUINSBURG, J. (org.). *Diderot: Obras II – Estética*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- OSTROWER, F. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1995.