

O USO DO SÍMBOLO NO SALÃO DE 1767*

THE USE OF THE SYMBOL IN THE SALON OF 1767

Kamila Babiuki¹

RESUMO

O presente artigo tem como principal objetivo explicitar o elogio do símbolo feito por Denis Diderot nos *Salões*, sobretudo, mas não exclusivamente, no *Salão de 1767*. Faremos isso especialmente a partir da análise dos comentários feitos pelo filósofo diante das obras de Louis-Jean-François Lagrenée e de Jean-Baptiste Greuze. Sublinharemos como o simbolismo dos elementos mobilizados para compor um quadro estão relacionados com fatores que ultrapassam a técnica da pintura, e perpassam, igualmente, uma dimensão narrativa do quadro. Pretendemos, portanto, mostrar que o uso da alegoria no quadro deve ser realizado com um objetivo narrativo. No horizonte investigativo deste artigo, encontra-se o aspecto moralizador destacado por Diderot como parte integrante das artes da imagem e da palavra, aqui representado pelos comentários sobre a pintura. Em última instância, o que Diderot realiza é uma reflexão filosófica motivada e movida por linguagens variadas. Veremos, assim, a relação entre Filosofia e Arte movida pelo princípio de composição na pintura.

PALAVRAS-CHAVE: Diderot; salões; filosofia da arte; estética; símbolo.

ABSTRACT

This article seeks to explain Denis Diderot's praise of symbolism in the *Salons*, especially, but not exclusively, in the *Salon of 1767*. We will do this by analyzing the philosopher's comments on the works of Louis-Jean-François Lagrenée, and Jean-Baptiste Greuze. We will emphasize how the symbolism of the elements used to compose a painting is related to factors that go beyond the technique of painting and also permeate the narrative dimension of the painting. We therefore intend to show that the use of allegory in painting should be done with a narrative purpose. The investigative horizon of this article is the moralizing aspect highlighted by Diderot as an integral part of the arts of the image and of the word, represented here by comments on painting. Ultimately, what Diderot accomplishes is a philosophical reflection motivated and driven by various types of languages. We will thus see the relationship between Philosophy and Art driven by the principle of composition in painting.

KEY-WORDS: Diderot; salons; philosophy of art; aesthetics; symbol.

* Artigo recebido em 25/03/2026 e aprovado para publicação em 06/06/2026.

¹ Doutora em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná. Professora na Universidade Estadual de Ponta Grossa. E-mail: k.babiuki@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Nos *Pensamentos soltos sobre a pintura e a escultura*, Diderot escreve que “Toda peça de escultura ou de pintura deve ser a expressão de uma grande máxima, uma lição para o espectador, sem o que ela é muda” (Diderot, 1996b, p. 1019, tradução nossa). Neste texto, focaremos nessa ideia, e abordaremos a questão da composição artística a partir da perspectiva do uso do símbolo. Para deixar de ser muda, isto é, para falar à imaginação do espectador, e não apenas causar um regozijo visual, ela deve mobilizar elementos simbólicos estratégicos.

Nosso objetivo é analisar parte da crítica e do elogio de Diderot ao uso do símbolo, especialmente a partir do texto do *Salão de 1767*. Pretendemos enfatizar como o filósofo defende um uso específico de elementos alegóricos na composição, visando causar um efeito de comoção sobre o público. Para isso, dividiremos o texto em quatro partes principais. Em um primeiro movimento, veremos como se configuram as análises elaboradas por Diderot nos *Salões*, assim como algumas especificidades do texto de 1767. Em seguida, nos deteremos no que Diderot considera o mau uso do símbolo a partir de duas pinturas de Louis-Jean-François Lagrenée expostas no Salão de 1767. Em contraposição, no terceiro movimento do texto, exploraremos o ponto contrário, isto é, o que é considerado pelo filósofo o bom uso do símbolo. Faremos isso com a ajuda de um quadro de Jean-Baptiste Greuze. Por fim, a título de conclusão, jogaremos luz na relação entre a reflexão sobre a composição a partir do uso do símbolo com a própria prática filosófica de Diderot, um filósofo que se vale de diferentes linguagens como possibilidades de experimentação filosófica.

1 OS SALÕES

As análises feitas por Diderot nos *Salões* de mais fôlego, depois de anos de prática na atividade de salonista, como é o caso do *Salão de 1767*, encerram duas dimensões. Temos tanto uma apreciação técnica quanto narrativa ou filosófica dos quadros. Do ponto de vista técnico, Diderot parece tomar emprestado o critério de Roger de Piles que, em seu *Cours de peinture par principes*, indica quatro aspectos necessários para uma boa pintura e sua apreciação: composição, desenho, colorido e expressão. Nessa obra, de Piles estabelece a célebre *balance des peintres*, na qual julga diversos pintores consagrados a partir desses quatro critérios, comparação feita para sua própria diversão e a partir da inquietação de algumas pessoas em saber como avaliar as obras (De Piles, 1766, p. 386-392). Diderot faz uso das mesmas categorias

a fim de estabelecer um julgamento sobre aspectos moralizantes presentes na narrativa, o que não parece ser um ponto levado em conta por seu predecessor.

Composição, desenho, colorido e expressão também são os critérios considerados por Diderot na análise do quadro *Minerva conduzindo a paz ao Hôtel de Ville*, de Noël Hallé. Diante dessa obra, o salonista critica a composição, mas afirma que o pintor faz um bom uso da perspectiva, é bom desenhista e, sobretudo, estabelece um bom contraste entre formas acadêmicas e formas naturais, enfatizando a posição em que as personagens se encontram:

posições naturais, movimentos de braços, de pernas, de cabeça, de corpos tão variados, tão simples, tão imperceptíveis, que tudo aí contrasta, mas [trata-se] desse contraste inspirado pela organização particular de cada indivíduo, por seu lugar, por seu conjunto, desse contraste não estudado, não acadêmico, desse contraste de natureza (Diderot, 1996a, p. 536-7, tradução nossa).

Outro método de análise de obras pictóricas é oferecido por Leon Battista Alberti. Ao dividir os critérios em três, a saber, circunscrição (dizendo respeito ao lugar onde a cena se passa); composição (instante da cena) e recepção das luzes (uso das cores sobre a superfície da tela), Alberti (2019, p. 43-4) defende se tratar de elementos complementares, cuja harmonia é imprescindível para um bom resultado.

O modo próprio a Diderot de análise de pinturas no *Salão de 1767* reúne critérios dos mestres renascentistas. A uma só vez, constatamos como o filósofo se inspira em seus antecessores e também moderniza os critérios de apreciação das obras, construindo uma poética do quadro. Composição, desenho, colorido, expressão e circunscrição serão reunidos por Diderot na observação do uso de diferentes símbolos pelo pintor. É ao longo da aplicação desses critérios de julgamento que o filósofo-salonista nota o efeito gerado pelos símbolos mobilizados nas composições. O significado de cada traço do quadro impacta diretamente em sua narrativa e na impressão causada pela obra sobre o público. É nesse uso que nos deteremos.

2 O MAU USO DO SÍMBOLO: LAGRENÉE

Um dos alvos da severa crítica de Diderot no *Salão de 1767* é Lagrenée. O pintor expôs dezessete quadros no Salão de 1767, quatro dos quais chamam especial atenção de Diderot, “a Verdade, a Virtude, a Justiça e a Religião”². Os quatro têm as mesmas dimensões e representam

² Na ordem dos estados em que representam, os quadros em questão são *Le tiers État, ou l'agriculture et le commerce qui amènent l'Abondance; Le clergé, ou la Religion qui converse avec la vérité; La robe, ou la justice*

os quatro estados: o Povo, o Clero, a Espada e a Toga (1996a, p. 553). Na França, nunca houve quatro estados. O quarto, a magistratura, é um acréscimo solicitado pelo mandatário da obra, Mazade de Saint-Bresson, tesoureiro dos Estados do Languedoc. Esse pedido pode ter sido feito ou para honrar a instituição à qual pertence, ou meramente pelo equilíbrio da decoração solicitada. Na letra de Diderot (1996a, p. 521), qualquer um dos motivos prova seu ponto: o luxo degrada os grandes talentos ao submeter os artistas, e um grande artista se torna pintor do boudoir de um financista.³

O primeiro quadro da série de Lagrenée a ser comentado por Diderot é “*L’Épée ou Bellone présentant à Mars les rênes de ses chevaux* [A espada, ou Belona apresentando a Marte as rédeas de seus cavalos]” (figura 1). A cena retrata o deus e a deusa da guerra em primeiro plano, além de dois cavalos, ao fundo. Quase não vemos o rosto de Marte, cuja face está posicionada de lado em relação ao espectador. Com sua mão direita, ele segura seu escudo vigorosamente e, com a esquerda, toma as rédeas dos cavalos que lhe estão sendo entregues por Belona.



Figura 1 – *L’Épée ou Bellone présentant à Mars les rênes de ses chevaux*. Louis-Jean-François Lagrenée. 1766. Óleo sobre tela. 99x145cm. The Art Museum, Princeton.

que l’innocence désarme et à qui la prudence applaudit; e L’épée, ou Bellone présentant à Mars les rênes de ses chevaux. Depois de uma venda na década de 1960, as duas primeiras obras têm hoje seu paradeiro desconhecido. As outras duas, analisadas abaixo, encontram-se em The Art Museum, em Princeton.

³ Rousseau, no *Discurso sobre as ciências e as artes*, faz uma consideração bastante semelhante a essa: “Se, por acaso, entre os homens extraordinários por seus talentos, encontra-se um que possua firmeza de alma e se recuse a ceder ao espírito de seu século e aviltar-se com produções pueris, desgraçado dele! Morrerá na indignância e no esquecimento. Não é prognóstico que faço, mas experiência que relato! Carle! Pierre! Chegou o momento em que o pincel, destinado a aumentar a majestade de nossos templos por meio de imagens sublimes e santas, cairá de vossas mãos ou será substituído por ter de ornar com pinturas lascivas os painéis de uma carruagem” (Rousseau, 1973, p. 353-4). Sobre a temática do luxo no Século das Luzes, conferir *A querela do luxo por Voltaire e Rousseau* (UFPR, 2014).

Ela, a deusa que encarna a imagem da carnificina bélica, tem esse traço expresso logo de partida em seu nome, que deriva do termo do latim *'bellum'*, guerra. Sua expressão é muito mais visível, caracterizada por uma seriedade que esbarra na raiva ou na impetuosidade, impressão causada talvez pelo fato de seu rosto estar inclinado para trás, enquanto o corpo pende levemente para seu lado esquerdo, conferindo ênfase a seu movimento. Com a mão direita, entrega as rédeas dos cavalos a Marte, e com a esquerda, segura um bastão. As duas figuras formam um triângulo invertido, enfatizando uma impressão de disputa ou desentendimento entre as duas personagens. Não há elementos decorativos no quadro. Ao fundo, atrás dos protagonistas e dos cavalos, vemos um céu azul e algumas nuvens, que também aparecem nos cantos inferiores direito e esquerdo do quadro, passando a impressão de que toda a cena se passa longe do solo.⁴

A crítica de Diderot é severa. De partida, ele postula que a cena não representa nada ou quase nada. Marte, à esquerda do quadro, tem uma figura mesquinha; sua representação estando inclinado para trás, se afastando de Belona, causa a impressão de medo diante da deusa ou de seus cavalos. Ele deveria ter postura ereta no quadro, denotando força e impetuosidade. Belona por sua vez é julgada pesada, desprezível, massiva. Ele critica a composição e sugere uma nova: “Não seria melhor deixar Marte orgulhosamente em pé, e mostrar a deusa violenta se lançando contra ele e apresentando as rédeas?” (Diderot, 1996a, p. 554, tradução nossa). Os cavalos também são alvo da crítica. Para o rigoroso olhar diderotiano, eles se parecem com dois cavalos de madeira que gostariam de relinchar, mas que não podem, pois parecem ser feitos de uma madeira bem dura, polida e lisa.

O comentário se encerra com uma comparação da imagem com passagens da *Iliada*, de Homero, nas quais Marte e Belona são descritos. Marte, o deus cujo grito é como o de mil homens; Belona, a deusa horrível que respira sangue e carnificina retida pelos deuses com as mãos acorrentadas (1996a, p. 554). “Nada mais difícil de imaginar do que essas figuras, é preciso que elas sejam de grande caráter. É preciso que elas sejam belas e ainda assim que inspirem medo” (Diderot, 1996a, p. 554, tradução nossa). É preciso, poderia continuar Diderot, unir a técnica com a habilidade de criar uma bela composição, comovente porque convincente. É preciso saber contar uma boa história.

⁴ A narrativa do quadro tem origem no poema *In Rufinum* (Contra Rufino), de Claudiano, poeta romano que viveu entre os séculos IV e V da era cristã. O trecho que inspira o quadro é o seguinte, na tradução anglófona: *'Bellona, bring my helmet; fasten me, Panic, the wheels upon my chariot; harness my swift hoeses, Fear [fer galeam, Bellona, mihi nexusque rotarum tende, Pavor]'* (Claudian, 1922, p. 51).

Tanto o que causa comoção como o que gera verossimilhança é a eloquência da composição: ela permite ao quadro falar a nossos sentidos e à nossa imaginação. É necessário que os símbolos ali presentes sejam mobilizados de forma precisa, despertando variados sentimentos no observador. A cena não deveria ser artificial. O espectador deve ser convencido pela verossimilhança da cena, como se ela, de fato, pudesse acontecer, e não como se fosse encenada. A técnica e a narrativa se coadunam a ponto de uma enfatizar a outra, e a verossimilhança do quadro, gerada pela união entre técnica e narrativa, é um elemento essencial na perspectiva do salonista.

Diderot parece se alinhar, com esse comentário, ao posicionamento teórico de Leon Battista Alberti. Em *De pictura*, Alberti retoma o princípio aristotélico da conveniência para se referir à “bela composição”. É preciso haver conveniência entre as partes de uma composição para que sejam belas, ou seja, é necessário que elas se acordem entre si:

Dizemos que os membros têm uma bela conveniência quando refletem a graça [*vénusté*] e a beleza por meio do tamanho, da função, da aparência, das cores e de suas demais propriedades. Em um retrato, se a cabeça é enorme, o torso curto, a mão demasiadamente longa, o pé inchado e o corpo distenso, a composição estará longe de ser bela (Alberti, 2019, p. 50, tradução nossa).

Poderíamos avançar ainda que, além da conveniência entre as partes, é preciso que o conjunto da imagem faça jus à totalidade da história que ela se dispõe a narrar. Por exemplo, no caso do retrato de um homem que corre, é preciso haver um movimento determinado não somente de suas pernas, mas também de seus braços (2019, p. 51). Um pouco antes da passagem citada acima, Alberti havia postulado que a “obra do pintor, tomada em seu conjunto, é a história” (Alberti, 2019, p. 47). Nesse sentido, aplicando o princípio renascentista à análise de Diderot, podemos inferir que as personalidades de Belona e de Marte seriam fielmente retratadas se houvesse uma melhor conveniência entre as partes da composição e, conseqüentemente, em seu resultado. É preciso que as partes se harmonizem entre si, de modo a estabelecerem uma relação de correspondência e formando, no fim, uma só beleza (Panofsky, 2017, p. 253).

Esse argumento é esboçado por Diderot no comentário ao quadro *Saint Denis prêchant la foi en France* [São Dionísio pregando a fé na França], de Vien. Em sua crítica à obra, Diderot chama a atenção do leitor para uma característica geral da harmonia necessária para a composição: é preciso encontrar um justo meio. Qualquer tipo de excesso, seja de movimento, de quantidade de personagens, de ênfases nas expressões, não será benéfico para o resultado da

obra. “As expressões quaisquer que sejam, as paixões e o movimento diminuem em razão do exagero das naturezas” (Diderot, 1996a, p. 544, tradução nossa). Por isso, o conselho oferecido por Diderot ao artista, é o de que busque esse justo meio entre tamanho e movimento dos elementos da composição, tornando a imagem, assim, mais convincente. É o que falta a Belona e a Marte.

O segundo quadro comentado por Diderot é o que acrescenta um quarto estado, a magistratura. Intitulado “*La Robe ou la justice que l’Innocence désarme et à qu’y la Prudence applaudit* [A toga ou a justiça que a Inocência desarma e a quem a Prudência aplaude]” (figura 2), o quadro conta com três protagonistas, duas mulheres adultas e uma criança. A primeira figura, mais à esquerda do quadro, é identificada no texto como a prudência, representada por uma mulher portando um capacete de soldado e um manto branco e amarelo, que cobre metade de seu torso, com o braço direito à mostra, segurando um espelho. Seu braço esquerdo se estende sobre as pernas da segunda figura feminina, idealização da justiça, em direção à espada.



Figura 2 – *La Robe ou la Justice que l’Innocence désarme et à qu’y la Prudence applaudit*. Louis-Jean-François Lagrenée. 1766. Óleo sobre tela. 97x145,5cm. The Art Museum, Princeton. Título verdadeiro: *La Magistrature, représentée par la Justice que l’Innocence désarme*

A segunda protagonista feminina porta um manto branco e vermelho; segura com a mão direita uma balança em equilíbrio, símbolo clássico da justiça, na qual podemos identificar

folhas de louro; com a mão direita, segura a espada, que se encontra muito próxima da terceira figura da tela, a idealização da inocência. Esta é representada por um bebê despido, sentado sobre um manto azul. Sua mão direita toca o braço da prudência, enquanto, com a mão esquerda, toca no punho da espada, indicando a ação descrita já no título do quadro: a inocência está desarmando a justiça. Assim como na representação de Marte e Belona, essas três figuras aparecem flutuando sobre nuvens, e sua formação também é triangular. Contudo, o triângulo formado agora não está invertido, resultando em uma maior sensação de harmonia para o espectador. É o conjunto das três, a prudência que saúda a justiça cuja espada é retirada pela inocência, que simboliza a magistratura.

Essa obra é avaliada por Diderot como pobre, fria e rasa [*plat*].⁵ A técnica é exaltada, mas o caráter é adjetivado como pequeno, mesquinho, sem julgamento, sem ideia (1996a, p. 554). A pequenez do caráter, isto é, seu defeito a nível de composição, é o ponto mais enfatizado:

Ele [o quadro] fala aos olhos, mas não diz nada ao espírito nem ao coração. Caso se pense, caso se sonhe com alguma coisa, é com a beleza do toque, com o drapeado, com as cabeças, com os pés, com as mãos, com a frieza, com a obscuridade, com a inépcia da composição (Diderot, 1996a, p. 554-555, tradução nossa).

Ora, a crítica consiste em afirmar que cada elemento do quadro, individualmente, é belo, mas seu conjunto não causa tanto efeito. A técnica aprendida nas escolas de pintura é aplicada com esmero e cuidado, causando grande impacto aos olhos: o resultado é esteticamente aprazível, é belo. No entanto, essa beleza não basta para Diderot. A arte, para o filósofo, não deve ser apenas retínica.⁶ A apreciação estética, para ser completa, deve mobilizar os sentidos como um todo para fixar-se na memória e na imaginação do observador, e não apenas o que é captado pela retina.

Quando se resume à técnica, apenas os iniciados poderiam contemplar seu valor. É o que parece estar enfatizado na passagem citada: são as mãos, o drapeado, a cabeça que chamam a atenção do espectador. Ou seja, elementos individualizados, partes retiradas de um todo, das

⁵ Como sabemos, Diderot coloca em questão o valor artístico das cenas históricas em relação às cenas domésticas, aspecto que parece pautar também o comentário sobre as obras de Lagrenée. Com a inauguração do gênero médio do teatro, cenas domésticas são tratadas como cenas históricas dada a grandiosidade de seu tema. O princípio fundamental no que concerne a pintura é, nos parece, o mesmo. Sobre essa compreensão artística reformada a partir de Diderot, conferir o capítulo II, “Denis Diderot: Teoria e práxis dramática”, em *Teoria do drama burguês*, de Peter Szondi (2004, p. 91-142) e o capítulo IV de *A paixão da igualdade*, de Vinícius de Figueiredo (2021, sobretudo p. 195-227), “A inversão do dualismo: Rousseau e Diderot”.

⁶ Termo empregado por Carole Talon-Hugon (2014, p. 50).

quais não se extrai uma narrativa. A composição ficou em segundo plano em relação à técnica. Por isso, a avaliação geral do quadro de Lagrenée é decepcionante. A técnica é boa, mas o conjunto que dá vida ao quadro não é organizado de modo a contar uma boa história seguindo os critérios do filósofo. Os símbolos mobilizados dizem muito pouco. Seu conteúdo acaba se dirigindo apenas a um seletivo público especializado.

As críticas continuam em relação aos demais quadros da série. A representação do clero, “*Le Clergé ou la Religion qui converse avec la Verité* [O Clero ou a Religião que conversa com a Verdade]”, “é pior do que nunca” (Diderot, 1996a, p. 555, tradução nossa), apreciação que se estende ao quarto quadro, “*Le Tiers-État ou l’Agriculture et le Commerce qui amènent l’Abondance* [O Terceiro Estado ou a Agricultura e o Comércio que conduzem à Abundância]”. A técnica é exemplar, mas a composição é fraca. O pintor tem sucesso ao causar prazer sensível a quem olha o quadro, mas seu impacto termina aí (1996a, p. 556-7). O que Diderot busca é um despertar completo dos sentidos, uma sensação profunda e demorada, um estímulo que vá além do visual, mas que impacte também a sua imaginação. A arte deve despertar não apenas o sentimento do belo, mas também o sentimento do bom. O problema dos quatro quadros de Lagrenée se encontra a nível de composição.⁷

Depois de uma descrição do conteúdo do quadro, seguido por comentários a respeito da dificuldade de compreensão da composição, além dos defeitos de expressão, Diderot convoca o pintor para um diálogo. Ou melhor, para um sermão: “De uma vez por todas, senhor Lagrenée, saiba que em geral o símbolo é frio e que só se pode retirar dele essa frieza insípida, mortal, por meio da simplicidade, da força, do sublime da ideia” (Diderot, 1996a, p. 555, tradução nossa). A técnica sozinha não atinge a melhor forma possível da composição. O símbolo é fundamentalmente um recurso erudito que, pela sua própria erudição não contém a força, a simplicidade e a beleza reivindicada por Diderot. No lugar da representação da justiça por meio da balança, o salonista parece preferir uma mão estendida a um inocente sofredor.

3 O BOM USO DO SÍMBOLO: GREUZE

O bom uso do símbolo deve ser um recurso constante do artista. O quadro, ao mesmo tempo em que deve ter profundidade de conteúdo, deve ser facilmente apreendido pelo

⁷ Vale lembrar que, no *Discurso sobre a poesia dramática*, Diderot afirma que o espectador do teatro deve perder o fôlego, tremer, ser comovido e emocionado pela cena: “A poesia [dramática] reclama algo de enorme, barbado e selvagem” (Diderot, 2005, p. 108). O mesmo recurso parece estar sendo reivindicado aqui.

espectador, favorecendo o efeito sobre sua imaginação. Os símbolos mobilizados na cena pela pintura devem ter uma função que vai além de mostrar o domínio da técnica ou da erudição. Devem ser energéticos, não podem ser frios, é preciso reter o que Diderot chama de “sublime da ideia”: a idealização da representação é prescrita a partir de características específicas. O símbolo, avança o autor, deve ser construído a partir de uma composição simples, direta, forte, fácil de ser compreendida.

Ao longo de todo o *Salão de 1767*, Diderot se mostra bastante crítico. Por isso, recorremos a um exemplo não exposto no Salão daquele ano. Em 1765, Diderot comenta de modo elogioso um esboço apresentado no Salão daquele ano (1996a, p. 389-391). O quadro seria terminado apenas em 1777, mantendo os elementos apreciados pelo salonista. Referimo-nos ao quadro *Le fils ingrat* [O filho ingrato], de Jean-Baptiste Greuze (figura 3).



Figura 3 – La malédiction paternelle. Le Fils ingrat. Jean-Baptiste Greuze. 1777. Óleo sobre tela. 130x163cm. Museu do Louvre, Paris.

A cena de Greuze se passa no interior de uma casa de particulares, talvez na sala de uma família pouco abastada (característica indicada pelos móveis, pela penumbra e pelas roupas das pessoas retratadas). As duas cadeiras caídas são indício de alguma confusão recente. Aparecem oito pessoas: três homens, três mulheres, sendo duas mais jovens, e duas crianças pequenas, ambos meninos. O filho ingrato é o jovem para quem todas as atenções estão voltadas. Ele é abraçado pela mãe, por sua irmã e pelo irmão caçula, e seu braço direito lança um sinal de adeus. O pai, do lado esquerdo do quadro, é representado com um gesto direcionado ao filho, como se quisesse segurá-lo ou abraçá-lo uma última vez, mas é segurado por uma das filhas.

A tensão ressaltada pelo quadro é privada. Não se trata de uma cena histórica, do gesto de um grande rei, de algo distante da vida de uma pessoa comum. Os gestos, as mãos, os rostos: tudo simboliza emoções. Uma das irmãs tem uma pose de súplica em direção ao irmão mais velho. O irmão mais novo o segura pelas vestes. A mãe o abraça e o olha de modo suplicante, enquanto aponta sua mão esquerda para a figura do pai.

Quanto ao filho ingrato, seu olhar é aterrorizado, mas se despede com a mão direita e, com a esquerda, fechada fortemente, mostra a determinação de quem não será dissuadido. A única personagem da tela que não parece pertencer à família é o homem da extrema direita, mais velho do que o filho ingrato, cuja expressão é de quem se diverte com tudo o que está acontecendo. Sua mão direita está posicionada na altura do queixo indicando que é apenas um espectador, pois não é difícil perceber falta de empatia de sua parte.

Quando comparado com os dois quadros de Lagrenée analisados acima, pode-se constatar diferenças interessantes. Nos dois quadros, não encontramos metade da expressividade presente no quadro de Greuze. Se as representações da Toga e da Espada são feitas com excelente técnica, as expressões do rosto das personagens são, nos termos de Diderot, rasas; isso também pode ser dito dos gestos das mãos e braços e da posição do corpo. Na cena de Greuze, cada elemento é cuidadosamente mobilizado para transmitir emoção pela cena. Por outro lado, nas duas cenas de Lagrenée, ainda que o tema seja grave, as expressões e os gestos parecem vazios ou triviais. Se comparamos, especificamente, as mãos das personagens, encontramos uma diferença central. Mesmo na representação de Marte e Belona, mas sobretudo na cena da Inocência que desarma a Justiça, as mãos estão relaxadas, apesar da gravidade do conteúdo. No *Filho ingrato*, as mãos são suplicantes. Elas guardam uma eloquência particular.



Figura 4 – La malédiction paternelle. Le Fils ingrat. Detalhe.



Figura 5 – La malédiction paternelle. Le Fils ingrat. Detalhe.



Figura 6 – La malédiction paternelle. Le Fils ingrat. Detalhe.



Figura 7 – La Robe ou la Justice que l’Innocence désarme et à qui la Prudence applaudi. Detalhe.

Importa notar, ainda, como toda a cena de Greuze é alegórica. A família ali presente não é, propriamente, nenhuma família real, mas é possível identificar-se com ela. Essa identificação poderia ocorrer seja pelo número de membros na cena, pela viagem próxima do filho mais velho, pela comiseração dos demais membros do quadro, pela disposição dos elementos que compõem o cenário. A cena tem um tema próximo do imaginário de seus potenciais espectadores e sua composição se encaixa na atmosfera de uma Paris setecentista. Se Greuze passa uma impressão de naturalidade, cada traço foi cuidadosamente pensado e calculado para gerar um efeito determinado.

Diderot, portanto, não critica propriamente a presença de uma simbologia no quadro; sua crítica se dirige a quais símbolos são agenciados e por quais motivos. Na perspectiva de Diderot, não há nada de muito grandioso no elogio de um financista a si mesmo, aquele que encomenda e, conseqüentemente, determina detalhes da obra. O salonista reconhece os méritos artísticos notados em cada quadro, e é justamente por constatar a capacidade técnica de domínio do pincel que solicita um melhor uso dela. A técnica sozinha não alcança o projeto artístico de Diderot. Sozinha, ela não traz a combinação quase paradoxal entre força e simplicidade. A composição se associa à ideia por trás da técnica, ao que se pretende transmitir com o resultado da tela, tratando-se, assim, de uma abordagem mais abstrata, do ato de pensar a cena antes de concretizar seus traços. Apenas depois de pensá-la por completo, é que a técnica é requisitada e, seguindo os princípios apresentados por Diderot, não há técnica boa o suficiente que seja capaz de compensar as falhas da composição.

As capacidades artísticas não devem se restringir à técnica, devem se estender sobretudo ao efeito causado no espectador, ultrapassando os limites da tela em conjunto com o pigmento. A eficiência do artista é necessária, mas não é suficiente, e as proezas da técnica não encerram em si o que há de melhor na arte. A preocupação com a perspectiva do público, com o impacto da obra sobre seus espectadores é central no argumento do filósofo. A pintura não pode ser muda, ela deve se fazer ouvir pelo público, e seu impacto é causado pelo conjunto de técnica e narrativa da composição.

Não são desconsideradas as necessidades do pintor, impelido a se dobrar a determinadas circunstâncias. O argumento do filósofo nos leva a concluir que, se pudesse, o pintor não deveria aceitar o pedido de pintar quadros para a casa de um financista. Afinal, isso implica em seguir especificações do comprador, que deseja especialmente ter peças que servirão de decoração, e isso impõe características ao quadro que comprometem sua verdadeira beleza. Contudo, o pintor é, antes, um ser humano cujas necessidades básicas devem ser sanadas, e ele

não pode recusar um projeto dessa envergadura. Seus limites artísticos, porém, são cerceados por suas necessidades, e a composição cede às delimitações do comprador.

CONCLUSÃO

Diderot deseja que a pintura narre uma história cujo impacto não permaneça apenas sobre a visão. Ela não deve impressionar apenas pela técnica, mas deve conter em si a capacidade de despertar, em última instância, sentimentos morais no espectador. É como Diderot (2018, 144) escreve ao amigo Naigeon, ao final da *Sátira primeira* “[seu] tique é moralizar”. Se não toda, boa parte de sua reflexão filosófica guarda em si um fundo moral e é motivada por diferentes temas e linguagens. Não se trata de uma reflexão sistemática, que parte sempre de textos e se desenvolve por meio de tratados. Trata-se de uma narrativa viva, conferindo vivacidade também a seu discurso filosófico, uma reflexão energética, inspirada e movida, por exemplo, pela pintura.

Podemos, assim, afirmar, que no seio da reflexão artística de Diderot nasce sua Filosofia da Arte. Sua reflexão filosófica se confunde com sua apreciação dos quadros e com as indicações aos pintores ao longo de suas – severas – críticas. As interpretações e valorações sobre o uso do símbolo em diferentes obras não são meros comentários técnicos, mas espaço para o desenvolvimento de uma reflexão complexa e completa. Por trás do comentário sobre o bom e o mau uso do símbolo, isto é, em seu pano de fundo, encontra-se parte da filosofia moral diderotiana. O símbolo presente no quadro é fundamental, pois é ele quem fala mais diretamente ao imaginário do espectador. Essa compreensão intervencionista parece se aplicar bem ao esquema diderotiano: “Eis o que pode explicar por que, para Diderot, o pintor, ao invés de contentar-se em promover a ilusão da realidade (a ilusão de sentidos), deva dar o que pensar. A ilusão da realidade deve transportar-nos a uma realidade moral” (Figueiredo, 2021, p. 216).

Por certo, os quadros com uma ótima técnica são belos, mas Diderot deseja que a composição vá além dessa beleza considerada por ele superficial. Ela se encerra, literalmente, na superfície da tela; o filósofo desafia o artista a ir mais fundo. É preciso estimular a imaginação dos espectadores de maneira a impactá-la de forma duradoura. Na perspectiva do filósofo, o olhar de Belona no quadro de Lagrenée, assim como seus gestos ou qualquer traço de sua composição, não têm esse potencial. Esse olhar deveria acompanhá-lo quando fechasse os olhos e tentasse – ou não – lembrar do quadro. A ausência de força e energia faz com que sua lembrança se apague e com que o quadro se esvaia de nossas memórias. A obra será mais

bela se pudermos senti-la como se estivéssemos presentes no interior da cena retratada. Teríamos, dessa forma, a impressão ou sensação de que cada objeto ou modelo da cena existe para além da tela. Em última instância, seríamos, assim, impressionados pela composição.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Leon Battista. **De pictura**. Tradução [do latim para o francês] Danielle Sonnier. Paris: Éditions Allia, 2019.

CLAUDIANUS, Claudius. **Claudian**. Volume 1. Tradução Maurice Platnauer. Loeb Classical Library. London: Harvard University press, 1922.

DE PILES, Roger. **Cours de peinture par principe**. Amsterdam et Leipsick: Arkstée et Merkis, 1766.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução Franklin de Matos. Cosac Naify, 2005.

DIDEROT, Denis. Les Salons. *In: Œuvres*. Tome IV – Esthétique et Théâtre. Organização de Laurent Versini. Paris: Robert Laffont, 1996a, p. 167-1005.

DIDEROT, Denis. **Obras II** – Estética, poética e contos. Tradução e organização de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DIDEROT, Denis. Pensées détachées sur la peinture et sur la sculpture. *In: Œuvres*. Tome IV – Esthétique et Théâtre. Organização de Laurent Versini. Paris: Robert Laffont, 1996b, p. 1007-1058.

DIDEROT, Denis. Sátira primeira sobre os caracteres, as palavras de caráter, de profissão etc. *In: Artefilosofia*. Tradução de Kamila Babiuki e Rafael de Araújo e Viana Leite, n. 25, dezembro de 2018, p. 131-147.

FIGUEIREDO, Vinicius de. **A paixão da igualdade: uma genealogia do indivíduo moral na França**. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

GREUZE, Jean-Baptiste. **La malédiction paternelle**. Le Fils ingrat. Óleo sobre tela. 130x163cm. Museu do Louvre: Paris, 1777.

LAGRENÉE, Louis Jean François. **L'Épée ou Bellone présentant à Mars les rênes de ses chevaux**. Óleo sobre tela. 99x145cm. The Art Museum: Princeton, 1766.

LAGRENÉE, Louis Jean François. **La Magistrature, représentée par la Justice que l'Innocence désarme**. Óleo sobre tela. 97x145,5cm. The Art Museum, Princeton. 1766.

LEITE, Rafael de Araújo e Viana. **A querela do luxo por Voltaire e Rousseau**. 2014. Dissertação de mestrado – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre as ciências e as artes**. Tradução Lourival Gomes Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Coleção Os Pensadores), p. 334-360.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TALON-HUGON, Carole. **Une histoire personnelle et philosophique des arts**. Moyen Âge et Renaissance. Paris: PUF, 2014.