UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

A MANEIRA ANTIGA NO SALON DE 1789
JOSEPH MARIE VIEN, DENIS DIDEROT E A MANEIRA
ANTIGA.

FRÉDÉRIC RENÉ GUY PETITDEMANGE

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Filosofia no
Departamento de filosofia da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de doutor em filosofia.

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
VERSÃO CORRIGIDA

A MANEIRA ANTIGA NO SALON DE 1789
JOSEPH MARIE VIEN, DENIS DIDEROT E A MANEIRA ANTIGA.

FRÉDÉRIC RENÉ GUY PETITDEMANGE

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Filosofia no
Departamento de filosofia da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de doutor em filosofia.

De acordo,
Orientador: Leon KOSSOVITCH

São Paulo
2015

ABSTRACT

Ce travail est une étude de l'expression "manière antique" employée en France pour classifier un genre de peinture dans la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle. C'est un travail sur le vocabulaire en usage à cette époque pour parler de l'art et de son appréciation. C'est aussi un travail de traduction de textes critiques, de définitions de l'*Encyclopédie*, de dictionnaires spécialisés dans les termes artistiques, d'articles de journaux et de passages des livrets des Salons. Pour discuter l'idée de la peinture au temps des Lumières, cette étude s'organise autour de la réflexion du philosophe Denis Diderot sur l'art et sur la manière et le modèle en particulier. Au niveau des peintres, ce sont les œuvres de Joseph Marie Vien et de son élève Jacques Louis David qui sont les objets de cette étude sur la manière antique.

Esse trabalho é um estudo da expressão "maneira antiga" empregada para classificar um gênero de pintura na segunda metade do século XVIII. É um trabalho sobre o vocabulário em uso nessa época para falar da arte e da sua apreciação. É também um trabalho de tradução de textos críticos, de definições da *Encyclopédie*, de dicionários especializados nos termos artísticos, de artigos de jornais e de trechos dos livretes dos Salons. Para discutir a ideia da pintura no tempo das Luzes, esse estudo se organiza em volta da reflexão do filósofo Denis Diderot sobre a arte e a maneira e o modelo em particular. Ao que diz respeito aos pintores, são as obras de Joseph Marie Vien e do seu aluno Jacques Louis David os objetos desse estudo sobre a maneira antiga.

This is a study of the "antic manner" expression used to classify a genre of paintings in France during the second half of the XVIII century. It is a study of the vocabulary in vogue at the time in discussions of art and the appreciation of art. It is also a study of the translation of critical texts, *Encyclopédie* definitions, specialized dictionaries on artistic terms, journalistic articles, and excerpts from Salon pamphlets. To discuss painting during the Enlightenment, this study focuses on the reflections of the philosopher Denis Diderot on art, form, and subject in particular. In respect to painters, the works of Joseph Marie Vien and his pupil Jacques Louis David are the main object of this study on the "antic manner" of painting.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	3
1 ACADEMIA DE PINTURA, SALON, LIVRETES, DICIONÁRIOS E A <i>ENCYCLOPÉDIE</i>: INTRODUÇÃO AO SALON DE 1789	6
1.1 Academia de Pintura, Salon e livrete	6
2 A MANEIRA ANTIGA NO SALON DE 1789	35
2.1 Os efeitos da Maneira: elegância e graça	91
a. Elegância	94
b. Graça	115
c. Gosto	125
3 A MANEIRA ANTIGA NA FRANÇA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII. DIDEROT E A MANEIRA	138
a. Antigo	139
b. 'Maneira" e "amaneirado"	145
c. Maneira e imitação	174
d. Maneira antiga e modelo antigo	184
e. A grande maneira: Jacques LOUIS DAVID	189
REFERÊNCIAS	268

INTRODUÇÃO

Esse estudo propõe-se a questionar a expressão “maneira antiga” no processo de variação e de descontinuidade da arte. O trabalho está circunscrito, no tempo, à segunda metade do século XVIII, e, no espaço, à França. A reflexão de Denis Diderot é central nesse trabalho que pretende abordar um aspecto da pintura no tempo das Luzes. A reflexão do filósofo se desenvolve na direção da Encyclopédie, cargo que ele ocupa com D’Alembert desde 1751 e depois sozinho à partir de 1757, nos relatórios do Salons de 1759 a 1781, e nos textos paralelos que precisam a sua ideia da pintura. Os relatórios dos Salons de 1763 (e o elogio da pintura de Joseph Marie Vien), de 1765 e de 1767 e de 1781, o “Ensaio sobre a pintura”, também de 1765, e as definições da Encyclopédie constituem os lugares onde Diderot esclarece a expressão “maneira antiga” numa reflexão mais ampla sobre as palavras “maneira” e “modelo”. Procurou-se com os dicionários e a Encyclopedie abordar o trabalho sobre o vocabulário que se encontra nos textos na perspectiva de exprimir com mais justeza as ideias e os efeitos da pintura.

Assim, o “Dicionário portátil de pintura, escultura e gravura”, de Dom Pernety¹, de 1757, e o livrete do Salon constituem as ferramentas do amador de arte para acompanhar a exposição e educar o seu gosto. Mas há outros desafios, os das instituições artísticas são o de promover um gosto nacional e uma maneira nacional conveniente, pois se fala nesse momento de “regeneração da Escola Francesa de Pintura”.

Filósofos, artistas, historiadores, científicos, acadêmicos, colecionadores e connoisseurs das artes dialogam sobre a validade do modelo antigo na procura de um estilo nacional. Os Salons e os livretes apresentam ao público as obras dos melhores artistas acadêmicos formados pela Academia Real de Pintura, instituição-ferramenta das políticas artísticas do Rei.

¹ **PERNETY Antoine Joseph** (1716-1796). Chamado Dom Pernety, monge beneditino, alquimista, escritor.

Os anos 1760 representam um momento fértil na reflexão de Diderot sobre a arte, vários textos são produzidos para complementar os relatórios dos Salons e o ritmo² de edição da *Encyclopédie* com as suas definições de termos relacionados à pintura demonstra a disposição do filósofo de participar da efervescência de dimensão europeia desse debate sobre o modelo antigo.

² Menciona-se o ritmo e o detalhe de saída dos volumes da *Encyclopédie*. De 1751 a 1757: edição dos volumes 1 a 7; de 1757 a 1762: revogação dos privilégios da *Encyclopédie*; de 1762 a 1772: retomada da publicação; depois de 1776: edição de versões resumidas e de compilações.

Assim, os textos do filósofo são respostas ao célebre historiador da arte Johann Joachim Winckelmann³, pois, no relatório do Salon de 1767, Diderot menciona Winckelmann antes de debater sobre a maneira antiga e o modelo antigo.

A primeira parte desse estudo descreve os trabalhos das instituições no tempo, da fundação da Academia Real de Pintura, das suas estruturas de ensino, dos prêmios, dos Salons e o seu livrete, ferramenta eficiente para orientar-se nessa sucessão de exposições. Estuda-se nessa parte textos históricos, decretos institucionais e os livretes dos Salons para esclarecer o funcionamento e os métodos do ensino da pintura na Academia Real.

A segunda parte discute “à maneira antiga” e os seus modelos em relação às obras do pintor Vien. Da tela exposta em 1789, no último Salon da monarquia, aos inícios dessa maneira na carreira do pintor nos anos 1765, aborda-se as relações entre as academias para promover o gosto antigo e incentivar “maneira antiga”. Nessa parte são artigos de diários, definições e sobretudo o relatório do Salon de 1765 e do elogio de Diderot à pintura de Vien que constituem a base da reflexão.

A terceira parte aborda a expressão “maneira antiga”, separando os termos para melhor esclarecê-los. Começando pelo adjetivo antigo, a reflexão se organiza em volta de definições e dos relatórios do Salon de 1765 e de 1767. Para concluir, trata-se da pintura de David no Salon de 1789 e seu sucesso crescente ao longo das exposições dos anos 1781, 1783, 1785, 1787. O sucesso da pintura de David no Salon de 1789 marca o reconhecimento público da “maneira antiga” proposta pelo ensino acadêmico e homenageia o mestre Vien, personagem central na “regeneração da Escola Francesa de Pintura”.

³ **WINCKELMANN Johann Joachim:** Pensamentos sobre a imitação das obras gregas em pintura e em escultura editados em 1755 e *História da arte na Antiguidade*, editado pela primeira vez em Dresden, em 1764.

1. ACADEMIA DE PINTURA, SALON, LIVRETES, DICIONÁRIOS E A *ENCYCLOPÉDIE*: INTRODUÇÃO AO SALON DE 1789

1.1 Academia de Pintura, Salon e livrete

O livrete⁴ do *Salon*⁵ de pintura é indissociável nos séculos XVII e XVIII da Academia⁶ Real de Pintura. Ele reflete ao longo do tempo e das suas transformações,

⁴ A palavra portuguesa “livrete” é uma tradução da francesa *livret* que significa “caderneta, registre ou relatório ou ainda pequeno folheto no qual são escritas algumas informações”.

⁵ **SALON:** *Sallon de peinture, appartement dans le Louvre, où les peintres de l'Académie Royale exposent leurs tableaux nouveaux pour la satisfaction du public (voyez exposition).* **DOM PERNETY:** *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris, 1757. Librairie Bauche. disponível no site:* <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k257115.r=Pernety%2C+Antoine-Joseph.langEN>,

SALÃO: Sallon de pintura, cômodo dentro do Louvre onde os pintores da Academia Real expõem os seus novos quadros para a satisfação do público. (Ver exposição)

DOM PERNETY: *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris, 1757. Librairie Bauche. disponível no site:* <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k257115.r=Pernety%2C+Antoine-Joseph.langEN>,

EXPOSITION: Les peintres de l'Académie Française de Peinture exposent ordinairement tous les ans leurs tableaux nouveaux, dans la Salle de Peinture au vieux Louvre. Cette exposition commence à la Saint Louis et dure un mois entier ; quelques fois, on la prolonge jusqu'à la fin du mois de septembre. Cette salle est alors ouverte à tout le public, et chaque particulier peut dire ouvertement ce qu'il pense de chaque tableau exposé. Les peintres mêmes qui les ont faits s'y trouvent souvent mêlés dans la foule, pour profiter des critiques que l'on en porte et corriger les défauts réels que les connaisseurs y remarquent.

DOM PERNETY: *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris, 1757. Librairie Bauche. disponível no site:* <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k257115.r=Pernety%2C+Antoine-Joseph.langEN>,

EXPOSIÇÃO: Os pintores da Academia Francesa de Pintura expõem ordinariamente todos os anos os seus novos quadros na sala de pintura no velho Louvre. Essa exposição começa no dia da São Luís e dura um mês inteiro, às vezes, se prolonga até o final do mês de setembro. Essa sala está aberta ao público todo e cada um em particular pode dizer abertamente o que pensa de cada quadro exposto. Mesmo os pintores que os fizeram estão frequentemente misturados a multidão, para aproveitar as críticas que se fazem e corrigir os defeitos reais que os conhecedores notam neles. **DOM PERNETY:** *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris, 1757. Librairie Bauche. disponível no site:*

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k257115.r=Pernety%2C+Antoine-Joseph.langEN>

⁶ **ACADEMIA DE PINTURA:** Academia de Pintura é uma escola pública onde os pintores vão desenhar e pintar e os escultores vão modelar a partir do nu, chamado modelo. A Academia Real de Pintura e Escultura de Paris nasceu graças aos desentendimentos que aconteceram entre os

mestres pintores e escultores de Paris e os pintores privilegiados do rei, que a comunidade dos pintores queria inquietar. Le Brun, Sarazin, Corneille, e os outros pintores do rei, constituem o projeto de uma academia particular, e tendo apresentado uma solicitação ao Conselho, obtiveram um impedimento como eles desejavam datado de 20 de janeiro de 1648. Reuniram-se em princípio na casa de Charmois, secretário do marechal Schomberg, que estabeleceu os primeiros cânones da Academia. A Academia apresentou em seguida suas conferências na casa de um dos amigos de Charmois, situada a próximo Saint Eustache, dali ela passou para o Hotel de Clisson, rua Deux-boules, onde ela continuou os seus exercícios até 1653, quando os acadêmicos se transferem para a rua Déchargeurs. Em 1654 e começo de 1655 obteve do cardeal Mazarin uma licença de letras e de patentes, que foram registradas no parlamento e em reconhecimento ela elegeu o cardeal como seu protetor, e o chanceler como sub-protetor. É preciso notar que o chanceler desde a primeira instituição da Academia havia sido nomeado seu protetor, mas para adular o cardeal Mazarin se demite desta honraria e se contentou com a de vice-protetor. Em 1656, Sarazin cedeu à Academia um imóvel que ele possuía nas galerias do Louvre, mas em 1661 ela foi obrigada a sair dali; M. de Ratabon, superintendente das edificações, a transferiu para o Palais Royal onde ela ficou por trinta e um anos. Finalmente, o Rei lhe deu uma área no velho Louvre. Depois, em 1663, a Academia obteve, por doação de M. Colbert, o patrocínio de quatro mil libras. Esta Academia é composta de um provedor, um vice-provedor, um diretor, um chanceler, quatro reitores, pró-reitores, um tesoureiro, quatorze professores, sendo um de anatomia e um outro de geometria, vários adjuntos e conselheiros, um secretário e um historiador, um hussardo (pg. 57). Os primeiros membros da Academia foram le Brun, Errard, Bourdon, La Hire, Sarrazin, Corneille, Beaubrun, le Sueur, d'Egmont, Vanobstat, Guillin, etc. A Academia de Paris mantém todos os dias à tarde, durante duas horas, a escola pública, onde os pintores vão desenhar ou pintar e os escultores vão modelar a partir de modelo vivo; há doze professores que conduzem a escola, cada um durante um mês e doze adjuntos para os substituir em caso de necessidade; o professor titular coloca o homem nu, que se chama modelo, na posição que ele julga conveniente, e o dispõe em duas atitudes diferentes a cada semana, é o que se chama posar o modelo; em uma das semanas ele coloca dois modelos juntos é o que se chama posar o grupo; os desenhos, pinturas e modelos feitos a partir deste homem se chamam acadêmicos, assim como as cópias a partir destas academias. Ao contrário do que muitos pensam não se usam mulheres como modelo. A cada três meses são distribuídos três prêmios de desenho aos alunos, e todos os anos dois prêmios de pintura e dois de escultura; os vencedores dos prêmios de pintura e escultura são enviados a Roma às expensas do Rei para ali estudar e se aperfeiçoar. Além da Academia Real há ainda em Paris duas outras escolas ou academias de pintura, em uma das quais na manufatura real dos Gobelins. Esta escola é dirigida pelos artistas a quem o Rei hospeda no Hotel Royal de Gobelins e que são em geral membros da academia Royale. A outra é academia de S. Luc mantida pela comunidade dos mestres pintores e escultores; ela foi fundada pelo provedor de Paris em 12 de agosto de 1391. Charles VII concedeu-lhe vários privilégios em 1430, que foram corroborados em 1584 por Henry III. Em 1613 a comunidade de escultores se uniu a de pintores. Esta comunidade ocupa, próximo a S. Denys de la Chartre, uma casa onde ela mantém seu escritório e uma academia pública administrada da mesma maneira que a academia Royale, e onde se distribui todos os anos três prêmios de desenho aos alunos. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>

ACADEMIE DE PEINTURE : est une Ecole publique où les Peintres vont dessiner ou peindre, et les Sculpteurs modeler d'après un homme nu, qu'on appelle modèle. L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de Paris doit sa naissance aux démêlés qui survinrent entre les Maîtres Peintres et Sculpteurs de Paris, et les Peintres privilégiés du Roi, que la Communauté des Peintres voulut inquiéter. Le Brun, Sarazin, Corneille, et les autres Peintres du Roi, formèrent le projet d'une Académie particulière ; et ayant présenté à ce sujet une requête au Conseil, ils obtinrent un Arrêt tel qu'ils le demandaient, daté du 20 Janvier 1648. Ils s'assemblèrent d'abord chez Charmois, Secrétaire du Maréchal Schomberg, qui dressa les premiers Statuts de l'Académie. L'Académie tint ensuite ses Conférences dans la maison d'un des amis de Charmois, située proche S. Eustache. De là elle passa dans l'Hôtel de Clisson, rue des Deux - boules, où elle continua ses exercices jusqu'en 1653, que les Académiciens se transportèrent dans la rue des Déchargeurs. En 1654 et au commencement de 1655, elle obtint du Cardinal Mazarin un Brevet et des Lettres- Patentes, qui furent enregistrées au Parlement, et en reconnaissance elle choisit ce Cardinal pour son protecteur, et le Chancelier pour Vice - protecteur. Il est à remarquer que le Chancelier, dès la première institution de l'Académie, en avait été nommé protecteur : mais pour faire sa cour au Cardinal Mazarin, il se démit de cette dignité, et se contenta de celle de Vice - protecteur. En 1656 Sarazin céda à l'Académie un logement qu'il avait dans les Galeries du Louvre : mais en 1661 elle fut obligée d'en sortir ; et M. de Ratabon, Surintendant des Bâtiments, la transféra au Palais Royal, où elle demeura trente et un ans. Enfin le Roi lui donna un logement au vieux Louvre.

Enfin, en 1663 elle obtint, par le crédit de M. Colbert, 4000 livres de pension. Cette Académie est composée d'un Protecteur, d'un Vice - protecteur, d'un Directeur, d'un Chancelier, de quatre Recteurs, d'Adjoints aux Recteurs, d'un Trésorier, et de quatorze Professeurs, dont un pour l'Anatomie, et un autre pour la Géométrie ; de plusieurs Adjoints et Conseillers, d'un Secrétaire et Historiographe, et de deux Huissiers. Les premiers Membres de cette Académie furent le Brun, Errard, Bourdon, la Hire, Sarrazin, Corneille, Beaubrun, le Sueur, d'Egmont, Vanobstat, Guillin, etc. L'Académie de Paris tient tous les jours après midi pendant deux heures école publique, où les Peintres vont dessiner ou peindre, & les Sculpteurs modeler d'après un homme nu; il y a douze Professeurs qui tiennent l'école chacun pendant un mois, et douze Adjoints pour les suppléer en cas de besoin; le Professeur en exercice met l'homme nu, qu'on nomme modèle, dans la position qu'il juge convenable, et le pose en deux attitudes différentes par chaque semaine, c'est ce qu'on appelle poser le modèle; dans l'une des semaines il pose deux modèles ensemble, c'est ce qu'on appelle poser le groupe; les dessins, peintures et modèles faits d'après cet homme s'appellent académies, ainsi que les copies faites d'après ces académies. On ne se sert point dans les Ecoles publiques de femme pour modèle, comme plusieurs le croient. On distribue tous les trois mois aux Elèves trois prix de Dessin, et tous les ans deux prix de Peinture et deux de Sculpture ; ceux qui gagnent les prix de Peinture et de Sculpture sont envoyés à Rome aux dépens du Roi pour y étudier et s'y perfectionner. Outre l'Académie Royale, il y a encore à Paris deux autres Ecoles ou Académies de Peinture, dont une à la Manufacture Royale des Gobelins. Cette Ecole est dirigée par les Artistes à qui le Roi donne un logement dans l'Hôtel Royal des Gobelins, et qui sont pour l'ordinaire Membres de l'Académie Royale. L'autre est l'Académie de S. Luc, entretenue par la Communauté des Maîtres Peintres et Sculpteurs ; elle fut établie par le Prévôt de Paris, le 12 Août 1391. Charles VII lui accorda en 1430 plusieurs privilèges, qui furent confirmés en 1584 par Henri III. En 1613 la Communauté des Sculpteurs fut unie à celle des Peintres. Cette Communauté occupe, proche S. Denys de la Chartre, une

as políticas e as orientações artísticas reais em que Academia é o instrumento mais importante.

A Academia Real de Pintura e de Escultura, fundada em 1648⁷, tem vários objetivos. Ela deve formar artistas capazes de cumprir os programas artísticos de Luís XIV como a reforma e a decoração de palácios e edifícios públicos. A Academia demonstra a potência artística francesa em sua oposição a Roma.

A Academia Real de Pintura começa as suas reuniões em um pequeno alojamento da Paróquia de Saint Eustache. Ela se muda provisoriamente para um apartamento do Hotel Clisson. Em 1653-1654, ela muda para o Hotel Brion, e é nesse lugar que acontece a primeira exposição. Composta de 12 membros em 1654, ela conta com colégio de vinte artistas. Em 1656, a Academia muda para o Castelo do Louvre, onde os artistas da corte tinham os ateliês desde o reinado de Henrique IV. Em 1661, a Academia é transferida para o Palais Royal e em 1692 se estabelece definitivamente no Castelo do Louvre.

Colbert é eleito vice protetor da Academia Real de Pintura em 1661. Ele é o incentivador e propõe as regras da instituição; quando a Academia conta vinte seis membros, ele promulga seus estatutos, que fixam as suas habilitações.

maison, où elle tient son Bureau, et une Académie publique administrée ainsi que l'Académie Royale, et où l'on distribue tous les ans trois prix de Dessein aux Elèves. (R) O artigo é de Landois. Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Tiré du site internet : <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

⁷ Sob a iniciativa do Conselheiro de Estado Martin de Charmois, que organiza reuniões na casa dele ou na casa do seu amigo Mr Beaubrun, são eleitos, em fevereiro 1648, os doze primeiros membros da Academia Real de Pintura: Mr Lebrun, Mr Errad, Mr Bourdon, Mr de la Hire, Mr Sarrazin, Mr Corneille, Mr Perrier, Mr Beaubrun, Mr Lesueur, Mr Juste d'Egmont, Mr Van Opstal e Mr Guillain. Mr Martin Charmois é eleito Chef da Academia. Mr Lebrun é encarregado de organizar os exercícios da Academia que começam no dia primeiro de fevereiro. Os primeiros estudantes e um conjunto de amadores de arte participam do evento. O sucesso considerável da escola obrigou os doze acadêmicos a estabelecer regras precisas para a aceitação de novos alunos. Tratava-se de apresentar obras aos doze primeiros acadêmicos que as julgavam e aceitavam ou não os candidatos. Esse processo de admissão é adotado definitivamente. A primeira reunião para julgar as obras dos novos candidatos se deu no Hotel de Clisson em sete de março de 1648.

Nos estatutos de dezembro de 1663⁸ que revigoram a Academia Real, dois artigos retêm a nossa atenção. O artigo XXIV, que propõe um concurso aos estudantes, marca o primeiro passo para a criação de exposições.

O estatuto XXIV prevê:

*Que haverá prêmios propostos aos estudantes da Academia, que terão sido escolhidos no exame que acontecera todos os sábados de cada semana, dos desenhos que terão feito a partir do Modelo; e para esse efeito todos os anos, no último sábado de março, será dado pela Academia um sujeito sobre as ações heroicas do rei a todos os estudantes para que cada um deles faça um desenho a ser trazido três meses depois, e a o qual será conferido um prêmio. E depois será ordenado que o assunto seja executado em pintura, que o quadro seja trazido seis meses depois, nesse momento, será entregue o Grande Prêmio Real ao pintor que tiver feito melhor. Fica claro que o dito quadro permanecerá na Academia: e para o juízo dos ditos prêmios, cada um terá de exprimir as razões da sua opinião com bilhetes o mais brevemente possível, os quais serão examinados e solucionados pelos quatro reitores.*⁹

⁸ Esses estatutos são propostos em dezembro de 1663 e ratificados em fevereiro de 1664.

⁹ Statut XXIV. «Qu'il y aura des prix proposés aux étudiants de l'Académie qui auront été choisis dans l'examen qui s'en fera tous les samedis de chacune semaine, sur les desseins qu'ils auront faits après le Modèle : Et pour cet effet tous les ans, le dernier Samedi de Mars, il sera donné par l'Académie un sujet sur les actions héroïques du Roi à tous les Étudiants pour en faire chacun un dessein que sera rapporté trois mois après, et sur lequel sera délivré un prix. Et ensuite ordonné que le sujet sera exécuté en Peinture, que le Tableau en sera rapporté six mois après, auquel temps sera délivré le grand prix Royal à celui qui aura le mieux fait. Bien entendu que ledit Tableau demeurera à l'Académie : Et pour le jugement desdits prix, chacun sera tenu de déduire les raisons de son avis par billets le plus brièvement qu'il sera possible ; lesquels seront examinés et résolus par les quatre recteurs».

O concurso¹⁰ chamado de Grande Prêmio do Rei constitui a maior recompensa do processo de formação¹¹ e de avaliação dos alunos da Academia.

As obras dos melhores alunos, selecionados num exame organizado a cada sábado, participam do concurso e são expostas para serem julgadas pelos acadêmicos.

A Academia propõe anualmente aos artistas realizar uma obra tendo como assunto as “*ações heroicas do rei*”. A seleção do assunto histórico como tema das obras a ser realizado revela as preferências e as orientações artísticas da monarquia. Esse concurso, que pertence ao programa acadêmico, permite a ampliação das coleções reais, já que as obras vencedoras do concurso deviam permanecer na Academia.

Outro passo para a criação de uma exposição é o evento anual estipulado no artigo XXV, que ordena que:

Será feita todos os anos uma assembleia geral na Academia no primeiro sábado de julho na qual cada um dos oficiais e cada um dos acadêmicos serão obrigados a trazer algum quadro de sua obra para servir para decorar o local da Academia durante alguns dias somente, e depois levá-las de volta se bom lhes parecer, naquele dia se dará a troca ou a eleição dos ditos oficiais, se alguns tivessem que ser eleitos e serão excluídos aqueles que não apresentaram suas obras e serão convidados os protetores e diretores para assistir.¹²

¹⁰ Especificidade francesa, o concurso da Academia se fazia em dois tempos. Primeiramente, o artista apresentava um quadro de agregação (*morceau d'agrément*). Se aceito pela Academia, o artista se tornava acadêmico, mas ainda era considerado um membro externo sem poder participar das decisões e votar. Dois anos depois, o artista acadêmico devia apresentar uma outra obra chamada de quadro de recepção (*morceau de réception*). Se aceito, o artista se torna um acadêmico com a integralidade dos direitos. Os quadros de recepção eram expostos duas vezes. A primeira, restrita a um júri de acadêmicos, e a segunda na exposição pública da Academia.

¹¹ Desde as primeiras aulas de fevereiro de 1648, o ensino da Academia é organizado em dois momentos. A classe dita elementar se dedica ao desenho, trabalhando com os professores sobre modelos de desenhos dos mesmos. O segundo momento, dito classe adiantada, trabalha a partir de modelo-vivo. As duas classes trabalham sobre esculturas originais ou modelos de gesso. No final desses dois momentos de aprendizagem, os alunos apresentam o “*morceau de agrément*” para se tornar um agregado e depois o “*morceau de réception*” para ser admitido com acadêmico.

¹² «*Il sera tous les ans fait une assemblée générale dans l'Académie au premier samedi de juillet, où chacun des Officiers et Académiciens seront obligés d'apporter quelque morceau de leur*

Entre assembleia com vocação administrativa e festa comemorativa da Academia, esse evento propõe uma exposição obrigatória de obras para decorar o local. Ao mesmo tempo, essas obras expostas, quando julgadas, permitem a avaliação dos progressos da Academia e o controle do desempenho dos artistas. Essa exposição abre a história¹³ do que será chamado mais tarde, ao longo do século XVIII, “*Salon*”.

ouvrage, pour servir à décorer le lieu de l'Académie quelques jours seulement, et après, les remporter si bon leur semble, auquel jour, ce sera le Changement ou l'élection desdits Officiers, si aucuns sont à élire, dont seront exclus ceux qui ne présenteront point de leurs ouvrages, et seront conviés les protecteurs et directeurs d'y vouloir assister».

¹³ O livro de J.J. GUIFFREY: *Collection des Livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*. Editions Liepmanssohn et Dufour Paris 1869 que completa o livro de Anatole DE MONTAIGLON: *Le Livret de l'Exposition faite en 1673 dans la cour du Palais Royal* (Paris, Dumoulin, 1852), propõe um pequeno histórico do *Livret* que serve de base a nosso estudo. EXPOSIÇÕES DA ANTIGA ACADEMIA REINO DE LUÍS XIV 1. A primeira, aberta em 1667, sob convite do ministro para celebrar a fundação da Academia, dura quinze dias, do dia 9 ao dia 23 de abril. Colbert visita a exposição. 2. Acontece do dia 28 de março ao dia 28 de abril 1669 na Galeria do Palácio Brion ou Hôtel Richelieu, igualmente visitada por Colbert. 3. Estabelecida no mesmo lugar a partir do dia 20 de abril de 1671. 4. Primeiro Livrete, do dia 14 de agosto ao dia 14 de setembro 1673. A exposição tinha sido atrasada de alguns meses para coincidir com a festa do Rei, honrada dia 25 de agosto da presença do ministro. 5. Inaugurada dia 14 de agosto 1675. Não teve exposição em 1677 e 1679 por causa das dispensas que elas ocasionavam a Academia 6. Dia 14 de agosto 1681. Foi muito difícil reunir o número de obras suficiente. Lemoyne nomeado decorador da exposição. 7. Atrasada por causa da morte da rainha; acontece em setembro 1683. 8. (Segundo Livrete), do dia 20 de agosto ao dia 16 de setembro 1699; acontece pela primeira vez na Grande Galeria do Louvre. Primeira menção de um Livrete publicado por Perrault. Portanto é certo que teve um livrete em 1673, como atesta a publicação de M. Anatole de Montaiglon que reproduziu como uma escrupulosa exatidão, e segundo o único exemplar que se conhece antes que dois outros foram achados nos arquivos da biblioteca imperial, a brochura tendo por título “*Le livret de l'exposition faite en 1673 dans la Cour du Palais Royal*”.

9. (Terceiro Livrete), do dia 12 de setembro ao dia 8 de novembro 1704, na Grande Galeria do Louvre. 10. Só dura um dia 25 de agosto 1706 na ocasião da Festa do Rei, para oferecer ao olhar do público as obras de recepção e os objetos de arte pertencendo à Academia. O REINO DE LUÍS XV É MARCADO POR VINTE SEIS EXPOSIÇÕES DE 1725 A 1773 11. Do dia 25 de agosto ao dia 2 de setembro 1725, no salão quadrado, entre a Galeria de Apolo e a Grande Galeria do Louvre. 12. Na Galeria de Apolo, do dia 30 de maio ao dia 30 de junho 1727, produto do concurso aberto entre os principais oficiais da Academia. O Duque de Antin pede a opinião motivada dos acadêmicos que não expuseram sobre o mérito das composições expostas. 13. (Quarto Livrete), aberta dia 18 de agosto 1737 no grande salão quadrado do Louvre, Stiemart decorador, 286 assuntos, 69 expoentes, 49 pintores, 10 escultores, 8 gravadores em *taille douce*,

2 gravadores de medalhas. Teve um Livreite. 14. (quinto livreite) dia 18 de agosto 1738, sempre no salão quadrado do Louvre, foi pouco numerosa. 15. (sexto livreite). Do dia 6 ao dia 30 de setembro 1739, no salão quadrado. Stiemart, decorador; Reydelet, encarregado do Livreite 40 expoentes, 119 obras, 82 pinturas, 14 esculturas, 12 gravuras, 5 miniaturas. 16. (Sétimo Livreite) acontece do dia 18 de agosto ao dia 1 de setembro 1740. 17. (oitavo Livreite) do dia 1 ao dia 10 de setembro 1741. Portail como decorador no lugar de Stiemart. Falecido no dia 19 de agosto do mesmo ano. 18. (nono Livreite) do dia 1 ao dia 31 de agosto. Livreite de Reydelet, Portail decorador. 51 expoentes, 186 assuntos: 123 pinturas, 19 esculturas, 40 gravuras, em *taille douce*, 4 paisagens. 19. (Décimo Livreite) a exposição fica aberta do dia 5 ao dia 26 de agosto 1743. 20. (décimo primeiro Livreite) A exposição acontece do dia 20 de agosto ao dia 25 de setembro 1745. 53 expoentes; 214 obras, 140 pinturas, 19 esculturas, 40 gravuras, 15 paisagens. Portail decorador, Livreite de Reydelet. 21. (12 Livreite) a exposição aberta dia 25 de agosto dia da São Luis, Festa do Rei, fecha dia 25 de setembro 1746. Origem do júri, comissão escolhida entre os membros da Academia para examinar as obras. 22. (13 Livreite) aberta dia 25 de agosto 1747. Livreite de Reydelet, Portail decorador. 65 expoentes; 146 assuntos, 124 quadros, 8 esculturas, 14 gravuras. Nessa ocasião foram destacados 11 quadros executados sob as ordens do rei que encomendo 10 outros depois do fechamento da exposição. 23. (14 Livreite) aberta dia 25 de agosto 1748 no Salão quadrado do Louvre e uma parte na galeria de Apolo. Portail, decorador, Livreite de Reydelet, 48 expoentes no grande Salão; 158 assuntos expostos, 110 pinturas, 17 esculturas, 31 gravuras 7 quadros do pintor Troy estavam na galeria de Apolo, Pigalle tinha exposto no seu atelier, no pátio do antigo Louvre, 3 estatuas de mármore. 24. (15 Livreite), no Salão quadrado do Louvre do dia 25 de agosto ao dia 25 de setembro 1750. Portail decorador. 25. (16 Livreite) dia 25 de agosto 1751, Portail, decorador, Livreite de Reydelet. 47 expoentes 158 composições, 130 quadros, 14 esculturas e 14 gravuras. 26. (17 Livreite). Aberta dia 25 de agosto 1753. 27. (18 Livreite) dia 25 de agosto 1755. 28. (19 Livreite). Começa dia 25 de agosto 1757. 57 expoentes; 225 assuntos: 148 quadros, 33 esculturas, 44 gravuras. Portail, decorador, Livreite de Reydelet. 29. (20 Livreite) dia 25 de agosto 1759. Portail falecido dia 4 de novembro do mesmo ano e substituído por Chardin. 30. (21 Livreite) dia 25 de agosto 1761. Reydelet encarregado do Livreite, Chardin decorador (*tapissier*). 53 expoentes; 33 pintores, 9 escultores, 11 gravadores. 228 obras; 167 pinturas, 40 esculturas, 28 gravuras. 31. (22 Livreite) dia 15 de agosto 1763. 57 expoentes; 38 pintores, 9 escultores, 9 gravadores, 1 tapeceiro e 300 obras; 240 pintores, 30 esculturas, 29 gravuras, e uma tapeçaria dos Gobelins representando o retrato do Rei segundo Louis Michel Van Loo. 32. (23 Livreite) dia 25 de agosto 1765. Um Livreite 70 expoentes: 42 pintores, 15 gravadores, 11 escultores, 2 tapeceiros. 432 sujeitos: 316 quadros, 46 esculturas, 68 gravuras e 2 tapeçarias. 33. (24 Livreite) dia 25 de agosto 1767. Livreite. 64 expoentes: 45 pintores, 8 escultores, 11 gravadores. 485 composições: 347 pinturas, 40 esculturas, 38 gravuras. 34 (25 Livreite) Dia 25 de agosto 1769. 68 expoentes: 44 pintores, 10 escultores, 12 gravadores, 2 tapeceiros. 425 sujeitos 298 pinturas, 40 esculturas, 73 gravuras 2 tapeçarias. Livreite. 35 (26 Livreite) Dia 25 de agosto 1771. 70 expoentes; 45 pintores, 12 escultores e 12 gravadores. 532 obras: 359 pinturas, 79 esculturas, 14 gravuras. Fora do Louvre, 10 quadros de batalhas expostos no Castelo de Versailles no salão do ministério da guerra. 36. (27 Livreite) Dia 25 de agosto 1773. Livreite 60 expoentes: 38 pintores, 12 escultores, 10 gravadores. 479 sujeitos; 331 pinturas, 65 esculturas, 80 gravuras, 3 tapeçarias.

DURANTE O REINO DE LUIS XVI SE SUCEDEM SEM INTERUPÇÃO, DE 1775 A 1791, NOVE EXPOSIÇÕES BIANUAIS. 37. (28 Livreite), acontece segundo o costume consagrado pelos dois

Além da promulgação dos estatutos da Academia Real de Pintura por Colbert, o ano de 1663 é marcado pela instituição da Academia das Inscrições e Belas-Letras e, sobretudo, pelo reconhecimento, primeiro por Fouquet, depois por Colbert, de André Félibien¹⁴.

reinos precedentes, o dia da São Luís e abre em consequência dia 25 de agosto 1775 para fechar dia 25 de setembro. Vien aceitou encarregar-se da arrumação do local, sem receber. Teve um livrete. 38. (29 Livrete), dia 25 de agosto de 1777. Convite é feita a comissão de exame de ter toda severidade necessária no exame das obras e de fazer com que a decência seja respeitada. Lagrenée o velho e o secretario da Academia Renou promovem a decoração da exposição. 39. (30 Livrete) do dia 25 de agosto ao dia 3 de outubro 1779. 71 expoentes: 47 pintores, 12 escultores, 12 gravadores. 428 obras: 290 quadros, 80 esculturas, 58 gravuras. Renou encarrega-se da redação do Livrete. 40. (31 Livrete) Dia 25 de agosto 1781. 71 expoentes: 49 pintores, 12 escultores, 11 gravadores. 534 composições: 348 pinturas, 66 esculturas, 122 gravuras. Livrete de Renou. 41. (32 Livrete) Dia 25 de agosto 1783. 63 expoentes: 38 pintores, 12 escultores, 12 gravadores, 3 tapeceiros. 436 obras: 304 pinturas, 64 esculturas, 68 gravuras e três tapeçarias. Renou recebe 600 livres para a redação do Livrete. A decoração é confiada a Amédée Van Loo. O ano seguinte, há uma exposição especial do concurso aberto aos escultores na ocasião da descoberta do sistema aerostático. 42. (33 Livrete) Dia 25 de agosto 1785. 72 expoentes; 44 pintores, 18 escultores, 10 gravadores. 504 sujeitos: 292 quadros, 98 esculturas, 114 gravuras. Na metade da temporada da exposição se penso pela primeira vez em mudar de lugar os principais quadros para expor melhor aquelas obras que até agora tinham sido menos vistas. 43. (34 Livrete) Dia 25 de agosto 1787. Livrete de Renou. 76 expoentes: 46 pintores, 18 escultores, 12 gravadores. 402 obras: 291 pinturas, 116 esculturas, 42 gravuras. 44. (35 Livrete) Dia 25 de agosto 1789. 89 expoentes: 55 pintores, 25 escultores, 9 gravadores. 453 obras enviadas. 293 pinturas, 116 esculturas, 44 gravuras. Livrete. 45. (36 Livrete) Dia 25 de agosto 1791. 71 artistas admitidos. 44 pintores, 21 escultores, 6 gravadores. 426 sujeitos: 274 pinturas, 113 esculturas, 30 gravuras. Comissão de exame para a recepção das obras formada por seis oficiais da Academia e o mesmo número de acadêmicos sorteados. Livrete de Renou. Durameau decorador.

¹⁴ André Félibien estava então em Roma como secretário do Marquês de Marueil desde 1647, amigo de Nicolas Poussin e do secretário da Academia francesa Valentin Conrart, o seu renome começa com a sua tradução da história de Pio V do cardeal Barberini. De volta em Paris em 1649, ele é chamado por Fouquet, superintendente das finanças do Rei. Em 1660, Félibien dedica ao seu livro: *“De l’origine de la peinture et des plus excellents peintres de l’Antiquité. Dialogue.”* Em 1663, ele é chamado por Colbert para fundar a Academia das Inscrições e das Belas-Letras (*Academie des Inscriptions et des Belles-Lettres.*) e participa ativamente das discussões da Academia Real de Pintura e de Escultura. Em 1666 ele é chamado para ser o historiador do Rei e começa a publicar a obra em dez volumes *“Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellences peintres anciens et modernes”* (1666-1690). Em 1679, ele publica: *“Noms des peintres les plus célèbres”*, livro que é acompanhado de um dicionário dos termos relativos às artes. Em 1671, é Secretário da Academia Real de Arquitetura fundada no mesmo ano. Em 1673, é o Conservador do Gabinete das Antiguidades no Palais Brion (*conservateur du Cabinet des Antiquités*). Em 1674, publica “Descrição sumaria do Castelo de Versalhes”

A ideia da pintura de Félibien, formada ao longo da sua relação com Nicolas Poussin, amigo de Bellori, Fréart de Chambray e Dufresnoy, será fundamental nas orientações do ensino da Academia.

No seu primeiro livro sobre a pintura *“De l’origine de la peinture et des plus excellents peintres de l’Antiquité. Dialogue”*, editado em 1660, discute-se os preceitos da arte da pintura. André Félibien retoma as divisões da pintura dos autores do século XVI, distinguindo suas três partes: a composição, o desenho e a cor. Para ele, a composição, a parte mais importante, é a teoria da pintura dizendo respeito à imaginação e ao espírito do pintor.

O desenho e a cor dizem respeito à prática. É a parte do operário (ouvrier), menos livre, menos nobre:

(...) Porque segundo o que eu aprendi dos Pintores mais sábios: seria preciso que o corpo da obra fosse dividido em três partes principais. A primeira que trataria da COMPOSIÇÃO, abrangeria quase a totalidade da teoria da arte por causa da operação que se faz na imaginação do pintor, que deve ter toda a sua obra no espírito, e a possuir perfeitamente antes de chegar à execução. As outras duas partes que falaria do desenho e da cor dizem respeito somente à prática e pertencem ao obreiro, o que a torna menos nobre que a primeira, a qual é totalmente livre e que se pode saber sem ser pintor. Para compor bem um quadro, o pintor deve ter uma ciência tanto geral quanto particular de todas as partes que entram nele. E, como ele não saberia representar o que não estivesse na Natureza, é preciso também que ele tenha um conhecimento perfeito de todos os corpos naturais antes de fazer-lhe a imagem.

(*Description sommaire du Château de Versailles*). Em 1687, publica: “Descrições dos quadros, das esculturas etc. das Casas Reais” (*Descriptions des tableaux, des sculptures, etc des Maisons Royales*).

Lettres familières de Mr Conrad, à Mr Félibien. Paris: Chez Claude Barbin, 1681;

Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent. Avec vn dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts. Paris: J. B. Coignard, 1676;

Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus anciens et modernes. Paris: 1679;

Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes 5 pts. Paris: Simon Bernard, 1666, 1672, 1679, 1685, 1688;

Recueil de descriptions de peintures et d’autres ouvrages faits pour le roi. Paris: Chez Florentin et P. Delaulne, 1689.

*Mas ele deve ainda se lembrar que a arte de retratar se estende à representar todos os sujeitos naturais tanto os belos quanto os deformes; todavia quando ele passar à execução, se quiser assegurar o nível dos mais hábeis, ele será obrigado a escolher o que há de mais belo; porque mesmo se a Natureza é o seu modelo, embora como ela não seja igual em todas as suas partes, ele só deve considerar e reter dela o que houver de mais perfeito. Mas como frequentemente se pode errar nessa escolha das coisas belas; parece-me que precisaria dizer em primeiro lugar o que é a beleza e em que ela consiste principalmente no corpo humano, que é a mais perfeita obra de Deus na terra. E como é constante que ela procede da proporção das partes, seria preciso falar em seguida sobre o que é necessário a cada uma dessas partes para produzir-se essa proporção admirável, para que o pintor tendo, um conhecimento exato, possa igualar no seu sujeito a beleza das suas figuras, e escolhê-las quando ele vier a desenhar do natural, e se recusaria tratar das medidas na segunda parte, na qual se falaria somente no desenho. Mas como um quadro é a imagem de uma ação particular, o pintor deve ordenar o seu assunto e distribuir as suas figuras segundo a natureza da ação que ele empreende representar. E porque esse quadro é uma invenção nova do pintor, ou uma história, ou uma fábula já descrita pelos historiadores ou pelos poetas, seria preciso mostrar de que maneira ele deva tratar todos esses diferentes assuntos e como ele deve nela exprimir os movimentos do corpo e do espírito. É a razão pela qual, dever-se-ia falar nas paixões da alma, porque é uma parte, que, embora dependente do desenho deve estar inteira na idéia do pintor, porquanto ela não pode ser bem copiada do natural.*¹⁵

¹⁵ «(...) Car selon ce que j'en ai appris des plus savants Peintres : il faudrait que le corps de l'ouvrage fut divisé en trois principales Parties. Dont la première qui traiterait de la COMPOSITION, comprendrait presque toute la Théorie de l'art à cause que de l'opération s'en fait dans l'imagination du Peintre, qui doit avoir disposé tout son ouvrage dans son esprit, et le posséder parfaitement avant d'en venir à l'exécution. Les deux autres parties qui parleraient du DESSEIN et du COLORIS ne regardent que la Pratique, et appartiennent à l'ouvrier, ce qui les rend moins nobles que la première qui est toute libre, et que l'on peut savoir sans être peintre. Pour bien composer un tableau, le peintre doit donc avoir une science, et générale et particulière de toutes les parties qui y entrent. Et comme il ne saurait rien représenter qui ne soit dans la nature, il faut aussi qu'il ait une connaissance parfaite de tous les corps naturels avant d'entreprendre d'en faire l'image. Mais il doit se souvenir encore que l'art de peindre s'étend à représenter tous les sujets naturels, tant beaux que difformes; Toutefois quand il viendra à l'exécution, s'il veut tenir rang entre les plus habiles, il est obligé de faire choix de ce qu'il y a de plus beau ; parce qu'encore que la nature soit son modèle, néanmoins comme elle n'est pas égale en toutes ses parties, il ne doit en considérer et en prendre que ce qu'elle a de plus parfait.

Em 1663, André Félibien é chamado na fundação da Academia das Inscrições e Belas Letras: tendo a confiança de Colbert, ele participa na configuração do ensino na Academia Real de Pintura como conselheiro honorário¹⁶ (*Conseiller honoraire*) e, em 1671, é membro fundador da Academia Real de Arquitetura.

Em três anos (1660-1663), as idéias de Félibien se afirmam como fundamentais nas discussões das academias de arte.

No que diz respeito aos gêneros pictóricos somente a pintura de assunto histórico é mencionada, estando ausentes os outros gêneros da ideia de grande pintura.

A valorização do gênero histórico justifica, na exposição, a disposição das obras. A primeira exposição, organizada em 1665, teve um caráter privado, pois era reservada aos membros da instituição¹⁷. O caráter administrativo de assembleia prevalece. Limitada a poucos dias, a manifestação teve pouca repercussão.

Mais parce que souvent on peut se tromper dans ce choix des belles choses ; il me semble qu'il faudrait dire en premier lieu ce que c'est que la Beauté, et en quoi elle consiste principalement dans le corps humain, qui est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre. Et comme il est constant qu'elle procède de la Proportion des parties, il faudrait parler ensuite de ce qui est nécessaire dans chacune de ces parties pour produire cette Proportion admirable, afin que le peintre en ayant une connaissance exacte, puisse égaler à son sujet la beauté de ses Figures, et en faire choix lorsqu'il viendra à dessiner sur le naturel : Et l'on se refuserait à traiter des mesures dans la seconde partie, où l'on parlerait du dessin. Mais comme un tableau est l'image d'une Action particulière, le peintre doit ordonner son Sujet et distribuer ses figures selon la nature de l'Action qu'il entreprend de représenter. Et parce que ce tableau est une invention nouvelle du peintre, ou une histoire, ou une fable déjà décrite par les historiens ou par les poètes, il faudrait faire voir de quelle sorte il doit traiter tous ces différents Sujet ; et comme il y doit exprimer les mouvements du corps et de l'esprit. C'est pourquoi il faudrait parler des Passions de l'Âme, parce que c'est une partie qui bien que dépendante du Dessin, doit être toute entière dans l'idée du peintre, puisqu'elle ne se peut bien copier sur le naturel. (...)»

André FELIBIEN : De l'origine de la peinture et des plus excellents peintres de l'Antiquité. Dialogue. 1660. Introdução. Páginas 2, 3,4. 1660. Chez Pierre LE PETIT Imprimeur et Libraire ordinaire du Roy. Rue Saint Jacques, à la Croix d'Or. Documento eletrônico acessível no site www.gallica.bnf.fr.

¹⁶ Na hierarquia da Academia, o título de Conselheiro honorário (*Conseiller honoraire*), também chamado de Acadêmico honorário (*Académicien honoraire*), substitui o título de benfeitor (*bienfaiteur*). De muito prestígio esse título era atribuído a conhecedores da arte que não praticavam, mas que participavam dos debates da Academia.

¹⁷ **LICHTENSTEIN Jacqueline e Christian MICHEL:** Cycle de palestras na Universidade de Paris VIII. Outubro novembro 2004: AU COEUR DE LA CONNAISSANCE DE L'ART ET DES

A exposição de abril de 1667, ordenada e visitada por Colbert, é aberta à visitação externa: amadores de arte, nobres e burgueses se encontram numa mostra de duas semanas de duração que consolida a Instituição.

Em 1669, a exposição estava prevista para o dia 20 de abril na galeria do Palácio Real e no pátio do Hotel Richelieu acompanhando a recente mudança da Academia para esse novo local.

Não há livrete para essas exposições, lembrando que é na exposição de 1673¹⁸ que o primeiro livrete¹⁹ é editado. Essa exposição acontece no Gabinete das Antiguidades no Palais Brion, (local da Academia Real de Pintura desde 1654). No mesmo ano André Félibien é nomeado conservador.

Com o título “A exposição do pátio do Palácio Real em 1673”²⁰ e o subtítulo “Lista dos quadros e das peças de escultura expostas no pátio do Palácio Real pelos senhores pintores e escultores da Academia”²¹, esse livrete²² é um folheto de quatro páginas e constitui um catálogo sem imagens das obras apresentadas na exposição; só pinturas e esculturas estão expostas. Um número é colocado embaixo de cada obra que a localiza no livrete. A descrição das obras começa apresentando a quantidade das obras expostas por cada artista, seguindo-se os títulos acadêmicos deste, e por fim, uma breve descrição do assunto tratado.

ARTISTES FRANÇAIS DE L'ANCIEN RÉGIME: LES CONFÉRENCES DE L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE Séance du 27 octobre 2004. Origens e história dos Salons. (Origines et histoire des salons).

¹⁸ A exposição de 1673 aconteceu na grande galeria do Palais Royal e no pátio do Palais Brion (local da academia) e foi visitada por Colbert. Pela primeira vez foi editado um pequeno folheto que apresentava as obras. O folheto tem o nome de “Livret de l'exposition faite en 1673 dans la Cour du Palais Royal”.

¹⁹ **GUIFFREY J.J.: Collection des Livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800**. Edições Liepmanssohn et Dufour Paris 1869.

²⁰ “L'exposition de la cour du Palais Royal de 1673”.

²¹ **“Liste des tableaux et des pièces de sculptures exposés dans la cours du Palais Royal par messieurs les peintres et les sculptures de l'Académie”**. Documento eletrônico acessível no site www.gallica.bnf.fr.

²² O *Livrete* da exposição de 1673 tem quatro páginas. O formato é de 17,5 cm x 23,5cm. Esse *Livret* tem na abertura a gravura das armas da Academia Real de Pintura com sua divisa. *Nec pluribus impar*.

A lista de 1673 não fornece outras informações sobre as dimensões ou outros dados técnicos da obra. A lista apresenta as obras dos pintores segundo sua ordem hierárquica na instituição²³. As pinturas dos artistas mais ilustres são as primeiras mencionadas no livrete. Lebrun, primeiro pintor do Rei, chanceler e reitor da Academia, é o primeiro mencionado no livrete. Os títulos honoríficos qualificam os artistas e discriminam a ordem de sua apresentação até o título de conselheiro. Os acadêmicos e os agregados aparecem em último lugar, em categorias gerais, sem caráter individualizado por título. Essa ordem de apresentação segue os princípios da hierarquia dos gêneros pictóricos, sendo a pintura de história a mais valorizada.

Essa valorização da pintura de história na organização da exposição remete aos princípios mesmos da Academia, efetivos nos concursos de admissão e, sobretudo, no Concurso do Rei e nas encomendas reais que privilegiam os assuntos de história. A exposição se afirma como a vitrine das políticas reais em artes, determinantes das orientações artísticas.

Essa primeira edição de um livrete interessa a um número maior de visitantes. Apesar da sua relevância, este livrete não foi adotado para as exposições seguintes, que sofreram com problemas de organização devido às mudanças repetidas da Academia.

Na periodicidade irregular²⁴ dos *Salons* no final do século XVII e no início do século XVIII, tem destaque a exposição de 1699. O desempenho de dois autores revela a vontade de restabelecer a grandeza da exposição: nesse ano, sua organização cabe ao arquiteto Jules Hardouin Mansart e ao conselheiro honorário Roger de Piles, na

²³ A administração da instituição proposta por Colbert implica um sistema hierarquizado: um protetor, um vice protetor, um diretor escolhido entre os membros da Academia a cada ano, normalmente é o pintor favorito do Rei (Lebrun é diretor em 1683), um chanceler (eleito à vida), quatro reitores, dois reitores adjuntos, doze professores, oito professores adjuntos, seis conselheiros, membros agregados, encarregados do bom funcionamento da instituição e um número ilimitado de acadêmicos.

²⁴ Na exposição de 1675, não há livrete. Em 1677 e 1679, não há exposição. Em 1681 e 1683, há exposições sem livrete. Não há exposições entre 1683 e 1699.

Grande Galeria do Louvre. O livrete²⁵ mantém o mesmo título, adaptando-se apenas à mudança de lugar, a Grande Galeria do Louvre: “*Lista dos quadros e obras de escultura expostos na Grande Galeria do Louvre pelos Senhores pintores e escultores da Academia Real*”²⁶.

O livrete²⁷ de 1699 traz variações na sua edição e na sua maneira de apresentar as obras.

Para começar, logo após o título, na página 3, há um texto que justifica e descreve a organização da exposição.

Lista dos Quadros e obras de escultura expostos na Grande Galeria do Louvre pelos Senhores pintores e escultores da Academia Real neste ano 1699. Senhor Mansart sobreintendente e ordonator geral das Batimentos do Rei e Protetor da Academia, tendo notificado sua Majestade que os pintores e os escultores da sua Academia Real teriam desejado resetabelecer o antigo costume de espor as suas obras ao publico para ter o seu julgamento e para manter entre eles essa louavel emulação tão necessária à promoção das Belas Artes. Sua Majestade, não somente aprovou esse proposito, mas autorizou eles de fazer a exposição das suas obras na Grande Galerie do sur palácio do Louvre e quiz que lhes seja fornecido moveis da Coroa todas as tapeçarias que eles precisariam para ornar e decorar essa soberba galeria. Mas como ela é de uma extansão imensa, tendo 227 toesas²⁸ de comprimento, eles decidiram ocupar somente 115 toesas, fazendo duas divisórias nas extremidades desse espaço. Na divisória da extremidade a esquerda, na entrada, há um grande dossel de veludo verde com grandes fitas e crepinas de ouro e de prata, uma estrada e um

²⁵ O livrete da exposição de 1699 tem 23 páginas. O formato é de 90 cm x 152 cm. Na página do título há uma gravura do editor Coignard; à direita, a Imortalidade; à esquerda, o selo real; no centro, um livro.

²⁶ «*Liste des tableaux et des ouvrages de sculpture exposés dans la Grande Galerie du Louvre par Messieurs les peintres et sculpteurs de l'Académie Royale*».

²⁷ **DE MONTAIGLON Anatole : Le Livret de l'Exposition faite en 1673 dans la cour du Palais Royal.** Paris, Dumoulin, 1852..

²⁸ 1 toesa equivale a mais ou menos 2 m.

*tapete de pê por cima e dos retratos, um da sua Majestade e um outro de Meu Senhor de Perron. (...)*²⁹

Trata-se de um texto corrido que começa por introduzir a concepção³¹ e os objetivos da exposição e se prolonga numa descrição do espaço reservado a essa. A autorização e a descrição das dimensões do local, bem com a sua decoração, acompanham as apresentações das obras. Para as informações sobre as obras, a ordem hierárquica foi abandonada, nenhum título honorífico acompanha o nome dos artistas. A ordem de apresentação das obras segue o caminho da visita de tremo em tremo, de vão de janela em cruzeiro de janela ao longo da Grande Galeria. Os números não remetem mais às obras, mas aos tremos nos quais as obras estão penduradas. A localização dos tremos é feita em relação à orientação da parede, lado da galeria que abre sobre o pátio interno do Louvre, e lado “água” para se referir ao outro lado, que dá para o Rio Sena. Os vãos e os cruzamentos de janelas são localizados em relação aos tremos sem números. No livrete, as obras são descritas pelo assunto tratado e pela categoria da arte: pintura, escultura ou ainda tapeçaria são descritas sem ser divididas no livrete.

Essa fórmula adaptada a um caminho de visita será mantida no livrete³² da exposição de 1704 com algumas variações. O livrete de 1704 mantém o texto preliminar,

²⁹ *Monsieur Mansard Surintendant et Ordonnateur général des Bâtiments du Roy et Protecteur de l'Académie, ayant représenté à sa Majesté que les peintres et sculpteurs de son Académie Royale auraient bien souhaité renouveler l'ancienne coutume d'exposer leurs Ouvrages au Public pour en avoir son jugement, et pour entretenir entre eux cette louable émulation si nécessaire l'avancement des Beaux-Arts, Sa Majesté a non seulement approuvé ce dessein, mais leur a permis de faire l'exposition de leurs Ouvrages dans la grande Galerie de son Palais du Louvre, et a voulu qu'on leur fournit du garde-meuble de la Couronne toutes les Tapisseries dont ils auraient besoin pour orner et décorer cette superbe Galerie. Mais comme elle est d'une étendue immense, ayant 227 toises de longueur ils n'ont cru qu'en devoir occuper que l'espace de 115 toises, en faisant deux cloisons aux extrémités de cet espace. Sur la cloison de l'extrémité à gauche en entrant, il y a un grand dais de velours vert avec des grands galons et de grandes crépines d'or et d'argent, une estrade et un tapis de pied dessous avec deux Portraits, l'un de sa Majesté, et l'autre de Monseigneur par M. Perron. (...)*

³¹ A primeira página do livrete de 1699.

³² O livrete de 1704 tem 34 páginas. O seu formato é de 9 cm x 15,2 cm.

mas propõe outras justificações da exposição e se adapta aos eventos deste ano. O cabeçalho traz:

Lista dos quadros e obras de escultura expostos na Grande Galeria do Louvre pelos Senhores pintores e escultores da Academia Real nesse ano 1704. A Academia sempre foi persuadida que ele não podia fazer conhecer melhor sua aplicação e seu zelo para a perfeição das Belas Artes que expondo de vez em quando alguns quadros e algumas esculturas feitas pelos acadêmicos que a compõem. Ela sabe que embora a maior parte dessas obras estejam feita para contribuir a majestade dos templos e a magnificência dos palácios, não deixa de haver um grande número de outras que são dispostas nos gabinetes onde elas estão destinadas, que elas estão escondidas dos olhos do público e que assim o progresso que a Academia faz nessas artes poderia ser ignorado, se ela não tinha o cuidado o que despertar a sua atenção. O Senhor Mansart Surintendant e Ordonnateur general des Batimens du Roy e Protecteur de l'Académie, tendo conseguido esse ano do Rei uma parte da grande Galeria do Louvre, ela se encarregou de fazer essa exposição com mais ardor que ela se encontra felizmente num momento no qual tudo mundo está festejando o nascimento de um príncipe que faz as delicias da casa real e da França toda, a companhia não podendo encontrar uma ocasião melhor para demonstrar a sua parte na felicidade universal³³. A Parte da Galeria usada na decoração é de 110 toesas

³³ «L'Académie a toujours été persuadée qu'elle ne pouvait mieux faire connaître son application, et son zèle pour la perfection des beaux-arts, qu'en exposant de temps en temps quelques morceaux de Peinture et de Sculpture faits par les académiciens qui la composent. Elle sait que quoique la plupart des leurs Ouvrages soient faits pour contribuer à la Majesté des Temples et à la magnificence des Palais, il ne laisse pas d'y avoir un grand nombre d'autres qui ne sont pas plutôt placés dans les cabinets où ils sont destinés, qu'ils sont souvent dérobés aux yeux du public, et qu'ainsi le progrès de que l'Académie fait dans ces arts, pourraient être ignorés, si elle n'avait soin de lui fournir de quoi réveiller son attention. Monsieur Mansart Surintendant e Ordonnateur general des Batimens du Roy et Protecteur de l'Académie, lui ayant cette année obtenu du Roy une partie de la grande Gallerie du Louvre, elle s'est portée à faire cette exposition avec d'autant plus d'ardeur qu'elle se rencontre heureusement dans un temps où tout le monde est en fête pour la naissance d'un prince qui fait les délices de la maison royale et de toute la France, la Compagnie ne pouvant trouver une occasion plus favorable de témoigner la part qu'elle prend à la joie universelle. La partie de la Gallerie employée à la décoration, est de 110 toises de long, et a de chaque côté entre les croisées 17 trumeaux ornés de tapisseries, et numérotés sous la corniche en chiffres romains, où sont rangés les Ouvrages de peinture, et au milieu de la Gallerie, devant les Trumeaux et dans les embrasures des croisées, les ouvrages de

de comprimento e tem de cada lado entre os cruzeiros 17 tremos decorados de tapeçarias e numerados em baixo da cornija em dígitos romanos, onde estão dispostas as obras de pinturas, e no meio da Galeria, na frente do tremos e nos vãos dos cruzeiros, as obras de escultura. (...)

O estilo do texto corrido da descrição dessa extremidade da galeria é trocado depois por uma divisão do texto em partes que correspondem a cada tremo. O ritmo da leitura do livrete se adapta ao ritmo da visita. As partes do texto marcam as paradas a cada tremo para a apreciação das obras. Essa distribuição não privilegia nem a ordem da hierarquia dos membros da Academia nem a hierarquia dos gêneros pictóricos. Os retratos reais e da alta nobreza abrem o livrete e a exposição, a qual prosseguindo na grande Galeria de tremo em tremo, o número de cada um destes, permite a localização das obras.

Nesse livrete, as partes do texto apresentam primeiro, em letras maiúsculas, a localização do tremo e o seu número, seguindo a localização das obras, o nome do pintor e o seu título na Academia, seguindo o livrete de 1673. Como várias obras e vários pintores podem ocupar o mesmo tremo, os quadros são localizados neste por fileiras. Por fim, um curto texto descreve as obras contando brevemente a história do assunto tratado, ou quando se trata de retrato, dando o nome do retratado ou mencionando o lugar de uma paisagem, ou ainda descrevendo a cena de gênero representada.

Tanto no modelo de 1699 quanto no de 1704, nenhuma informação precisa sobre as dimensões das obras, a técnica ou quaisquer outros dados aparece nos livretes.

Livrete da exposição de 1699

Sur la cloison de l'extremité à gauche en entrant, il y a un grand dais de velours verd avec des grands galons & de grandes crepines d'or & d'argent, une estrade & un tapis de pied au dessous avec deux Portraits, l'un de Sa Majesté, & l'autre de Monseigneur, par M. Perfon.

Ensuite & des deux côtez de la Galerie, sont les Tapisseries des Actes des Apôtres, faites sur les Dessains de Raphaël; & comme ces Tapisseries sont d'une beauté extraordinaire, il n'y a aucuns Tableaux dessus, mais seulement des Ouvrages de Sculpture.

Sçavoir au Trumeau II. à la droite & du côté du Carrousel, sont les Portraits du Roy, de la feüe Reine, & de Monseigneur: de ces trois Portraits celui du Roy est de bronze; les deux autres de marbre blanc, sur leurs scabellons aussi de marbre blanc sont de M. Coisevox.

Au Trumeau III. est un Buste d'u-

Livrete da exposição de 1704

I. TRUMEAU SUR LA COUR.

Quinze Tableaux de M. COYPEL le Pere, ancien Directeur, & l'un des quatre Recteurs de l'Académie.

Au premier rang d'en bas, Ptolomée Philadelphie qui donne la liberté aux Juifs en reconnaissance de la traduction des Livres saints par les Septante.

Solon soutenant la justice de ses loix.

Alexandre Severe qui fait distribuer du bled au Peuple de Rome dans une disette.

L'Empereur Trajan donnant ses Audiences publiques aux Nations étrangères.

Entre ces quatre Tableaux qui ont été executez en grand à Versailles, Un sujet de Zephyre & Flore, & de plusieurs Amours qui jouient.

Au milieu du Trumeau. Une Assomption de la Vierge accompagnée de deux petits Tableaux de groupes d'AnGES qui jouient des instrumens, faits pour être executez en grand aux Invalides.

Sur l'Histoire d'Hercule. Le combat qu'il eut avec Achelous. Amalthée qui donne la corne d'abondance pour être envoyée à Hercule en échange de celle

Não há livrete na última exposição do Rei Luís XIV em 1706.

Durante a Regência o ritmo das exposições é profundamente alterado e só há exposições em 1725 e 1727 e mais uma vez desprovidas de livrete.

A exposição de 1725 acontece pela primeira vez no grande “Sallon” do Louvre. Mesmo se a exposição de 1727 se realizasse na Galeria de Apolo no Louvre, a mudança de lugar de 1725 é um marco. O salão quadrado do Louvre acolhe a partir de 1737 todas as exposições do século XVIII. Com um “I” a menos “Salon” se torna, ao longo do século XVIII, o nome histórico da exposição.

Não há exposições entre 1725 e 1737. De 1737 a 1748 a exposição é anual; a partir de 1748, é bianual. Todas as exposições têm o seu livrete a partir de 1737, quando o novo diretor geral dos edifícios do rei e tutor da Academia, Philibert Orry, propõe que a exposição se torne novamente marcante. Também o livrete do Salon de 1737

apresenta algumas mudanças em relação aos anteriores cujo padrão dura até 1789, tudo mudando em 1791.

O título do livrete muda. Não se trata mais de uma “*Lista dos quadros e peças de escultura expostas na Grande Galeria do Louvre*”, mas de uma “*Explicação das pinturas, esculturas e outras obras dos senhores da Academia Real*”, que evidencia a mudança da proposta. Pela primeira vez, o título menciona outras técnicas artísticas representadas no Salão, sem mais precisão sobre essas categorias; o livrete afirma nas páginas 19, 20 e 21, que se trata de gravuras apresentadas juntas, e discrimina também as técnicas da modelagem e do desenho nessa classificação de “outras obras”. Embaixo do título, um pequeno texto justifica a exposição, estabelece os seus comanditários e informa as datas do início e do fim da exposição.

(Esta) exposição foi ordenada segundo a intenção da sua MAJESTADE, por S. Orry, Conselheiro de Estado, Controlador Geral e Diretor Geral dos Edifícios, Vice-Protetor da Academia; no Grande Salão do Louvre, a começar no próximo dia dezoito de agosto, até o dia cinco de setembro do presente ano de 1737. ³⁴

O livrete da exposição de 1737 prossegue na página seguinte com um aviso que justifica a organização da exposição e descreve a disposição das obras.

AVISO

Como a exposição acontece num grande Salão quadrado e que o Senhor Stiemart encarregado do cuidado dessa decoração, foi obrigado para manter a ordem e a simetria de colocar de um lado e do outras obras de um mesmo autor tivemos o cuidado nessa descrição de designar a altura e largura de todos os quadros de

³⁴ «Dont l' [Cette] exposition a été ordonnée suivant l'intention de sa MAJESTE, par Monseigneur Orry, Conseiller d'Etat, Contrôleur General et Directeur General des Bâtiments, Vice-Protecteur de l'Académie ; dans le Grand Salon du Louvre, à commencer du Dix-huit août prochain, jusqu'au cinq septembre de la présente année 1737.» **Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de messieurs de l'Académie royale.** Documento eletrônico acessível no site www.gallica.bnf.fr.

*tamanho extraordinário, e ao que diz respeito às outras cujas formas são médias ou pequenas, não se poderá não as reconhecer tendo-se o livro em mãos e de as achar pela disposição indicado que está exatamente observada.*³⁵

Esse aviso na primeira página do livrete esclarece a correlação entre as obras e suas explicações no livrete relativamente à disposição das obras no *Salon* do Louvre. O livrete de 1737, assim como os de 1699 e 1704, localiza as obras em relação aos espaços arquitetônicos que remetem a visita a um percurso do qual o guia é o livrete. Na linha abaixo, o número de cada obra se destaca à frente do nome do artista, dos seus títulos acadêmicos ou ainda da descrição da obra.

A pequena descrição apresenta o assunto que a obra trata ou simplesmente o seu nome. Essa disposição não segue a ordem hierárquica em relação aos títulos dos artistas nem em relação ao assunto pictórico. Em 1737, não é uma pintura de história, mas um quadro de assunto doméstico, uma cena de caça de Oudry, que abre a exposição e o livrete. O livrete deste ano também é o primeiro a informar as dimensões das obras maiores, assim como das de assunto histórico.

Como os livretes de 1699 e 1704, o livrete de 1737 começa por uma emulação das políticas artísticas reais e institui o *Salon* com o evento que as torna públicas. Esse texto, que se reencontra nos livretes com pequenas alterações até 1791, relaciona as ações do Ministério à grandeza da escola francesa e do seu processo de formação.

A proteção singular como a qual o Rei sempre honrou a Academia Real e o seu gosto decidido para as Belas Artes não podia se manifestar melhor que ordens que ele deu de fazer uma exposição de quadros e de esculturas no grande salão do Louvre. A atenção

³⁵ AVERTISSEMENT Comme l'exposition se fait dans un grand Salon carré, et que Monsieur Stiemart, chargé du soin de cette décoration, a été obligé, pour garder l'ordre et la symétrie, de placer de côté à l'autre, les Ouvrages d'un même auteur, l'on eu attention dans cette description, de désigner la hauteur et largeur de tous les tableaux de grandeur extraordinaire, et à l'égard des autres dont les formes sont moyennes et petites, on ne pourra manquer de les reconnaître, ayant le livre à la main et de les trouver, par l'arrangement indiqué, qui y est exactement observé.

*desse monarca avisado para entreter a entre os hábeis Pintores e escultores do seu reinado é o efeito e a continuação de um ministério que fará para sempre o ornamento da História como ele faz a felicidade dos povos. O público tão instruído quanto equitável, participando à celebridade da festa, verá de novo com prazer os trabalhos dos excelentes homens que já mereceram seus sufrágios e conhecera pelos progressos sucessivos dos seus talentos que eles formaram aqueles cujas obras aparecem pela primeira vez nesse lugar consagrado as musas.*³⁶

Há duas edições do livrete de 1737, a segunda é completada no final pela adição de pintores agregados que entregaram as obras depois da edição do primeiro livrete. Nas últimas páginas do livrete de 1737 figura uma portaria de estado do Rei³⁷ e um extrato dos Registros do Conselho de Estado³⁸ que proíbe a utilização de qualquer outra imprensa que seja devidamente autorizada pelo Rei.

O livrete da exposição de 1738 conserva o mesmo texto em primeira página e o mesmo aviso, mas a parte chamada de “explicação” destaca uma introdução que justifica a exposição e informa o visitante do início da exposição e precisa o caminho que ele deve seguir para uma identificação sem equívoco das obras no livrete.

EXPLICAÇÃO

O sucesso da última exposição tendo determinado o Rei em ordenar uma similar esse ano, a Academia Real de Pintura e de

³⁶ «La protection singulière dont le Roi a toujours honoré l'Académie Royale et son goût décidé pour les beaux Arts, ne pouvaient mieux se manifester que par les ordres qu'il a donné de faire une exposition de tableaux et de sculptures, dans le grand Salon du Louvre. L'attention de ce sage monarque, pour entretenir l'émulation entre les habiles Peintres et Sculpteurs de son royaume, est l'effet et la suite d'un ministère qui fera à jamais l'ornement de l'Histoire, comme il fait le bonheur des Peuples. Le public aussi éclairé qu'équitable, en prenant part à la célébrité de la Fête, reverra avec plaisir, les travaux des excellents hommes, qui ont déjà mérité ses suffrages, et connaîtra par les progrès successifs de leurs talents, qu'ils ont formé ceux dont les Ouvrages paraissent pour la première fois dans ce lieu consacré aux muses.» **Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de messieurs de l'Académie royale.** Documento eletrônico acessível no site www.gallica.bnf.fr.

³⁷ «Arrest du conseil d'état du Roy».

³⁸ **«Extraits des Registres du Conseil d'Estat»:** Documento eletrônico acessível no site www.gallica.bnf.fr.

*Escultura, sempre atenta aos seus deveres, não negligenciou nada para responder as intenções da sua Majestade. Esse grande príncipe, tanto benfeitor quanto esclarecido, não satisfeito de amar e de proteger as Belas-Artes, cuida sem parar no que pode aumentar a sua gloria. E é nesta feliz disposição que o público é devedor de uma segunda festa, na qual as obras dos mais excelentes Mestres não farão menos o elogio do ministério que aquele da França. A ordem dos números começa com os três grandes quadros, em baixa da cornija à direita da escada, e seguindo da mesma maneira pelas fileiras de baixo, depois disso se retomará ao longo da cornija do lado do pátio, incluído os dois cruzeiros até em baixo, se ira em seguida a aquela de frente e se retornara igualmente pelas fileiras de baixo. Ao que diz respeito os cruzeiros que dão sobre o cais, se começará por aquela do fundo, prosseguindo até a última do lado da Ponte Real.*³⁹

O livrete de 1739 propõe uma nova maneira de apresentar as obras. A fórmula que localiza as obras no espaço é abandonada. Os nomes dos artistas com seus títulos honoríficos são mencionados primeiramente em uma parte separada da descrição da obra, depois segue a descrição da obra em relação ao assunto tratado e o seu tamanho. Essa maneira de apresentar as obras, que privilegia os artistas e seus títulos, restabelece a ordem hierárquica em relação aos títulos honorarios dos artistas e os assuntos tratados por eles.

³⁹ *EXPLICATION: «Le succès qu'a eu la dernière Exposition ayant déterminé le Roi à en ordonner une pareille cette année, l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, toujours attentive à ses devoirs, n'a rien négligé pour répondre aux intentions de sa Majesté. Ce grand Prince, aussi bienfaisant qu'éclairé, non content d'aimer et de protéger les Beaux-Arts, veille sans cesse à ce qui peut en augmenter la gloire. Et c'est à cette heureuse disposition que le public est redevable d'une seconde fête, où les travaux des excellents Maîtres ne feront pas moins l'éloge du Ministère, que celui de la France. L'ordre des numéros commence par les trois grands Tableaux, sous la Corniche à droite de l'Escalier, et en continuant de même par les rangs du dessous, après quoy on reprendra le long de la Corniche du côté de la Cour, y comprenant les deux croisées aussi jusqu'en bas; on ira ensuite à celle de face, et on reviendra de même par les rangs dessous. A l'égard des croisées qui donnent sur le Quay, on commencera par celle du fond, continuant jusqu'à la dernière du côté du Pont Royal.»* **Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de messieurs de l'Académie royale.** Documento eletrônico acessível no site www.gallica.bnf.fr.

O primeiro pintor do Rei abre o Livrete; o diretor da academia, os reitores, os reitores adjuntos, os antigos professores, os professores, os professores adjuntos, os conselheiros são apresentados individualmente. O grupo dos acadêmicos e dos agregados são reunidos respectivamente em duas classificações que fecham essa ordem hierárquica das explicações das pinturas. As outras obras, esculturas, gravuras e modelagens, são descritas no final do livrete por categorias. As explicações mantinham o mesmo formato que aquele proposto para as pinturas.

Os pintores de história mais titulados abrem mais uma vez o livrete e a exposição. A volta dessa ordem de disposição das obras reafirma a hierarquia dos gêneros pictóricos colocando em evidência as encomendas reais e da nobreza no início da visita.

A partir do livrete de 1740 a identificação das obras se faz por um número que remete a sua explicação no livrete. Para eliminar qualquer equívoco na relação entre as obras e as explicações no livrete, essa identificação por números busca ser mais precisa. O aviso na primeira página do livrete explica e justifica essas mudanças. Esse mesmo aviso figura nos livretes até 1753.

AVISO

Como a exposição acontece num grande Salão quadrado e que o Senhor Stiemart encarregado do cuidado dessa decoração, foi obrigado para manter a ordem e a simetria de colocar de um lado e do outras obras de um mesmo autor, tivemos o cuidado nessa descrição de designar a altura e largura de todos os quadros de tamanho extraordinário, e ao que diz respeito às outras cujas formas são medias ou pequenas, não se poderá não as reconhecer tendo o livro em mão e de achá-las na relação dos números que se encontram sobre cada assunto de pintura e de escultura. Como só podíamos até agora imprimir esse pequeno livro quando todo agenciamento dos quadros foi encerrado, se percebeu que o público ficava extremamente impaciente durante os primeiros dias que ele esperava essa explicação. É a razão pela qual foi julgado conveniente, para a satisfação, de enunciar números que se referem exatamente a cada assunto os quais sem se suceder

*poderão ser encontrados facilmente. Por esse meio, desfrutaremos dessa descrição quase na abertura do Salon.*⁴⁰

A identificação das obras por números não é adotada só para facilitar a correlação entre as obras e suas explicações nos livretes, essa fórmula constitui uma solução satisfatória para resolver os problemas de edição e de impressão dos livretes que apareceram ao longo dos *Salons*. Um dos problemas recorrente da organização do *Salon* é relacionado à entrega das obras pelos artistas. A cada exposição, atrasos voluntários ou não dificultam a edição em tempo do livrete. A identificação das obras por números facilita a relação entre a disposição das obras e o seu reconhecimento no livrete, buscando uma única edição do livrete. Mesmo assim, a adição de obras, como é o caso para o livrete de 1740, ou a reimpressão de outros livretes durante a mesma exposição, é frequente para completar a primeira impressão incompleta.

O livrete do *Salon* de 1740 não apresenta grandes variações nem nos textos nem na maneira de identificar as obras mesmo se a solução da identificação das obras por números tem dificuldade de resolver a situação. Em 1741 há duas impressões do livrete e ambos faltam informações sobre algumas obras entregues com atraso.

A partir de 1740, o nome de “*Salon*” é adotado no livrete para denominar a exposição. Apesar das faltas e das dificuldades, a organização do livrete proposta em 1740 ganha em clareza, precisão e agilidade, e esta formulação é mantida até 1791. O

⁴⁰ *AVERTISSEMENT* «Comme l'exposition se fait dans un grand Salon carré, e que Mr Stiemart, chargé du soin de cette exposition, a été obligé, pour garder quelque ordre e symétrie, de placer de côté e d'autre les ouvrages d'un même auteur, l'on a attention dans cette description, de désigner la hauteur et largeur de tous les Tableaux de grandeurs extraordinaire, et à l'égard des autres dont les formes sont moyennes et petites, on ne pourra manquer des les reconnaître, ayant le Livre á la mai, et de les trouver par le rapport des numéros qui se trouvent sur chaque objet de peinture et de sculpture. Comme l'on n'a pû donner jusqu'à présent l'impression de ce petit ouvrage, que lorsque tout l'arrangement des Tableaux était entièrement parachevé, l'on s'est aperçau que le Public s'impatientait extrêmement pendant les premiers jours qu'il attendait cete explication. C'est pourquoi on a jugé à propos, pour la satisfaction, d'y énoncer des numéros qui se rapportent exactement à chaque sujet, lesquels sans être de suite se pourront trouver aisément. Par ce moyen on jouira de cette description presque à l'ouverture du Salon.» **Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de messieurs de l'Académie royale.** Documento eletrônico acessível no site www.gallica.bnf.fr.

livrete de 1755 varia no seu título e acrescenta a técnica da gravura⁴¹. O livrete doravante se chama: “*Explication des peintures, sculptures et gravures des Seigneurs de l’Académie Real*”⁴².

Disponibilizar aos espectadores um livrete completo na abertura da exposição é um desafio permanente para a Academia, como sinaliza os avisos dos livretes a partir de 1755.

⁴¹ A arte da gravura na França. Na França, no século XVI, a gravura não está registrada como um “corps de métiers”, os seus estatutos não estão definidos, ela é considerada como uma arte menor. Durante o reino de Luís XIV, a arte gravura ganha em importância e reconhecimento e a partir de 1737 as gravuras são expostas no *Salon* sem ser especificamente denominada. A palavra “gravura” aparece pela primeira vez no Livrete de 1755, marcando o reconhecimento dessa arte em relação à pintura e à escultura. A técnica de gravura mais usada na França no período é a água forte acabada com buril. Há duas categorias de gravuras: a gravura dita de “interpretação” reproduzindo pinturas de grandes mestres; essas gravuras permitiam a difusão dessas obras em grande escala em toda Europa, afirmando assim a grandeza da escola francesa; e a segunda categoria de gravura dita “original” realizada pelo artista gravador. A situação da gravura na França tem diferenças regionais com lugares muito ativos no norte leste e sobretudo na cidade de Lyon. No início do século XVII, muito ateliês abrem em Paris e a necessidade de um regulamento do ofício se torna mais urgente. Os estatutos dessa arte são promulgados em 1660 no Editto de Saint de Luz. «SA MAJESTÉ, étant en son Conseil, ... a maintenu et gardé, maintient et garde l’art de la gravure en taille-douce, au burin et à l’eau-forte et autres matières, telles qu’elles soient, et ceux qui font profession d’icelui, tant régnicoles qu’étrangers, en la liberté qu’ils ont toujours eue de l’exercer dans le royaume, sans qu’ils puissent être réduits en maîtrise ni corps de métiers, ni sujets à autres règles ni contrôle sous quelques noms que ce soit, laissant les choses comme elles ont été jusqu’à présent dans cette profession...”. No mesmo ano o gravador Abraham Bosse é aceito na Academia Real como membro honorário. A sua saída definitiva da Academia um ano depois mostra a dificuldade de aceitação dessa técnica pelos pintores e teóricos do século XVII. Mas há um mercado crescente em Paris nos séculos XVII e XVIII. As gravuras interessam o Rei como meio de difusão de imagens de propaganda, mas também os colecionadores, os amadores de arte. A gravura é a arte de decoração popular. As mais frequentes são as gravuras de interpretação, os “tradutores do pintor”, como dizia Denis Diderot, são especializados na reprodução dos grandes mestres antigos e contemporâneos. O pintor Boucher, formado num atelier de gravura, entendeu muito bem a importância dessa técnica, ele formou em volta dele uma equipe de gravadores de talentos para divulgar as suas obras. Nos *salons*, são as gravuras de interpretações que se encontram com mais regularidade. Às vezes, uma mesma gravura pode ser exposta em vários *salons* em momentos diferentes da sua realização.

⁴² «Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de messieurs de l’Académie royale.» Documento eletrônico acessível no site www.gallica.bnf.fr.

O aviso do livrete de 1755 explica os problemas de edição do livrete para justificar as soluções adotadas

AVISO

Seria desejável que a ordem estabelecida nesse pequeno livro esteja conforme à disposição dos Quadros no Salão do Louvre. Mas então, como só se poderia começar a edição do Livrete depois que todas as obras fossem colocadas, se seguiria um inconveniente ainda mais considerável, o público só desfrutaria desse Livrete muito tempo depois da abertura do Salon: acreditamos ser mais conveniente colocar um numero em baixo de cada quadro correspondendo a aquele que está no livro e que será fácil de encontrar. Para facilitar essa busca acreditamos dever abandonar a ordem dos graus dos senhores da Academia e dispor essas obras em relação às divisões gerais de Pinturas, Esculturas e Gravuras. Quando o leitor procurar o número marcado num quadro, ele verá na parte superior das páginas Pinturas, e só procurara nessa parte, e assim das outras.⁴³

Este aviso é reproduzido em todos os livretes entre 1755 e 1775.

O aviso do livrete do “Salon” de 1775 é mais curto e resume a mesma relação entre as obras expostas e as suas explicações no livrete, quer dizer uma relação estabelecida com números.

AVISO

Cada obra é marcada por um número correspondendo a aquele que está no livro. Para facilitar a busca, os Senhores da Academia e as obras são dispostos em relação às divisões gerais de Pinturas,

⁴³ **AVERTISSEMENT** “Il serait à souhaiter, que l’ordre établi dans ce petit livre soit conforme à l’arrangement des Tableaux dans le Salon du Louvre. Mais comme on ne pourrait alors le commencer qu’après que tous les ouvrages y auraient été placés, il s’en suivrait un inconvénient plus considérable encore, le public ne jouirait de ce Livret que longtemps après l’ouverture du Salon ; on a donc crû plus à propos de mettre à chaque Morceau un Numéro répondant à celui qui est dans ce livre, et qu’il sera facile de trouver. Pour faciliter cette recherche, on a cru devoir abandonner l’ordre des grades de Messieurs de L’Académie, et ranger ces ouvrages sous les divisions générales de Peintures, sculptures et Gravures. Lorsque le lecteur cherchera le Numéro marqué sur un Tableau, il verra au haut des pages Peintures, et ne cherchera que dans cette partie, et ainsi des autres». **Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de messieurs de l’Académie royale.** Documento eletrônico acessível no site www.gallica.bnf.fr.

esculturas e Gravuras, assim para encontrar o Número marcado num quadro, o leitor verá nas partes superiores das páginas, Pinturas e só buscara nessa parte. Ele fará a mesma coisa para as outras partes. ⁴⁴

De fato, a apresentação dos artistas e respectivamente das suas obras não respeita a hierarquia de títulos dos membros da Academia Real, mas, dependendo do *Salon*, reitores, reitores adjuntos, professores e professores adjuntos, disputam os primeiros lugares nos livretes e na disposição das suas obras nos melhores lugares na exposição. Os acadêmicos e os agregados estão sempre relegados nas partes finais dos livretes e nos lugares mais ingratos do local.

O mesmo aviso será reproduzido até o livrete de 1791 bem como a formatação do livrete.

O número de páginas dos livretes depende da quantidade de pintores e de obras expostas e variam entre quarenta e sessenta páginas. A quantidade de expoentes e de obras cresce ao longo do século XVIII à medida que o *Salon* ganha em prestígio e se torna o evento de reconhecimento e de promoção dos artistas. Expor no *Salon*, participar do Concurso do Rei, ser recompensado e destacado por um prêmio, é o (único) caminho que os artistas devem seguir para a consagração depois do fechamento da Academia de São Lucas pelos editos de 1777 e 1778⁴⁵.

⁴⁴ *AVERTISSEMENT* «Chaque morceau est marqué d'un Numéro répondant à celui qui est dans le livre. Pour en faciliter la recherche, Messieurs de l'Académie, et les ouvrages sont rangés sous les divisions générales de Peintures, Sculptures et Gravure : ainsi, pour trouver le Numéro marqué sur un Tableau, le lecteur verra au haut des pages, Peintures, et ne cherchera que dans cette partie. Il en sera de même des autres.» **Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de messieurs de l'Académie royale.** Documento eletrônico acessível no site www.gallica.bnf.fr.

⁴⁵ « I. Par Notre édit du mois d'août dernier, portant nouvelle création de communautés d'arts et métiers, Nous aurions déjà fait connaître que les arts de peinture et de sculpture ne devaient point être confondus avec les arts mécaniques, et Nous leur aurions rendu cette liberté dont ils eussent dû jouir dans tous les temps. [...] II. Ne seront réputés exercer libéralement les arts de peinture et de sculpture que ceux qui s'adonneront, sans aucun mélange de commerce, à quelqu'un des genres qui exigent, pour y réussir, une connaissance approfondie du dessein et une étude réfléchie de la nature, tels que la peinture et la sculpture des sujets historiques, celle du portrait, le paysage, les fleurs, la miniature, & les autres genres desdits arts qui sont

A quantidade de livretes impressos revela o sucesso crescente do *Salon* e dá uma ideia do número de visitantes. Em 1759, mais de 7.000 livretes são vendidos; nos anos 1760, por volta de 17.000 livretes; nos anos 1780, a exposição teria acolhido mais de 20.000 espectadores.

Olhando as imagens que descrevam os *Salons*, percebe-se as dificuldades de organização de uma exposição nos séculos XVII e XVIII. A disposição extremamente apertada das obras justifica os esforços dos organizadores para identificar as obras expostas e as suas explicações respectivas nos livretes.

Os Livretes dos *Salons* dos anos 1780 conservam a mesma formulação, e com poucas variações nos textos preliminares o livrete parece ter encontrado uma forma satisfatória.

susceptibles d'un degré de talent capable de mériter à ceux qui les possèdent l'admission à l'Académie royale de peinture et de sculpture. III. À l'égard de ceux qui, indépendamment de l'exercice de ces arts, ou sans les exercer personnellement, voudront tenir boutique ouverte, faire commerce de tableaux, dessins, sculptures, qui ne seraient pas leur ouvrage, débiter des couleurs, dorures ou autres accessoires des arts de peinture et de sculpture, qui s'immisceraient enfin, soit directement, soit indirectement, dans la peinture ou sculpture des bâtiments, ou d'autres ouvrages de ce genre, susceptibles rs établies par Notre édit du mois d'août 1776, ainsi que de se conformer aux dispositions de cet édit.» Cité par Léon AUCOC, L'Institut de France. Lois, statuts...

2 A MANEIRA ANTIGA NO SALON DE 1789

EXPLICATION
DES 2279
PEINTURES,
SCULPTURES
ET GRAVURES,
DE MESSIEURS
DE L'ACADÉMIE ROYALE,

*Dont l'Exposition a été ordonnée, suivant l'intention
 de SA MAJESTÉ, par M. le Comte DE LA
 BILLARDIERE D'ANGIVILLER, Conseiller
 du Roi en ses Conseils, Mestre-de-Camp de Cavalerie,
 Chevalier de l'Ordre Royal & Militaire de S. Louis,
 Commandeur de l'Ordre de S. Lazare, Gouverneur
 de Rambouillet, Directeur & Ordonnateur-Général
 des Bâtimens de Sa Majesté, Jardins, Arts, Aca-
 démies & Manufactures Royales; de l'Académie
 Royale des Sciences.*

A P A R I S,

**De l'Imprimerie des Bâtimens du ROI;
 & de l'Académie Royale de Peinture.**

M. DCC. LXXXIX.

AVEC PRIVILEGE DU ROI.

V 9 654

AVERTISSEMENT.

CH A Q U E Morceau est marqué d'un Numéro répondant à celui qui est dans le Livre. Pour en faciliter la recherche, on a interrompu l'ordre des grades de Messieurs de l'Académie, & les Ouvrages sont rangés sous les divisions générales de Peintures, Sculptures & Gravures : ainsi, pour trouver le Numéro marqué sur un Tableau, le Lecteur verra au haut des pages, Peintures, & ne cherchera que dans cette partie. Il en sera de même des autres.

47

⁴⁶ Explicação das pinturas, esculturas e gravuras dos senhores da Academia Real cuja exposição foi ordenada, conforme a intenção da sua majestade, por M. o Conde de la Billarderie D'Angevilliers, conselheiro do Rei, mestre de campo da cavalaria.

⁴⁷ AVERTISSEMENT "Chaque morceau est marqué d'un Numéro répondant à celui qui est dans le livre. Pour en faciliter la recherche, Messieurs de l'Académie, et les ouvrages sont rangés sous

O Salon de 1789 abre as suas portas no dia 25 de agosto, dia do Rei.

Os eventos revolucionários⁴⁸ não alteraram a organização e o desenrolar da exposição. Apesar de tudo, as ideias republicanas ainda não transtornaram as infraestruturas do poder, e as instituições artísticas mantiveram os seus programas. São os trabalhos de remanejamento do lugar da exposição que preocupam a Academia Real de Pintura: trata-se de dotar o *Salon* de uma iluminação zenital, considerada a melhor para a contemplação das obras. É preciso também aumentar o espaço, fechando as aberturas laterais e criando um mezanino.

Dos vários projetos propostos, o de Guillaumot foi aceito e desenvolvido. O projeto de Wailly nos dá uma ideia da disposição das obras na exposição.

49

les divisions générales de Peintures, Sculptures et Gravure : ainsi, pour trouver le Numéro marqué sur un Tableau, le lecteur verra au haut des pages, Peintures, et ne cherchera que dans cette partie. Il en sera de même des autres."

⁴⁸ 5 de maio de 1789: Reunião dos États généraux (Estados gerais) em Versalhes; 9 de julho de 1789: Proclamação da Assembleia Nacional Constituinte; 14 de julho de 1789: Queda da Bastilha; 4 de agosto de 1789: Abolição dos privilégios.

⁴⁹ **DE WAILLY Charles** : Projet d'aménagement du Salon Carré 1789. (Projeto de remanejamento do Salon Carré). Mina de chumbo e sanguina. 33,2 x 37,4 cm. Museu Carnavalet Paris

A exposição é um sucesso, é gratuita, mas o livrete que ela dispõe na entrada é pago. São estimados vinte mil espectadores, um pouco menos que a exposição de 1787. Bianual desde de 1743⁵⁰, ela mantém as grandes linhas da sua organização e somente os acadêmicos^{51,52} podem participar no *Salon*, segundo uma ordem hierárquica relacionada aos seus títulos honoríficos, identificando-se as obras com um número.

Essa organização, adotada desde o livrete de 1740, não apresenta apenas uma ordem de artistas em função do mérito acadêmico, pois demonstra a apreciação da melhor arte pela instituição. Essa ordem afirma, assim, a superioridade de um gosto pela arte a mais acabada que evidencie as políticas artísticas do Rei.

No que diz respeito à arte da pintura e aos gêneros pictóricos, a ordem apresentada pelo livrete do Salon de 1789 confirma o domínio esmagador do gênero histórico⁵³ como o grande gênero, a grande pintura, o grande gosto. Esse gênero de pintura representa os dois terços das 423 obras expostas.

⁵⁰ Nesse período o Salon só foi anual em 1750 e 1751.

⁵¹ Reitor, professores, conselheiros, acadêmicos, agrêes.

⁵² Nesse período o Salon só foi anual em 1750 e 1751.

⁵³ **HISTÓRIA:** Pintar a História se diz dos pintores que pegam traços da história, da fábula ou, em geral, das ações grandes e heroicas como assuntos dos seus quadros. Esse gênero chamado histórico mantém com razão a primeira posição na pintura, embora aqueles que se restringem ao retrato pintem figuras com atributos históricos e com atitudes de capricho ou que lembrem algumas ações próprias à pessoa representada, diz somente que essas pessoas fazem retratos históricos, não sendo classificadas como pintores de história. Contudo, uma figura só pode fazer um quadro de história, mas é preciso para isso que ela lembre ao espectador um fato, um ponto, uma situação; que ela não tenha o frio e a servidão do retrato limitado em representar a semelhança de uma pessoa. Alguns pretendem que mesmo os retratos de várias pessoas, uma família por exemplo, não faz um quadro de história. De todos os gêneros de pinturas, a história é o mais nobre e o mais difícil. Vitruvius o chamava de megalografia ou pintura de importância. De fato, ela requer muito espírito e gênio, muita correção no desenho, muitos sentimentos, ciência, gosto de fidelidade, escolha e de nitidez nas ideias e na maneira de apresentá-los na tela. A fidelidade escrupulosa não é absolutamente a essência da pintura, mas é de conveniência, de maneira que o artista não se afasta da fábula ou da história, de modo de desconhecer no seu quadro a opinião que tenham comumente os homens na fé nos autores. É nesse caso que é permitido aos pintores e aos poetas tomar uma licença moderada e de subtrair alguns traços, ou de introduzir de imaginação conforme eles julgam convenientes para o efeito

que eles se propõem. A nitidez consiste em apanhar na ação um instante tão caracterizado que o espectador a distingue à primeira vista de todas as outras que lhe são próximas. O gênio determina a escolha do assunto; o gosto o orienta para a composição e a ordenância; os sentimentos são a fonte da qual o pintor retira a nobreza, a grandeza e a graça das suas figuras, a força e a justeza da expressão. **DOM PERNETY : Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris, 1757. Librairie Bauche. disponível no site :**

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k257115.r=Pernety%2C+Antoine-Joseph.langEN>

HISTOIRE : Peindre l'Histoire se dit des peintres qui prennent des traits de l'Histoire, de la Fable ou en général des actions grandes et héroïques pour sujet de leurs tableaux. Ce genre appelé historique tient avec raison le premier rang dans la peinture ; et quoique ceux qui se restreignent au portrait, peignent des figures avec des attributs historiques et dans des attitudes de caprice ou qui rappellent quelques actions propres à la personne représentée, on dit seulement que ces personnes font des portraits historiques ; mais on ne les met pas dans la classe des peintres d'histoire. Une figure seule peut cependant faire un tableau d'histoire, mais il faut pour cela qu'elle rappelle au spectateur un fait, un point, une situation ; qu'elle n'ait pas le froid et la servitude du portrait et que l'artiste ne se soit pas borné à représenter la ressemblance d'une personne. Quelques-uns prétendent même que les portraits de plusieurs personnes, par exemple d'une famille ne font pas un tableau d'histoire. De tous les genres de peinture, l'histoire est le plus noble et le plus difficile, Vitruve l'appelait aussi mégalographie, ou peinture d'importance. Elle demande en effet beaucoup d'esprit et de génie, beaucoup de correction de dessein, beaucoup de sentiments, de science, de goût de fidélité, de choix et de netteté dans les idées et dans la manière de les présenter sur la toile.

La fidélité scrupuleuse n'est pas absolument de l'essence de la peinture ; mais elle est de convenance, en sorte que l'artiste ne s'écarte pas de la fable ou de l'histoire, de façon à méconnaître dans son tableau l'opinion qu'en ont communément les hommes sur la foi des auteurs. C'est dans ce cas qu'il est permis aux peintres, comme aux poètes de se donner une licence modérée et de soustraire quelques traits, ou en introduire d'imagination, suivant qu'ils jugent convenable pour l'effet qu'ils se proposent. La netteté consiste à saisir dans l'action un instant si caractérisé, que le spectateur la distingue au premier coup d'œil de toutes celles qui en approchent. Le génie détermine le choix du sujet ; le goût le dirige pour la composition et l'ordonnance ; les sentiments sont la source où le peintre puise la noblesse, la grandeur et grâce de ses figures, la force et la justesse de l'expression. DOM PERNETY : Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris, 1757. Librairie Bauche. disponível no site:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k257115.r=Pernety%2C+Antoine-Joseph.langEN>

EXPLICATION
Des PEINTURES, SCULPTURES,
& autres Ouvrages de Messieurs de
l'Académie Royale, qui sont expo-
sés dans le Sallon du Louvre.

PEINTURES.

OFFICIERS.

R E C T E U R S.

Par M. VIEN, Chevalier de l'Ordre du
Roi, premier Peintre de Sa Majesté,
ancien Directeur de l'Académie de France
à Rome, Honoraire de l'Académie Royale
d'Architecture, &c. Directeur, Chan-
cellier & Recteur.

- N.^o 1. **L'AMOUR** fuyant l'Esclavage.
 Tableau de 5 pieds 10 pouces de
 large sur 4 pieds 10 pouces de haut.
2. Une Mere faisant, par son fils & sa
 fille, porter des offrandes à l'autel
 de Minerve, Déesse de la Sagesse.
 4. pieds 9. pouces de large sur 4
 pieds 3. pouces de haut.

2

54

⁵⁴ Primeira Página do livrete de 1789: "Explicações das pinturas, esculturas e outras obras dos senhores da Academia Real que são expostas no Sallon do Louvre". Pinturas. Oficiais. Reitores. Por Sr. Vien, cavaleiro da Ordem do Rei, diretor da Academia de França em Roma, honorário da Academia Real de Arquitetura, diretor, chanceler e reitor. N1. O Amor fugindo à escravidão. Quadro de 5 pés e 10 polegares de largura sobre 4 pés e 10 polegares de altura. N2. Uma mãe faz trazer oferendas por seu filho e sua filha no altar de Minerva, deusa da Sabedoria. 4 pés e 9 polegares de comprimento sobre 4 pés e 3 polegares de altura.

É o pintor Joseph Marie Vien^{55,56} o primeiro mencionado no livrete e também são os seus alunos os que impõem a maneira no Salon de 1789, como já acontecia desde o Salon de 1781. Vien e sua escola marcaram profundamente a pintura francesa a partir da segunda metade do século XVIII e, ainda, na primeira metade do século XIX⁵⁷.

Depois eu fiz meu quadro de recepção representando Dédalo e Ícaro; seis semanas após minha recepção, fui nomeado professor-adjunto. Minha escola particular adquiriu celebridade com os alunos que lá se formavam. Eu tinha no meu atelier jovens que ganhavam todos os anos

⁵⁵ **Joseph Marie Vien (Montpellier, 1716; Paris, 1809):** Tem 73 anos em 1789. Aluno de Natoire, vence o Prêmio de Roma de Pintura em 1743. Vai a Roma onde fica até 1750. *Agrégé* em 1751, acadêmico em 1754, professor da Academia em 1759. É nomeado diretor da Academia de Roma entre 1775 e 1781. Em 1776 é aceito na Academia de São Lucas de Roma e em 1778 é nomeado reitor adjunto na Academia Real de Pintura. Na sua volta em Paris, em 1781, é nomeado reitor da Academia Real de Pintura e pintor do Rei em 1789. Protegido de Caylus, afasta-se de François Boucher que tinha favorecido a sua entrada na Academia e se dedica à arte antiga. Vien expõe regularmente nos Salons a partir de 1755.

⁵⁶ **Thomas W. Gaehtgens, Jacques Lugans:** *Joseph Marie VIEN, peintre du Roi (1716-1809)* Editora Arthéna Paris 1988. Página 40. Carta do gravador Miger de 1789 no folheto que defende Vien no momento das divisões que ocorrem na Academia depois do movimento revolucionário que divide os acadêmicos em setembro e outubro de 1789. É nessa carta que esse elogio foi feito pela primeira vez. Joseph Marie Vien passou por todas as etapas da formação na instituição francesa. Honrado de todos títulos, em 1789, é homenageado como pintor e como professor. Respeitado por todos, é considerado pelos jovens acadêmicos como o “Restaurador da Escola Francesa de Pintura” (“restaurateur de l’École française de peinture”).

⁵⁷ Os alunos de Vien receberam regularmente o Prêmio de Roma a partir de 1768, a maior parte dos seus alunos também conseguiram as suas agregações na Academia Real. **Pierre André Vincent:** primeiro lugar no Prêmio de Roma em 1768. **Pierre Peyron:** primeiro lugar no Prêmio de Roma em 1773. **Jacques Louis David:** primeiro lugar no Prêmio de Roma em 1774. **Jean Baptiste Regnault:** primeiro lugar no Prêmio de Roma em 1776. **Jean Pierre Saint Ours:** primeiro lugar no Prêmio de Roma em 1780 (acesso recusado por ele não ser francês). **Philibert Louis Dubucourt:** agregado em 1781. **Jean Joseph Taillason:** agregado em 1783, várias vezes terceiro lugar no Prêmio de Roma. **Étienne Barthélmy Garnier:** primeiro lugar no Prêmio de Roma em 1788. **Charles Thévenin:** segundo lugar no Prêmio de Roma em 1789 e primeiro lugar no Prêmio de Roma em 1791. Os alunos de Vien também tiveram os seus ateliers. **O atelier de David:** ativo desde 1785, formou: Jean Germain Drouais, primeiro lugar no Prêmio de Roma em 1784; François Xavier Fabre: primeiro lugar no Prêmio de Roma em 1787; Anne Louis Girodet: primeiro lugar no Prêmio de Roma em 1789; François Gerard: segundo lugar no Prêmio de Roma em 1789; Jacques Reattu: primeiro lugar no Prêmio de Roma em 1790; Jean Baptiste Debret: segundo lugar no Prêmio de Roma em 1791. **O atelier de Vincent:** formou Charles Meynier: segundo lugar no Prêmio de Roma em 1789; Charles Paul Landon, aluno de Vincent e de Regnault, primeiro lugar no Prêmio de Roma em 1792.

o Grande prêmio ou o segundo prêmio de pintura; outros obtinham medalhas por desenhos segundo a natureza. Enfim, sozinho, tive mais alunos do que todos os outros mestres em conjunto. Posso dizer, sem orgulho, que fui o primeiro artista da escola francesa que, tendo sentido a necessidade de habituar a juventude a ver a natureza, introduzi, no seu atelier, o modelo vivo três dias por semana, da manhã à noite. É lá que eu fazia sentir aos meus alunos as belezas da natureza que era preciso reproduzir. Eu cuidava de lhes elevar a alma, eletrizando-os com conversações que eu tinha todos os dias com eles sobre o Antigo e os grandes mestres da arte cujas produções deviam servir-nos de modelo. Deve-se pensar que eu tive no início dificuldades em me fazer entender, pois eu pregava a esses jovens que viam de uma maneira totalmente oposta à minha, à minha maneira de ver. No entanto, por força de perseverança, cheguei a me fazer ouvir. Mas de quanta constância e firmeza não precisei para lutar continuamente contra tantos obstáculos sem cessar renascentes! Tudo para afastar as nuvens com as quais se esforçavam por cobrir a verdade que eu queria mostrar nua. Felizmente, eu tinha um caráter firme e inabalável, e embora persuadido de o caminho que eu tinha traçado para mim era o único que podia conduzir os meus alunos à perfeição da arte, fortalecido por minha experiência, fui bastante feliz para fazê-los atingir o fim desejado, o da imitação da natureza.⁵⁸

⁵⁸ **Thomas W. Gaehtgens, Jacques Lugans: Joseph Marie VIEN, peintre du Roi (1716-1809).** Editora Arthema Paris 1988. “Je fis ensuite mon tableau de réception représentant Dédale et Icare ; six semaines après ma réception, je fus nommé professeur-adjoint. Mon école particulière acquit de la célébrité par les élèves qui s’y formaient. J’avais dans mon atelier des jeunes gens qui tous les ans remportaient le grand prix ou le second prix de peinture ; d’autres obtenaient des médailles pour des dessins d’après nature. Enfin, j’eus plus d’élèves à moi seul que tous les autres maîtres ensembles. Je peux dire, sans orgueil, que je fus le premier artiste de l’école française qui, ayant senti la nécessité d’habituer la jeunesse à voir la nature, introduisit, dans son atelier, le modèle vivant trois jours de la semaine, depuis le matin jusqu’au soir. C’est là que je faisais sentir à mes élèves les beautés de la nature qu’il fallait reproduire. Je tâchais de leur élever l’âme en les électrisant par des conversations que j’avais tous les jours avec eux sur l’Antique et les Grands Maîtres de l’art dont les productions devaient nous servir de modèle. On doit penser que j’eus d’abord de la peine à me faire entendre, puis je prêchais à ces jeunes gens qui voyaient faire d’une manière opposée à la mienne la mienne. Cependant à force de persévérance je parvins à me faire écouter. Mais combien il m’a fallu de constance et de fermeté pour lutter continuellement contre tant d’obstacles sans cesse renaissants ! Pour écarter les nuages dont on s’efforçait de couvrir la vérité que je voulais montrer toute nue. J’étais heureusement d’un caractère ferme et inébranlable, et bien persuadé que la route que je m’étais tracée était la seule qui peut conduire mes élèves à la perfection de l’art. Fort de mon expérience, je fus assez heureux pour leur faire atteindre le but désiré, celui de l’imitation de la nature”.

No Salon de 1789, Vien expõe dois sujeitos⁵⁹⁶⁰ de modelo antigo: “O Amor fugindo à escravidão” e “Uma mãe que faz trazer oferendas por seu filho e sua filha no altar de Minerva, deusa da Sabedoria “. O livrete apresenta apenas os títulos das telas e suas dimensões, mas não fornece qualquer comentário sobre a história, o sujeito, ou ainda, a maneira escolhida pelo pintor para esses quadros: nenhuma precisão e descrição sobre o gênero da pintura de que se trata.

Das duas telas expostas, é “O Amor fugindo à escravidão”⁶¹ que retém atenção unânime⁶².

⁵⁹ **SUJEITO:** matéria ou ação a executar em pintura, em escultura ou em gravura. Um sujeito de história, um assunto da fábula, um assunto pastoral, um sujeito no gênero nobre, um sujeito no gênero baixo, um sujeito de animais, de flores, etc. A história e a fábula fornecem os sujeitos no gênero nobre. As ações das pessoas comuns são os sujeitos do gênero baixo, chamados também de bambochas. Se diz um sujeito rico, um belo sujeito, um sujeito ingrato e pobre.

PERNETY: Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris, 1757. Librairie Bauche. Disponível no site:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k257115.r=Pernety%2C+Antoine-Joseph.langEN>

SUJET, Matière ou action à exécuter en peinture, en sculpture ou gravure. Un sujet d'histoire, un sujet de la Fable, un sujet pastoral, un sujet dans le genre noble, un sujet dans le genre bas, un sujet d'animaux, de fleurs, etc. L'Histoire et la Fable fournissent les sujets dans le genre noble. Les actions des gens du commun sont les sujets du genre bas, qu'on appelle aussi “bambochades”. On dit un sujet riche, un beau sujet, un sujet ingrat et pauvre. **DOM PERNETY :** Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris, 1757. Librairie Bauche. disponível no site: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k257115.r=Pernety%2C+Antoine-Joseph.langEN>

⁶⁰ Regaste-se aqui o termo “sujeito” empregado na língua português nos séculos XVII e XVIII para significar o assunto de uma pintura ou ainda o seu tema.

⁶¹ A tela “O Amor fugindo à escravidão” foi encomendada pelo Duque de Brissac como correspondente (pendente) de “A Vendedora de amores”, realizada pelo mesmo Vien.

⁶² Observations de l'Assemblée nationale sur le Salon de 1789. Observações da Assembleia nacional sobre o Salon de 1789. Aos autores do jornal. *Senhores, serei o mais breve que me será possível, porque eu sei quanto deve-se felicitar-vos da inserção das dificuldades estrangeiras às importantes madeiras cujas vocês se dedicam a muito tempo. Obtemos esse ano que o Salon seja iluminado por cima. Eu não vou detalhar as vantagens que resultaram, eles são conhecidos.*

O sujeito, amor, remete aos temas alegóricos dos mestres da Escola Francesa de Pintura da segunda metade do século XVIII, como François Boucher, Van Loo, Nattier ou ainda, Natoire, os mestres de Vien. Contudo, nessa pintura, a simplicidade da composição em *friso* que lembra as frisas dos templos antigos, a sobriedade dos drapeados, a arquitetura greco-romana, a rigidez do desenho, a doçura das cores, propõem diferenças na maneira. Em relação ao sujeito, a pintura é subgênero da história. O livro “*Antiquités d’Herculanum*” de F. A. David. e P. Silvain Marechal, de 1780, comenta as gravuras feitas segundo os afrescos originais e caracteriza a pintura como uma alegoria dos amores, ou do Amor, na antiguidade. Trata-se também de uma cena doméstica que representa mulheres romanas, imaginada por Vien uma vez que esse modelo pompeiano não está referido em nenhum livro.

Essa pintura se afasta dos grandes sujeitos históricos encomendados pelo rei, e os pintores operavam principalmente com os textos das traduções recentes de Homero. Vien, reitor da Academia Real de Pintura desde 1781 estava no ponto mais alto da hierarquia dos pintores e encabeçava os livretes dos Salons de 1781, 1783, 1785, 1787⁶⁴ com sujeitos tirados de Homero.

A R T S.

Observations sur le Salon de 1789.—Aux Auteurs du Journal.

M E S S I E U R S ,

Je ferai le plus bref qu'il me sera possible ; car je fais combien on doit vous favoir gré de l'insertion des discussions étrangères aux importantes matieres auxquelles vous vous livrez depuis long-tems.—On a enfin obtenu cette année que le Salon fût éclairé d'en haut. Je ne détaillerai point les avantages qui en résultent , ils sont connus ; ni les moyens que l'on pourrait employer pour obtenir , peut-être , un jour plus également soutenu ; les Artistes , qui y sont le plus intéressés , ne manqueront pas de les proposer.—Les Nos 1 & 2 sont de M. Vien. Le premier est *l'Amour fuyant l'esclavage*. L'idée en est ingénieuse & digne d'Anacréon. La composition est pleine de graces & l'ensemble de la plus grande fraîcheur ; aussi l'effet en est-il harmonieux : il présente d'ailleurs tout l'intérêt & le charme dont le sujet est susceptible.—Le second, représentant *une mere qui fait porter par son fils & sa fille*

⁶⁴ No Salon de 1781, Vien expõe somente uma obra: “Briseida levada da tenda de Aquiles”. O Livrete descreve a cena: Agamêmnon, irritado com Aquiles, manda pedir Briseida que é levada no meio das suas mulheres apesar do desespero desse herói. *Ilíada de Homero*. Esse quadro de 13 pés de largura e 10 de altura é para o Rei”.

EXPLICATION

*DES PEINTURES, SCULPTURES,
& autres Ouvrages de Messieurs de
l'Académie Royale, qui sont expo-
sés dans le Salon du Louvre.*

PEINTURES.

OFFICIERS.

RECTEURS.

*Par M. VIEN, Chevalier de l'Ordre du
Roi, Directeur de l'Académie de France
à Rome, Recteur.*

N.º 1. BRISÉIS emmenée de la tente d'Achille.

Agamemnon, irrité contre Achille,
envoie demander Briséis, qui est emme-
née au milieu de ses femmes, malgré le
désespoir de ce Héros. *Iliade d'Homère.*

Ce Tableau, de 13 pieds de large sur
10 de haut, est pour le Roi.

No Salon de 1783, Vien expõe “Priamo saindo para suplicar Aquiles de lhe devolver o corpo do seu filho Heitor.”

EXPLICATION

*Des PEINTURES, SCULPTURES,
& autres Ouvrages de Messieurs de
l'Académie Royale, qui sont expo-
sés dans le Salon du Louvre.*

PEINTURES.

OFFICIERS.

RECTEURS.

*Par M. VIEN, Chevalier de l'Ordre du
Roi, ancien Directeur de l'Académie de
France à Rome, Honoraire de l'Académie
de S. Luc de Rome, &c. Recteur.*

N.º I. PRIAM partant pour supplier
Achille de lui rendre le corps de
son Fils Hector.

Ce Roi est représenté dans le moment
où il se dispose à monter sur son char.
Pâris tient les rênes des chevaux, tandis
que ses frères s'empresseient de charger,

PEINTURES.

sur d'autres chars, les vases, trépieds & tapis, que ce Pere destine en présent au vainqueur de son fils. Andromaque, accablée de douleur, s'appuye sur l'épaule de Priam; & Hécube, suivie de ses femmes, & tenant une coupe d'or, semble exciter son époux à faire des libations, pour obtenir des Dieux un heureux succès. L'Aigle, qui plane dans le ciel, annonce que ses vœux seront exaucés.

Ce Tableau, de 13 pieds de large, sur 10 de haut, est ordonné pour le Roi.

Joseph-Marie VIEN (Montpellier, 1716 - Paris, 1809) A Volta de Priamo com o corpo de Heitor..
Oleo sobre tela. Musée D'Angers

EXPLICATION

*Des PEINTURES, SCULPTURES,
& autres Ouvrages de Messieurs de
l'Académie Royale, qui sont expo-
sés dans le Salon du Louvre.*

PEINTURES.

OFFICIERS.

RECTEURS.

*Par M. VIEN, Chevalier de l'Ordre du
Roi, ancien Directeur de l'Académie de
France à Rome, Honoraire de celle de
Saint-Luc de Rome, & de celle de Tou-
louse, Recteur.*

N.º 1. RETOUR de Priam avec le corps
d'Hector.

2

4

PEINTURES.

Priam revenant du camp d'Achille avec
le corps d'Hector son fils, est arrêté
par la famille, qui vient au-devant de
lui; Hécube embrasse Hector; Andro-
maque, après s'être livrée à la plus
grande douleur, lui prend la main, &
semble se plaindre aux Dieux de la
mort de son époux; Astianax, conduit
par la nourrice, tend les bras à Andro-
maque sa mère, qu'il voit éplorée; Paris,
& Hélène, craignant les reproches, se
tiennent à l'écart derrière Andromaque;
& Cassandre, qui a prédit tous ces
malheurs, paroît s'être jetée sur une
des roues du char, arrêté à la porte de
Troye; le corps du Héros est repré-
senté dans un état de conservation, qu'il
devoit aux soins de Vénus & d'Apollon.
Ce Tableau, de 13 pieds de large sur
10 de haut, est ordonné pour le Roi.

ADJOINTS A RECTEURS.

*Par M. DE LA GRENÉE l'aîné, Direc-
teur de l'Académie de France à Rome,
Membre de l'Académie de Saint-Péters-
bourg, Honoraire de celle de Toulouse,
Adjoint à Recteur.*

2. Mort de la femme de Darius.

Alexandre, averti par un Eunuque
que la femme de Darius venoit d'expirer,

No Salon de 1787, Joseph Marie Vien expõe obras de temas tirados de Homero e obras de modelo antigo.

EXPLICATION

*Des PEINTURES, SCULPTURES,
& autres Ouvrages de Messieurs de
l'Académie Royale, qui sont expo-
sés dans le Salon du Louvre.*

PEINTURES.

OFFICIERS.

RECTEURS.

*Par M. VIEN, Chevalier de l'Ordre du
Roi, ancien Directeur de l'Académie de
France à Rome, Honoraire de celle de
Saint-Luc de Rome, & de celle de Tou-
louse, Recteur & Chancelier.*

N.º 1. Les adieux d'Hector & d'An- dromaque.

Le moment est celui où Hector sortant
de la porte de Cécé, pour monter sur son
char, est arrêté par Andromaque, qui
lui fait présenter par sa nourrice le jeune
Astianax, lequel s'effraie du panache
dont le casque de son père est ombragé.
Ce Tableau, de 13 pieds de long, sur
10 de haut, est ordonné pour le Roi.

4. PEINTURES.

1. Une femme Grecque ornant d'une
couronne de fleurs la tête de sa
fille, avant de l'envoyer au temple.

Ce Tableau, de 3 pieds 1 pouce de
large, sur 2 pieds 5 pouces 1 de haut,
appartient à M. Cochou, Médecin.

3. Glicère cueillant des fleurs pour
faire des couronnes.

4. Sapho chantant ses vers en s'ac-
compagnant de la lyre.

Ces deux Tableaux ont 3 pieds 10
pouces de haut, sur 2 pieds 4 pouces
de large.

*Par M. DE LA GRENÉE l'aîné, Directeur
de l'Académie de France à Rome, Mem-
bre de l'Académie de Saint-Pétersbourg,
& de celle de Toulouse, Recteur.*

5. Fidélité d'un Satrape de Darius.

Alexandre irrité de la fermeté de Bétis,
un des Capitaines de Darius, & Gou-
verneur de la province de Gaza, qu'il
n'avoit réduite qu'avec peine sous son
obéissance, dans son passage en Egypte,
devint cruel envers ce généreux Satrape.
Ce Roi, qui ne pouvoit souffrir de résis-
tance à ses volontés, outre de ce que
Bétis paroïssoit devant lui sans fléchir
le genou, pour lui rendre les mêmes
honneurs qu'à Darius, & de ce qu'il
restoit muet à ses menaces : je vaincrai ce
silence obstiné, dis-il & si je n'en puis
tirer aucune parole, j'en tirerais du moins
des gémissements : enfin, si colére se
tournant en rage, il le fit attacher à un

Essas pinturas representam o gosto e as escolhas do novo regime em relação aos sujeitos pictóricos. Elas se inserem no vasto programa começado por d'Angiviller⁶⁵ em 1777 com intuito de indicar as diferenças do reino de Luís XVI em relação ao reino

Joseph Marie VIEN. *Les adieux d'Hector et d'Andromaque* (Os Adeus de Heitor a Andromaca). 1786. Salon de 1787. Óleo sobre tela 320 cm x 420 cm. Musée du Louvre.

Essas obras, encomendadas pelo Rei, representam uma continuação cronológica de episódios da *Ilíada* de Homero, constituindo um conjunto de obras que se correspondem ao ecoar a querela dos Antigos e Modernos nas letras em torno da obra de Homero.

⁶⁵ **Charles Claude Flahaut de La Billarderie, comte d'Angiviller** (1730-1810): Diretor dos edifícios do Rei (directeur des Bâtiments du roi) à partir de 1774. Próximo do Rei, marca a mudança de regime, o conjunto de encomendas de 1777.

de Luís XV. Imediatamente após a sua designação para Diretor dos Edifícios do Rei em 1774, d'Angiviller passa a trabalhar na variação dos modelos⁶⁶ reabilitando a grande pintura de história. As pinturas dos anos 1780 são a continuação da política de d'Angiviller.

⁶⁶ A primeira grande encomenda feita por D'Angiviller para o Salon de 1777 mostra a vontade do diretor de implicar nas orientações da Academia Real de Pintura para reabilitar a grande pintura de história menosprezado no reino de Luís XV e de Marigny, seu diretor dos Batimentos e irmão de M^{me} de Pompadour. Para os seis assuntos tirados da história antiga, a encomenda de d'Angiviller impõe um princípio diretor que rege o programa. Cada obra é identificada por sua narrativa, mas se desenvolvia em um programa moral mais vasto. 1. Traço de piedade religiosa nos Gregos. 2. Traço de piedade religiosa nos Romanos. 3. Traço de desinteresse nos gregos. 4. Traço de desinteresse nos Romanos. 5. Traço de encorajamento ao trabalho nos romanos. 6. Traço de firmeza heroica nos romanos. Para os sujeitos tirados da história da França: 1. Traço de respeito à virtude. 2. Traço de respeito aos costumes.

Contra todas as expectativas do público e da crítica⁶⁷, Vien, em 1789, volta a expor sujeitos graciosos⁶⁸ e galantes⁶⁹, um estilo compósito que não rompe com o estilo precedente.

⁶⁷ “Depois de todas as obras do Senhor Vien no grande gênero da história, depois de ter exposto na tela com grande sucesso tantos personagens heroicos, podia-se imaginar que ele desceria a sujeitos tão modestos, que até seu talento se dobraria a eles com tanta facilidade, que ele conservaria enfim numa idade avançada todo frescor da juventude? Assim o Senhor Vien, depois de ter tocado a trombeta heroica, parece agora brincar com as graças e o amor; é Homero envelhecendo que se torna Anacreonte”. *“D’après tous les ouvrages de M. Vien dans le grand genre de l’histoire, après avoir exposé sur la toile avec un grand succès tant de personnages héroïques, pouvait-on imaginer qu’il descendrait à des sujets si modestes, que son talent même s’y plierait avec autant de facilité, qu’il conserverait enfin dans un âge avancé toute la fraîcheur de la jeunesse? Ainsi M. Vien après avoir embouché la trompette héroïque, paraît maintenant se jouer avec les grâces et l’amour ; c’est Homère vieillissant qui devient Anacréon”*. Archives Nationales. Tiré du Livre. **BORDES Philippe, MICHEL Régis** : Aux armes et aux arts, Les arts de la Révolution française. 1789-1799. Editora Adam Biro. Paris 1989 (Pagina 12).

⁶⁸ **GRACIEUX** : *En peinture, on dit un ton gracieux, une figure gracieuse, un ensemble gracieux, des contours gracieux, pour dire que toutes ces choses forment un aspect qui plaît à l’œil et qui font naître dans l’âme des mouvements d’affection, des sentiments et un certain je ne sais quoi dont on est flatté à la vue de ces objets. Il ne faut cependant pas confondre le gracieux avec le beau, qui produit des mouvements assez approchants. Une figure, un tableau peut-être beau, et d’un grand beau sans être gracieux jusqu’à un certain point ; car la beauté naît de la proportion et de la symétrie des parties et le gracieux s’engendre de l’uniformité et des mouvements intérieurs et flatteurs qui s’élèvent dans l’âme à la vue de l’objet. La beauté excite l’admirable et la grâce fait naître l’amour*. **DOM PERNETY** : Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris, 1757. Librairie Bauche. disponível no site:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k257115.r=Pernety%2C+Antoine-Joseph.langEN>.

GRACIOSO: Em pintura se diz um tom gracioso, uma figura graciosa, um conjunto gracioso, contornos graciosos, para dizer que todas essas coisas formam um aspecto que agrada o olhar e que fazem nascer na alma movimentos de afecção (afetos), sentimentos e um certo não sei o que que nos bajula à vista desses objetos. Contudo, não se deve confundir o gracioso e o belo, que produz movimentos muito próximos. Uma figura, um quadro, pode ser belo e de grande beleza sem ser graciosa até um certo ponto, pois a beleza nasce da proporção e da simetria das partes e o gracioso se engendra da uniformidade e dos movimentos interiores e lisonjeadores que se elevam na alma à vista do objeto. A beleza excita o admirável e a graça faz nascer o amor. **DOM PERNETY** : Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris, 1757. Librairie Bauche. disponível no site:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k257115.r=Pernety%2C+Antoine-Joseph.langEN>.

⁶⁹ **GALANT** : (*goût*) *C’est celui qui enfante et exécute des sujets gracieux, des pastorales, qui sait donner à ses figures des caractères et des draperies riantes, agréables, éclatantes et qui flatte l’œil et l’esprit du spectateur. On dit aussi dans le même sens, un sujet galant : tels sont la plupart des sujets pris de la fable. Watteau et Lancret n’ont guère peint que dans le genre galant*. **PERNETY**: Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

Essas pinturas se mantem no domínio do modelo antigo nos sujeitos pictóricos, mas propõem uma outra relação como o modelo e constituem uma variação singular dos sujeitos históricos na Escola Francesa de Pintura em formação.

Essas pinturas ditas “à grega” ou de “gênero antigo” tem uma história. Esse estilo aparece na obra de Vien a partir dos anos 1750. Primeiramente iniciador, depois professor dessa maneira de pintar, Vien, nos anos 1780, é reconhecido como sendo grande mestre desse gênero de pintura na França.

Pois, esse estilo afirma-se na Academia Real de Pintura e a obra de Vien é essencial para entender esse gênero e a sua maneira de pintar a história.

GALANTE: (Gosto) É aquele que produz e executa sujeitos graciosos, pastorais, que sabe dar a suas figuras caracteres e drapeados risonhos, agradáveis, radiosos e que lisonjeia o olho e o espírito do espectador. Diz-se também, no mesmo sentido, um sujeito galante, tais como são a maior parte dos assuntos pegos na fábula. Watteau e Lancret quase só pintaram no gênero galante. **PERNETY:** ***Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.*** Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

Joseph Marie VIEN. *L'Amour fuyant l'esclavage* (O Amor fugindo à escravidão). 1789
Óleo sobre tela 131 cm x 161 cm. Musée des Augustins.

Assim, a pintura “O Amor fugindo à escravidão”, de 1789, é o correspondente^{70 71} da pintura feita em 1763, “Vendedora de amores”, também chamada de “Vendedora embelezando-se”. Essa tela faz parte de um conjunto de oito pinturas do mesmo gênero, expostas no Salon de 1763, e depois no Salon de 1787⁷² só algumas delas⁷³. Vien já tinha exposto em várias ocasiões telas desse gênero nos Salons de 1755⁷⁴, 1757, 1759, 1761 e 1763. Essa maneira de pintar, anterior ao programa de

⁷⁰ **PENDANT** : Terme de peintres et de sculpteurs, qui se dit de deux tableaux ou estampes de même grandeur, et qui représentent des sujets à peu près semblables. On dit ce tableau n’a point son pendant. Les curieux et les brocanteurs cherchent toujours à appareiller leurs tableaux, et quand ils l’ont fait, ils les appellent pendants d’oreilles ou simplement pendants. **DOM PERNETY**: **Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.** Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

CORRESPONDENTE: Termo de pintores e de escultores, que se diz de dois quadros ou estampas de mesmo tamanho. E que representam assuntos (tema, sujet) quase similares. Diz-se esse quadro não tem o seu pendente. Os curiosos e antiquários buscam sempre aparelhar os seus quadros, e quando eles o fazem, chamam simplesmente de pendentes. **DOM PERNETY**: **Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.** Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

⁷¹ Carta do duc de Brissac a Vien datada do dia 15 de fevereiro 1788 : “Le duc de Brissac fait bien des compliments à Mr Vien et lui envoie trois billets que madame la comtesse du Barry lui a remis pour lui remettre, en l’assurant de la satisfaction qu’elle a toujours de posséder ces deux charmants tableau”. (Trata-se aqui de duas outras telas, Safo e a Glicéria, feitas em 1786. Não se trata na primeira parte da carta da “Vendedora de amores”, nem do seu pendente, então em curso de realização). Ela espera que o senhor Vien terá pensado aquele que ela deseja. O Duque de Brissac conta que o senhor Vien não esqueceu dele (dela) e que ele queira bem lhe dar um pendente, para quadrar com a vendedora de amores que continua a fazer as suas delícias. O duque de Brissac deseja uma boa saúde ao Senhor Vien. Se ele morasse em Paris, teria ido vê-lo em seus trabalhos, porque ele pensa desejar que o senhor Vien ainda trabalhe”.

GAEHTGENS, Thomas W. LUGANS Jacques: **Joseph Marie VIEN, peintre du Roi (1716-1809)**

Editora Arthena Paris 1988.

⁷² No Salon de 1787, Vien expõe dois gêneros de pinturas históricas, sujeitos tirados de Homero e sujeitos ditos antigos. A Glicéria de 1787 é o correspondente de duas Glicérias igualmente expostas no Salon de 1763.

⁷³ No Salon de 1787, “Une femme grecque ornant d’une couronne de fleurs la tête de sa fille avant de l’envoyer au Temple” (Uma mulher ornando com uma coroa de flores à cabeça da sua filha antes de mandar lá ao templo) e uma “Glycère cueillant des fleurs pour faire des couronnes” (Glicéria colhendo flores para fazer coroas). Essas duas telas podem também ser percebidas com pendentes.

⁷⁴ O Livrete do Salon de 1755 usa a expressão “d’après l’Antique” para qualificar seis pinturas de Vien feitas à encáustica segundo uma descoberta do Comte de Caylus. Essa maneira de tratar o antigo será abordada posteriormente.

d'Angiviller, constitui um estilo independente que perdura frente às orientações artísticas da instituição. Para entender melhor a fortuna desse gênero de pintura na segunda metade do século XVIII, retornamos ao Salon de 1763, quando essa maneira de pintar suscita uma acolhida ao mesmo tempo polêmica e calorosa por parte da crítica.

O livrete da exposição de 1763 apresenta o primeiro correspondente e um conjunto de outras telas todas elas pertencendo ao mesmo estilo.

As explicações dadas pelo livrete de 1763 sobre “A vendedora de amores” permitem situar as telas de Vien⁷⁵ e explicitar algumas características desse gênero.

⁷⁵ Vien, então professor da Academia, aparece no livrete depois de Carle Van Loo, antigo reitor; de Restout, antigo diretor; de Louis Michel Van Loo, primeiro pintor do Rei; de Boucher, reitor; de Jeaurat, reitor adjunto; e dos professores Pierre, Natier e Halle.

 PEINTURES.

9

17. Deux Tableaux représentans , l'un un Chinois tenant une flèche , & l'autre une Indienne.

Ils ont un pied 8 pouces de haut, sur 1 pied 6 pouces de large.

Par M. HALLE', Professeur.

18. Abraham reçoit les Anges ; ils annoncent à Sara qu'elle sera mere d'un fils.

Tableau de 8 pieds de largeur, sur 7 pieds 6 pouces de hauteur.

19. Une Vierge avec l'Enfant Jesus.
 20. Deux petits Tableaux de Pastorales.
 21. L'Abondance répand ses bienfaits sur les Arts mécaniques. (*Esquisse.*)
 22. Le Combat d'Hercule & d'Acheloüs. (*Esquisse.*)

Par M. V I E N , Professeur.

23. La Marchande à la Toilette.

Tableau de 3 pieds 9 pouces, sur 2 pieds 11 pouces.

Cette Composition a été faite sur
 A v

le récit d'un Tableau trouvé à Herculanum, & que l'on voit dans le cabinet du Roi des Deux Siciles, à Portici. Ce Tableau antique a été gravé depuis dans le troisième volume des Peintures de cette ville, *Planche VIII.*

On est en état de remarquer les différences qui se trouvent entre ces deux compositions.

24. Glycere, où la Marchande de Fleurs.
Cette belle Athénienne, célèbre dans l'antiquité & citée dans plusieurs Auteurs, vendoit des Couronnes aux portes des Temples. Elle fut peinte par un des grands Artistes de la Grece : la copie de son Portrait fut vendue un prix considérable, & portée à Rome.
25. Autre Tableau de Glycere. Composition différente.
26. Proserpine orne de Fleurs le buste de Cérès sa mere.
On a pris le moment qui précède celui où elle fut enlevée par Pluton.
27. Offrande présentée dans le Temple de Vénus.
28. Une Prêtresse brûle de l'encens sur un trépied.

29. Une Femme qui sort des Bains.

Ces six Tableaux ont chacun 2 pieds 10 pouces, sur 2 pieds 2 pouces.

30. Une Femme qui arrose un pot de Fleurs.

Tableau ovale de 2 pieds 2 pouces, sur 1 pied 9 pouces. Tous ces sujets sont traités dans le goût & le costume antique.

Joseph Marie Vien. *La Marchande d'Amours* (A Vendedora de amores). 1763
Óleo sobre tela 98 cm x 122 cm. Salon de 1763 ⁷⁶

O texto do livrete do Salon de 1763, que apresenta “A Vendedora de amores”, não fornece nenhuma descrição da ação, do sujeito ou das figuras representadas, mas explica a relação de Vien com seu modelo: “a *narração de um quadro encontrado em Herculano e que pode ser visto no gabinete do Rei das duas*

⁷⁶ Joseph Marie Vien: “A vendedora de Amores”: quadro de 3 pés, 9 polegares sobre 2 pés, 11 polegares. Essa composição foi feita segundo o relato de um quadro encontrado em Herculano e que pode ser visto no gabinete do Rei das duas Sicílias em Portici. Esse quadro antigo foi gravado depois no terceiro volume das pinturas desta cidade (prancha VIII). Podemos notar as diferenças que se encontram entre as duas composições.

Sicílias em Portici. Esse quadro antigo foi gravado depois no terceiro volume das pinturas desta cidade”.

O livrete não conta história pois se trata visivelmente de uma cena sem história. O modelo não é uma narrativa, mas uma pintura, e o que nela é histórico como sujeito, composição, maneira e no tratamento.

O texto acumula modelos⁷⁷, o narrativo, o original ou a sua reprodução⁷⁸: a imagem original e suas reproduções determinam a fortuna do modelo no tempo. A gravura e a narração mencionadas no livrete de 1763 são tiradas do livro de Carlo Nolli⁷⁹: trata-se de uma gravura executada em 1762 representando um afresco de Herculano.

Uma outra edição ilustrada e comentada no terceiro volume das “*Antiquidades de Herculano*” (“*Antiquités d’Herculanum*”) foi editada em Paris em 1780. Nesse livro se encontra uma descrição precisa da pintura “A Vendedora de amores” como um longo comentário que apresenta as diversas interpretações alegóricas do amor⁸⁰.

⁷⁷ **MODELO, (pintura).** Chama-se modelo em pintura tudo que os desenhistas, pintores, escultores se propõem a imitar. Chama-se mais particularmente modelo um homem que se põe nu nas academias, ou em casa na atitude que se quer e conforme o qual os pintores pintam ou desenharam e os escultores modelam em relevos ou esculturas, em argila ou cera. Diz-se posar o modelo, é o professor do mês que posa o modelo na academia (Ver Academia). Modelo se diz ainda das figuras que os escultores modelam conforme o modelo da Academia e daquelas que eles têm em casa de qualquer material que estejam para executar segundo elas.

MODÈLE (peinture): *On appelle modèle en Peinture tout ce que les Dessinateurs, les Peintres, les Sculpteurs se proposent d'imiter. On appelle plus particulièrement modèle, un homme qu'on met tout nu à l'académie, ou chez soi, dans l'attitude qu'on veut, et d'après lequel les Peintres peignent ou dessinent, et les Sculpteurs modèlent de bas-reliefs ou ronde-bosses, en terre ou en cire. On dit poser le modèle ; c'est le professeur du mois qui pose le modèle à l'académie. Voyez Académie. Modèle se dit encore des figures que les Sculpteurs modèlent d'après le modèle à l'académie, et de celles qu'ils font chez eux, de quelque matière qu'elles soient, pour exécuter d'après elles.* **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet : <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

⁷⁸ Minha hipótese é que Vieni teve acesso a todos os modelos.

⁷⁹ **NOLLI Carlo:** *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione: tomo terzo Napoli: nella Regia Stamperia, 1762.* Texto disponível [no site](#):

⁸⁰ **Antiquités d’Herculanum** Gravées par F. A. DAVID et leurs explications de P. S. MARECHAL. Paris, 1780. Disponível no site:

Tom. III.

A Vendedora de amores, Gravura de F. A. DAVID 1780, para o livro, **Antiquités d'Herculanum Gravées F. A. DAVID par et leurs explications de P. S. MARECHAL**. Paris 1780. Volume III. Disponível no site: <http://gallica.bnf.fr/>

Carlo NOLLI. *La Marchande d'Amours*. Le Pitture Antiche d'Ercolano e Contorni, vol. 3.

O Livrete do Salon de 1763 refere-se à pintura original, visível na época nas coleções do Rei das duas Sicílias em Nápoles.

Descoberta em Pompeia em 1759, descolada da parede e transportada para as coleções do Palácio Portici, o afresco romano “A Vendedora de amores” é gravada rapidamente, comentada, pintada e exposta quatro anos depois na maior exposição de pintura da Europa, no Salon da Academia.

O artigo propõe ao público confrontar as duas obras.

A vendedora de amores. Afresco romano 1-50 d.C, descoberto na Vila di Arianna em Stabiae. Pigmentos sobre gesso. 22,6 cm x 18,5 cm. Superintendência especial dos bens arqueológicos de Napoli e Pompeia.⁸¹

O texto do livrete descreve apenas brevemente as outras telas. Somente a “Glicéria” recebe uma descrição mais longa que conta a história dessa famosa vendedora de flores.

⁸¹ La Marchande d’Amours, Fresque Romaine, A.D. 1–50, découverte dans la Villa di Arianna à Stabiae. Pigments sur plâtre, 22.6 cm x 18.5 cm. Soprintendenza Speciale ai Beni Archeologici di Napoli e Pompei. Archivio fotografico Soprintendenza Speciale per i beni archeologici di Napoli e Pompei. Photo: Luigi Spina.

Joseph-Marie VIEN. *O rapto de Proserpine*. 1757.

Óleo sobre tela 320 cm x 320

Museu de Grenoble França

Joseph-Marie VIEN
 Glycère ou
 la Marchande de Fleurs 1763
 Gliceria ou a vendedora de flores
 (Le Printemps) (A primavera)
 Salon de 1763
 Óleo sobre tela 72 cm x 68 cm
 Coleção privada. Paris

Joseph-Marie VIEN,
 La Vertueuse Athénienne, 1762.
 A virtuosa ateniense
 (l'Hiver) (O inverno)
 Salon de 1763
 Musée des beaux-arts de Strasbourg

Joseph-Marie VIEN
 Offrande présentée à Vénus
 Oferenda apresentada a Venus
 (L'Automne) (O outono) 1762
 Salon de 1763
 Óleo sobre tela
 72 cm x 68 cm
 Musée de Cahors Henri Martin

Joseph-Marie VIEN
 Deux femmes au bain 1763
 Duas mulheres ao banho.
 (L'été) (o Verão)
 Salon de 1763
 Óleo sobre tela óleo sobre tela
 92,3cm x 67,9cm
 Coleção privada Paris

Joseph-Marie VIEN
 Glycère ou la Marchande de Fleurs 1763
 Glicería ou a vendedora de flores
 Salon de 1763
 Óleo sobre tela 90 cm x 67 cm
 Musée des Beaux arts de Troyes

Joseph-Marie VIEN
 Jeune fille arrosant une plante 1763
 Jovem menina regando uma planta.
 Salon de 1763
 Óleo sobre tela

“*Todos esses sujeitos são tratados conforme o gosto e o costume⁸² antigo*”: é com esses termos que o texto do livrete se fecha, classificando as pinturas em relação aos sujeitos e à maneira de tratá-los⁸³.

⁸² **COSTUME:** (peinture): Terme adopté de l’italien ; c’est la conformité de la représentation d’un sujet de peinture avec l’action même historique, suivant les mœurs, les caractères, les modes, les usages, les habits, les armes, les bâtiments, les plantes, les animaux, les lois, le goût, les richesses du pays et du temps où s’est passé l’action que le peintre se propose de représenter. Pour l’exactitude entière du costume, il faut qu’il y ait quelques signes particuliers qui désignent le lieu où la scène s’est passée et les personnages du tableau ; représenter le lieu tel qu’il est connu et prendre garde à n’y rien mettre de contraire aux notions qu’on peut en avoir. Le costume demande aussi que l’on donne aux personnages la couleur des carnations et l’habitude de corps que l’histoire dit leur être propre : on comprend encore dans le costume tout ce qui concerne les bienséances, le caractère et les convenances propres à chaque condition. (Voyez convenance). Quand on dit qu’il faut toujours observer le costume, cette loi souffre quelques exceptions. Les habillements du temps ont à la vérité l’avantage de devenir historique pour la postérité ; mais ils entraînent souvent un très grand désavantage pour le bel effet. Cet inconvénient est très sensible dans la sculpture, encore plus que dans la peinture. Un guerrier moderne, dont les cheveux seraient arrangés à la mode du jour, la chemise qui passerait le haut de la cuirasse et les brassards, formeraient un ouvrage de petite manière et de mauvais goût. Que l’on soit, si l’on veut, fidèle à l’étiquette de la mode dans le simulacre de ces hommes vulgaires qui n’ont de mérite que de s’en occuper afin d’exister ; mais que nos artistes ne travaillent pas ainsi pour des hommes dont la mémoire ne doit pas s’évanouir avec les modes ; et qu’ils ne donnent pas dans le ridicule de ces chevelures boursoufflées tant artificielles que naturelles, qui avaient malheureusement commencées à s’introduire : les cheveux naissant tels que les Grecs et les Romains les portaient, sont la seule coiffure qui réussisse dans la ronde-bosse. On peut bien, et même on le doit, employer dans un portrait les ajustements du temps, quoiqu’ils soient si ingrats à traiter et qu’ils n’aient pas ces grâces naturelles de vêtements antiques. Par la manière dont ceux-ci étaient coupés, se rapprochant plus des membres, il se répandait à chaque mouvement du corps, une variété dans les plis, qui se groupaient d’eux-mêmes ; ce que n’ont point les ajustements modernes : tout y est froidement symétrisé ; symétrie que les peintres ne peuvent rompre que par des plis forcés, ou des lambeaux d’étoffes étrangers au sujet, dont ils se servent pour contraster. Malgré, cependant tout l’avantage que les anciens trouvaient dans l’usage de leurs draperies, ils sentirent que le creux de leur plis presque adhérents au corps, ne dessinant pas encore assez le nu, elles devenaient lourdes dans l’imitation ; ce qui les engagea pour draper à se servir de linge mouillé : souvent même jaloux de conserver à la nature toutes les grâces de ses contours, ils bannissaient les vêtements de leurs figures. On en a abandonné l’usage, ainsi que celui du linge mouillé et il est fort douteux qu’on y ait gagné. C’est à quoi les sculpteurs de nos jours devraient bien faire attention : la France ne fut jamais si riche en habiles artistes en ce genre ; ils rendront un jour célèbre le siècle où ils vivent par les beaux morceaux qui sortent de leurs mains.

COSTUME: (pintura) Termo adotado do italiano; é a conformidade da representação de um sujeito de pintura com a ação mesmo histórica, conforme a moral, os caracteres, os modos, os usos, as vestimentas, as armas, os edifícios, as plantas, os animais, as leis, o gosto, as riquezas do país e do tempo onde aconteceu a ação que o pintor se propõe a representar. Para a exatidão

inteira do costume, é preciso haver alguns sinais particulares que designam o lugar onde a cena aconteceu e os personagens do quadro; representar o lugar tal como ele é conhecido e tomar cuidado para não colocar nada de contrário às noções que se possa ter dele. O costume peça também que se dá aos personagens a cor das carnações e o hábito de corpo que a história diz ser próprio a eles: entende-se ainda no costume tudo que diz respeito às composturas (decorro, decência), o caractere e as conveniências próprias a cada condição (Ver conveniência). Quando se diz que é preciso observar sempre o costume, essa lei sofre algumas exceções. Os vestuários do tempo têm na verdade a vantagem de tornar-se históricos para a posteridade; mas eles ocasionam frequentemente uma desvantagem muito grande para o belo efeito. Esse inconveniente é muito sensível na escultura, ainda mais que na pintura. Um guerreiro moderno cujos cabelos seriam arrumados na moda do dia, a camisa que ultrapassaria a parte de cima da couraça e das braçadeiras, formariam uma obra de pequena maneira e de mau gosto. Que seja-se, se se quer, fiel a etiqueta da moda no simulacro desses homens vulgares que só tenham o mérito de se ocupar disso para existir; mas que nossos artistas não trabalhem assim para homens cuja memória seja esquecida com as modas; e que eles não dão no ridículo dessas cabeleiras enchidas, tanto artificiais quanto naturais, que infelizmente tinham começadas a se introduzir: os cabelos nascendo tal como os gregos e os romanos os usavam são o único penteado que passa no alto relevo. Pode-se bem, e mesmo deve-se empregar num retrato os ajustamentos do tempo, embora eles sejam tão ingratos em tratar e que eles não tenham as graças naturais das vestimentas antigas. Pela maneira com a qual estes eram cortados, se aproximando mais dos membros, se espalhava a cada movimento do corpo, uma variedade nas dobras que se agrupavam deles mesmos, o que os ajustamentos modernos não tenham. Tudo está friamente simetrizado; simetria que os pintores só podem romper com dobras forçadas, ou farrapos de pano forasteiros ao assunto que eles usam para contrastar. Contudo, apesar de toda a vantagem que os antigos encontravam no uso dos seus drapeados, eles sentiam que a cavidade das suas bordas quase aderentes ao corpo não desenhava ainda o bastante o nu: frequentemente até ciumentos de conservar a natureza todas as suas graças dos seus contornos, eles impediam as vestimentas das suas figuras. Abandonou-se o uso destas assim com aquele das roupas molhadas e é muito duvido que se ganhou com isso. É nisso que os escultores dos nossos dias deveriam tomar muito cuidado: a França nunca foi tão rica em artistas hábeis nesse gênero, e um dia eles tornarão ilustre o século no qual eles vivem pelas belas obras que saíam das suas mãos. **DOM PERNETY : Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure**. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

⁸³ **TRAITER** : *faire, exécuter. On dit traiter un sujet noblement, c'est à dire lui donner la grâce, la grandeur et la richesse dont il est susceptible. On dit ce paysage est bien traité, ces animaux, ces ornements etc. sont bien traités c'est à dire qu'ils sont bien exprimés et représentés dans le vrai de la nature.* **DOM PERNETY: Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure**. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

TRATAR: Fazer, executar. Diz-se tratar um assunto nobremente, quer dizer lhe dar a graça, a grandeza e a riqueza que lhe são susceptíveis. Diz-se essa paisagem está bem tratada, esses animais, esses ornamentos etc. estão bem tratados, quer dizer que eles estão bem expressidos e representados no verdadeiro da natureza. **DOM PERNETY: Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure**. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

Esse gênero de pintura homenageia a arte da Antiguidade, não apenas os sujeitos, mas também a maneira de tratá-los, os costumes e gosto dos antigos. Essa imitação dos antigos em pintura sai dos limites da simples busca das práticas antigas pela observação das obras temperadas pela leitura dos textos descritivos ou dos tratados artísticos e filosóficos, pois acrescenta o estudo dos sentimentos dos antigos e a sua maneira de viver⁸⁴. Esse interesse anima todas as Academias da Europa.

Vien, no início dos anos 1750, é o representante desse estilo questionador dos modelos discursivos antigos e da maneira de tratá-los em pintura⁸⁵.

Essas pinturas “à grega” ou à “maneira antiga” de Vien seguem as preceptivas das instituições artísticas francesas. De fato, o modelo antigo é uma referência fundamental das instituições, assim é da Academia Real de Pintura e de Escultura desde a sua criação em 1648. Em 1789, as políticas artísticas francesas e a pintura que elas propõem coincidem com o gosto do público francês.

Com o recuo histórico, avalia-se o peso do ensino de Vien no âmbito das instituições francesas. A regeneração acima tratada da pintura, espelho do gosto nacional, propõe uma nova maneira de pintar.

No século XVIII, a França funda um conjunto de instituições para dominar a arte europeia, objetivo de Luís XIV. Entre essas instituições, três retêm a nossa atenção no estudo da regeneração da Escola Francesa de Pintura: a Academia Real de Pintura e de Escultura⁸⁶, fundada em 1648; a Academia de França em Roma, fundada em 1666⁸⁷; e a Academia das Inscrições e Belas Letras, igualmente fundada em 1666⁸⁸.

⁸⁴ **Winckelmann J. J:** *Histoire de l'art dans l'Antiquité*. Editore Le livre de poche Paris 2005.

⁸⁵ Diferente das orientações de Roger de Piles que aconselhava os pintores a imitar os mestres do século XVI (Raphael).

⁸⁶ A Academia Real de Pintura e de Escultura foi fundada em 1648 pelo pintor Charles Lebrun. Historiador; membros (Ver na primeira parte).

⁸⁷ L'Académie de France à Rome (A Academia da França em Roma), hoje Villa Médici, foi fundada por Colbert em 1666, com o objetivo de aproximar os alunos da Academia Real de Pintura das obras da antiguidade e representar a arte francesa em Roma. Vien é aluno dessa instituição entre 1743 e 1750, e depois diretor dessa Academia entre 1775 e 1781.

⁸⁸ L'Académie des inscriptions et Belles lettres A Academia *des Inscriptions et Belles Lettres* foi fundada em 1666 por Colbert. Antes da sua fundação oficial era chamada de *Petite Academie*,

No que diz respeito à Academia Real de Pintura e Escultura, a Antiguidade doutrina fundador. Os primeiros textos teóricos⁸⁹ do século XVII e os que prosseguem

depois o seu nome mudou para a Academia Real *des inscriptions et médailles* e, no fim, para Academia *des Inscriptions et Belles Lettres*, desde a Revolução francesa, e hoje é o Instituto da França. Com a missão de produzir as inscrições e as divisas dos monumentos e medalhas em homenagem ao Rei Luís XIV. Os acadêmicos se interessam pela história em geral, eles estudam as medalhas e os objetos raros, antigos e modernos conservados no Gabinete do Rei, bem como os monumentos da França. É natural que no século XVIII a Academia se ocupe de arqueologia para desenvolver as suas pesquisas. Em 1701, a Academia se torna uma instituição de estado que cuida da iconografia real. Cartas patentes do Rei Luís XIV confirmam e solidificam a existência dessa instituição. Em 1717, a Academia publica o primeiro volume das suas pesquisas. Até a sua dissolução, em 1793, ela edita 317 relatórios históricos sobre a Gália, a Idade média, estudos de geografia antiga, de literatura, de ciências relacionadas à história como a epigrafia, a numismática, sigilografia, de história das instituições, dos costumes morais e dos hábitos. Desde o início dos seus trabalhos, a Academia utiliza documentos arqueológicos, conhecida pela qualidade dos seus trabalhos, essa instituição é o berço da ciência histórica na França. O seu prestígio cresce ao longo do século XVIII, o Regulamento de dezembro de 1786 estipula a pesquisa história como sendo o objetivo principal da instituição. “O objeto principal e direito da Academia sendo a história, ela se apegara principalmente 1. Ao estudo dos idiomas, particularmente das línguas orientais e das línguas grega e latina. 2. Ao estudo dos monumentos de qualquer espécie, medalhas, inscrições etc. que diz respeito à Antiguidade e à Idade média. 3. Ao estudo das ciências, artes e ofícios dos antigos, comparando-os com aqueles dos modernos. “*L'objet principal et direct de l'Académie étant l'histoire, elle s'attachera principalement 1. à l'étude des langues, particulièrement des langues orientales et des langues grecque et latine. 2. à celle des monuments de tout espèce, médailles, inscriptions, etc., concernant l'histoire ancienne et l'histoire du Moyen Âge [...] 3. à l'étude des sciences, arts et métiers des anciens, en les comparant avec ceux des modernes...*”

⁸⁹ Le texte de Félibien de 1660; “*L’Idée du peintre parfait*” livre édité à la fin de son œuvre “*De l’origine de la peinture et des plus excellents peintres de l’antiquité*”, le livre de Freart de Cambray “*Idée de la perfection de la peinture*” de 1662 et le livre en vers de Dufresnoy écrit en latin “*De arte Grafica*”, de 1668, traduit et édité avec des annotations par Roger de Piles, avec le titre; “*L’Art de peinture*”. Ce même texte de Dufresnoy est repris en 1789 par le peintre académique Renou avec titre; “*l’art de la peinture*” Il revient sur la version de Roger de Piles et pour exalter le modèle antique.

FÉLIBIEN André (1619/1695): historiador, arquiteto, membro da Academia Real de Pintura e da *Academie des inscriptions et belles lettres* em 1663. Em 1666, Colbert o recomenda para ser o historiógrafo do Rei. Foi secretário da Academie Royale d’Architetur em 1671. Escreveu: *Origine de la peinture*, em 1660, e *Principes de l’architecture, de la sculpture, de la peinture et de la gravure*, entre 1676 e 1690.

Roland FREART DE CAMBRAY (1606-1676): Teórico francês, traduziu Paládio em 1650, o Tratado de pintura de Leonardo da Vinci em 1651. Ele escreve em 1650 “*Le Parallèle entre l’architecture antique et moderne*” em “*O Paralelo entre a arquitetura antiga moderna*”. Em 1663, escreve um livro sobre a perspectiva de Euclides. Irmão de Paul Fréart de Chanteloup, acompanhou Bernini na sua estadia na França e escreveu o relatório da Viagem do escultor.

no século XVIII mostram a regularidade de um acordo sobre a supremacia do modelo antigo, que, isolado, Roger de Piles não conseguira desestabilizar.

A Academia de França em Roma revela os objetivos artísticos franceses: aprender, com a arte antiga e a arte italiana, aperfeiçoar o gosto dos artistas na Itália e, em troca, difundir nela a arte francesa. A arte italiana e a sua história são matérias de uma discussão histórica em escala europeia. Roma, etapa incontornável do *Grand Tour*, é o lugar onde se encontram artistas, *connoisseurs*, amadores, mas também historiadores, filósofos e os nascentes arqueólogos. Círculos sábios, exposições, festas, desfiles na rua compõem as atividades que fazem de Roma o centro de gravitação europeia.

Frère de Paul Fréart de Chantelou et cousin de Sublet de Noyers nommé à la surintendance des Bâtiments du roi de 1638 à 1645. En Rome par son cousin, ce sont eux qui organisent le retour de Poussin en France entre décembre 1640 et septembre 1642. Amis proches du peintre Nicolas Poussin, ce sont eux qui organisent le retour de Poussin en France entre décembre 1640 et septembre 1642.

DU FRESNOY Charles Alphonse (1611-1668): Pintor e escritor francês. Aluno do pintor Simon Vouet e amigo do pintor Mignard.

⁸⁹ Vien passou por todas as etapas da formação acadêmica. Vencedor do Prêmio de Roma em 1743, vai para Roma onde fica até 1750. Il y rencontre son maître de Paris Natoire. Vien é diretor da Academia de Roma de 1775 a 1781. Ele é próximo de várias pessoas da Academia das inscriptions et Belles Lettres; em 1789, com a morte do pintor Pierre, torna-se o primeiro pintor do Rei e é eleito diretor da Academia Real de Pintura e de Escultura.

⁸⁹ O Conde de Caylus, grande colecionador e antiquário francês, escritor, historiador e gravador. Depois de uma breve carreira militar na guerra de sucessão da Espanha, estuda as artes e as antiguidades. Ele acompanhe o embaixador da França em Constantinopla de 1716 a 1717. Ele é assim um dos primeiros a estudar a antiguidade in situ. A partir de 1729, inicia uma ampla coleção de objetos. Amigo de abade Jean Jacques Barthélémy, de Crozat, de Mariette, Caylus foi um dos pioneiros do gosto pelo antigo. Ele é aceito na Academia Real de Pintura e de Escultura como membro honorário em 1731 e segue as aulas hebdomadárias. Em 1742, é aceito membro da Académie des inscriptions et Belles Lettres.

Biografia Do Conde de Caylus: Histoire de Guillaume, cocher, éd. Zulma, Paris, 1993 (1730). Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines (7 volumes, 1752-1767). Nouveaux sujets de peinture et de sculpture (1755). Nouveaux sujets de peinture et de sculpture (1755). Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée, et de l'Enéide (1757). Œuvres badines (12 volumes, 1787). Vies de Mignard, Lemoine, Bouchardon, Watteau.

A Academia das Inscrições e Belas Letras⁹⁰ se ocupa da pesquisa histórica, arqueológica e em sentido geral de tudo que é relacionado aos povos do passado. Ela organiza conferências sobre as descobertas mais recentes e publicou livros que descreviam as obras de Herculano e de Pompéia⁹¹, como as cartas de Cochin⁹², de 1751, e sobretudo os “recolhas”⁹³ do Conde de Caylus.

Há uma intensa cooperação entre as Academias. A Academia Real de Pintura e de Escultura que produz as obras e o seu Salon que as expõe; a Academia de França em Roma que aperfeiçoa os alunos mais promissores; e a Academia das Inscrições e Belas Letras que escava, estuda e fornece conhecimentos históricos e arqueológicos modernos.

Vien⁹⁴ ocupa um lugar central nessa estreita colaboração, desde a sua entrada na Academia Real de Pintura; ela se concretiza na sua primeira volta a Paris em 1751, quando se torna o protegido do Conde de Caylus. Colecionador, antiquário, arqueólogo, membro da Academia das Inscrições e Belas Letras, envolve as pessoas em suas pesquisas, fortalece as relações entre as academias, escrevendo muitos livros destinados a artistas, efetua conferências na Academia Real de Pintura e de Escultura, na Academia de Arquitetura, na Academia das Belas Letras e Ciências e, evidentemente, na Academia das Inscrições e Belas Letras à qual pertence. A relação entre Vien e

⁹⁰ A associação da Academia das Inscriptions et Belles Lettres e da Academia Real de Pintura é antiga. Seguem alguns membros dessa Academia que pertenceram ou estiveram em relação com a Academia Real de Pintura: André Félibien (também membro honorário da Academia Real de Pintura), Jean Racine (dramaturgo) e Nicolas Boileau (poeta, crítico), os três aceitos membros em 1683 estabelecem essa relação no século XVII. No século XVIII, Caylus é membro em 1742 e Batteux em 1772.

⁹¹ As descobertas de Herculano em 1738 e de Pompeia em 1748.

⁹² **Charles Nicolas COCHIN**: Lettres sur les peintures d’Herculanum, aujourd’hui Portici. 1751. Texto encomendado nas introduções aos livros, Caylus se remete ao antigo.

⁹⁴ Vien passou por todas as etapas da formação acadêmica. Vencedor do Prêmio de Roma em 1743, vai para Roma onde fica até 1750. Em Roma encontra o seu mestre Natoire, então diretor da Academia da França em Roma. Vien é diretor dessa Academia de 1775 a 1781. Ele é próximo de várias pessoas da Academia das Inscriptions et Belles Lettres. Em 1789, com a morte do pintor Pierre, torna-se o primeiro pintor do Rei e é eleito diretor da Academia Real de Pintura e de Escultura.

Caylus incentiva as experiências. Como exemplo dessa colaboração, menciona-se o famoso episódio da técnica de pintura encáustica redescoberta por Caylus, a mostrar o interesse pela história das práticas e das maneiras dos artistas antigos.

O dicionário de Pernety refere o episódio história na definição do termo “encáustica”.

***ENCAUSTICA:** espécie de pintura que, segundo Plínio, era muito usada pelos gregos e pelos romanos para a execução da qual usava-se cera, tintas e fogo, disso ela tomou o nome de encáustica. Ceris pingere et picturam inurere. Plínio, hist. Nat. Liv.35 chap115. Esse autor não diz nada do fazer dessa pintura. O Padre Hardouin, aquele que é o mais apegado a interpretar Plínio, pretende que a pintura encáustica e a pintura de esmalte são a mesma coisa. S. Rollin, esse gramático famoso, pensava que a pintura encaustica era uma espécie de mosaico composto de pedaços de cera coloridos aproximados uns dos outros e soldados uns aos outros por meio do fogo. Mas é surpreendente que S. Rollin não percebeu que Plínio diz expressamente que ela se executa com pincel, cum pinicillo; o que destrói absolutamente a opinião do S. Rollin. Era reservado ao Sr. Conde de Caylus e ao Sr. Majault, doutor em medicina da faculdade de Paris, desvelar o mistério; era preciso ser gramático e pintor, físico e químico para desemaranhar a escuridão da linguagem de Plínio. Esses ilustres associados, reunindo todas essas partes, são de fato, os que podiam dar-nos melhores esclarecimentos do que eles sobre esse gênero de pintura. Não faremos aqui o histórico da descoberta deles, remetemos o leitor ao nosso prefácio no qual nos julgamos adequado de tratar todas as espécies de pintura. Estendemos nos muito mais sobre a pintura encaustica que sobre as outras porque um escritor dos nossos dias se esforçou por dividir a descoberta dos Senhores o Conde de Caylus e Majault com um homem que não pode ser senão um suposto copista dela. Evitaremos apoiar o que nós diremos sobre autoridades frívolas ou sobre boatos. Seria ter pouco respeito pelo público, seria ter pouco respeito por si mesmo.*⁹⁵

⁹⁵ **ENCAUSTIQUE :** Espèce de peinture qui, selon Plinie, était fort en usage chez les grecs et les romains, pour l'exécution de laquelle on employait la cire, des couleurs et le feu d'où elle prit le nom d'encaustique. Ceris pingere e picturam inurere. Plinie, hist. Nat. Liv.35 chap115. Cet auteur ne dit rien du faire de cette peinture. Le Père Hardouin, celui qui s'est le plus attaché à interpréter Plinie, prétend que la peinture encaustique et la peinture en émail, sont une même chose. Mr Rollin, ce grammairien fameux, pensait que la peinture encaustique est une espèce de mosaïque composée de morceaux de cire colorés approchés les uns des autres et soudés ensemble au moyen du feu. Mais il est étonnant que Mr Rollin n'ait pas remarqué que Plinie dit expressément qu'elle s'exécute avec le pinceau, cum pinicillo ; ce qui détruit absolument l'opinion de Mr Rollin.

A definição da “encáustica” do dicionário de Pernetty descreve a associação das academias, da confrontação e da complementariedade dos saberes em torno de uma descoberta arqueológica. A pesquisa, literária, histórica, arqueológica, aproximou a Antiguidade dando a conhecer as suas práticas, belo exemplo da investigação dos acadêmicos das Luzes. A arte se alimenta das descobertas da ciência, de tal modo que a pintura de Vien discute a história das práticas e as experimenta.

O texto exalta o trabalho de Caylus que organiza e produz toda a operação que envolve a encáustica até na execução das pinturas de Vien e a exposição pública destas. A pintura “Um Busto de Minerva”, pintada sobre madeira com essa técnica, foi exposta no Salon de 1755 antes de ser apresentada, devido à curiosidade da sua feitura, à Academia das Belas Letras e em Salons científicos, também chamando a atenção do Rei e da Rainha.

Grimm se refere no seu relatório do Salon de 1755 para “*Les Correspondances littéraires*”⁹⁶, referindo-se à primeira exposição da pintura de Vien, mostra muito apreciada e com promissor futuro para jovem artista:

Il était réservé à M. le Comte de Caylus et à Mr. Majeault, docteur en médecine de la faculté de Paris, de dévoiler le mystère: Il fallait être. Grammairien et peintre, physicien et chimiste pour démêler l'obscurité du langage de Pline. Ces illustres associés réunissant toutes ces parties, qui pouvait en effet mieux qu'eux nous donner des éclaircissements sur ce genre de peinture? Nous ne ferons point ici l'historique de leur découverte, nous renvoyons le lecteur à notre préface, dans laquelle nous avons jugé à propos de traiter de toutes les espèces de peinture. Nous nous y étendons beaucoup plus sur la peinture encaustique que sur les autres parce qu'un écrivain de nos jours s'est efforcé de faire partager la découverte des Messieurs le Comte de Caylus et Majault avec un homme qui ne peut être censé que leur copiste. Nous éviterons d'appuyer ce que nous en dirons sur des autorités frivoles, ou sur des oui-dire. Ce serait peu respecter le public, ce serait peut se respecter soi-même. DOM PERNETY: Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

⁹⁶ “*Les Correspondances littéraires, philosophiques et critiques*”: As “Correspondências literárias, filosóficas e críticas” é uma edição francesa sob a forma de um periódico confidencial destinado aos monarcas iluminados da Europa, escrita a mão para fugir da censura. Foi fundada em 1747 por Raynal com o nome de “Nouvelles littéraires”. Muda em 1753, sob a direção de Grimm, que lhe dá o nome de “Correspondias literárias, filosóficas e críticas”. Em 1759, Grimm deixa a responsabilidade dos Salons a Diderot antes de dividir a direção da edição com ele em 1763. O

Um evento que agrada muito o público e que merece uma atenção particular. Assim o Sr. de Caylus fez expor um quadro pintado com cera, de acordo com seu método. Esse quadro é do Sr. Vien, jovem artista, que de volta da sua viagem à Itália expôs no Salon do ano passado dois ou três quadros de história que fizeram prever grandes esperanças para o seu talento. É preciso esperar que esse pintor conservará preciosamente esse tom na cor, esse grande gosto na composição pitoresca que ele traz da pátria das artes e que não será o caso de vários pintores que, dois ou três anos depois de sua volta de Roma, já esqueceram o grande gosto, a verdade na cor, a energia do pincel de seus mestres e cai no amaneirado e num falso colorido, insuportável até para olhos menos delicados.... O quadro feito por Vien conforme as ideias do Sr. de Caylus, representa um busto de Minerva com capacete na cabeça.... O colorido tem uma doçura e um brilho singulares.⁹⁷

Grimm distingue a associação entre Caylus e Vien, elogiando as obras que ela propõe. Essa associação se reencontra no que diz respeito aos sujeitos pictóricos. Vien segue o movimento geral conforme as orientações da Academia e imposto pelas encomendas reais, abandonando pouco a pouco os sujeitos religiosos para focar os

periódico desaparece em 1793. É para esse periódico que os relatórios dos Salons são escritos, sejam eles escritos por Grimm ou por Diderot. Por curiosidade, seguem alguns dos leitores inscritos: Catherine II da Rússia; o Duque de Saxe-Gotha; a Duquesa de Saxe Gotha; Luisa-Ulrike, irmã de Frédéric II da Prússia; Gustavo III da Suécia; um dos duques de Saxe-Weimar-Eisenach; a Rainha da Suécia (Luisa Ulrique de Prusse (1720-1782), esposa de Adolfo Frédéric de Suécia; os Reis da Polônia, Augusto III da Polônia e Stanislaw Leszczyński, próximo dos filósofos; o Duque des Deux-ponts; la Princesse héréditaire de Hesse-Darmstadt; le Prince Georges de Hesse-Darmstadt (i.e. Georges Guillaume, 1722-1782?); la Princesse de Nassau-Saarbruck (l'épouse du prince Guillaume Henri de Nassau-Saarbrücken à laquelle Diderot a dédié l'épître qui précède le *Père de famille*).

⁹⁷ **GAEHTGENS, Thomas W. LUGANS Jacques:** *Joseph Marie VIEN, peintre du Roi (1716-1809)*. Editora Arthema Paris 1988. “Un événement qui a fait grand plaisir au public et qui mérite de notre part une attention particulière. Aussi M. De Caylus a-t-il fait exposer un tableau peint à la cire, conformément à sa méthode. Ce tableau est de Mr Vien, jeune artiste qui, de retour de son voyage en Italie a exposé au Salon de l’année passée, deux ou trois tableaux d’histoire qui ont fait concevoir de grandes espérances de son talent. Il faut espérer que ce peintre conservera précieusement ce ton de couleur, ce grand goût de composition pittoresque qu’il a rapporté de la patrie des arts et qu’il ne sera pas dans le cas de tant de nos peintres, qui deux ou trois ans après leur retour de Rome, ont déjà oublié le grand goût, la vérité de la couleur, l’énergie du pinceau de leurs maîtres, et donnent dans le maniéré et dans un faux coloris, insupportables aux yeux les moins délicats.... Le tableau fait par Vien d’après les idées de M. de Caylus, représente un buste de Minerve, et le casque sur la tête... le coloris de ce tableau a une douceur et un éclat singulier.”

assuntos históricos e mitológicos. Contudo, Vien escolhe uma maneira diferente de se servir dos sujeitos e dos modelos antigos. Como as pinturas feitas com encáustica em 1755, “A Vendedora de amores” constitui um sujeito pictórico, uma continuação com os experimentos de dupla Caylus-Vien. Assim no seu livro do ano referido, “*Nouveaux sujets de peintures et de sculptures*”⁹⁸, Caylus propõe um conjunto de sujeitos tirados do Antigo capazes de regenerar a pintura francesa tanto pela novidade deles quanto pelo agrado do público.

*Se se quer imagens simplesmente risonhas, os quadros das meninas da Ilha Sagrada ou das meninas de Esparta fornecerão grupos deliciosos e interessantes. A vestimenta simples das meninas gregas, a nobreza das suas atitudes, a elegância das suas medidas, a beleza dos seus traços, tudo isso reunidos às pesquisas requeridas pelo costume, valorizara infinitamente o espírito, e o mérito do pintor em ambos os sujeitos.*⁹⁹

As pinturas de 1763 de Vien à “maneira antiga”, como resultado de sua pesquisa das maneiras e modelos em pintura, demonstram a diversificação dos estudos e dos conhecimentos do Antigo, assim como a sua aproximação do modelo para melhor entendê-lo. Como professor, Vien discute os processos de passagens dos conhecimentos e propõe uma visão moderna, sob um ângulo da nascente ciência da arqueologia.

⁹⁸ **Comte de CAYLUS : Nouveaux sujets de peintures et de sculptures** (Novos assuntos de pinturas e de esculturas). 1755. Duchesne. Paris. Documento disponível no site : <http://gallica.bnf.fr/?lang=PT>

⁹⁹ “*Si l’on veut des images simplement riante, les tableaux des filles de l’Île Sacrée, et des filles de Sparte fourniront des groupes aussi délicieux qu’intéressants. L’habillement simple des filles grecques, la noblesse de leurs attitudes, l’élégance de leurs tailles, la beauté de leurs traits ; tout cela joint aux recherches nécessaires du costume, fera valoir infiniment l’esprit, et le mérite du peintre, dans l’un et l’autre sujet.*” **Comte de CAYLUS : Nouveaux sujets de peintures et de sculptures** (Novos assuntos de pinturas e de esculturas). 1755. Duchesne. Paris. Documento disponível no site. <http://gallica.bnf.fr/?lang=PT>

Para aumentar o prestígio do modelo antigo em relação ao gosto nacional, um vasto conjunto de obras¹⁰⁰ que tratam da Antiguidade é editado em grande número e sustentava as políticas reais para o reconhecimento da superioridade do gosto antigo. O sucesso do livro do abade Barthélémy¹⁰¹, as diversas traduções e comentários da obra de Homero dos séculos XVII e XVIII que incendeiem a querela dos antigos e modernos nas letras, demonstram o calor dos debates em 1750. A imprensa divulga este debate e frequentemente toma partido. O artigo do diário *Le Mercure de France*¹⁰², de outubro de 1763, foca a sua crítica das telas de Vien justamente sobre o questionamento dos modelos em pintura.

*M. Vien,
As obras de M. Vien se distingam no Sallon por uma rigorosa imitação do
Antigo. Ele tinha anteriormente mostrado alguns disso, ele parece ter total*

¹⁰¹ **BARTHÉLEMY Jean-Jacques, dito O Abade Barthélemy, (1716-1795):** eclesiástico, arqueólogo, numismata, historiador, tradutor, homem de letras francês. Formado no Colégio Jesuíta de Marselha em teologia e filosofia, ele se interessa pelas línguas orientais e pelo antigo por volta de 1740. Em 1744, vai para Paris com uma letra de recomendação e se torna o assistente de Claude Gros de Boze, então secretário perpétuo da Academia Real das Inscrições e Belas Letras e responsável pelo Gabinete das Medalhas da biblioteca do Rei. Em 1744 é aceito na Academia Real das Inscrições e Belas Letras. Entre 1749 e 1751, viaja à Itália com o arquiteto Soufflot e o gravador Cochin para aperfeiçoar a sua educação. Com a morte de De Boze, em 1753, ele assume a função de responsável pelo Gabinete das Medalhas. Em 1760, publica um romance traduzido do grego *Les Amours de Carite et Polydore* e *Explication de la mosaïque de Palestrine*. Em 1777, *Entretiens sur l'état de la musique grecque vers le milieu du IV^e siècle avant l'ère vulgaire*. Em 1788, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*, 4 vol., 1788. Numerosas reedições. Em 1790, *Abrégé de l'histoire grecque depuis les temps les plus anciens jusqu'à la prise d'Athènes, en 404 avant Jésus-Christ*. Em 1792, *Dissertation sur une ancienne inscription grecque relative aux finances des Athéniens*. Em 1801, *Voyage en Italie*, impresso segundo as cartas originais escritas ao Conde de Caylus. Em 1792, 1793, 1798 *Mémoires sur la vie et quelques-uns des ouvrages de Jean-Jacques Barthélemy*. Em 1829, *La Guerre des puces, ou la Chanteloupée*, poema em três cantos. O seu livro Viagem do jovem Anacharsis na Grécia é um grande sucesso e será editado várias vezes.

¹⁰² “Le Mercure de France”: O Mercúrio da França é o novo título do “Le Mercure Galant”, jornal hebdomadário fundado no final do século XVII por Donneau de Visé. Em 1724, o jornal muda de título, mas mantém o formato e a periodicidade. Dedicado ao Rei, o jornal fala dos acontecimentos em geral.

e exclusivamente adotado esse gênero, pelo menos para essa exposição. Uma grande simplicidade nas posições das figuras quase retas e sem movimentos. Muitos poucos drapeados comumente bastante finos, sem jogos e por assim dizer coladas ao nu; uma severa sobriedade nos ornamentos acessórios, eis, como se sabe, o que caracteriza particularmente o Antigo. Se tanta austeridade pode às vezes, mesmo em escultura, parecer a olhos vulgares uma indigência fria e insípida, será ela em pintura um mérito real e um meio necessário para a perfeição da nossa Escola? É uma discussão na qual não nos pertence entrar. Peritos mais esclarecidos que nós, aparentam que esse método e esse gênero de gosto teriam as suas vantagens. É certo pelo menos, e o público o pensara como nós, que não é nem por capricho, nem seguramente por impotência, que o Senhor Vien só apresenta este hoje a nossa curiosidade. Em que caso seria decidido que esse gênero levaria a Arte novos progressos, seria preciso louvar o corajoso desinteresse de sacrificar o número de sufrágio pelo peso do valor deles. Inferia-se ia injustamente disto, que nenhuma das obras expostas pelo Senhor Vien ocupam agradavelmente os olhares do público. Mas o mais destacado é um quadro cujo pintor tomo o assunto de empréstimo de uma pintura conservada nas ruínas de Herculano. Ele é intitulado no livro das explicações “A vendedora à sua toalete”. Essa vendedora é uma espécie de escrava que apresenta à uma jovem grega, sentada perto de uma mesa antiga, um pequeno Amor que ela segura pelas asinhas, mais ou menos como os vendedores de aves vivas apresentam suas mercadorias. Uma cesta no qual se encontra outras crianças aladas da mesma natureza indica que ela tirou aquele que ela oferece como amostra. Independente da singularidade dessa composição, os peritos acham na obra muitas coisas a notar em vantagem do pintor moderno. Há belezas a louvar em dois outros quadros do mesmo autor. Proserpina ornando com flores o busto de Ceres e uma sacerdotisa que queima incenso num tripé. É certo que em cada produção dos antigos em escultura ou em pintura, reconhecem-se sempre os vestígios de um modelo comum a todos, e esse modelo era o Belo ideal: Disso resulta para nós, mais amadores da variedade, uma conformidade que nós devemos taxar de monotonia. Seria então um mérito no qual seríamos devedores de seus imitadores, no servir nosso gosto pela variedade, sem, não obstante afastarmo-nos do fundo dos seus princípios; é isso que deve fazer qualquer artista que empreende seguir esses modelos. Quanta a preferência que pode merecer essa imitação, tudo se reduz em saber sobre o pouco que nos resta das pinturas da Antiguidade, abstração feita da exatidão do costume, proporciona a arte exemplos com quais ele pode enriquecer e que devem superar aqueles que nos deixaram os grandes mestres de diversas escolas modernas desde Rafael até nossos dias? É uma questão que cremos para nós prudente de reduzir a problema, mais prudente ainda do que lhe ousar uma solução para ela, e que qualquer está em condição de resolver. Ser-nos ir difícil de dissimular os pesares que ouvimos fazer de vários lados, sobre o que faz perder os curiosos, no estilo natural da nossa escola, para o qual o

senhor Vien tem talento tão precioso, o apego e a aplicação que ele parece dedicar a algum tempo a esse estilo antigo, que vários dos amadores poderiam mais estimar do que outros, do que está evidentemente provado que o público em geral dispensaria de bom grado os nossos artistas.¹⁰³

¹⁰³ O diário *Le Mercure de France*, outubro 1763. A respeito da pintura de Vien no Salon de 1763. "M. Vien. Les Ouvrages de M. Vien se distinguent au Sallon par une rigoureuse imitation de l'Antique. Il en avait précédemment montré quelques essais ; il semble avoir totalement et exclusivement adopté ce genre, au moins à cette exposition. Une grande simplicité dans les positions des figures presque droites et sans mouvement, très-peu de draperies, communément assez minces, sans jeu et pour ainsi dire collées sur le nu ; une sévère sobriété dans les ornements accessoires, voilà, comme l'on sait, ce qui caractérise particulièrement l'Antique. Si tant d'austérité peut quelquefois, même en Sculpture, paraître à des yeux vulgaires une indigence froide et insipide, sera-t-elle en Peinture un mérite réel et un moyen nécessaire à la perfection de notre Ecole ? C'est une discussion dans laquelle il ne nous appartient pas d'entrer. Des Connaisseurs plus éclairés que nous, ont pensé apparemment que cette méthode et ce genre de goût auraient des avantages. Il est certain au moins, et le Public le pensera comme nous, que ce n'est ni par caprice, ni assurément par impuissance, que M. Vien ne présente aujourd'hui que celui-ci à notre curiosité. Dans le cas où il serait décidé que ce genre porterait l'Art à de nouveaux progrès, il faudrait louer le courageux désintéressement de sacrifier le nombre des suffrages au poids de leur valeur. On inférerait injustement de là, qu'aucun des Ouvrages exposés par M. Vien n'occupe agréablement les regards du Public. [...] Mais celui qui en est le plus remarqué, est un Tableau dont le Peintre a emprunté le Sujet d'une Peinture conservée dans les ruines d'Herculanum. Il est intitulé dans le livre d'explication la Marchande à la toilette. Cette Marchande est une espèce d'esclave qui présente à une jeune Grecque, assise près d'une table antique, un petit Amour qu'elle tient par les ailerons, à-peu-près comme les marchands de volailles vivantes présentent leurs marchandises. Un panier dans lequel sont d'autres petits enfants ailés de même nature, indique qu'elle en a sorti celui qu'elle offre pour montre. Indépendamment de la singularité de cette composition, les Connaisseurs trouvent dans l'ouvrage beaucoup de choses à remarquer à l'avantage du Peintre moderne. Il y a des beautés à louer dans deux autres Tableaux du même Auteur. Prospérine, ornant de fleurs le Buste de Cérès, et une Prêtresse qui brule de l'encens sur un trépied. Il est certain que dans chaque production des Anciens en Sculpture ou en Peinture, on reconnaît toujours les traces d'un modèle commun à tous, et ce modèle était le beau idéal : il en résulte pour nous, plus amateurs de la variété, une conformité que nous devons taxer de monotonie. Ce serait donc un mérite dont on saurait gré à leurs imitateurs, que de servir notre goût pour la variété, sans néanmoins s'écarter du fond de leurs principes ; c'est ce que doit faire tout Artiste qui entreprend de suivre ces modèles. Quant à la préférence que peut mériter cette imitation, tout se réduit à savoir sur le peu qui nous reste des Peintures de l'Antiquité, abstraction faite de l'exactitude du Costume, procure à l'Art des exemples dont il puisse s'enrichir et qui doivent l'emporter sur ceux que nous ont laissés les plus grands Maîtres de nos Ecoles modernes depuis Raphaël jusqu'à ceux de nos jours ? C'est une question que nous croyons prudent à nous de réduire en problème, plus prudent encore de n'en pas hasarder la solution, et que chacun est en état de résoudre. Il nous serait difficile cependant de dissimuler les regrets que nous avons entendus faire de plusieurs côtés, sur ce que fait perdre aux Curieux, dans le style naturel de notre Ecole, pour lequel M. Vien a des talents si précieux, l'attachement et l'application qu'il paraît

O artigo critica as obras de Vien, interrogando-se sobre as vantagens do modelo (e do gênero) selecionado pelo artista para o progresso da Escola Francesa de Pintura. O artigo, repetidas vezes irônico, alimenta a polêmica dos antigos e modernos, revelando as questões levantadas e o teor das discussões sobre a pintura de história.

O autor anônimo do artigo apresenta a pintura de Vien relativamente à maneira do artista: restritivo, denuncia “a imitação rigorosa¹⁰⁴ do Antigo”. O artigo precisa que só esse gênero de pintura expõe¹⁰⁵ o que representa de fato uma variação nas escolhas de Vien para esse Salon.

vouer depuis quelque temps à ce style antique, que plusieurs d'entre les Amateurs pourraient bien ne pas estimer autant les uns que les autres, et dont il est assez évidemment prouvé que le général du Public dispenserait volontiers nos Artistes.”

¹⁰⁴ De fato o adjetivo “rigoroso” para qualificar a imitação remete ao conceito de cópia mecânica ou servil do modelo e associa assim os quadros ao gênero baixo da pintura de gênero. (Conferir de Diderot o verbete citado mais acima).

COPIER : *Travailler servilement d'après quelque chose, et l'imiter en tout, autant que l'habilité du copiste le permet. Copier ne s'entend pas seulement du travail que l'on fait d'après un original, on copie souvent d'après d'autres copies ou d'après des estampes. On dit copier la nature et non d'après nature. Dans ce cas il faut toujours faire choix de ce qu'elle a de plus beau et de plus parfait, et suppléer par l'art à ce qu'elle peut avoir de défectueux. Quand on copie un tableau pour le graver, l'estampe qui en vient, s'appelle originale ; et celles qui sont faites d'après celle-ci, ou d'après d'autres, sont des copies. (Voyez ESTAMPE).* **DOM PERNETY** : **Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure**. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

COPIAR: trabalhar servilmente segundo alguma coisa, e imitá-la em tudo o tanto que a habilidade do copista o permite. Copiar não se entende somente do trabalho que se faz segundo um original, copia-se frequentemente de acordo com outras cópias ou estampas. Diz-se copiar a natureza e não segunda a natureza. Nesse caso é preciso sempre escolher o que ela tem de mais bonito e de mais perfeito, e suprir pela arte o que ela pode ter de defeituoso. Quando se copia um quadro para gravá-lo, a estampa que dele provém se chama original, e as que são feitas segundo esta ou segundo outras são cópias. (Ver estampa). **DOM PERNETY**: **Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure**. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

¹⁰⁵ O livrete do Salon de 1755 fala de uma cabeça de Minerva pintada sobre madeira segundo a maneira antiga, mas essa tela era misturada com outras pinturas representando outros assuntos tratados na prática antiga da encáustica, prática descoberta pelo Comte de Caylus. No Salon de 1757, Vien expõe desenhos incrustados no mármore segundo as descobertas arqueológicas do Comte de Caylus.

O artigo prossegue mencionando as características do gênero para melhor defini-lo.

Tomando como exemplos as sensações produzidas por essa maneira no público, quer seja em escultura ou em pintura, o autor questiona o seu mérito concernente à perfeição da Escola Francesa. O autor do artigo se remete ao gosto dos conhecedores confrontando-o ao gosto do vulgo. Porta-voz do público vulgar, o texto do *Mercure de France* afirma que com ele, este aquele não aquiesce com esse gênero de pintura.

O artigo do *Mercure de France* não responde à questão sobre o mérito do modelo antigo no que se refere ao progresso da Escola Francesa de Pintura, deixando a tarefa aos conhecedores que defendem a pintura de Vien. O argumento do autor se limita à fazer o público rejeitar esse gênero de pintura; a não correspondência, entre o gosto do público e a pintura de Vien é apenas a do autor.

O artigo não coloca em questão a destreza do pintor, mas a qualidade dos seus modelos e confessa a coragem do artista em sacrificar, ao escolher esses modelos, o sucesso diante do público. Pois, para o autor, a imitação rigorosa e a utilização dos modelos não favorecem a variedade, dando à pintura um caráter monótono.

A tela “A vendedora de amores” constitui o melhor exemplo para discreditar o conjunto das obras de Vien expostas no Salon. O personagem principal, uma vendedora de amores, torna-se “*uma espécie de escrava*” comparada a uma vendedora de aves de feira. O autor ridiculariza o sujeito, censurando com o trivial de uma cena doméstica do gênero baixo.

No último parágrafo do artigo, a polêmica se insere mais claramente na querela dos antigos e dos modernos. No artigo associam-se as obras dos antigos a uma única referência, o belo ideal. Isso permite ao autor criticar a monotonia das obras do gênero antigo e elogiar a variedade proposta pelas obras modernas. A variedade, que alimenta a curiosidade, é o argumento final para censura as obras de Vien. A expressão “imitação rigorosa do antigo”, usada no início do artigo, explicita todo o seu sentido restritivo.

O autor propõe os modelos da escola moderna de pintura citando o exemplo de Rafael e termina o seu texto lamentando o fato de que Vien desperdice o seu talento na escolha do estilo antigo, cujas vantagens são contestadas pelo público.

Essa crítica do *Mercure de France* das obras de Vien, severa e radical, omite-se voluntariamente de aprofundar as discussões filosóficas e artísticas que essa maneira de pintar provoca nesse momento.

As pinturas de Vien de 1763 anunciam, contudo, o reconhecimento e o sucesso público dessa mesma maneira antiga no Salon de 1789. O recuo histórico mostra a pouca clareza do autor no que diz respeito aos estilos, modelos, debates filosóficos e artísticos e variações possíveis da pintura no âmbito das instituições artísticas francesas. Todavia, as críticas das telas de Vien no Salon de 1763 do partido dos modernos não são todas do mesmo teor. Um bom exemplo disso é o relatório de Diderot sobre este mesmo Salon de 1763. A apreciação do filósofo das obras de Vien é, contudo, diferente.

Depois de ter discutido as vicissitudes do crítico de arte e assinalar a dificuldade de encontrar obras de qualidade no Salon, Diderot elogia as obras expostas por Vien. As pinturas do gênero antigo deste recebem um acolhido mais caloroso da parte do filósofo que as suas telas de sujeitos históricos tirados do texto. Diderot elogia o pintor, mas também o gênero escolhido pelo artista para essa exposição.

Como é triste e chato o ofício do crítico! Como é difícil produzir uma coisa até mesmo medíocre! Como é muito fácil sentir a mediocridade! É depois, sempre recolher o lixo, como Fréron ou aqueles que passeiam em nossas ruas com carroças. Deus seja louvado! Eis um homem de quem se pode falar bem e quase sem restrição. A imagem mais favorável sob a qual podemos encarar um crítico é aquela desses vadios que vão com um bastãozinho na mão remexer as areias de nossos rios para descobrir uma laminazinha de ouro. Não é este o ofício de um homem rico. Os quadros que Vien expos esse ano são todos do mesmo gênero, e como tem quase todos o mesmo mérito, só há um elogio a fazer sobre eles: é a elegância das formas, a graça, a ingenuidade, a inocência, a delicadeza, a simplicidade, e tudo isso juntado à pureza do desenho, a bela cor, a macieza e a verdade das carnes. Ficaríamos muito embaraçados no escolher entre a sua “Vendedora se embelezando”, a sua “Vendedora de flores”, a sua “Mulher saindo do banho”, a sua “Sacerdotisa que queima

incenso em um tripé”, “A Mulher que rega as suas flores”, a “Proserpina que orna o busto da sua mãe Ceres” e a sua “oferenda no templo de Vênus”. Como tudo isso cheira a maneira antiga! Esses quadros são pequenos, a maior não tendo senão três pés de altura por dois de largura, mas o artista mostrou bem na sua Santa Geneveva do último salão, o seu Ícaro que está na academia, e outras pinturas que ele podia tentar com grandes composições e ter nelas sucesso. 23. A Vendedora embelezando-se. Aquele que ele chama assim representa uma escrava que se vê a esquerda ajoelhada. Ela tem, do seu lado, um cestinho de vime cheio de Amores que acabam de eclodir. Ela segura um por suas duas asas azuis que ela apresenta a uma mulher sentada numa poltrona à direita. Atrás dessa mulher está a sua serva de pé. Entre a escrava e a mulher sentada, o artista colocou uma mesa na qual se vem flores num vaso, algumas outras espalhadas no tapete com um colar de pérolas. A escrava, algo trigueira, com seu nariz largo e um pouco achatado, seus grandes lábios vermelhos, sua boca entreaberta, seus grandes olhos pretos, é uma marota que tem a fisionomia do seu ofício e a arte de valorizar a sua mercadoria. A serva, que está de pé, devora com os olhos toda a bonita (cuba) ninhada. A patroa tem reserva na postura. O interesse desses três rostos é medido com uma inteligência infinita; não é possível dar um mínimo de ação ou paixão à uma sem a todas desafinar nisso. E depois, é toda uma elegância nas atitudes, nos corpos, nas fisionomias, nas vestes; há tranquilidade na composição, a finura! ... Há tanto encanto em toda parte que é impossível de descrevê-los. Os acessórios têm aliás um gosto primoroso e um acabamento preciosíssimo. Essa pintura é em seu tudo de uma execução belíssima, a figura sentada está drapejada (drapeada) (vestida) como a antiga; a cabeça é nobre, cre-se-a fraca em expressão, mas não é está a minha opinião. Os pés e as mãos estão feitos com o maior cuidado. A poltrona é de um gosto que impressiona, a borla que caia da almofada é de ouro a ponto chega a enganar. Nada se compara as flores quanto a verdade das cores e das formas e quanto a leveza da pincela. O fundo caracteriza bem o lugar da cena. Esse vaso com o seu pedestal é de uma bela forma. Oh! Que lindo quadro! Pretende-se que a mulher sentada tema orelha um pouco alto, nisso eu vou me remeter aos mestres. Eis uma alegoria que faz sentido, e não esse insípido exercício dos amores de Van Loo. É uma ode perfeitamente anacreôntica. E uma pena que essa composição seja um pouco desornada por um gesto indecente desse pequeno amor borboleta que a escrava segura pelas asas; ele tem a mão direita apoiada na dobra do seu braço esquerdo que, se levantando indica de uma maneira muito significativa a medida do prazer que ele promete. Em geral, há em todas essas pinturas pouca invenção e poesia, nenhum entusiasmo, mas uma delicadeza e um gosto infinito. São fisionomias atordoantes, pés, mãos e braços a se beijar mil vezes. A harmonia das cores, tão importante em qualquer composição, era essencial nesta, também é levada ao grau supremo. São como outros tantos madrigais da antologia colocados em cores. O artista é como Apeles ressuscitado no meio de uma tropa de atenienses. Aquele que eu mais gosto é a jovem

*inocente que rega o seu vaso de flores. Não se a olha por muito tempo sem tornar-se sensível. Não é o seu amante, querer se ia ser seu pai ou sua mãe que se gostasse ser. Sua cabeça é muito nobre! Ela é muito simples e ingênua! Ah quem ousaria lhe tramar uma armadilha? É a cor da carne a mais verdadeira; talvez se desejasse aí um pouco mais de cores. O drapeado é largo, talvez se o deseje mais leve. A pesar do baixo relevo como qual se decorou o vaso de flores, diz-se que ele parece um pouco demais pela forma aos do caixão de ferro velho. Uma palavra ainda sobre a Vendedora que se embeleza. Pretende-se que os antigos nunca teriam feito um quadro isolado, que eles teriam reservado essa composição e outras as do mesmo gênero a uma sala de banhos, um teto ou para as paredes de alguma gruta subterrânea. E ainda essa dama de companhia que com um braço que pende desleixadamente, vai por distração ou instinto levantar e endireitar a borda da sua túnica com a extremidade dos seus bonitos dedos a borda da sua túnica no lugar. Na verdade, os críticos são pessoas bobas! Perdão, senhor Vien, perdão! Você fez dez quadros charmosos; todos merecem os maiores elogios pelo seu precioso desenho e o estilo delicado no qual você os tratou. Que eu fosse um possuidor do mais fraco de todos! Eu o olharia frequentemente e ele seria coberto de ouro quando você não seria mais.*¹⁰⁶

¹⁰⁶ **DIDEROT Denis.** *Œuvres complètes*. Editions Garnier Frères Paris 1876. (Documento digital). Salon de 1763. Sobre Vien, páginas 177, 178, 179, 180.

“Le triste et plat métier que celui de critique ! Il est si difficile de produire une chose même médiocre ! Il est si facile de sentir la médiocrité ! Et puis, toujours ramasser des ordures, comme Fréron ou ceux qui se promènent dans nos rues avec des tombereaux. Dieu soit loué ! Voici un homme dont on peut dire du bien et presque sans réserve. L’image la plus favorable sous laquelle on puisse envisager un critique est celle de ces gueux qui s’en vont avec un bâtonnet à la main remuer les sables de nos rivières pour y découvrir une paillette d’or. Ce n’est pas là le métier d’un homme riche. Les tableaux que Vien a exposé cette année sont tous du même genre, et comme ils ont presque tous le même mérite, il n’y a qu’un seul éloge à en faire: c’est l’élégance des formes, la grâce, l’ingénuité, l’innocence, la délicatesse, la simplicité, et tout cela joint à la pureté du dessin, à la belle couleur, à la mollesse et à la vérité des chairs. On serait bien embarrassé de choisir entre sa Marchande à la toilette, sa Bouquetière, sa Femme qui sort du bain, sa Prêtresse qui brûle de l’encens sur un trépied, la Femme qui arrose ses fleurs, la Prospérine qui orne le buste de Cérès sa mère et l’Offrande au temple de Vénus. Comme tout cela sent la manière antique ! Ces morceaux sont petits, le plus grand n’a que trois pieds de haut sur deux de large; mais l’artiste a bien fait voir dans sa Sainte Geneviève du dernier Salon, son Icare qui est à l’Académie, et d’autres morceaux, qu’il pouvait tenter de grandes compositions et s’en tirer avec succès. 23. La Marchande à sa toilette. Celui qu’il appelle ainsi représente une esclave qu’on voit à gauche agenouillée. Elle a à côté d’elle un petit panier d’osier rempli d’Amours qui ne font qu’éclore. Elle en tient un par ses deux ailes bleues qu’elle présente à une femme assise dans un fauteuil sur la droite. Derrière cette femme est sa suivante debout. Entre l’esclave et la femme assise, l’artiste a placé une table sur laquelle on voit des fleurs dans un vase, quelques autres éparses sur le tapis avec un collier de perles. L’esclave, un peu basanée,

avec son nez large et un peu aplati, ses grandes lèvres vermeilles, sa bouche entr'ouvertes, ses grands yeux noirs, est une coquine qui a bien la physionomie de son métier et l'art de faire valoir sa denrée. La suivante, qui est debout, dévore des yeux toute la jolie couvée. La maîtresse a de la réserve dans le maintien. L'intérêt de ces trois visages est mesuré avec une intelligence infinie ; il n'est pas possible de donner un grain d'action ou de passion à l'une sans les désaccorder toutes en ce point. Et puis c'est une élégance dans les attitudes, dans les corps, dans les physionomies, dans les vêtements ; une tranquillité dans la composition ; une finesse !...tant de charme partout qu'il est impossible de les décrire. Les accessoires sont d'ailleurs d'un goût exquis et du fini le plus précieux. Ce morceau en tout est d'une très belle exécution : la figure assise est drapée comme l'antique ; la tête est noble ; on la croit faible d'expression, mais ce n'est pas mon avis. Les pieds et les mains sont faits avec le plus grand soin. Le fauteuil est d'un goût qui frappe, ce gland qui pend au coussin est d'or à s'y tromper. Rien n'est comparable aux fleurs pour la vérité des couleurs et des formes, et pour la légèreté de la touche. Le fond caractérise bien le lieu de la scène. Ce vase avec son piédestal est d'une belle forme. Oh ! Le joli morceau ! On prétend que la femme assise a l'oreille un peu haute. Je m'en rapporte aux maîtres. Voilà une allégorie qui a du sens, et non pas cet insipide Exercice des amours de Vanloo. C'est une petite ode tout à fait anacréontique. C'est dommage que cette composition soit un peu déparée par un geste indécente ce petit Amour papillon que l'esclave tient par les ailes ; il a la main droite appuyée au pli de son bras gauche qui, en se relevant, indique d'une manière très significative la mesure du plaisir qu'il promet. En général, il y a dans tous ces morceaux peu d'invention et de poésie, nul enthousiasme, mais une délicatesse et un goût infini. Ce sont des physionomies à tourner la tête, des pieds, des mains et des bras à baiser mille fois. L'harmonie des couleurs, si importante dans toute composition, était essentielle dans celle-ci ; aussi est-elle portée au plus haut degré. Ce sont comme autant de madrigaux de l'Anthologie mis en couleurs. L'artiste est comme Apelle ressuscité au milieu d'une troupe d'Athéniennes. Celui que j'aime entre tous est la jeune innocente qui arrose son pot de fleurs. On ne la regarde pas longtemps sans devenir sensible. Ce n'est pas son amant, c'est son père ou sa mère qu'on voudrait être. Sa tête est si noble ! Elle est si simple et si ingénue ! Ah qui est-ce qui oserait lui tendre un piège ? C'est la couleur de chair la plus vraie ; peut-être y désirerait-on un peu plus de couleur. La draperie est large ; peut-être la voudrait-on plus légère. Malgré le bas-relief dont on a décoré le pot de fleurs, on dit qu'il ressemble un peu trop pour la forme, à ceux du quai de la ferraille. Mais encore un mot sur la Marchande à la toilette. On prétend que les Anciens n'en aurait jamais fait un tableau isolé ; qu'ils auraient réservé cette composition et celles du même genre à un cabinet de bains, un plafond, ou pour les murs de quelque grotte souterraine. Et puis cette suivante qui d'un bras qui pend nonchalamment, va de distraction ou d'instinct relever avec l'extrémité de ses jolis doigts le bord de sa tunique à l'endroit...En vérité, les critiques sont de sottes gens ! Pardon ! Monsieur Vien, Pardon ! Vous avez fait dix tableaux charmants ; tous méritent les plus grands éloges par leur précieux dessin et le style délicat dans lequel vous les avez traités. Que ne suis-je possesseur du plus faible de tous ! Je le regarderais souvent, et il serait couvert d'or lorsque vous ne seriez plus"

O elogio de Diderot das telas ditas “à la grecque” (à grega) de Viena, expostas no Salon de 1763, pode surpreender em relação à sua definição da palavra “cópia”¹⁰⁷ da

¹⁰⁷ **COPIE**, (Peinture.) C'est en général tout ce qui est fait d'imitation, excepté de la nature ; ce qui est fait d'après nature, s'appelle original. On dit copier la nature d'après nature, mais on ne dit pas une copie d'après nature. Il y a des peintres qui imitent la manière d'un autre peintre ; on dit d'eux qu'ils savent la manière de tel ou tel, sans que pour cela leurs tableaux soient regardés comme des copies. On distingue aussi les estampes en copies et en originales ; celles qui sont faites d'après les tableaux, sont appelées originales ; et celles qui sont faites d'après d'autres estampes, copies. Il y a des peintres qui copient si parfaitement les tableaux d'un ou plusieurs maîtres, que les plus éclairés sont souvent embarrassés à distinguer la copie de l'original, lorsqu'ils n'ont pas un œil extrêmement expérimenté, une grande connaissance de l'art, ou, ce qui supplée l'un et l'autre, le tableau pour les confronter ; ce qui doit rendre les amateurs de tableaux très circonspects, soit dans leurs jugements, soit dans leurs achats, surtout lorsqu'il s'agit des productions des grands maîtres de l'école d'Italie, parce qu'on en a fait une infinité de copies, parmi lesquelles il s'en trouve plusieurs d'une beauté et d'une hardiesse surprenante. On dit qu'un élève d'un peintre habile copia si parfaitement un tableau de son maître, que celui-ci s'y trompa. J'ai entendu nier la possibilité du fait par un peintre qui vit aujourd'hui, et qui se fait admirer par la vérité et l'originalité de ses ouvrages. M. Chardin prétendait que quelle que fût la copie qu'on ferait d'un de ses tableaux, il ne s'y méprendrait jamais, et que cette copie serait ou plus belle (ce qui serait difficile), ou moins belle que l'original. On lui objecta des autorités, il n'en fut point ébranlé ; il opposa la raison et le bon sens aux témoignages et aux faits prétendus, ajoutant qu'il n'y avait point d'absurdités, en quelque genre que ce fût, dans lesquelles on ne fût précipité, lorsqu'on sacrifierait ses lumières à des noms et à des passages. Il faut, disait-il, examiner d'abord la possibilité, et les preuves de fait ensuite.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

CÓPIA (PINTURA). É em geral tudo o que está feito de imitação, exceto da natureza; o que é feito conforme a natureza, chama-se original. Diz-se copiar a natureza segundo a natureza, mas não se diz uma cópia conforme a natureza. Há pintores que imitam a maneira de um outro pintor; diz deles que sabem a maneira de tal ou qual, sem que por isso os quadros deles sejam olhados como cópias. Distinguem-se também as estampas em cópias e em originais: as que são feitas conforme os quadros, são chamadas originais, e as que são feitas conforme outras estampas, cópias. Há pintores que copiam tão perfeitamente os quadros de um ou vários mestres, que os mais esclarecidos ficam frequentemente embaraçados na distinção da cópia e do original, quando não tem um olho extremamente experimentado, um grande conhecimento da arte, ou o que substitui tanto quanto o outro o quadro que os confronta; o que deve tornar os amadores de quadros muito circunspectos, seja nos seus juízos, seja nas suas compras, sobretudo quando se trata das produções dos grandes mestres da escola da Itália, pois se fez uma infinidade de cópias entre as quais se encontram várias de uma beleza e de uma ousadia surpreendente. Diz-se que um aluno de um pintor hábil copiou tão perfeitamente um quadro do seu mestre que este se enganou com ele. Ouvi negar a possibilidade do fato por um pintor que vive hoje, e se faz admirar pela verdade e a originalidade das suas obras. Sr. Chardin pretendia que qualquer que fosse a cópia que se fizesse de um dos seus quadros, nunca se confundiria nisso, e que essa

Encyclopédie, mas fornece esclarecimentos preciosos sobre a expressão “manière antique” (maneira antiga), utilizada para qualificar esse gênero de pintura e esse gosto que triunfa na segunda metade do século XVIII. No verbete, Diderot não considera a cópia de uma gravura. Vien que imita uma gravura propõe um novo modelo. Uma escolha de sujeito diferente que constitui uma variação na maneira de pintar.

O elogio dessas pinturas interessa pois é o de uma maneira de pintar, resultado das orientações das instituições para regenerar a arte francesa. O termo “maneira” interessa pois é o objeto de uma permanente discussão sobre a arte. “Maneira” ocupa particularmente a reflexão de Denis Diderot sobre pintura. O texto de 1763 faz parte de um conjunto que versa sobre o termo, nos *Ensaaios sobre a pintura* de 1765, na carta destinada a Grimm; “*Sobre a maneira*”, que abre a parte sobre a escultura do relatório do Salon de 1765 e “*Os pensamentos soltos sobre a pintura*” escritos no final da sua vida. Outros textos, como as definições escritas para a *Encyclopédie*, completam esse estudo de Diderot da maneira antiga e seu modelo em pintura.

Como o autor do artigo do *Mercure de France*, Diderot começa o seu relatório do Salon de 1763 falando do gênero escolhido por Vien para todas as pinturas expostas. Um elogio só para um só gênero de pintura exposto com um grupo homogêneo de obras¹⁰⁸. Diderot descreve as pinturas como minúcia, evoluindo nas descrições, estendidas do geral ao particular. Os personagens, as suas posições, as suas ações e atitudes são comentadas com precisão. Como os objetos que compõem a cena, todas as partes da pintura recebem tratamento elogioso.

cópia seria ou mais bela (o que seria difícil) ou menos bela que o original. Objetaram-se lhe autoridades, ele em nada se perturbou com isso; opôs a razão e o bom senso aos testemunhos e aos fatos pretensos, acrescentando que não havia qualquer absurdo, em qualquer gênero que fosse, nas quais não se tenha sido precipitado quando se sacrificasse as suas luzes à nomes e passagens. É preciso, dizia ele, examinar primeiro a possibilidade e as provas de fato depois. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

¹⁰⁸ O Salon de 1763 é a única vez que Vien expõe somente pinturas ditas “à grega”.

Diderot menciona os títulos das pinturas expostas por Vien e indica os pontos comuns entre elas no que diz respeito à qualidade da maneira e às dimensões delas. Para o filósofo, as pequenas dimensões dessas pinturas não alteram a qualidade¹⁰⁹ das obras.

Em poucas palavras, Diderot menciona as virtudes e as qualidades do tratamento requeridas para a grande maneira de pintar e é pela maneira que Diderot define o gênero da pintura. Todas as pinturas de Vien pertencem a essa classificação.

“Como tudo isso cheira à maneira antiga!”

O termo “maneira”, que remete de modo mal definido às práticas pictóricas, determina o gênero. É a “Vendedora de amores” ou a “Vendedora se embelezando”¹¹⁰, a obra mais comentada no Salon que serve Diderot nos seus esclarecimentos da “maneira antiga”.

2.1 Os efeitos da Maneira: elegância e graça

Para descrever as pinturas, Diderot começa por mencionar no fim do primeiro parágrafo um conjunto de qualidades gerais das obras: elegância, graça. Essas palavras, como a palavra “gosto”, são empregadas várias vezes no texto.

¹⁰⁹ As dimensões menores das obras remetem tradicionalmente ao gênero baixo.

¹¹⁰ “À sa toilette”: o termo é de difícil tradução; em pintura ele é empregado na representação de Vênus. Escolhe-se a tradução de “ se embelezando”

É a elegância das formas, a graça, a ingenuidade¹¹¹, a inocência¹¹², a delicadeza¹¹³, a simplicidade¹¹⁴ e tudo acrescentado à pureza do desenho, à bela cor e à maciez e a verdade da carne.

¹¹¹ **INGENUITE:** Sincérité, franchise, naïveté, ingénuité. Sincérité, franchise, naïveté, ingénuité, (Synonym.) La sincérité empêche de parler autrement qu'on ne pense, c'est une vertu. La franchise fait parler comme on pense ; c'est un effet du naturel. La naïveté fait dire librement ce qu'on pense ; cela vient quelquefois d'un défaut de réflexion. L'ingénuité fait avouer ce qu'on sait, et ce qu'on sent, c'est souvent une bêtise. Un homme sincère ne veut point tromper. Un homme franc ne saurait dissimuler. Un homme naïf n'est guère propre à flatter. Un ingénu ne sait rien cacher. La sincérité fait le plus grand mérite dans le commerce du cœur. La franchise facilite le commerce des affaires civiles. La naïveté fait souvent manquer à la politesse. L'ingénuité fait pécher contre la prudence. Le sincère est toujours estimable. Le franc plaît à tout le monde. Le naïf offense quelquefois. L'ingénu se trahit.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Retirado do site: <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

INGENUIDADE: Sinceridade, franqueza, singeleza, ingenuidade (sinônimos). A sinceridade impede de falar coisa diferente do que se pensa, é uma virtude. A franqueza faz falar como se pensa, é um efeito do natural. A singeleza faz dizer livremente o que se pensa, isto vem algumas vezes de um defeito de reflexão. A ingenuidade faz confessar o que se sabe e que se sinte, é frequentemente uma besteira.

Um homem sincero não quer se enganar. Um homem franco não saberia dissimular. Um homem singelo não é em nada adequado a lisonjear. Um ingênuo nada sabe esconder.

A sinceridade é o maior mérito no comércio do coração. A franqueza facilita o comércio dos negócios civis. A singeleza faz frequentemente faltar à polidez. O ingênuo faz pecar contra a prudência

O sincero é sempre estimável, o franco agrada tudo mundo. O singelo as vezes ofensa. O ingênuo se trai.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Retirado do site: <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

¹¹² **INNOCENCE,** s. f. (Gram.) il n'y a que les âmes pures qui puissent bien entendre la valeur de ce mot. Si l'homme méchant concevait une fois les charmes qu'il exprime, dans le moment il deviendrait homme juste. L'innocence est l'assemblage de toutes les vertus, l'exclusion de tous les vices. Qui est- ce qui parvenu à l'âge de quarante ans avec l'innocence qu'il apporta en naissant, n'aimerait pas mieux mourir, que de l'altérer par la faute la plus légère ? Malheureux que nous sommes, il ne nous reste pas assez d'innocence pour en sentir le prix ! Méchants, rassemblez- vous, conjurez tous contre elle, et il est une douceur secrète que vous ne lui ravirez jamais. Vous en arracherez des larmes, mais vous ne ferez point entrer le désespoir dans son cœur. Vous la noircirez par des calomnies ; vous la bannirez de la société des hommes ; mais elle s'en ira avec le témoignage qu'elle se rendra à elle - même, et c'est vous qu'elle plaindra dans la solitude où vous l'aurez contrainte de se cacher. Le crime résiste à l'aspect du juge ; il brave la terreur des tourments ; le charme de l'innocence le trouble, le désarme, et le confond ; c'est le moment de sa confrontation avec elle qu'il redoute ; il ne peut supporter son regard ; il ne peut entendre sa voix ; plusieurs fois il s'est perdu lui - même pour la sauver. O innocence ! Qu'êtes- vous devenue ? Qu'on m'enseigne l'endroit de la terre que vous habitez, afin que j'aie

vous y chercher : sitis arida postulat undam, e vocat unda sitim. Je n'attendrai point au dernier moment pour vous regretter. Denis Diderot

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Retirado do site: <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

INOCÊNCIA: (substantivo feminino) Só as almas puras podem entender bem o valor dessa palavra. Se o homem malvado chegasse a conceber os encantos que ele exprime, ele se tornaria no momento um homem justo. A inocência é a reunião de todas as virtudes, a exclusão de todos os vícios de quem é que chegou na idade dos quarenta anos com a inocência que ele trouxe ao nascer, não preferiria morrer a alterá-la com a mais leve das faltas? Infelizes que somos, não nos sobra inocência o bastante para sentir o preço dela! Malvados juntam-se, conjuram contra ela, e há uma doçura secreta que nunca lhe roubara. Você arranca lágrimas dela, mas você não fará entrar o desespero no seu coração. Você a assombrara com calúnias, você a banira da sociedade dos homens, mas ela irá embora com o testemunho que ela se entregara a si mesma e é de você que ela terá pena na solidão, na qual você a terá constrangido de se esconder. O crime resiste ao aspecto do juiz: ele enfrenta o terror dos tormentos; o encanto da inocência o perturba, o desarma e o confunde; é o momento da sua confrontação com ela que ele teme, ele não pode aguentar o seu olhar, ele não pode ouvir a sua voz; várias vezes ele se perdeu nele mesmo para salvá-la. Oh inocência! O que aconteceu com você? Ensina-me o local da terra em que você habita para que eu vá procurá-la: *sitis arida postulat undam, e vocat unda sitim*. Não esperarei o último momento para sentir a sua falta. O artigo é de Denis DIDEROT.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Retirado do site: <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

¹¹³ **DELICATESSE :** *On dit en peinture une délicatesse de pinceau, une délicatesse d'expression, pour dire des traits dans les figures, qui expriment sans être trop marqués, le vrai, le naturel de l'attitude et de l'air de tête que la personne doit avoir, quand elle fait l'action représentée dans le tableau. Quand on dit rendu avec délicatesse, cette expression a rapport à l'esprit.*

DELICADEZA: Diz-se em pintura uma delicadeza de pincel, uma delicadeza de expressão, para dizer os traços nas figuras que exprimem sem ser por demais marcados, o verdadeiro, o natural da atitude e do jeito da cabeça que a pessoa deve ter quando desempenha a ação representada no quadro. Quando se diz (feito) obtido com delicadeza, essa expressão tem relação com o espírito. **DOM PERNETY:** *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.* Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

¹¹⁴ **SIMPLICITE :** *Sagesse et bon goût dans le choix des airs de tête, des attitudes et des ajustements des figures. Elle consiste à ne point y mettre d'affection ni d'air national, mais à suivre et à représenter la nature simple et sans fard. Cette simplicité avait été fort négligée des artistes modernes, quoique si estimée des connaisseurs. Pour vouloir s'éloigner du froid de l'Antique, on tombait dans le vice opposé. Mais grâce à quelques-uns, on est revenu de ces draperies voltigeantes, de ces ornements insipides qu'on répandait avec profusion, et de ces attitudes affectées de petits maîtres et de petites maîtresses, qui choquaient un spectateur sensé. C'est en cherchant le pittoresque que des artistes sans génie ont trouvé l'extravagant.*

SIMPLICIDADE: Sabedoria e bom gosto na escolha dos jeitos da cabeça, das atitudes e dos ajustes das figuras. Ela consiste a não pôr nisso afetos, nem de traço nacional, mas em seguir e representar a natureza simples e sem sobrecarga. Essa simplicidade foi muito negligenciada pelos artistas modernos, embora tão estimada pelos entendidos. Querendo se afastar da frieza do Antigo, caía-se no vício oposto. Mas graças a alguns, reconsideraram-se esses panejamentos

Essa frase e os termos que a compõem enunciam as características que constituem qualidade dessa maneira de pintar.

Termos apreciativos gerais são associados a termos precisos do registro de práticas artísticas: os termos de Diderot na expressão essa qualidade tem, para a maior parte deles, um sentido, figurado ou não.¹¹⁵ Esses termos, definidos por vários dicionários¹¹⁶, discutem um conjunto de preceitos da arte cujos iniciadores e modelos são os Antigos. As citações, as referências e os exemplos do Antigo orientam, portanto, as definições.

a. Elegância

Diderot usa o termo “*elegância*” duas vezes, ressaltando sua importância na qualificação da grande maneira. Os dois usos operam com sentidos diferentes, demonstrando a adaptação da palavra para a caracterização de algumas partes da pintura tomadas isoladamente, assim como do efeito proporcionado por ela.

A palavra “*elegância*” abre o elogio e outros termos completam o que “é” a pintura. A graça segue-a na enumeração das qualidades.

esvoaçantes, esses ornamentos insípidos que se espalhavam com profusão e essas atitudes afetadas dos pequenos mestres e pequenas mestras que chocavam um espectador sensato. É na busca do pitoresco que esses artistas sem gênio encontraram o extravagante. **DOM PERNETY**: *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital)

¹¹⁵ A maior parte desses termos possuem uma definição no Dicionário portátil de Dom Pernety, de 1757, além dos dicionários anteriores, como o de André Félibien, por exemplo.

¹¹⁶ Usa-se aqui aquele de Dom Pernety e da *Encyclopédie*. Le dictionnaire de Pernety permet au public d’avoir accès au vocabulaire utilisé par les artistes, les penseurs, les amateurs, les collectionneurs, et tous ceux qui parlent d’art. La précision des définitions donnent une idée précise de la peinture qui établit une relation entre les qualités pratiques (du choix du sujet à la manière de dessiner, de peindre et de composer) et les effets sensibles. Les références à Mr De Piles, nous remettent également dans l’aspect officiel et institutionnel de cette peinture ainsi que dans la récurrence de cette idée de la peinture dans les discussions au sein de l’académie royale de peinture.

A ingenuidade, que no sentido do seu sinônimo “sinceridade” propõe uma expressão pura do pensamento e remete à ideia de verdade, é uma virtude, pois envolve todos os aspectos da pintura. No sentido de “franqueza¹¹⁷” remete a uma facilidade técnica que favorece a liberdade¹¹⁸ frente as dificuldades da arte de pintar, assim a destreza liberta o bom artista dos obstáculos práticos. No seu sentido de “singelo” e “ingênuo” remete a termos mencionados em seguida por Diderot: inocência, delicadeza

¹¹⁷ **FRANCHISE** : (peinture) *Franchise de pinceau, ou de burin, (Peint. Gravure.) On entend par ce terme cette liberté et cette hardiesse de main qui font paraître un travail facile, quoique fait avec art. Rien ne caractérise mieux les talents et l'heureux génie d'un artiste qui ne fatigue point, et qui se joue en quelque sorte des difficultés.*

FRANQUEZA: (pintura). Franqueza do pincel ou do formão (pintura, gravura). Entende-se com esse termo essa liberdade e essa ousadia de mão que faz parecer um trabalho fácil, embora feito com arte. Nada caracteriza melhor os talentos e o gênio feliz de uma artista que não cansa nunca e que brinca com as dificuldades.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Retirado do site: <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

¹¹⁸ **FRANCHISE**, s. f. (Hist. et Morale.) *mot qui donne toujours une idée de liberté dans quelque sens qu'on le prenne ; mot venu des Francs, qui étaient libres : il est si ancien, que lorsque le Cid assiégea et prit Tolède dans l'onzième siècle, on donna des franchies ou franchises aux François qui étaient venus à cette expédition, et qui s'établirent à Tolède. Toutes les villes murées avaient des franchises, des libertés, des privilèges jusque dans la plus grande anarchie du pouvoir féodal. Dans tous les pays d'états, le souverain jurait à son avènement de garder leurs franchises. Ce nom qui a été donné généralement aux droits des peuples, aux immunités, aux asiles, a été plus particulièrement affecté aux quartiers des ambassadeurs à Rome ; c'était un terrain autour de leurs palais ; et ce terrain était plus ou moins grand, selon la volonté de l'ambassadeur : tout ce terrain était un asile aux criminels ; on ne pouvait les y poursuivre : cette franchise fut restreinte sous Innocent XI à l'enceinte des palais. Les églises et les couvents en Italie ont la même franchise, et ne l'ont point dans les autres états. Il y a dans Paris plusieurs lieux de franchises, où les débiteurs ne peuvent être saisis pour leurs dettes par la justice ordinaire, et où les ouvriers peuvent exercer leurs métiers sans être passés maîtres. Les ouvriers ont cette franchise dans le faubourg S. Antoine ; mais ce n'est pas un asile, comme le temple. Cette franchise, qui exprime originellement la liberté d'une nation, d'une ville, d'un corps, à bientôt après signifié la liberté d'un discours d'un conseil qu'on donne, d'un procédé dans une affaire : mais il y a une grande nuance entre parler avec franchise, et parler avec liberté. Dans un discours à son supérieur, la liberté est une hardiesse ou mesurée ou trop forte ; la franchise se tient plus dans les justes bornes, et est accompagnée de candeur. Dire son avis avec liberté, c'est ne pas craindre ; le dire avec franchise, c'est n'écouter que son cœur. Agir avec liberté, c'est agir avec indépendance ; procéder avec franchise, c'est se conduire ouvertement et noblement. Parler avec trop de liberté, c'est marquer de l'audace ; parler avec trop de franchise, c'est trop ouvrir son cœur. Article de M. de Voltaire.*

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

e simplicidade. Para as partes da pintura ligadas à expressão e ao tratamento dessas qualidades, o filósofo prossegue no elogio, “Tudo acrescido da pureza¹¹⁹ do desenho, a bela cor, a maciez¹²⁰ e a verdade¹²¹ das carnes¹²²”

¹¹⁹ **PURETE:** *Grâce et vérité dans les proportions, les contours et le jet des draperies. Voyez pur. PUREZA:* Graça e verdade nas proporções, nos contornos e no jeito dos drapeados. Ver Puro. **PUR:** *Se dit du trait des contours et des proportions. Les figures antiques étaient en général des ouvrages purs, particulièrement celle de Polyclète qui fut appelée, la règle.*

PURO: Diz-se do traço dos contornos e das proporções. As figuras antigas eram em geral obras puras, particularmente aquelas de Policeto que foram chamadas de regra. **DOM PERNETY:** **Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.** Paris, 1757. Librairie Bauche. [Documento digital]

¹²⁰ **MOLLESSE :** *Ce terme a deux sens dans la peinture, on dit la mollesse des chairs pour dire leur fraîcheur et leur délicatesse ; ce moelleux et ce tendre des contours qui font distinguer les endroits où la peau est près des os, telle qu’elle est dans les attaches des endroits où il n’y a en apparence que de la chair et où les muscles ne sont pas raidis, en un mot les endroits nourris et pleins de chair de ceux où la peau semble adhérente aux muscles et aux attaches. La mollesse dans les draperies est un défaut : il faut que les plis en soient bien prononcés quoique sans sécheresse.*

MACIEZ: Esse termo tem dois sentidos em pintura. Diz-se a maciez das carnes para dizer o seu frescor e delicadeza; essa maciez e essa ternura dos contornos que fazem distinguir os lugares onde a pele está perto dos ossos, como é nas ligações dos lugares onde só há na aparência carne e onde os músculos não são endurecidos, em uma palavra só os lugares nutridos e alimentados de carne daquele sem que a pele parece aderente aos músculos e aos ligamentos. A moleza nos drapeados é um defeito. É preciso que as dobras estejam bem pronunciadas, embora sem secura. **DOM PERNETY:** **Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.** Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

¹²¹ **VERITÉ:** *Se dit des objets. Ils sont peints avec vérité lorsque le tableau nous présente de manière à y reconnaître une copie exactement imitée de la nature et pour le dessin et pour la couleur, de manière à y être comme trompé par l’illusion qu’ils font à nos yeux ; tels furent les tableaux de Zeuxis et d’Apelle. Les oiseaux furent trompés à la vérité avec laquelle les fruits de l’un étaient peints et ce peintre même se laissa prendre à l’illusion d’un rideau peint par son émule. Vérité se dit aussi de l’expression et des couleurs. Quant à l’expression, elle est vraie lorsqu’elle représente en effet les passions du cœur ou de l’esprit, dont une personne serait saisie dans l’action que le peintre s’est proposé de représenter ; lorsque le spectateur la lit au premier coup d’œil et qu’il n’est pas obligé de réfléchir pour la deviner. Les couleurs sont vraies quand elles sont conformes à celles que la nature a répandues sur des objets semblables à ceux que l’artiste a eu dessein de représenter. (...)*

DOM PERNETY: **Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.** Paris, 1757. Librairie Bauche. [Documento digital].

VERDADE: Diz-se dos objetos. Eles são pintados com verdade quando o quadro nos apresenta de maneira a nele reconhecer uma cópia exatamente imitada da natureza e tanto no que concerne ao desenho tanto no que concerne à cor, de maneira a ser como que enganado pela ilusão (VER) que eles produzem para nossos olhos. Assim foram os quadros de Zeuxis e de Apeles. As aves foram enganadas pela verdade com a qual os frutos de um eram pintados e

esse mesmo pintor se deixou capturar pela ilusão de uma cortina pintado por seu emulo. Verdade se diz também da expressão e das cores. Quanto à expressão, ela é verdadeira quando representa com efeito as paixões do coração ou do espírito pela qual uma pessoa seria capturada na ação que o pintor se propôs a representar; quando o espectador a lê na primeira olhada e quando ele não é obrigado a refletir para adivinhá-la. As cores são verdadeiras quando são conformes àquelas que a natureza espalhou nos objetos semelhantes aos que o artista teve por finalidade representar. (...) **DOM PERNETY**: *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*. Paris, 1757. Librairie Bauche. [Documento digital].

¹²² **CHAIR** : *En termes de peinture, se dit de quelques parties prises séparément, d'un bras, d'une cuisse, d'une main etc. Ce qui en fait la distinction du terme de carnation ; car on dit cette cuisse est d'une belle chair, pour dire que son coloris imite fort bien celui de la chair naturelle, et l'on ne dit pas ce bras est d'une belle carnation. On appelle couleur de chair, le blanc rompu de rouge et de quel qu'autre couleur légère selon la carnation que l'on veut faire plus ou moins tendre.*

CARNE: Em termos de pintura se diz de algumas partes tomadas separadamente, de um braço, de uma coxa, de uma mão etc. O que faz a distinção do termo de carnação, porque se diz essa coxa é de uma bela carne para dizer que seu colorido imita muito bem aquele da carne natural, e não se diz esse braço é de uma bela carnação. Chama-se cor de carne o branco rompido de vermelho e de qualquer outra cor leve segundo a carnação que se quer fazer mais ou menos suave. **DOM PERNETY**: *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

Neste primeiro uso, restrito à qualificação das formas¹²³, o dicionário de Pernety, que se remete em De Piles¹²⁴, identifica claramente as linhas “*flamejantes*”¹²⁵ e “*serpentina*”¹²⁶ como os contornos dessas formas que, trazendo graça¹²⁷, produzem a elegância. O que visivelmente não são as linhas escolhidas por Vien.

¹²³ **FORME:** *En termes de peinture, se dit de l'ensemble d'une figure et de chaque partie prise séparément. Une figure pour avoir de la grâce et de la vie, doit avoir une forme flamboyante ou serpentine. De Piles* **DOM PERNETY:** *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.* Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

FORME: *Se dit aussi en termes de dessin, des contours et figures d'un vase, d'un ornement, et des autres choses inanimées. On dit ce vase est de forme antique, il a une forme élégante, heureuse, il est de belle forme, sa forme est pittoresque. On dit aussi qu'un tableau est d'une forme ingrate quand les proportions de la largeur et de la hauteur de la toile gênent le peintre dans sa composition.* **DOM PERNETY:** *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.* Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

FORMA: Em termos de pintura se diz do conjunto de uma figura e de cada parte considerada separadamente. Uma figura para ter graça e vida deve ter uma forma flamejante ou serpentina. De Piles. **DOM PERNETY:** *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.* Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

FORMA: Diz-se também em termos de desenho, dos contornos e figuras de um vaso, de um ornamento e das outras coisas inanimadas. Diz-se este vaso é de forma antiga, tem uma forma elegante, feliz, tem bela forma, a sua forma é pitoresca (definição de pitoresco). Diz-se também que um quadro é de uma forma ingrata quando as proporções da largura e da altura da tela atrapalham o pintor na sua composição. **DOM PERNETY:** *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.* Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

¹²⁴ **DE PILES ROGER:** *Le Cours de peinture par principe.* Librairie Antoine Jombert. 1708 (Documento digital).

¹²⁵ **FLAMBOYANT:** *En termes de peinture, se dit des contours. Il faut toujours dessiner flamboyant et ressemblant à la flamme et au serpent (Dufresnoy). Il faut cependant prendre garde qu'en donnant cette forme aux membres, on ne fasse pas paraître les os brisés. Cette manière de dessiner donne de la grâce aux parties et je ne sais quoi de vif, de remuant et d'animé.* **DOM PERNETY:** *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.* Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

FLAMEJANTE, CHAMEJANTE: Em termos de pintura se diz dos contornos. É preciso desenhar sempre chamejante e parecendo a chama e a serpente (Dufresnoy). Contudo, é preciso tomar cuidado que, dando essa forma aos membros, não faça parecer os ossos quebrados. Essa maneira de desenhar dá graças às partes e não sei o que de vivo, de irrequieto e de animado. **DOM PERNETY:** *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.* Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

¹²⁶ Não há definição do termo “serpentine” no dicionário de Pernety, mas a palavra é citada na definição de “chamejante” e remete às linhas sinuosas.

¹²⁷ A palavra “graça” será abordada mais abaixo.

No segundo uso da palavra: “*É uma elegância nas atitudes*¹²⁸, nos corpos, nas fisionomias, nas vestimentas”, Diderot aponta a qualidade do desenho na representação

¹²⁸ **ATTITUDE** : *Terme de peinture et de sculpture: Action et posture où l'on met les figures que l'on représente. L'attitude dépend du dessin. Les anciens ont recherché autant qu'ils ont pu tout ce qui contribue à former un beau corps, aussi ont-ils scrupuleusement et très exactement recherché ce qui fait à la beauté des belles attitudes. Ils ont pour cela donné à leurs figures, des membres grands, nourris, en sorte que ceux de devant contrastent les autres qui vont en arrière, et tous également balancés sur leur centre : c'est donc dans le goût antique que l'on doit choisir une attitude. Le moyen de les rendre belles est de prendre les plus simples, les plus nobles, selon le sujet, les plus variées, les plus expressives et les plus naturelles : cette beauté dépend aussi de la balance et de la pondération du corps. Léonard de Vinci a parfaitement bien traité cette matière dans les chapitres 181 et suivants de son Art de la Peinture, Paul Lomasse a dit aussi de fortes bonnes choses dans le sien.*

ATITUDE: Termo de pintura e de escultura: ação e postura nas quais se colocam as figuras que se representam. A atitude depende do desenho. Os antigos procuraram o quanto eles puderam tudo que contribua em formar um belo corpo, portanto, eles pesquisaram escrupulosa e exatamente o que faz beleza das belas atitudes. Para isso, eles deram a suas figuras, membros grandes, nutridos, de modo que aqueles da frente contrastem com os outros que estão por trás, e todos igualmente equilibrados no centro deles: pois é no gosto antigo que se deve escolher uma atitude. O meio de deixá-las mais belas é pegar as mais simples, as mais nobres, conforme o sujeito, as mais variadas, as mais expressivas e as mais naturais. Essa beleza depende também da medida e da ponderação do corpo. Leonardo da Vinci tratou perfeitamente esse material nos capítulos 181 e seguintes do *Arte da Pintura*; Paulo Lomazzo também diz muitas coisas boas no seu. **DOM PERNETY**: *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

ATTITUDE: *Position des figures avec les gestes et la contenance qu'elles doivent avoir pour exprimer l'action que le peintre a dessein de mettre sous les yeux du spectateur. Les attitudes doivent être variées naturelles et sans affectations, elles doivent aussi se contraster sans symétrie et sans exagération.*

ATITUDE: Posição das figuras com os gestos e a compostura que elas devem ter para exprimir a ação que o pintor tem por finalidade colocar sob os olhos dos espectadores. As atitudes devem ser variadas, naturais e sem afecções; devem também contrastar-se sem simetria e sem exagero. **DOM PERNETY**: *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

BALANCE: *Monsieur de Piles a mis en comparaison le mérite de chaque peintre des différentes écoles, depuis le renouvellement de la peinture en Europe ; et après avoir pesé et réfléchi mûrement sur ce qu'il a trouvé de bon, d'excellent et de médiocre dans chacun, il a fait une comparaison et les a réduits en certain nombres de classes. On peut les voir dans ses ouvrages sur la Peinture et dans l'article peintre de dictionnaire. Il a donné à cette comparaison le nom de balance des Peintres. Cette idée est au moins fausse.*

BALANÇA: O Senhor de Piles colocou em comparação o mérito de cada pintor das diferentes escolas, desde a renovação da pintura na Europa, e depois de ter avaliado e refletido com maturidade sobre o que ele encontrou de bom, de excelente e de medíocre em cada um, fez uma comparação e os reduziu em um certo número de classes. **DOM PERNETY**: *Dictionnaire*

da ação e das posturas. Conforme Pernety, as belas “atitudes” devem ser procuradas na simplicidade, na nobreza, na expressão e na naturalidade dos modelos antigos e do gosto antigo.

Contudo, Diderot não explora nesse texto toda fortuna da palavra “elegância” para criticar a arte. Pernety, na sua definição do termo “elegância”, retoma, como Roger de Piles, a questão da qualidade das escolhas do pintor, da sua necessidade de singularidade em relação às escolhas comuns. O artigo não é preciso e as escolhas não determinadas concernem todas as partes da pintura: os sujeitos, as histórias, as ações, os modelos, as figuras, as práticas, as maneiras.

ELEGÂNCIA: *No fato da pintura o Senhor de Piles diz que é a arte de representar as coisas com escolha, de maneira a se pôr acima do que o comum dos pintores faz ordinariamente; com polidez, dando às coisas um modo delicado que toca as pessoas de gosto; e com deleite, espalhando em toda obra essas graças naturais e picantes que agradam a todos os homens. Se diz a elegância de um desenho, um pintor elegante, contornos elegantes etc.*¹²⁹

portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

BALANCER: *En termes de peinture, signifie faire contraster les membres d’une figure, les groupes d’un tableau. Pour bien réussir à balancer le corps, on doit faire les membres inégaux dans leur position, en sorte que ceux de devant contrastent avec ceux qui vont en arrière. Les mouvements ne sont jamais naturels si les membres ne sont également balancés sur leur centre et ils ne peuvent être balancés sur leur centre dans une égalité de poids, s’ils ne se contrastent les uns et les autres.* Dufresnoy. **DOM PERNETY:** **Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.** Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

BALANÇAR: Em termos de pintura, significa fazer contrastar os membros de uma figura, os grupos de um quadro. Para conseguir bem balançar os corpos, deve-se fazer os membros desiguais na posição deles, de maneira que aqueles da frente contrastem com aqueles que vão para trás. Os movimentos nunca são naturais se os membros não são igualmente balançados no centro deles e eles não podem ser balançados no centro deles numa igualdade de peso se eles não se contrastam uns com os outros. Dufresnoy **DOM PERNETY:** **Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.** Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

¹²⁹ **ELEGANCE :** *En fait de peinture ; M^r de Piles dit que c’est l’art de représenter les choses avec choix, de manière à se mettre au-dessus de ce que le commun des peintres fait ordinairement ; avec politesse en donnant aux choses un tour délicat qui frappe les gens de goût ; et avec agrément, en répandant sur tout l’ouvrage ces grâces naturelles et piquantes qui plaisent à tous les hommes. On dit l’élégance du dessin, un peintre élégant, contours élégants. Etc.* **DOM PERNETY:** **Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.** Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

De acordo com Pernety, a elegância é o resultado das boas eleições feitas pelo pintor. Pernety relaciona a qualidade das escolhas à polidez, que remete aos costumes e à delicadeza que remete à simplicidade. Essas características, devem agradar o espectador. Como adjetivo, “elegante” se aplica ao desenho, ao contorno e mesmo ao pintor. A aplicação do termo a registros diferentes, do desenho, dos contornos e do pintor e a sua singularidade não limitam a elegância apenas às formas dos objetos e às obras, pois designa a maneira de escolher do pintor, sua maneira de ser. Há na *Encyclopédie* uma definição de Voltaire que precisa esse sentido.

ELEGÂNCIA, (pintura) A elegância em pintura consiste principalmente na beleza da escolha e da delicadeza da execução: é portanto uma maneira de ser que embeleza os objetos ou no desenho ou na forma ou na cor ou nos três juntos, sem destruir o verdadeiro. Feliz presente do céu que se tem desde o nascimento e que não depende nem dos mestres, nem dos preceitos! O gosto natural dá elegância às obras do artista, o gosto a faz sentir ao amador. Essa parte da pintura brilha admiravelmente no antigo e em Rafael. Não imaginemos contudo, por essa razão que ele seja necessariamente fundado na correção do desenho e que ela seja sempre subordinada; ela pode achar-se eminentemente, nas obras que são negligenciadas. Ela se acha por exemplo na maior parte dos quadros de Corregio nos quais o célebre mestre frequentemente peca contra a justeza das proporções, ao passo que nesses mesmos quadros, ele se mostra por seus contornos fluentes, leves e sinuosos, um pintor cheio de graças e de elegância. (vide Corregio, na palavra escola Lombarda). Entretanto, aquele que reúne a elegância e a correção do desenho, liga ainda mais por essa perfeição nossos ávidos olhares. Um pintor dessa ordem eleva nosso espírito, depois de o ter agradavelmente espantando-o, satisfaz nossa expectativa e toca quase o sublime da arte.¹³⁰

¹³⁰ **ELEGANCE**, (Peinture.) L'élégance en Peinture consiste principalement dans la beauté du choix, et la délicatesse de l'exécution : c'est donc une manière d'être qui embellit les objets ou dans le dessin, ou dans la forme, ou dans la couleur, ou dans tous les trois ensembles, sans en détruire le vrai. Heureux présent du ciel, qu'on tient de la naissance, et qui ne dépend ni des maîtres, ni des préceptes ! Le goût naturel donne l'élégance aux ouvrages de l'artiste, le goût la fait sentir à l'amateur. Cette partie de la Peinture brille admirablement dans l'antique et dans Raphaël. N'imaginons pas néanmoins, par cette raison, qu'elle soit nécessairement fondée sur la correction du dessin, et qu'elle lui soit toujours subordonnée ; elle peut se trouver éminemment dans des ouvrages qui sont d'ailleurs négligés. Elle se trouve, par exemple, dans la plupart des

Para definir a “elegância”, Voltaire distingue nela dois predicados: a “*beleza da escolha*” e a “*delicadeza no tratamento*”. A “*beleza da escolha*” remete ao pensar da pintura e a “*delicadeza no tratamento*” remete à execução da pintura. Essas duas qualidades, quando operam em conveniência¹³¹, embelezam os objetos. Para Voltaire,

tableaux du Corrège, où ce célèbre maître pèche souvent contre la justesse des proportions, tandis que dans ces mêmes tableaux il se montre par ses contours coulants, légers et sinueux, un peintre plein de grâces et d'élégance. Voyez Corrège, au mot Ecole Lombarde. Cependant celui qui joint l'élégance à la correction, attache encore davantage par cette perfection nos avides regards. Un peintre de cet ordre élève notre esprit, après l'avoir agréablement étonné, remplit notre attente, et touche presque au sublime de l'art.

¹³¹ Essa conveniência aparece também na definição da palavra “escolha”.

CONVENANCE : *En peinture, signifie non seulement l'accord des parties, pour former un tout qui ne soit pas ridicule, mais la sagesse et le goût dans le choix de ces parties prises relativement ou séparément. C'est la convenance qui assigne à chaque objet d'un tableau le caractère qui lui convient par rapport à sa grandeur, sa disposition, sa forme, sa richesse ou sa simplicité. C'est par elle qu'on ne loge pas un roi dans une maison de bourgeois, et un charbonnier dans un palais. C'est elle qui enseigne à ne pas habiller une paysanne d'étoffes de drap d'or ou de soie, à ne pas mettre la tête d'un jeune sur le corps d'un vieillard, ni la main d'une femme au bout d'un bras d'homme, à conserver chaque objet ses proportions naturelles, suivant la perspective ; à donner à chaque figure le caractère qui lui convient, suivant la passion naturelle qui le meut, selon son âge, son sexe, et sa condition ; à garder le costume, tant pour les fabriques, les habillement, les armes , etc. que pour la manière d'agir, enfin à disposer tout de manière que l'ensemble fasse un tout d'accord ; à ne rien introduire dans les compositions qui ne soit vraisemblable, énergique, naturel et conforme aux règles du bon goût et de la bienséance voyez composition. La plupart des peintres ignorent, ou ne font pas assez de cas de ces lois de convenance, soit dans les attitudes, soit enfin dans la disposition des objets pour l'ordonnance de leurs tableaux. Quelques-uns les regardent comme des minuties, pendant que les gens connaisseurs et de bon sens les traitent de fautes réelles, parce qu'ils savent de quelle conséquence font les convenances essentielles, surtout dans un art qui a pour objet de faire illusion, de plaire et d'instruire, et qui ne doit par conséquent rien exposer aux yeux qui ne soit une imitation exacte de la belle nature. La bienséance n'est pas tout à fait la même convenance ; il ne faut donc pas les confondre. DOM PERNETY: Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).*

CONVENIÊNCIA: Em pintura, significa não somente o acordo das partes para formar um todo que não seja ridículo, mas a sabedoria e o gosto na escolha dessas partes tomadas relativa ou separadamente. É a conveniência que assina cada objeto de um quadro o caractere que lhe convém em relação a sua grandeza, sua disposição, sua forma, sua riqueza ou a sua simplicidade. É por ela que não se aloja um rei numa casa de burguês, e um carvoeiro num palácio. É ela que ensina a não vestir uma caipira de estofa de lençóis de ouro ou de seda, de não pôr a cabeça de um jovem sobre o corpo de um velho, nem a mão de uma mulher na extremidade de um braço de homem, a conservar cada objeto suas proporções naturais seguindo

a “elegância” como conveniência entre a maneira de escolher e a maneira de tratar o escolhido revela uma “maneira de ser”, um “presente do céu”, o ingênuo como dom natural. Essa expressão “maneira de ser” que situa a elegância sem a definir também foi usada por Montesquieu na sua primeira abordagem da palavra “gosto”¹³² no “*Ensaio sobre o gosto*”¹³³, de 1757. Esse trecho esclarece a expressão “maneira de ser”, aproximando os termos “elegância” e “gosto” na busca dos prazeres da alma.

*Na nossa maneira atual de ser, nossa alma experimenta três tipos de prazeres: há aqueles que ela tira do fundo da sua existência mesma; outros que resultam da sua união com o corpo, outros enfim que são fundados nas dobras e nos preconceitos que certas instituições, certos usos, certos costumes lhe impuseram. São esses diferentes prazeres da nossa alma que formam os objetos do gosto, como o belo, o bom, o agradável, o singelo, o delicado, o terno, o gracioso, o não-sei-o-que, o nobre, o grande, o sublime, o majestoso, etc.*¹³⁴

(ou segundo) a perspectiva, a dar a cada figura o caractere que lhe convém, segundo a paixão natural que o move, segundo sua idade, seu sexo e sua condição; a manter o costume tanto para as fábricas, os vestuários, as armas, etc. , que para a maneira de agir, enfim, a dispor tudo de maneira que o conjunto fizesse um tudo em acordo, a não introduzir nada nas composições que não tivessem verossimilhança, que não seja enérgico, natural, e conforme as regras do bom gosto e da Decência (bienséance). A maior parte dos pintores ignora tudo, ou não faz bastante caso dessas leis de conveniência, seja nas atitudes, seja enfim na disposição dos objetos para a ordenança dos seus quadros. Alguns as olham como minúcias, enquanto as pessoas conhecedoras e de bom senso as tratam como erros reais, porque elas sabem de qual consequências fazem as conveniências essenciais, sobretudo numa arte que tem por objeto fazer ilusão, agradar e instruir, e que não deva conseqüentemente expor nada aos olhos que não seja uma imitação exata da bela natureza. A decência não é exatamente a mesma coisa que a conveniência, assim não se pode confundi-las. **DOM PERNETY: Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.** Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

¹³² Esse encontro entre Voltaire e Montesquieu em volta da palavra “gosto” nas definições da palavra para a *Encyclopédie*, na edição de 1757, os artigos de Voltaire e de Montesquieu se seguem e propõem dois entendimentos diferentes. Para Voltaire, o gosto é um sentido; para Montesquieu, um prazer da alma.

¹³³ **MONTESQUIEU:** O “*Ensaio sobre o gosto nas coisas da natureza e da arte*” é um artigo inacabado de Montesquieu, começado em 1728 e retomado várias vezes. É editado pela primeira vez depois da morte de Montesquieu no volume VII da *Encyclopédie*, em 1757. Ele se adiciona aos artigos de Voltaire, Landois e Jaucourt, sobre a palavra “gosto”.

¹³⁴ **MONTESQUIEU :** *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art.* Editora Armand Colin. Paris 1980. “*Dans notre manière d’être actuelle, notre âme goute trois sortes de plaisirs :*

As palavras usadas por Montesquieu para qualificar os prazeres da alma são as mesmas usadas por Diderot no seu elogio das pinturas à “maneira antiga” de Vien. A expressão um “não sei o que”, que volta regularmente nos textos, mostra a mesma dificuldade em definir os termos e as expressões “elegância”, “maneira”, “maneira de ser”.

Voltando à qualidade das escolhas do pintor na elegância, o mesmo Voltaire esclarece as características das boas escolhas na definição da palavra “elegância” para a *Encyclopédie*, desta vez no registro das Belas Letras.

ELEGÂNCIA, (substantivo feminino) (Belas Letras). Conforme alguns, essa palavra vem de *electus*; escolhido; não se vê nenhuma outra palavra que possa ser a sua etimologia; de fato, há escolha em tudo o que é elegante. A elegância é o resultado da justeza e do deleite. Emprega-se essa palavra na escultura e na pintura. Opunha-se *elegans signum* a *signum rigens*; uma figura proporcionalizada, cujos contornos arredondados eram expressos com *maciez*, (oposta) à uma figura rígida demais e mal acabada. Mas a severidade dos primeiros romanos deu a essa palavra, *elegantia* um sentido detestável. Encaravam a elegância em todos os gêneros como uma afetação, como uma polidez rebuscada, indigna da gravidade dos primeiros tempos: *vitii, non laudis fuit*, diz Aulu - Gelle. Eles chamavam um homem elegante o que nós chamamos mais ou menos hoje de pequeno mestre, *bellus homuncio*, e que os ingleses chamam um belo (*un beau*). Mas por volta dos tempos de Cícero, quando os costumes receberam o supremo grau de polidez, elegantes era sempre um louvor. Cícero se serve em cem lugares dessa palavra para exprimir um homem, um discurso polido; se dizia mesmo então uma refeição elegante, o que não se diria de modo algum entre nós. Esse termo é dedicado em francês como nos antigos romanos à escultura e à pintura, à eloquência e principalmente à poesia. Ele não significa em pintura e em escultura precisamente o mesmo que graça. Esse termo graça se diz particularmente do rosto e não se diz um rosto elegante, como contornos elegantes: a razão disso é que a graça tem sempre alguma coisa de animado, e é no rosto que aparece a alma; assim não

il y en a qu'elle tire du fond de son existence même ; d'autres qui résultent de son union avec le corps ; d'autres enfin qui sont fondées sur les plis et les préjugés que de certaines institutions, de certains usages, de certaines habitudes lui ont fait prendre. Ce sont ces différents plaisirs de notre âme qui forment les objets du goût, comme le beau, le bon, l'agréable, le naïf, le délicat, le tendre, le gracieux, le je-ne-sais-quoi, le noble, le grand, le sublime, le majestueux, etc.(...) ”

se diz um andar elegante porque a maneira de andar é animada. A elegância num discurso não é a eloquência, é uma parte dela; não é a única harmonia, o único número, é a clareza, o número e a escolha das palavras. Há línguas na Europa nas quais nada é tão raro quanto um discurso elegante. Terminações rudes, consoantes frequentes, verbos auxiliares necessariamente redobrados numa mesma frase, ofendem o ouvido, mesmo dos nativos do país. Um discurso pode ser elegante sem ser um bom discurso, a elegância sendo só o mérito das palavras, mas um discurso não pode ser absolutamente bom sem ser elegante. A elegância é ainda mais necessária em poesia que a eloquência porque ela é uma parte principal dessa harmonia tão necessária aos versos. Um orador pode convencer, comover mesmo sem elegância, sem pureza, sem número. Um poema não pode produzir efeito se não é elegante. É um dos principais méritos de Virgílio: Horácio é bem menos elegante em suas sátiras, em suas epístolas, também ele é nisso menos poeta nelas. *sermoni propior*. O grande ponto na poesia e na arte oratória é que a elegância nunca lesa a fonte; e o poeta nisso, como em todo o resto, tem maiores dificuldades para superar que o orador, porque a harmonia sendo a base da sua arte, ele não deve se permitir um concurso de sílabas rudes. É preciso mesmo as vezes sacrificar um pouco do pensamento à elegância da expressão(...)¹³⁵

¹³⁵ **ELEGANCE**, s. f. (Belles - Lettr.) ce mot vient, selon quelques - uns, d'*electus*, choisi ; on ne voit pas qu'aucun autre mot latin puisse être son étymologie : en effet, il y a du choix dans tout ce qui est élégant. L'élégance est un résultat de la justesse et de l'agrément. On emploie ce mot dans la Sculpture et dans la Peinture. On opposait *elegans signum* à *signum rigens* ; une figure proportionnée, dont les contours arrondis étaient exprimés avec mollesse, à une figure trop roide et mal terminée. Mais la sévérité des premiers Romains donna à ce mot, *elegantia*, un sens odieux. Ils regardaient l'élégance en tout genre, comme une afféterie, comme une politesse recherchée, indigne de la gravité des premiers temps : *vitii*, non *laudis* fuit, dit Aulu - Gelle. Ils appelaient un homme élégant, à - peu - près ce que nous appelons aujourd'hui un petit - maître, *bellus homuncio*, et ce que les Anglais appellent un beau. Mais vers le temps de Cicéron, quand les mœurs eurent reçu le dernier degré de politesse, élégants était toujours une louange. Cicéron se sert en cent endroits de ce mot pour exprimer un homme, un discours poli ; on disait même alors un repas élégant, ce qui ne se dirait guère parmi nous. Ce terme est consacré en français, comme chez les anciens Romains, à la Sculpture, à la Peinture, à l'Eloquence, et principalement à la Poésie. Il ne signifie pas en Peinture et en Sculpture précisément la même chose que grâce. Ce terme grâce se dit particulièrement du visage, et on ne dit pas un visage élégant, comme des contours élégants : la raison en est que la grâce a toujours quelque chose d'animé, et c'est dans le visage que paraît l'âme ; ainsi on ne dit pas une démarche élégante, parce que la démarche est animée. L'élégance d'un discours n'est pas l'éloquence, c'en est une partie ; ce n'est pas la seule harmonie, le seul nombre, c'est la clarté, le nombre et le choix des paroles. Il y a des langues en Europe dans lesquelles rien n'est si rare qu'un discours élégant. Des terminaisons rudes, des consonnes fréquentes, des verbes auxiliaires nécessairement redoublés dans une même phrase, offensent l'oreille, même des naturels du pays. Un discours peut être élégant sans être un bon discours, l'élégance n'étant en effet que le mérite des paroles ; mais un discours ne

A elegância é uma especificidade da escolha.

O termo “escolha” volta com frequência nas definições, pois, de acordo com Pernety, as partes da pintura são determinadas pela escolha. Apenas as obras feitas com escolha são susceptíveis de receber a aprovação das pessoas de gosto pelos efeitos de prazer e graça que elas proporcionam.

peut être absolument bon sans être élégant. L'élégance est encore plus nécessaire à la Poésie que l'éloquence, parce qu'elle est une partie principale de cette harmonie si nécessaire aux vers. Un orateur peut convaincre, émouvoir même sans élégance, sans pureté, sans nombre. Un poème ne peut faire d'effet s'il n'est élégant : c'est un des principaux mérites de Virgile : Horace est bien moins élégant dans ses satyres, dans ses épîtres; aussi y est-il moins poète, sermoni propior. Le grand point dans la Poésie et dans l'Art oratoire, est que l'élégance ne fasse jamais tort à la source; et le poète en cela, comme dans tout le reste, a de plus grandes difficultés à surmonter que l'orateur: car l'harmonie étant la base de son art, il ne doit pas se permettre un concours de syllabes rudes. Il faut même quelquefois sacrifier un peu de la pensée à l'élégance de l'expression: c'est une gêne que l'orateur n'éprouve jamais. Il est à remarquer que si l'élégance a toujours l'air facile, tout ce qui a cet air facile et naturel, n'est cependant pas élégant. Il n'y a rien de si facile, de si naturel que, la cigale ayant chanté tout l'été, et, maître corbeau sur un arbre perché. Pourquoi ces morceaux manquent-ils d'élégance? C'est que cette naïveté est dépourvue de mots choisis et d'harmonie. Amans heureux, voulez-vous voyager? Que ce soit aux rives prochaines, et cent autres traits, ont avec d'autres mérites celui de l'élégance. On dit rarement d'une comédie qu'elle est écrite élégamment. La naïveté et la rapidité d'un dialogue familier, excluent ce mérite, propre à toute autre poésie. L'élégance semblerait faire tort au comique, on ne rit point d'une chose élégamment dite; cependant la plupart des vers de l'Amphitryon de Molière, excepté ceux de pure plaisanterie, sont élégants. Le mélange des dieux et des hommes dans cette pièce unique en son genre, et les vers irréguliers qui forment un grand nombre de madrigaux, en sont peut-être la cause. Un madrigal doit bien plutôt être élégant qu'une épigramme, parce que le madrigal tient quelque chose des stances, et que l'épigramme tient du comique; l'un est fait pour exprimer un sentiment délicat, et l'autre un ridicule. Dans le sublime il ne faut pas que l'élégance se remarque, elle l'affaiblirait. Si on avait loué l'élégance du Jupiter - Olympien de Phidias, c'eût été en faire un satyre. L'élégance de la Vénus de Praxitèle pouvait être remarquée. Voyez Eloquence, Eloquent, Style, Goût, etc. Cet article est de M. de Voltaire.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Retirado do site: <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

ESCOLHA: em termos de pintura, diz-se dos sujeitos, das atitudes, dos panejamentos, dos sítios etc. É preciso escolher entre os fatos que se quer representar, tudo que há de mais surpreendente e de mais suscetível das belezas da pintura. Diz-se “uma bela escolha de luz”, quando o pintor a faz incidir sobre os objetos do seu quadro de maneira a produzir um belo efeito, a fazer sobressair as figuras, a destacá-las do fundo e as fazer aparecer bem distintas umas das outras quando estão agrupadas. Quando se deve pintar um sujeito de história, é sempre preciso escolher o que se tem de mais nobre e de mais elogioso para o herói do quadro; e não representar Ulisses serrando uma prancha na presença de Calipso. Conhece-se pelas obras dos pintores a extensão do seu gênio, a nobreza dos seus pensamentos, o seu caráter pela escolha e o modo de tratar os sujeitos. Um pintor de gosto sempre o escolhe do que a natureza tem de mais bonito, de mais delicado, de mais acabado, de mais excelente.¹³⁶

A definição da *Encyclopédie* retoma essa variedade de escolha que opera na pintura, mas é mais precisa e explica a “beleza da escolha”.

ESCOLHA: Há na pintura, como na escultura escolha de sujeito, escolha de composição, escolha de atitude. A beleza da escolha de um sujeito depende da justeza das suas relações com as circunstâncias, com o tempo para o qual ele está feito, os lugares onde ele está colocando e as pessoas que o mandaram fazer. Escolher nada tem a ver com o executar seja na pintura, seja na poesia: um sujeito pode ser muito, muito bem escolhido, e muito mal tratado. Diz-se que há num quadro uma bela escolha de composição quando o pintor apreende no sujeito que ele se propõe de representar o instante mais conveniente e os objetos que podem o caracterizá-lo melhor; uma escolha de atitude, quando as figuras se apresentam sob belos aspectos, assim prefere-se ver um rosto de mulher quando ele é belo do que a parte de trás de sua cabeça. Os

¹³⁶ **CHOIX** : en termes de peinture, se dit du sujet, des attitudes, des draperies, des sites etc. Il faut faire choix dans les faits que l'on veut représenter, de tout ce qu'il y a de plus frappant et de plus susceptible des beautés de la Peinture. On dit un beau choix de lumière, quand le peintre la fait frapper sur les objets de son tableau de manière à produire un bel effet, à faire bien sortir les figures, à les détacher sur le fond et les faire paraître bien distinctes les unes des autres quand elles sont groupées. Lorsqu'on a à peindre un sujet d'histoire, il faut toujours faire choix de ce qu'il a de plus noble et de plus flatteur pour le héros du tableau ; et ne pas représenter Ulysse sciant une planche en présence de Calypso. On connaît par les ouvrages des Peintres, l'étendue de leur génie, la noblesse de leur pensée, leur caractère par le choix et la façon de traiter les sujets. Un peintre de goût fait toujours le choix de ce que la nature a de plus beau, de plus délicat, de plus accompli, de plus excellent. **PERNETY: Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure**. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

*professores das academias, curiosos da reputação que dá o talento do que se chama “bem posar o modelo”, prejudicam consideravelmente os estudantes pela atenção que eles negam na simples apresentação desses lados da escolha, eles os impedem de conhecer e consequentemente de usar outros aspectos sob os quais a natureza se apresenta o mais frequentemente, e os reduzem a um número pequeno de atitudes que, embora variadas, trazem sempre um caráter de uniformidade bem mais desagradável numa composição do que seriam essas atitudes rejeitadas que o mestre afeta deixar ignoradas aos seus alunos. A palavra “escolha” se usa para o bem como para o mal e reprova-se mais frequentemente a má escolha do que elogia o belo.*¹³⁷

A beleza da escolha depende da “justeza das suas relações com as circunstâncias¹³⁸”, da polidezⁱⁱ e da delicadeza.

A justezaⁱⁱⁱ é qualidade do juiz que faz escolher bem. A palavra “justeza” nos faz voltar à palavra “elegância”, e a palavra “circunstância” à palavra “gosto”¹³⁹, pois a elegância é o bem escolhido e o bem escolhido é o resultado do bom gosto do pintor e do bom gosto dos espectadores.

¹³⁷ **CHOIX** : il y a dans la Peinture, comme dans la Sculpture, choix de sujet, choix de composition, choix d'attitude. La beauté du choix d'un sujet dépend de la justesse de ses rapports avec les circonstances, le temps pour lequel il est fait, les lieux où il doit être placé, et les personnes qui l'ont fait faire. Choisir n'a rien de commun avec exécuter, soit en Peinture, soit en Poésie : un sujet peut être très bien choisi, et très mal traité. On dit qu'il y a dans un tableau un beau choix de composition, lorsque le peintre a saisi dans le sujet qu'il s'est proposé de représenter, l'instant le plus convenable, et les objets qui peuvent mieux le caractériser ; un choix d'attitude, lorsque les figures se présentent sous de beaux aspects ; ainsi on aime mieux voir le visage d'une femme lorsqu'il est beau, que le derrière de sa tête. Les professeurs des académies, curieux de la réputation que donne le talent de ce qu'on appelle bien poser le modèle, font un tort considérable aux étudiants, par l'attention qu'ils ont à ne les leur présenter que par ces côtés de choix; ils les empêchent de connaître, et conséquemment d'employer d'autres aspects sous lesquels la nature se présente le plus fréquemment, et les réduisent à un petit nombre d'attitudes qui, quoique variées, portent toujours un caractère d'uniformité bien plus désagréable dans une composition, que ne le seraient ces attitudes rejetées que le maître affecte de laisser ignorer à ses élèves. (Dict. de Peinture.) Le mot de choix se prend en bien comme en mal ; et l'on trouve plus souvent à reprocher le mauvais choix, qu'à faire l'éloge du beau. (R) **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers**. Retirado do site: <http://portail.atilf.fr/encyclopédie/Formulaire-de-recherche.htm>.

¹³⁸ Encontra-se a definição para a *Encyclopédie* da palavra “circunstância”. O verbete é de Diderot.

¹³⁹ A palavra “gosto” será tratada posteriormente.

*A justeza de espirito sabe desembaraçar a justa relação que as coisas tem juntas; a justeza de gosto et de sentimento faz sentir tudo que tem de sin e de exato no jeito, na escolha de um pensamento e naquele da expressão.*¹⁴⁰.

Voltaire situa a qualidade da escolha no resultado da “justeza e do agrado”. No dicionário de Pernety, o termo “justeza”, que aparece na definição do termo “justo”¹⁴¹, caracteriza apenas a conformidade da imitação com o original. Ela interessa menos que a definição da *Encyclopédie* que define a justeza da escolha em vários domínios.

O termo “justeza” remete à “exatidão”¹⁴², “precisão”, “regularidade” e “perenidade” de alguma coisa. Em seus sentidos figurados, ele se aplica às coisas da linguagem, do pensamento, do espírito, do gosto e do sentimento. Emprega-se para qualificar as escolhas de linguagem, em relação aos termos escolhidos, as escolhas dos pensamentos, em relação aos sujeitos tratados, as escolhas do espírito que decidem sobre as relações entre as coisas, as escolhas do gosto e do sentimento em relação à

¹⁴⁰ *La justesse d'esprit sait démêler le juste rapport que les choses ont ensemble ; la justesse de goût et de sentiment, fait sentir tout ce qu'il y a de sin et d'exact dans le tour, dans le choix d'une pensée, et dans celui de l'expression ; (voyez l'article Gout.)* **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers**. Retirado do site: <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>. A definição está no final do texto.

¹⁴¹ **JUSTE:** *On dit en peinture, un dessin juste et conforme à l'original ; dessiner juste, des contours justes, marqués et prononcés avec justesse, précision et netteté pour dire des contours exacts et un dessin correct. (Félibien)*

JUSTO (apropriado): diz-se em pintura um desenho justo e conforme ao original; desenhar justo, contornos justos, marcados e pronunciados com justeza, precisão e nitidez, para dizer dos contornos exatos e um desenho correto. (Félibien) **PERNETY: Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.** Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

¹⁴² **EXACTITUDE,** s. f. (Morale.) terme relatif à des règles prescrites ou à des conditions acceptées. L'*exactitude* est en général la conformité rigoureuse à ces règles et à ces conditions. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers**. Retirado do site: <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

EXATIDÃO: Termo relativo a regras prescrites ou condições aceitas. A exatidão é, em geral, a conformidade rigorosa a essas regras e a essas condições. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers**. Tirado do site : <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>

exatidão de um pensamento e da sua expressão. Há escolha que convém à pintura e suas partes.

A definição da *Encyclopédie* do termo “agrément”¹⁴³ também é de Voltaire.

Agrado, m. *Entende-se com esse nome todas as obras de moda que servem ao ornamento das roupas da Damas; essas obras são momentâneas, quer dizer, sujeitas a variações infinitas que dependem frequentemente do gosto das mulheres, ou da fantasia do fabricante. É por isso que não é possível dar uma ideia perfeita e detalhada de todas essas obras; elas ficariam fora da moda antes mesmo da conclusão do detalhe; dir-se-á somente do que é o mais essencial e o menos sujeito à mudança. (...)*

O que agrada é ornamento, o dos vestidos das mulheres, o das roupas dos homens.

ORNAMENTOS (os): *Em pintura, os ornamentos são tudo que decora e contribua ao embelezamento do sujeito de um quadro. É preciso um grande gosto e uma grande sabedoria num artista para a distribuição dos ornamentos; é um acessório que não deve ser mais importante que o principal. As pérolas, as pedras, o ouro e a prata etc. só devem ser empregados a propósito e com discrição. Se deve mais os poupar num quadro que de prodigá-los.*¹⁴⁴

¹⁴³ **AGRÉMENTS**, s. m. (Passement.) *On comprend sous ce nom tous les ouvrages de mode qui servent à l'ornement des robes des Dames ; ces ouvrages sont momentanées, c'est - à - dire, sujets à des variations infinies qui dépendent souvent ou du goût des femmes, ou de la fantaisie du fabriquant. C'est pourquoi il n'est guère possible de donner une idée parfaite et détaillée de tous ces ouvrages ; ils seraient hors de mode avant que le détail en fût achevé : on en dira seulement le plus essentiel et le moins sujet au changement. On doit l'origine de ces sortes d'agréments au seul métier de Rubanerie, qui est l'unique en possession du bas métier : cet ouvrage a été connu seulement dans son principe sous le nom de soucis d'hannetons, dont la fabrique a été d'abord fort simple, et est aujourd'hui extrêmement étendue. (...) **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet : <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.*

¹⁴⁴ **ORNEMENS (les):** *En peinture, sont tout ce qui décore et contribue à l'embellissement du sujet d'un tableau. Il faut un grand goût et une grande sagesse dans un artiste pour la distribution des ornements ; c'est un accessoire qui ne doit pas l'emporter sur le principal. Les perles, les pierres, l'or et l'argent etc. ne doit y être employés qu'à propos et avec discrétion. On doit plutôt les y épargner que de les y prodiguer. **DOM PERNETY : Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.** Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).*

Ao contrário da justeza, o agrado é transitório, sujeito às variações. Em pintura, é o que proporciona o embelezamento de um sujeito sem corrompê-lo, sem fazê-lo perder o verdadeiro.

No relatório do Salon de 1763, Diderot se serve dessas palavras para descrever a elegância das pinturas de Vien. O filósofo ressalta vários ornamentos que contribuam para o embelezamento das pinturas e que caracterizam a maneira e o gosto de Vien. As atitudes, as expressões^{iv145}, as fisionomias das personagens recebem uma atenção

¹⁴⁵ **EXPRESSIONS :** *Expression, (Peinture,) Il est plus aisé de développer le sens de ce terme, qu'il n'est facile de réduire en préceptes la partie de l'art de la Peinture qu'il signifie. Le mot expression s'applique aux actions et aux passions, comme le mot imitation s'adapte aux formes et aux couleurs : l'un est l'art de rendre des qualités incorporelles, telles que le mouvement et les affections, de l'âme : l'autre est l'art d'imiter les formes qui distinguent à nos yeux les corps des uns des autres, et les couleurs que produit l'arrangement des parties qui composent leur surface. Représenter avec des traits les formes des corps, imiter leurs couleurs avec des teintes nuancées et combinées entre elles, c'est une adresse dont l'effet soumis à nos sens, paraît vraisemblable à l'esprit: mais exprimer dans une image matérielle et immobile le mouvement, cette qualité abstraite des corps; faire naître par des figures muettes et inanimées l'idée des passions de l'âme, ces agitations internes et cachées; c'est ce qui en paraissant au-dessus des moyens de l'art, doit sembler incompréhensible. Cependant cet effort de l'art existe ; et l'on peut dire des ouvrages qu'ont composés les peintres d'expression, ce qu'Horace disait des poésies de Sapho: Spirat adhuc amor, Vivuntque commissi calores AEolice fidibus puellae. Pour parvenir à sentir la possibilité de cet effet de la peinture, il faut se représenter cette union si intime de l'âme et du corps, qui les fait continuellement participer à ce qui est propre à chacun d'eux en particulier. Le corps souffre-t-il une altération, l'âme éprouve de la douleur ; l'âme est-elle affectée d'une passion violente, le corps à l'instant en partage l'impression : il y a donc dans tous les mouvements du corps et de l'âme une double progression dépendante l'une de l'autre ; et l'artiste observateur attaché à examiner ces différents rapports, pourra, dans les mouvements du corps, suivre les impressions de l'âme. C'est là l'étude que doit faire le peintre qui aspire à la partie de l'expression ; son succès dépendra de la finesse de ses observations, et surtout de la justesse avec laquelle il mettra d'accord ces deux mouvements. Les passions ont des degrés, comme les couleurs ont des nuances ; elles naissent, s'accroissent, parviennent à la plus grande force qu'elles puissent avoir, diminuent ensuite et s'évanouissent. Les leviers que ces forces font mouvoir, suivent la progression de ces états différents ; et l'artiste qui ne peut représenter qu'un moment d'une passion, doit connaître ces rapports, s'il veut que la vérité fasse le mérite de son imitation. Cette vérité, qui est une exacte convenance, naîtra donc de la précision avec laquelle (après avoir choisi la nuance d'une passion) il en exprimera le juste effet dans les formes du corps et dans leur couleur ; s'il se trompe d'un degré, son imitation sera moins parfaite ; si son erreur est plus considérable, d'une contradiction plus sensible naîtra le défaut de vraisemblance qui détruit l'illusion. Mais pour approfondir cette partie importante, puisque c'est elle qui ennoblit l'art de la Peinture en la faisant participer aux opérations de l'esprit ; il serait nécessaire d'entrer dans quelque détail sur les passions, et c'est ce que je tâcherai de faire au mot Passion. Je reprendrai*

alors les principes que je viens d'exposer ; et les appliquant à quelques développements des mouvements du corps rapportés aux mouvements de l'âme, je donnerai au moins l'idée d'un ouvrage d'observations qui seraient curieuses et utiles, mais dont l'étendue et la difficulté extrêmes pourront nous priver longtemps. Cet article est de M. Watelet.

EXPRESSÃO: (pintura). É mais simples desenvolver o sentido desse termo, que é fácil de reduzir a preceitos a parte da arte da pintura que ele significa. A palavra expressão aplica-se às ações e às paixões, como a palavra imitação se adapta às formas e as cores: uma é a arte de restituir qualidades incorporais, tais como o movimento e as afeções da alma; a outra é a arte de imitar as formas que distinguem para os nossos olhos os corpos de uns e de outros e as cores que produz o arranjo das partes que compõe a sua superfície. Representar com traços as formas dos corpos, imitar as suas cores como tintas atenuadas e combinadas entre elas, é uma destreza cujos efeitos submetidos a nossos sentidos parece verdadeiro ao espírito, mas exprimir numa imagem material e imóvel o movimento, essa qualidade abstrata dos corpos; fazer nascer com figuras mudas e inanimadas a ideia das paixões da alma, essas agitações internas e escondidas; é o que parecendo além dos meios da arte deve parecer incompreensível. Contudo, esse esforço da arte existe; e pode-se dizer das obras que compõem os pintores de expressão, o que Horácio dizia das poesias de Safo: *Spirat adhuc amor, Vivuntque commissi calores AEolioe fidibus puellae*. Para conseguir sentir a possibilidade desse efeito da pintura é preciso representar essa união tão íntima da alma e do corpo que ela faz participar continuamente ao que é próprio a cada um em particular. O corpo sofre uma alteração, a alma experimenta a dor; a alma é afetada de uma paixão violenta, o corpo no mesmo instante compartilha a impressão: pois há em todos movimentos do corpo e da alma uma dupla progressão dependente uma da outra, e o artista observador apegado em examinar essas diferentes relações, poderá, nos movimentos do corpo, seguir as impressões da alma. Lá é o estudo que deve fazer o pintor que aspira a parte da expressão; o seu sucesso dependerá da fineza das suas observações e sobretudo à justeza com a qual ele poria em acordo esses dois movimentos. As paixões têm graus, como as cores tem nuances; elas nascem, crescem, chegam a maior força que elas possam ter, diminuem e desaparecem. Os meios que essas forças fazem mover, seguem a progressão dos seus estados diferentes e o artista que pode representar apenas um momento de uma paixão deve conhecer essas relações, se ele quer que a verdade faça o mérito da sua imitação. Essa verdade, que é uma exata conveniência, pois nascera da precisão com a qual (depois de ter escolhido a nuance de uma paixão) ele exprimira dela o justo efeito nas formas do corpo e nas cores dele; se ele erra de um grau, a sua imitação será menos perfeita; se o seu coração é mais considerável, de uma contradição mais sensível nascera o defeito de verossimilhança que destrói a ilusão. Mas para aprofundar essa parte importante, pois é ela que enobrece a arte da pintura fazendo participá-la às operações do espírito, seria necessário entrar em alguns detalhes sobre as paixões e é o que tentarei fazer na palavra paixão. Retomarei então os princípios que eu acabo de expor e aplicando-os a alguns desenvolvimentos dos movimentos do corpo relacionados aos movimentos da alma, darei pelos menos a ideia de uma obra de observações que seriam curiosas e úteis, mas cuja extensão e dificuldade extrema poderão nos privar por muito tempo. O artigo é de Watelet.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

particular para exaltar a delicadeza do tratamento dessa cena doméstica. Diderot fala de “medida”¹⁴⁶, de “inteligência”¹⁴⁷ e de “acordo”¹⁴⁸ para explicitar a “elegância” da

¹⁴⁶ **MESURE:** *En termes de peinture. Voyez proportions.*

MEDIDA: Em termos de pintura ver proporções. **PERNETY:** *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.* Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

PROPORTIONS: *Se dit des mesures relatives des différentes parties du corps humain, et du rapport de grandeur d'un objet avec un autre dessinés dans le même tableau. Plusieurs auteurs célèbres ont traité de ce rapport des parties du corps humain les unes avec les autres. Paul Lomasse en parle fort au long, mais d'une manière très obscure. Mr de Piles, dans son commentaire sur du Fresnoy a remarqué en général sur les plus antiques les proportions suivantes ; ce sont celles que l'on suit communément. Les anciens ont pour l'ordinaire donné huit têtes à leur figures, quoique quelques-unes n'en aient que sept. (...) PERNETY: Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.* Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

PROPORÇÕES: Diz-se das medidas relativas às diferentes partes do corpo humano e da relação de tamanho de um objeto com um outro desenhados no mesmo quadro. Vários autores célebres trataram essa relação das partes do corpo humano umas com as outras. Paolo Lomazzo falou muito, mas de uma maneira muito obscura. Mr de Piles, no seu comentário sobre Du Fresnoy, notou em geral sobre os antigos as proporções seguintes; são aquelas que se seguem comumente. Os antigos deram por ordinário oito cabeças as suas figuras, bem que algumas delas só tiveram sete. (...)

¹⁴⁷ **INTELLIGENCE :** *Ce terme s'entend de la science de toutes les parties de la peinture. On dit l'intelligence du clair-obscur ; l'intelligence des couleurs, c'est à dire l'art de connaître leur amitié, pour les rompre ensemble de manière à produire l'effet de la couleur des objets naturels. Elle consiste dans la distribution de ces couleurs pour former un accord convenable. On dit aussi qu'un peintre montre beaucoup d'intelligence dans ses compositions, son ordonnance, son dessin, pour dire qu'il dessine correctement, que son ordonnance est bien entendue, et que sa composition est belle. PERNETY : Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.* Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

INTELIGÊNCIA: Esse termo se entende da ciência de todas as partes da pintura. Se diz a inteligência do claro-escuro; a inteligência das cores, quer dizer a arte de conhecer as suas amizades, para rompê-las junto de maneira a produzir o efeito da cor dos objetos naturais. Ele consiste na distribuição dessas cores para formar um acordo conveniente. Se diz também que um pintor mostra muita inteligência nas suas composições, na sua ordenança, seu desenho, para dizer que ele desenha corretamente, que sua ordenança está bem entendida e que a sua composição é bela. **PERNETY:** *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.* Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

¹⁴⁸ **ACCORD:** *en termes de peinture, se dit du ton et des parties avec leur tout ; ce dernier est la même qu'être bien ensemble. C'est en général l'harmonie qui résulte de la manière de ménager le clair-obscur et de noyer les couleurs de façon qu'elles ne tranchent pas, de varier le coloris en sorte que l'œil en soit satisfait. Quand on parle de cet accord des parties qui composent l'ensemble, on en entend parler de la justesse des proportions et de l'harmonie qu'elles ont les unes avec les autres. Plusieurs auteurs célèbres en ont traité à fond. Paul Lomasse en parle dans son premier livre de l'Art de la Peinture. On trouvera les règles de ces proportions dans l'article*

representação dos objetos e das atitudes dos personagens entre eles, propondo uma “*composição tranquila*” que agrada o filósofo. A definição da palavra “composição” para a *Encyclopédie* é de Diderot e traz precisão sobre uma composição bem sucedida. A composição é a parte que cuida do embelezamento da natureza na arte da pintura. Ela requer conhecimento, gênio para adequar as circunstâncias e a destreza prática. A composição é a busca da conveniência das figuras em relação à ação.

Composição: *em pintura; é a parte dessa arte que consiste em representar na tela qualquer sujeito da maneira a mais vantajosa. Ela supõe: 1°. Que se conhece bem, ou na natureza ou na história, ou na imaginação tudo que pertence ao sujeito. 2°. Que se recebeu o gênio que faz empregar todos esses dados com o gosto conveniente; 3°. Que se possuía do estudo e do costume ao trabalho o manual da arte, sem o qual as outras qualidades ficam sem efeitos. Um quadro bem composto é um tudo reunido sob um ponto de vista só, onde as partes concorrem na mesma finalidade e formam pela sua correspondência mutual um conjunto tão real quanto aquele dos membros num corpo animal: de maneira que uma pintura feita de um grande número de figuras jogadas ao acaso, sem proporções, sem inteligência e sem unidade, também não merece o nome de verdadeira composição, que estudos esparsos de pernas, de nariz, de olhos, no mesmo cartão, não merece aquele de retrato ou mesmo de figura humana.(...)*^v

Proportions. DOM PERNETY : **Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.** Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

ACORDE: Em termos de pintura se diz do tom e das partes com o seu tudo. Esse último é a mesma que estar bem junto. É em geral a harmonia que resulta da maneira de tratar cuidadosamente do claro-escuro e de afogar as cores de um jeito que elas não contrastam, de variar o colorido de modo que o olho esteja satisfeito. Quando se fala desse acordo das partes que compõem o conjunto, entende-se falar da justeza das proporções e da harmonia que elas têm umas com as outras. Vários autores famosos trataram profundamente desse assunto: Paul Lomasse no seu primeiro livro da Arte da Pintura. Encontraremos as regras dessas proporções no artigo *Proporções*. PERNETY: **Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.** Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

ACCORDER : *les tons, c’est fondre les touches pour éviter le dur, ménager les masses d’ombres et de lumière de façon que l’œil trouve à se reposer et à se promener agréablement par l’Harmonie qui en résulte.*

ACORDAR: os tons, é fundir as pinceladas para evitar o duro, tratar cuidadosamente as massas escuras e de luz de modo que o olho possa descansar e passear agradavelmente pela Harmonia que resulta desse acorde. DOM PERNETY: **Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.** Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

O adjetivo “tranquilo” indica a sensação de calma, a impressão de ordem, o equilíbrio, a medida e a harmonia da composição de Vien. Para complementar a caracterização da elegância de Vien, Diderot se serve da palavra “*fineza*”¹⁴⁹ e da expressão “*tanto encantamento*”¹⁵⁰.

Depois da palavra “elegância”, Diderot usa o termo “graça” para elogiar a pintura de Vien.

b. Graça

O termo “graça” aparece regularmente nos textos e nas definições desse estudo sobre a maneira. Como a elegância, a graça é um efeito do decoro e um preceito que traz esclarecimentos sobre a “maneira antiga”.

¹⁴⁹ **FINESSE** : *Se dit de l'expression et de la touche. La première s'entend de la vérité de l'expression relativement au caractère des personnes et à la circonstance de l'action. La finesse de la touche s'entend des coups hardi, fermes et expressifs qui caractérisent et donnent la vie aux figures et aux autres objets.*

FINEZA: Se diz da expressão e da pincelada. A primeira se entende da verdade da expressão relativamente ao caractere dos personagens e a circunstância da ação. A fineza do toque se entende dos golpes ousados, firmes e expressivos que caracterizam e doam vida as figuras e aos outros objetos. **DOM PERNETY** : *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

¹⁵⁰ **CHARME, ENCHANTEMENT, SORT**, (*Synonymes Gram.*) termes qui marquent tous trois l'effet d'une opération magique, que la religion condamne, et que l'ignorance des peuples suppose souvent où elle ne se trouve pas. Si cette opération est appliquée à des êtres insensibles, elle s'appellera *charme* : on dit *qu'un fusil est charmé* ; si elle est appliquée à un être intelligent, *il sera enchanté* : si l'enchantement est *long, opiniâtre, et cruel*, on sera *ensorcelé*. **CHARME, ENCANTO, FEITIÇO** (sinônimos gramaticais). Termos que marquem todos os três efeitos de operação mágica que a religião condena e que a ignorância dos povos supõe frequentemente onde ela não se encontra. Se a operação é aplicada a seres insensíveis, ela se chamará charme; diz-se que um fuzil é ‘charme’ se ele é aplicado a um ser inteligente; ele será encantado se o encantamento é longo, teimoso e cruel, ele será enfeitado.

O artigo é de Diderot.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

Conforme Pernety, a graça^{vi} é um efeito e um preceito da boa pintura. Para caracterizá-la, o autor se serve das mesmas palavras usadas na definição de elegância.

Como a elegância, a graça vem de uma maneira singular de escolher e de embelezar as coisas da natureza como o efeito do agrado. Como a elegância, a graça é a “*escolha da bela natureza*¹⁵¹ e da *maneira de tratá-la*”. Contudo, a palavra “graça” não é apenas empregada para caracterizar algumas partes isoladas da pintura, pois caracteriza um efeito da obra em seu conjunto. Contudo, a graça é diferente da beleza, pois uma bela representação pode não conter graça.

Diferentemente da elegância, a graça não depende do sujeito da obra; deve haver graça em qualquer gênero de pintura, pois dependentes de tudo da conveniência das representações em relação ao seu gênero. Ela depende da capacidade do pintor de elevar as suas ideias e de encontrar um modelo de perfeição que ultrapassa a sua percepção e imaginação e que ele deve embelezar. Contudo, o autor aconselha os pintores a não bajular e saber medir o embelezamento para não se afastar do verdadeiro.

Pernety introduz a noção de modelo ideal¹⁵² e se serve do exemplo dos gregos para descrevê-lo. Ele põe a graça em relação à polidez, à perfeição das artes, tornando as do século de Alexandre modelos para a posteridade.

Pernety menciona com precisão as características pictóricas que proporcionam a graça nos gêneros da pintura de história e retrato, e depois de remeter essas características às regras, acrescenta que o pintor, para poder segui-las, deve possuir um espírito virtuoso. Ele condiciona a expressão do nobre, do generoso, à doçura de um espírito feliz. Para finalizar o artigo, Pernety lembra a superioridade dos gregos sobre todas as outras nações e que segui-los como modelos é o primeiro passo para tornar-se um bom pintor.

A definição da *Encyclopédie* da palavra “graça”^{vii} começa apontando o mistério e o inexplicável que cerca a palavra no seu uso aplicado às artes. Como o “*não sei o que*”

¹⁵¹ A definição dessa palavra será abordada na terceira parte.

¹⁵² A noção de modelo ideal será tratada na terceira parte.

usado para definir a elegância, esse mistério demonstra a mesma dificuldade de definir esses dois termos.

Entretanto o autor situa a graça nos mesmos locais em que se encontra a elegância, isto é, na justeza da representação dos corpos e sobretudo nas expressões das atitudes, dependendo a justeza da representação da sua conveniência com a natureza do sujeito tratado. Os gêneros pictóricos prescrevem a graça em suas partes. O autor rebate a opinião de haver outros meios que os grandes princípios pictóricos para proporcionar o efeito da graça. É em relação a esses princípios que, ao contrário de Pernety, o autor critica a separação das ideias de beleza e de graça, alegando que a graça depende da beleza (e dos seus princípios). Para o autor, basta questionamento dos grandes princípios para marcar a corrupção das artes. É o gosto que discerne, com o conhecimento dos princípios, “*a justa combinação do espírito e da razão*” ou se “*a razão está ferida*” ou se as regras da “*língua não são respeitadas*” na obra.

Essas duas definições da graça abordam esse efeito de modo diferente. A definição de Pernety remete a graça à elegância, pois para ele a graça não se resume a boa aplicação dos princípios da arte mas depende da qualidade das escolhas do pintor, afastando assim a graça da beleza. Para o autor anônimo da *Encyclopédie*, a graça depende da beleza e dos seus supostos princípios. O tom irônico do verbete desacredita qualquer mistério acerca da graça e explica esse efeito comparando ao da beleza.

A elegância e a graça abrem o elogio de Diderot, trazendo os efeitos das pinturas de Viena e introduzindo as qualidades da grande maneira.

Diderot prossegue fazendo o elogio da execução¹⁵³. Ele se serve das descrições de cada figura para precisar as características da bela execução. A expressão “*como o*

¹⁵³ **EXECUTION** : Travail et manière d’opérer d’un artiste. On dit d’un beau morceau d’architecture, d’un tableau etc. qu’ils sont d’une belle exécution pour dire qu’ils sont bien travaillés, savamment faits et régulièrement. Voir exécuter.

EXECUÇÃO: Trabalho e maneira de operar de um artista. Se diz de uma bela obra e arquitetura, de um quadro etc. que eles são de uma bela execução para dizer que eles são bem trabalhados,

*antigo*¹⁵⁴, empregada para descrever o panejamento da figura mais importante¹⁵⁵, classifica a execução no mesmo gênero antigo. O filósofo precisa ainda a maneira com o termo “nobre”¹⁵⁶ escolhido para caracterizar “a cabeça”¹⁵⁷ (tête) e a expressão “tratado com cuidado”¹⁵⁸ para descrever os pés e as mãos. O mobiliário: uma poltrona, tinha um

sabiamente feitos e regularmente. (confere executar). **DOM PERNETY: *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure***. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

¹⁵⁴ O termo será discutido posteriormente.

¹⁵⁵ Ver o artigo escrito por Diderot sobre a composição.

¹⁵⁶ ***NOBLE***: *En termes de peinture voyez noblesse*.

NOBRE: em termos de pintura ver nobreza.

DOM PERNETY: *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

NOBLESSE: *En termes de peintures, se dit du caractère du peintre, exprimé dans ses dessins ou dans ses tableaux. On dit ce peintre a beaucoup de noblesse dans ses idées, dans son goût, pour dire que tout ce qu’il traite dans ses tableaux respire et présente des idées nobles et relevées, qu’il ne choisit pas des sujets bas et vils, que les airs de têtes de ses figures et leur physionomie n’ont rien d’ignoble. Un peintre peut traiter noblement des sujets fort communs ; tels font aujourd’hui Messieurs Chardin et Greuze, qui peignent les actions bourgeoises avec des grâces et une vérité qui charment.*

NOBREZA: Em termos de pintura se diz do caractere do pintor, exprimido nos seus desenhos ou nos seus quadros. Se diz esse pintor tem muita nobreza nas suas ideias, no seu gosto, para dizer que tudo que ele trata nos seus quadros respira e apresenta ideias nobres e elevadas (apuradas), que ele não escolhe assuntos baixos e vis, que os ares de rosto das suas figuras e as fisionomias delas não tenham nada de ignóbil. Um pintor pode tratar nobre assuntos muito comuns, como fazem hoje os senhores Chardin e Greuze, que pintam as ações burguesas com graças que encantam.

DOM PERNETY: *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

¹⁵⁷ ***TETE***: *La tête est la partie du corps humain la plus difficile à représenter en peinture, parce que le visage est le miroir de l’âme et qu’il est le plus susceptible des moindres impressions et des plus imperceptibles mouvements des passions. Toutes ses parties concourent à les exprimer, quoique quelques-unes semblent destinées plus particulièrement à cet effet : l’œil seul les exprime toutes. C’est une étude que les peintres devraient faire sans cesse, pour caractériser une tête comme elle demande de l’être.*

CABEÇA (ROSTO): A cabeça (o rosto) é a parte do corpo humano mais difícil de representar em pintura, porque o rosto é o espelho da alma e é o mais susceptível das menores impressões e dos mais imperceptíveis movimentos de paixão. Todas as suas partes concorrem a exprimi-los, embora algumas delas pareçam destinadas mais particularmente a esse efeito: o olho somente as exprime todas. É um estudo que os pintores deveriam fazer sem parar, para caracterizar uma cabeça (um rosto) como ela pede de ser. **DOM PERNETY: *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure***. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

¹⁵⁸ A expressão “traité avec soin” se encontra na definição do verbo “soigner” no dicionário de Dom Pernety na sua variante “travaillé avec soin”. ***SOIGNER***: *Morceau soigné en termes de*

“gosto” que tocava, comovia o espectador; os detalhes (uma glândula e flores), exaltavam as escolhas do pintor para os acessórios no efeito de verdade encontrado nas formas, nas cores e no tratamento deles caracterizados pela “leveza”¹⁵⁹ da “pincelada”¹⁶⁰. Todos

peinture, signifie un tableau travaillé avec soin, avec exactitude, dont toutes les parties sont recherchées et finies. **CUIDAR:** Obra “cuidada, tratada cuidadosamente”, em termos de pintura significa trabalhada com cuidado, com exatidão, na qual todas as partes são rebuscadas e acabadas. **DOM PERNETY:** ***Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.*** Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

¹⁵⁹ O adjetivo “leve” remete ao substantivo “leveza”, os sentidos dos dois termos se completam.

LÉGÈRETÉ: *Un ouvrage travaillé avec beaucoup de légèreté, est celui qui est travaillé avec délicatesse, facilité, liberté, franchise etc. On dit la légèreté d’outil, du pinceau, de la touche.*

LEVEZA: Uma obra trabalhada com muita leveza é aquela trabalhada com delicadeza, facilidade, liberdade, franqueza, etc. Se diz leveza de ferramenta, de pincel, de pincelada. **DOM PERNETY:** ***Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.*** Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

LEGER: *En termes de peinture, se dit de la touche. Une touche légère est celle où les couleurs sont couchées avec facilité ; un dessin léger est un dessin tracé hardiment. Voyez Hardi. On dit aussi des couleurs légères. Elles doivent être employées dans les objets éloignés, vaporeux, et aériens. Voyez couleur, touche.*

LEVE: Em termos de pintura se diz da pincelada. Uma pincelada leve é aquela cujas cores são deitadas com facilidade, um desenho leve é um desenho traçado ousadamente. Ver hardi. Se diz também cores leves. Elas devem ser usadas nos objetos afastados, vaporosos e aéreos. Ver cor, pincelada. **DOM PERNETY:** ***Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.*** Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

HARDI: *En termes de peinture, se dit de la touche et du dessin. Une touche hardie est une touche assuré, ferme, conduite avec art et qui sans tâtonnée, fait tout l’effet qu’on doit en attendre. Un dessin hardi est un dessin dans lequel la main d’un maître se manifeste par des traits savamment prononcés.*

OUSADO: Em termos de pintura se diz da pincelada e do desenho. Uma pincelada ousada é uma pincelada segura, firme, conduzida com arte e que sem tatear (tentear) faz todo o efeito que se deve esperar. Um desenho ousado é um desenho no qual a mão de um mestre se manifesta por traços sabiamente pronunciados. **DOM PERNETY:** ***Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.*** Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

¹⁶⁰ **TOUCHE:** *En termes de peinture, signifie la manière dont le peintre applique et couche ses couleurs, ou si l’on veut, le maniement du pinceau. On dit, une touche légère, une touche délicate, une touche spirituelle, une touche ferme, forte, hardie, fière, fine, moelleuse, vigoureuse, trop égale, large recherchée etc. Le peintre doit imiter les objets tels qu’ils sont dans la nature, mais vus à une distance qu’on peut évaluer à celle de cinq à six pieds, tant pour le portrait que pour les figures qui se trouvent sur le devant du tableau d’histoire, parce que soit qu’il fasse ses études pour ce dernier genre, ou qu’il peigne d’après nature pour l’autre, il se trouve dans ces deux cas à peu près à cette distance de la personne qui lui sert de modèle. Une infinité de traits délicats et légers qui sont sur le naturel ne parviennent pas à l’œil de l’artiste qui ne saisit qu’une surface unie. Ainsi la barbe, les cheveux, les sourcils, quoique divisés en une infinité de parties, sont pris pour des masses parce qu’elles se confondent à cette distance et ne paraissent pas distinguées.*

esses termos são empregados na exaltação da maneira do pintor, Vien não falha em nenhum momento e nenhuma parte da pintura tornando assim um modelo.

Ainda no seu relatório, e no que diz respeito ao sujeito da pintura e às suas alegorias, o filósofo elogia o modelo da pintura e encontra na representação alegorias que “fazem sentido”¹⁶¹.

PINCELADA: em termo de pintura, significa a maneira com a qual o pintor aplica e deita a suas cores, ou se queremos, o manejo do pincel. Diz se uma pincelada leve, uma pincelada delicada, uma pincelada espiritual, uma pincelada firma, forte, ousada, soberba, fina, macia, vigorosa, igual demais, larga, rebuscada etc. O pintor deve imitar os objetos como eles são na natureza, mas visto a uma distância que podemos avaliar a aquela de cinco ou seis pés, tanto para o retrato como para as figuras que se encontram na parte da frente do quadro de história, pois, que ele faz seus estudos para esse último gênero, ou que ele pinta segundo a natureza para o outro, ele se encontra nesses dois casos mais ou menos a essa distância da pessoa que lhe serve de modelo. Uma infinidade de traços delicados e leves que são no natural não chegam ao olho do artista que não apanha uma superfície unida. Assim a barba, os cabelos, as sobrancelhas, embora divididas em uma infinidade de partes, são tomadas por massas porque elas se confundem a essa distância e não parecem distintas. **PERNETY: Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure**. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

¹⁶¹ Diderot que não aprecia as alegorias destaca aqui uma que faz sentido misturar sabiamente os seres reais e fictícios. Essai sur la peinture 1765. «*Je ne saurais souffrir, à moins que ce ne soit dans une apothéose ou quelque autre sujet de verve pure, le mélange des êtres allégoriques et réels. Je vois frémir d'ici tous les admirateurs de Rubens ; mais peu m'importe, pourvu que le bon goût et la vérité me sourient. Le mélange des êtres allégoriques et réels donne à l'histoire l'air d'un conte, et pour trancher le mot, ce défaut défigure pour moi la plupart des compositions de Rubens. Je ne les entends pas.*» Trechos de “Ensaio sobre a pintura”. 1765. “Eu não suportaria, a menos que seja numa apoteose ou algum outro sujeito de verve pura, a mistura dos seres alegóricos e reais. Vejo daqui arrepiar-se os admiradores de Rubens; mas pouco importa, desde que o bom gosto e a verdade me sorriam. A mistura dos seres alegóricos e reais dão à história a aparência de um conto, e para decidir, esse defeito desfigura para mim a maior parte das composições de Rubens. Eu não as entendo”.

Ele as compara aos “*exercícios insípidos*”¹⁶² de Van Loo¹⁶³, afastando assim as obras de Vien da frivolidade das pinturas da geração anterior da Escola Francesa de Pintura.

Diferentemente do artigo do jornal *Mercur de France*, o filósofo valoriza as referências ao antigo, ressaltando as fontes do pintor. Diderot compara a cena da pintura às Odes de Anacreonte¹⁶⁴. Diderot situa assim essa cena doméstica na história da Antiguidade e exalta o seu encanto imaginando essa cena tirada da poesia grega. Contudo, as fontes dos sujeitos de Vien se mantêm no gênero baixo da comédia, distante das recomendações feitas pelo filósofo no seu artigo sobre a composição para a *Encyclopédie*, que orienta os pintores em busca de sujeito para poesia épica grega ou para a filosofia platônica.

¹⁶² **INSÍPIDE**: *Ce qui n'est pas traité avec goût, avec choix, avec élégance et sagesse. L'épithète insipide s'applique à toutes les parties de la peinture, mais plus particulièrement à la couleur. Les peintres et les sculpteurs modernes joignent souvent au mauvais choix des ornements, une profusion insipide et s'éloignent de cette simplicité antique et noble dans les arts de tête et dans les ajustements si estimée des vrais connaisseurs : ce qui fait dire à quelques italiens que nos artistes mettaient dans leurs ouvrages un air national, et qu'ils ne savaient faire que des messieurs. Ceux d'aujourd'hui ramènent cette simplicité.*

INSÍPIDO: O que não é tratado com gosto, com seleção, com elegância e sabedoria. O Epíteto insípido se aplica a todas as partes da pintura, porém mais particularmente à cor. Os pintores e os escultores modernos acrescentem frequentemente a má seleção dos ornamentos, uma profusão insípida e se afastem dessa simplicidade antiga e nobre nas artes dos rostos e nos ajustamentos tão estimados dos verdadeiros conhecedores: o que faz dizer a alguns italianos que nossos artistas botavam um ar nacional e que eles só sabiam fazer senhores. Aqueles de hoje trazem de volta essa simplicidade. **DOM PERNETY**: *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

¹⁶³ **CARLE VAN LOO (1705-1765)**, pintor da geração de 1700, como Natoire e Boucher. Essa geração domina a pintura francesa e os Salons à partir de 1737. Prêmio de Roma em 1724. Em 1728 viaja a custo próprio para Roma. Em 1734 volta a Paris. Agrégé da Academia no mesmo ano. Acadêmico em 1735 como pintor de história. Em 1749 é designado Governador da Escola real dos alunos protegidos (*gouverneur de l'École royale des élèves protégés*). Em 1751 é eleito reitor da Academia Real de Pintura em 1754. Eleito diretor da Academia em 1763. Enobrecido pelo Rei e feito Cavaleiro da Ordem de São Miguel (*Ordre de Saint-Michel*) em 1751. É nomeado primeiro pintor do Rei em 1762. Grande defensor da pintura de história a partir de 1750, ele se afasta da tendência rococó para uma maneira mais sóbria.

¹⁶⁴ As Odes de Anacreonte, poeta grego de inspiração dionisíaca, canta o amor e os prazeres terrestres. As suas obras são muito apreciadas na corte no século XVIII.

As pinturas propõem o grande e o nobre nas relações sutis entre o galante e o gracioso, entre o doméstico e o histórico. O adjetivo “anacreôntico”¹⁶⁵ escolhido por Diderot era empregado na época¹⁶⁶ para significar esse gênero de poesia muito apreciado na França desde o início do século XVIII. Essa comparação aproxima a pintura de Vien do Voltairiano “gosto nacional”.

Essas alegorias dos amores, essas cenas domésticas, de caráter histórico, de erudição hedonista e tratamento “à antiga”, propõem variações expressivas no âmbito da Escola Francesa de Pintura.

Para Diderot, o pouco de invenção^{viii} e de entusiasmo é compensado pela qualidade do gosto, a harmonia e as cores que o modelo propõe.

A invenção pode ser procurada nas pesquisas de Vien sobre escolha do modelo e da maneira de tratá-lo em relação aos pensamentos. Assim a tela “A Vendedora de amores” implica o conjunto dos pensamentos no que concerne à regeneração da Escola Francesa de Pintura.

A definição de “invenção” no registro da retórica da *Encyclopédie* esclarece esse sentido.

Mas a invenção propriamente dita consiste em escolher entre os pensamentos que se apresentam aqueles que são os mais convenientes ao sujeito de que se trata, os mais nobres e os mais sólidos, em suprimir aqueles que são falsos ou frívolos ou triviais; em considerar o tempo, o lugar de onde se fala, aquilo que se deve a si mesmo e que se deve à aqueles que nos ouvem. (D.J.)¹⁶⁷

¹⁶⁵ A referência a Anacreonte na obra de Vien é mencionada pela primeira vez no livrete do Salon de 1755. Uma cabeça de Anacreonte (Une Tête d'Anacreonte,). O poeta grego é famoso na França desde a primeira metade do século XVIII, a sua poesia dionisiaca que canta o amor e os prazeres da vida,

¹⁶⁶ Ronsard emprega o termo em 1555 para qualificar uma obra feita do gênero de Anacreonte. (Ronsard, Odes, IV, 31 d'apr. Rey ds Fr. mod. t. 37, p. 347: Ode anacréontique).

¹⁶⁷ **INVENTION :** (Rhétorique.) c'est la recherche et le choix des pensées, des raisons, dont l'orateur doit se servir, des lieux qu'il doit traiter. L'invention est le premier des devoirs de l'orateur : Cicéron qui la regardait de cet œil, avait composé quatre livres sur ce sujet, dont il ne nous reste que deux, et peut-être les moins intéressants. Quoi qu'il en soit, les maîtres de l'art conviennent que l'invention ne consiste pas à trouver facilement les pensées qui peuvent entrer dans un discours. Cette facilité manque à peu de personnes, pour peu qu'on ait l'esprit cultivé par la

Diderot continua a exaltação dessa cena doméstica apontando outro aspecto da sua relação com a poesia, quando a compara com o gênero literário do madrigal¹⁶⁸.

lecture, et l'on pêche beaucoup plus souvent par excès, que par défaut d'abondance. Mais l'invention proprement dite, consiste à choisir entre les pensées qui se présentent, celles qui sont les plus convenables au sujet que l'on traite, les plus nobles, et les plus solides, à retrancher celles qui sont fausses ou frivoles, ou triviales ; à considérer le temps, le lieu où l'on parle ; ce qu'on se doit à soi-même, et ce qu'on doit à ceux qui nous écoutent. (D. J.)

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

INVENÇÃO: (retórica). É a busca e a escolha dos pensamentos, das razões cujo orador deve se servir, dos lugares que ele deve tratar. A invenção é o primeiro dos deveres do orador: Cícero que a olhava com esse olhar compõe quatro livros sobre esse assunto dos quais só nos sobram dois e talvez os menos interessantes. De qualquer maneira, os mestres da arte convenham que a invenção não consista em achar facilmente os pensamentos que podem entrar num discurso. Essa facilidade falta a poucas pessoas desde que se tenha o espírito cultivado pela leitura, e peca-se muito mais frequentemente por excesso que por defeito de abundância. Mas a invenção propriamente dita consista em escolher entre os pensamentos que se apresentam aqueles que são os mais convenientes ao assunto que se trata, os mais nobres e os mais sólidos, em suprimir aqueles que são falsos ou frívolos, ou triviais; em considerar o tempo, o lugar de onde nos falamos, aquilo que se deve a si mesmo e que se deve àqueles que nos escutam. (D.J.)

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>

¹⁶⁸ **MADRIGAL:** s. m. (Littér.) Dans la poésie moderne italienne, espagnole, française, signifie une petite pièce ingénieuse et galante, écrite en vers libres, et qui n'est assujettie ni à la scrupuleuse régularité du sonnet, ni à la subtilité de l'épigramme, mais qui consiste seulement en quelques pensées tendres exprimées avec délicatesse et précision. Ménage fait venir ce mot de mandra, qui en latin et en grec signifie une bergerie, parce qu'il pense que ç'a été originairement d'une chanson pastorale que les Italiens ont formé leur madrigal, et nous à leur imitation. D'autres tirent ce mot de l'espagnol madrug, se lever matin, parce que les amants avaient coutume de chanter des madrigaux dans les sérénades qu'ils donnaient de grand matin sous les fenêtres de leurs maîtresses. Voyez Sérénade. Le madrigal, selon M. le Brun, n'a à la fin ou dans sa chute rien de trop vif ni de trop spirituel, roule sur la galanterie, mais d'une manière également bienséante, simple, et cependant noble. Il est plus simple et plus précis de dire avec un auteur moderne, que l'épigramme peut être polie, douce, mordante, maligne, etc. pourvu qu'elle soit vive, c'est assez. Le madrigal au contraire, a une pointe toujours douce, gracieuse, et qui n'a de piquant que ce qu'il lui en faut pour n'être pas fade. Cours de belles Lettres, tome II. pag. 268. Les anciens n'avoient pas le nom de madrigal, mais on peut le donner à plusieurs de leurs pièces, à quelques odes d'Anacréon, à certains morceaux de Tibulle et de Catulle. Rien en effet ne ressemble plus à nos madrigaux que cette épigramme du dernier. Odi et amo, quare id faciam fortasse requiris: Nescio; sed fieri sentio et excrucior. L'auteur du cours des belles Lettres, que nous avons déjà cité, rapporte en exemple ce madrigal de Pradon, qui réussissait mieux en ce genre là qu'en tragédies. C'est une réponse à une personne qui lui avait écrit avec beaucoup d'esprit. Vous n'écrivez que pour écrire, C'est pour vous un amusement, Moi qui vous aime

A comparação com esse gênero galante sem ser frívolo, nem afetado, remete o sujeito escolhido para a pintura a usos e costumes que afasta mais uma vez Vien dos mestres da geração precedente.

Numa outra evocação do modelo antigo, Diderot compara Vien ao pintor grego Apeles e remete o leitor às origens gregas da pintura e aponta o caráter histórico das

tendrement, Je n'écris que pour vous le dire. [p. 843] On regarde le madrigal comme le plus court de tous les petits poèmes. Il peut avoir moins de vers que le sonnet et le rondeau ; le mélange des rimes et des mesures dépend absolument du goût du poète. Cependant la brièveté extrême du madrigal interdit absolument toute licence, soit pour la rime ou la mesure, soit pour la pureté de l'expression. M. Despreaux en a tracé le caractère dans ces deux vers : Le madrigal plus simple et plus noble en son tour, Respire la douceur, la tendresse et l'amour. Art poét. c. 2. (G) Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

MADRIGAL: (substantivo masculino) (literatura). Na poesia moderna italiana, espanhola, francesa, significa uma pequena peça engenhosa e galante, escrita em versos livres e que não é submetida nem à escrupulosa regularidade do soneto, nem à subtilidade da epigrama, mas que constitua somente com alguns pensamentos ternos exprimidos com delicadeza e precisão. Menage faz vir essa palavra de mandra, que em latim e em grego significa curral para ovelha, porque ele pensa que foi originalmente de uma canção pastoral que se formou o madrigal, e nós o imitamos. Outros tiram essa palavra do espanhol madrug, levantar-se cedo de manhã, porque os amantes tinham o costume de cantar madrigais nas serenadas que eles davam cedo de manhã embaixo das janelas das suas amantes. Ver serenada. O madrigal segundo Senhor Lebrun, não no seu fim ou na sua queda nada de impetuoso demais nem de espiritual demais, rola na galanteria, mas também como decoro, simples, contudo nobre. É mais simples e mais preciso de dizer com um autor moderno que a epigrama pode ser polida, doce, graciosa e que só tem picante bastante para não ser enfadonho. (Curso de belas Letras, volume II pagina 268). Os antigos não tinham o nome madrigal, mas se pode dá-lo a várias peças, a algumas odes de Anacreão, a certas peças de Tibule e de Catule. Nada de fato se assemelha mais a nossos madrigais que essa epigrama desse último. *Odi et amo, quare id faciam fortasse requiris: Nescio; sed fieri sentio et excrucior.* O autor do curso das belas Letras, que já citamos, relata como exemplo esse madrigal de Pradão, que conseguia melhor nesse gênero que nas tragédias. É uma resposta a uma pessoa que tinha escrito para ele com muito espírito. Você só escreve para escrever, para você é um divertimento, eu que vos amo ternamente, eu escrevo apenas para lhe dizer isto. (P.843). Se olha o madrigal como o mais curto dos poemas menores poemas. Ele pode ter menos versos que o soneto e o rondeau; a mistura das rimas e das medidas depende absolutamente do gosto do poeta. No entanto, a brevidade extrema do madrigal proíbe absolutamente qualquer licença, que seja para a rima, ou a medida, seja para a pureza da expressão. S. Despreaux traçou o caractere nesses dois versos: O madrigal o mais simples e mais nobre em seu jeito, respira a doçura, a ternura e o amor. Art poética.c. 2. (G) **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

pinturas de Vien, exaltando a escolha de um sujeito antigo, de uma maneira antiga de tratá-lo com um modelo antigo.

No final do artigo, Diderot lembra ao leitor de que os antigos não faziam esse gênero de pinturas de maneira isolada, mas que se tratava de grupos e ele indica os seus lugares, destacando as qualidades decorativas delas. Sem saber, além do grupo de pinturas expostos em 1763, Diderot anuncia o correspondente de 1789 desta tela de 1763. Diderot repreende a cegueira da crítica que não percebeu a fortuna dessas pinturas de Vien.

As definições da *Encyclopédie* e do dicionário de Pernety empregam exemplos para os modelos e as regras da arte. Há um consentimento a respeito da superioridade do Antigo nas instituições; esse consentimento é efetivo no âmbito das instituições na formação de uma “maneira nacional” e de um “gosto nacional”¹⁶⁹.

c. GOSTO

Na crítica das pinturas de Vien, Diderot emprega três vezes a palavra “gosto”, nas expressões: “*gosto requintado*”, para distinguir a qualidade da escolha dos

¹⁶⁹ Podemos citar aqui a definição do Gosto escrita por Blondel para a *Encyclopédie*.

GOÛT: *En Architecture, terme usité par métaphore pour signifier la bonne ou mauvaise manière d'inventer, de dessiner, et de travailler. On dit que les bâtiments gothiques sont de mauvais goût, quoique hardiment construits ; et qu'au contraire ceux d'architecture antique sont de bon goût, quoique plus massifs. Cette partie est aussi nécessaire à un architecte, que le génie ; avec cette différence que ce dernier talent demande des dispositions naturelles, et ne s'acquiert point ; au lieu que le goût se forme, s'accroît et se perfectionne par l'étude. (P)*

GOSTO: Em arquitetura, termo utilizado por metáfora para significar a boa ou a má maneira de inventar, de desenhar e de trabalhar. Se diz que as edificações góticas são de mau gosto, embora ousadamente construídas, e que, pelo contrário, aquelas de arquitetura antiga são de bom gosto, embora mais massivas. Essa parte é tão importante quanto necessária a um arquiteto que o gênio; com a diferença que esse último talento pede disposições naturais e não se adquire, quando o gosto se forma, se acrescenta e se aperfeiçoa com o estudo. (P) **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet : <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

“acessórios”¹⁷⁰ e do *mais precioso* “acabado”¹⁷¹ para qualificar o tratamento; “gosto que toca”, para apontar o efeito do gosto do pintor nas suas pinturas; e “gosto inifinito”, para assinalar que o gosto pode compensar uma falta de entusiasmo e de invenção. Os sentidos figurados da palavra “gosto”¹⁷² se cruzam com as acepções da palavra “maneira”, propondo um outro ângulo de reflexão para a expressão “maneira antiga”.

No dicionário da Academia de Letras de 1762, no seu primeiro sentido figurado, “gosto” significa a “*capacidade de discernir as boas obras*”; o termo “gosto” se aplica ao juízo do espectador e a sua capacidade em discernir o belo do feio, o bom do ruim, o verdadeiro do falso. Em seu segundo sentido figurado, “gosto” se aplica à maneira segundo a qual uma coisa é feita e no terceiro sentido se aplica à maneira de um pintor.

¹⁷⁰ **ACCESSOIRES** : *Ce sont les objets épisodiques, ou, si l'on veut, les épisodes qu'un peintre ajoute au principal sujet du tableau pour en augmenter la beauté, et en renforcer l'expression. Ces épisodes sont ordinairement allégoriques. Voyez Épisode.*

ACESSÓRIOS: São os objetos episódicos, ou os episódios que um pintor acresce ao assunto principal do quadro para aumentar a beleza e reforçar a expressão. Esses episódios são ordinariamente alegóricos (ver episódios).

DOM PERNETY: *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

¹⁷¹ **FINI** : *En termes de peinture, se dit d'un tableau travaillé avec grand soin jusqu'au moindre parties. Il se dit aussi d'une touche fine et délicates et ménagée jusqu'au degré de perfection dont le peintre était capable. On dit, c'est un morceau fini, ce morceau est d'un beau fini, d'un grand fini. Il se dit aussi d'un dessin perfectionné et arrêté.*

ACABADO: Em termos de pintura se diz de um quadro trabalhado com grande cuidado até nas partes menores. Se diz também de um toco fino e delicado. **DOM PERNETY**: *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

¹⁷² Dicionário da Academia de Letras de 1762.

GOÛT signifie figurément Le discernement, la finesse du jugement. *Avoir du goût pour les bonnes choses, pour les bons ouvrages. Il a le goût délicat, fin, exquis. C'est avoir le goût fort mauvais de trouver de l'esprit à cela. Ce sont des choses de goût.* Il se dit aussi de la manière dont une chose est faite, du caractère particulier de quelque ouvrage. Il se dit pareillement Du caractère d'un Auteur, d'un Peintre, d'un Sculpteur, et même du caractère général d'un siècle. GOSTO significa ao figurado o discernimento, a fineza do juiz. Ter gosto para as coisas boas, para as obras boas. Ele tem o gosto delicado, fino, requintado. É ter muito mau gosto achar espírito nisso. São coisas de bom gosto. Diz-se também da maneira segundo a qual uma coisa é feita, do caractere particular de alguma obra. Diz-se paralelamente do caractere de um autor, de um pintor, de um escultor, e mesmo do caractere geral de um século. **Documento digital disponível no site :**

<http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=go%C3%BBt&headword=&docyear=ALL&dicoid=ALL>.

É nesses sentidos que o termo é definido em relação à pintura por Félibien em 1676.

Gosto: *Em pintura é uma escolha de coisas que o pintor representa segundo a sua inclinação e o conhecimento que ele tem das mais belas e das mais perfeitas. Quando ele conhece e que ele exprime bem nas suas obras o que tem de mais perfeito na natureza; a gente fala que o que ele faz é de bom gosto. E se ele ignora em que consiste a beleza dos corpos e se ele não os representa segundo a Bela Ideia que os antigos pintores e escultores tiveram, a gente fala que isso não é de bom gosto e de boa maneira porque boa maneira depende em primeiro lugar da escolha que a gente sabe fazer dos nossos sujeitos e das pessoas que a gente se propõe imitar. A palavra “Gosto” tem uma mesma significação na escultura e nas outras artes que dependem do desenho.*¹⁷³

Félibien precisa as qualidades do grande gosto nos “*Entretiens sur les vies et les ouvrages dess plus grands peintres anciens et modernes*”.

Viu-se na definição que eu dei do grande gosto em relação as obras de pintura, que ele não se acomoda das coisas ordinárias. Pois, o medíocre só se pode aguentar nas artes que são necessárias ao uso ordinário e não naquelas que só foram inventados para o ornamento e o prazer. Pois, requer-se na pintura de alguma coisa de grande, de picante e de extraordinário, capaz de surpreender, de agradar e de instruir, e, é isso que se chama o Grande Gosto. É com ele que as coisas comuns se tornam belas, e as belas, sublimes e maravilhosas; porque em pintura o

¹⁷³ **FELIBIEN André: Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces Arts.** 1676. Librairie J. B Coignard. Paris. [document électronique].

GOUST : *En peinture c'est un choix de choses que le peintre représente selon son inclinaison et la connaissance qu'il a des plus belles et des plus parfaites. Lorsqu'il connaît et qu'il exprime bien dans ses ouvrages ce qu'il y a de plus parfait dans la nature ; on dit que ce qu'il fait est de bon goût. Et s'il ignore en quoi consiste la beauté des corps et s'il ne les représente pas selon la Belle Idée que les anciens Peintres et Sculpteurs ont eue, on dit que cela n'est pas d'un bon goût et de bonne manière; parce ce que la bonne manière dépend en premier lieu du choix qu'on sait faire de ses sujets et des personnes qu'on se propose d'imiter. Le mot de «Goust» a une même signification dans la sculpture et dans les autres qui dépendent du dessein.*

*Grande Gosto, o sublime e o maravilhoso são as mesmas coisas: na verdade, a linguagem fica muda com isso, mas tudo fala.*¹⁷⁴

Assim, as características mencionadas por Félibien podem servir também na classificação dos vários níveis do gosto. Uma obra de grande gosto deve possuir alguma

¹⁷⁴ «L'on a vu dans la définition que j'ai donné du grand Goût par rapport aux ouvrages de Peinture, qu'il ne s'accommode point des choses ordinaires. Or le médiocre ne se peut souffrir tout au plus que dans les arts qui sont nécessaires à l'usage ordinaire, et non dans ceux qui n'ont été inventé que pour l'ornement et le plaisir. Il faut donc dans la peinture quelque chose de grand, de piquant, et d'extraordinaire, capable de surprendre, de plaire et d'instruire, et ce qu'on appelle le Grand Goût. C'est par lui que les choses communes deviennent belles, et les belles, sublimes et merveilleuse ; car en Peinture le Grand Goût, le sublime et le merveilleux ne sont que la même chose : le langage en est muet à la vérité, mais tout y parle». “Viu-se na definição que eu dei do grande gosto em relação às obras de pintura, que ele não se acomoda das coisas ordinárias. Pois, o mediocre só se pode aguentar nas artes que são necessárias ao uso ordinário e não em aquelas que só foram inventados para o ornamento e o prazer. Pois, é preciso na pintura de alguma coisa de grande, de picante e de extraordinário, capaz de surpreender, de agradar e de instruir, e é isso que se chama o Grande Gosto. É com ele que as coisas comuns se tornam belas, e as belas, sublimes e maravilhosas; porque em pintura o Grande Gosto, o sublime e o maravilhoso são as mesmas coisas: na verdade a linguagem fica muda com isso, mas tudo fala”. **FELIBIEN André. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Tome VI. [Document électronique] (pág. 24 et 25).**

coisa de extraordinário¹⁷⁵, de grande¹⁷⁶, de picante¹⁷⁷, a obra deve surpreender¹⁷⁸, agradar¹⁷⁹ e instruir¹⁸⁰.

¹⁷⁵ **EXTRAORDINAIRE**, adj. signifie quelque chose qui n'arrive pas ordinairement. Voyez Ordinaire.

ORDINAIRE, adj. ce qui arrive fréquemment : on dit le train ordinaire de la vie ; c'est un événement ordinaire ; c'est sa manière d'agir ordinaire, etc. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers**. Tiro do site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

EXTRAORDINÁRIO: adjetivo, significa alguma coisa que não acontece ordinalmente. Ver ordinário.

ORDINÁRIO: adjetivo, o que acontece frequentemente: diz o trem da vida ordinária, é um evento ordinário, é a sua maneira ordinária de agir, etc. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers**. Tiro do site internet:

<http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

¹⁷⁶ **GRAND**: (en) On dit en peinture travailler, peindre en grand, pour dire faire des grands tableaux, où les figures sont de grandeurs naturelles, ou au moins de demi proportions. Tous les Peintres qui ne font que des tableaux de chevalet, ne sont pas sensés travailler en grand. On dit encore peindre dans le grand, quand on choisit des sujets nobles et historiques **DOM PERNETY** : **Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure**. Paris, 1757. Librairie Bauche. Disponível no site:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k257115.r=Pernety%2C+Antoine-Joseph.langEN>

GRANDE: Diz-se trabalhar grande, pintar grande para falar dos grandes quadros, nos quais as figuras são de tamanho natural, ou pelos menos de meia proporções. Todos os pintores que fazem apenas quadro de cavalete não conduzidos à trabalhar grande. Diz-se ainda pintar no grande, quando se escolha sujeitos nobres e históricos. **DOM PERNETY** : **Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure**. Paris, 1757. Librairie Bauche. Disponível no site : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k257115.r=Pernety%2C+Antoine-Joseph.langEN>

¹⁷⁷ **PIQUANT** : en termes de Peinture, se dit d'un tableau dont le sujet et l'exécution sont gracieux, dont le choix est beau, les lumières sont bien entendue, et dont toutes les parties ont quelque chose d'intéressant et de flatteur. **DOM PERNETY** : **Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure**. Paris, 1757. Librairie Bauche. disponível no site :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k257115.r=Pernety%2C+Antoine-Joseph.langEN>

PICANTE: Em termos de pintura, diz-se de um quadro cujo sujeito e a execução são graciosos, no qual a escolha é bela, as luzes são bem entendidas e todas as partes têm alguma coisa de interessante e de bajulador. **DOM PERNETY** : **Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure**. Paris, 1757. Librairie Bauche. disponível no site :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k257115.r=Pernety%2C+Antoine-Joseph.langEN>

¹⁷⁸ **SURPRENDRE, TROMPER, LEURRER, DUPER**, (Synonym.) faire donner dans le faux, est l'idée commune qui rend ces quatre mots. Mais *surprendre*, c'est y faire donner par adresse, en saisissant la circonstance de l'inattention à distinguer le vrai. *Tromper*, c'est y faire donner par déguisement, en donnant au faux l'air et la figure du vrai. *Leurrer*, c'est y faire donner par les appas de l'espérance, en la faisant briller comme quelque chose de très - avantageux. *Duper*, c'est y faire donner par habileté en faisant usage de ses connaissances aux dépens de ceux qui n'en ont pas, ou qui en ont moins. Il semble que *surprendre* marque plus particulièrement quelque

chose qui induit l'esprit en erreur ; que *tromper* dise nettement quelque chose qui blesse la probité ou la fidélité ; que *leurrer* exprime quelque chose qui attaque directement l'attente ou le désir ; que *duper* ait proprement pour objet les choses où il est question d'intérêt et de profit. Il est difficile que la religion du prince ne soit pas *surprise* par l'un ou l'autre des partis, lorsqu'il y en a plusieurs dans ses états. Il y a des gens à qui la vérité est odieuse, il faut nécessairement les *tromper* pour leur plaire. L'art des grands est de *leurrer* les petits par des promesses magnifiques ; et l'art des petits est de *duper* les grands dans les choses que ceux-ci commettent à leurs soins. Girard, *Synonymes françois*. (D. J.)

SURPREENDER, ENGANAR, ILUDIR, INTRUJAR: (sinônimos) fazer dar no falso é a ideia comum que exprime essas quatro palavras. Mas surpreender é fazer dar nele com destreza, entendendo a circunstância da desatenção em distinguir o verdadeiro. Enganar é fazer dar nele com disfarce, dando ao falso a aparência e o rosto do verdadeiro. Iludir é fazer dar nele com iscas da esperança, fazendo brilhá-la como alguma coisa de muito vantajosa. Intrujar é fazer dar nele com habilidade fazendo uso dos seus conhecimentos às custas daqueles que têm, não têm ou têm menos. Parece que surpreender marca particularmente alguma coisa que induz o espírito no erro; que enganar disse nitidamente alguma coisa que fere a probidade ou a fidelidade; que iludir exprime alguma coisa que ataca diretamente a espera ou o desejo; que intrujar tem propriamente por objeto as coisas nas quais é questão de interesse ou proveito. É muito difícil que a religião do príncipe não seja surpresa por um ou outro dos partidos, quando há vários deles nos seus estados. Há pessoas para as quais a verdade é odiosa, é preciso necessariamente enganá-las para agradá-las. A arte dos grandes é a de iludir os pequenos com promessas magníficas; e a arte dos pequenos é a de intrujar os grandes nas coisas que esses indicam aos seus cuidados.

¹⁷⁹ **PLAIRE, v. n. (Gramm.)** *c'est avoir des qualités agréables au cœur, à l'esprit, ou au sens. C'est une folie que de vouloir plaire à tout le monde. Avec les gens d'un goût délicat, l'art de plaire manque son but. Les mélancoliques se plaisent dans les ténèbres. Les saules se plaisent dans les lieux humides, etc.*

AGRADAR, ATRAIR, GOSTAR: v.n (gramática) é ter qualidades que agradam o coração, o espírito ou os sentidos. É uma loucura querer agradar todo mundo. Com as pessoas de um gosto delicado, a arte de agradar erra o seu objetivo. As melancólicas gostam das trevas. Os salgueiros gostam dos lugares úmidos. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiro do site internet:

<http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

¹⁸⁰ **INSTRUCTION, s. f. (Gram.)** *il se dit de tout ce qui est capable de nous éclaircir sur quel qu'objet que ce soit. On nous instruit par les discours, par les écrits, par les raisons, par les faits, et par les exemples. L'intérêt est le grand instituteur. Après l'intérêt, c'est le temps ; après le temps, ce sont les passions.*

INSTRUÇÃO: Diz-se de tudo que é capaz de nos esclarecer sobre qualquer objeto que seja. Instrui-se pelos discursos, pelos escritos, pelas razões, pelos fatos e pelos exemplos. O interesse é o grande instrutor. Depois do interesse, é o tempo; depois do tempo, são as paixões. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiro do site internet:

<http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

Os efeitos produzidos pelas obras de grande gosto estabelecem várias relações entre o espectador e a pintura. Surpreender é chamar atenção, enganando os sentidos e o espírito com uma coisa singular. Agradar é manter a atenção com uma sensação mais durável; instruir, função ainda mais durável, desenvolve o interesse sob a forma de conhecimentos, de um saber que se adquira na contemplação da obra. De acordo com Félibien o grande gosto proporciona o sublime¹⁸¹ e o maravilhoso¹⁸², sinônimos que estipulam as características do singular.

No século XVIII, a definição da *Encyclopédie* traz mais precisões e propõe uma hierarquia mais completa dos adjetivos que acompanham a palavra “gosto”.

GOSTO: *Diz-se em pintura do caráter particular que reina num quadro em relação à escolha dos objetos que são representados e o modo pelo qual são expressos nela. Diz-se que um quadro é de bom gosto quando os objetos que aí estão representados são bem escolhidos e bem imitados conforme a ideia que os peritos têm de sua perfeição. Diz-se bom gosto, grande gosto, gosto trivial, mau gosto. O bom gosto se forma pelo estudo da bela natureza; grande gosto parece dizer mais do que bom gosto e diria com efeito se por grande gosto se entendesse a escolha do melhor no bom, mas grande gosto em pintura é um gosto ideal que supõe um grande, um maravilhoso, um extraordinário, uma expressão sublime mesmo dependendo da inspiração, bem superior aos efeitos da bela natureza; o que na realidade, é apenas uma forma de fazer as coisas relativamente a certas condições que a maior parte dos pintores só imaginaram para criar um belo a alcance do seu talento. No entanto, os mesmos pintores jamais dizem eis uma obra de grande gosto, ao falar de um quadro em que, com confessam, a bela natureza é mais perfeitamente*

¹⁸¹ **SUBLIME:** *On appelle sublime en fait de peinture, un tableau où la noblesse, le grand de l'action, la grâce et la grandeur se font voir dans l'invention, la disposition et l'expression des figures et de toutes les parties qui composent le tableau, soit qu'il soit un tableau d'histoire, ou portrait. (...) SUBLIME:* Chama-se sublime, em pintura, um quadro no qual a nobreza, o grande da ação, a graça e a grandeza se fazem ver na invenção, na disposição e na expressão das figuras e de todas as partes que compõem o quadro, quer seja um quadro de história ou retrato. **DOM PERNETY:** *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.* 1747. Librairie Bauche. Document électronique.

¹⁸² **MERVEILLEUX :** *Qui est admirable, excellent, rare, surprenant. La Providence de Dieu est merveilleuse, le Louvre est un édifice merveilleux, les vins sont merveilleux cette année. (...) Dicionario de Furetière 1690. Maravilhoso:* Que é admirável, excelente, raro, surpreendente. A providência de Deus é maravilhosa, o Louvre é um edifício maravilhoso, os vinhos são maravilhosos esse ano. (...).

imitada: é preciso, no entanto, grandes talentos para fazer o que se chama de quadros de grande gosto. Gosto trivial é uma imitação do bom gosto e do grande gosto, mas que desfigura o primeiro e só apreende o ridículo do outro e que o ultrapassa. Mau gosto é oposto de bom gosto. Há gosto de nação e um gosto particular: gosto de nação é aquele que reina numa nação, que permite que se reconheça que um quadro é de uma determinada escola; há tantos gostos de nação quanto há escolas. (Conf Escola). Gosto particular é aquele que cada pintor expressa, pelo qual se reconhece que determinado quadro é de tal pintor, ainda que sempre reine aí o gosto da nação nacional. Diz-se ainda gosto de desenho, gosto de composição, gosto de colorido ou de cor, etc.¹⁸³

Como a elegância, o bom gosto numa pintura é proporcionado pelo aspecto singular das escolhas do pintor no que diz respeito aos objetos representados e à maneira de expressá-los. A palavra “gosto” propõe mais locais e mais efeitos, definindo o grande gosto como um gosto ideal.

A expressão “bela natureza”¹⁸⁴ (*belle nature*) é o mais importante objeto de estudo dos pintores e, sendo empregada três vezes na definição, remete à qualidade da

¹⁸³ **GOUT**, se dit en Peinture, du caractère particulier qui règne dans un tableau par rapport au choix des objets qui sont représentés et à la façon dont ils y sont rendus. On dit qu'un tableau est de Bon Goût, lorsque les objets qui y sont représentés sont bien choisis et bien imités, conformément à l'idée que les connaisseurs ont de leur perfection. On dit, Bon Goût, Grand Goût, Goût Trivial, Mauvais Goût. Le Bon Goût se forme par l'étude de la belle nature: Grand Goût semble dire plus que Bon Goût, et dirait plus en effet, si par Grand Goût on entendait le choix du Mieux dans le Bon: mais Grand Goût, en Peinture, est un Goût Idéal qui suppose un grand, un extraordinaire, un merveilleux, un sublime même tenant de l'inspiration, bien supérieur aux effets de la Belle Nature; ce qui n'est réellement qu'une façon de faire les choses relativement à de certaines conditions, que la plupart des peintres n'ont imaginées que pour créer un beau à la portée de leur talent. Cependant ces mêmes peintres ne disent jamais, voilà un ouvrage de Grand Goût, en parlant d'un tableau où, de leur aveu, la Belle Nature est le plus parfaitement imitée: il faut néanmoins avoir de grands talents pour faire ce qu'on appelle des tableaux de Grand Goût. Goût Trivial est une imitation du Bon Goût et du Grand Goût, mais qui défigure le premier et ne saisit que le ridicule de l'autre, et qui l'outré. Mauvais Goût est l'opposé de Bon Goût. Il y a goût de nation, et goût particulier: goût de nation, est celui qui règne dans une nation, qui fait qu'on reconnaît qu'un tableau est de telle école; il y a autant de goûts de nation que d'écoles. (Voy. École.) Goût particulier est celui que chaque peintre se fait, par lequel on reconnaît que tel tableau est de tel peintre, quoiqu'il y règne toujours le goût de sa nation. On dit encore goût de dessein, goût de composition, goût de coloris ou de couleur, etc. O Artigo é de Landois. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers**. Tiro do site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>

¹⁸⁴ Essa expressão será abordada na terceira parte do trabalho, em sua relação com a palavra “modelo”.

escolha: a bela natureza deve ser entendida, imitada e ultrapassada para proporcionar os efeitos de graça e elegância.

Diferentemente da elegância, o gosto possui uma escala qualitativa cuja degradação se produz em relação ao afastamento do singular. O verbete “gosto” da *Encyclopédie* precisa essa hierarquia e define as características relativas a cada adjetivo que acompanha a palavra gosto.

Assim nos graus do gosto, o grande gosto ultrapassa o bom gosto, vem depois o gosto trivial¹⁸⁵ e o mau¹⁸⁶ gosto. Essa classificação proposta pela *Encyclopédie* estabelece categorias intermediárias: o bom gosto e o gosto trivial. O mau gosto é dado como o oposto do grande gosto, no pior para um e no melhor para o outro: as pinturas de grande gosto são aquelas que requerem mais talento¹⁸⁷, culminando na hierarquia e se tornando parâmetros do juízo.

O verbete destaca uma relação de imitação entre os níveis de gosto, o gosto trivial imita o bom gosto e o grande gosto, modificando-o de maneiras diferentes. Essa relação de imitação aponta um outro modo de degradação: o grande gosto e o bom gosto se

¹⁸⁵ **TRIVIAL**, adj. (Gram.) *bas, commun, qui appartient à tout le monde. On dit une pensée triviale.* **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiro do site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

TRIVIAL: adj. (Gram.) baixo, comuns, que pertence a todo mundo. Diz-se um pensamento trivial. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiro do site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

¹⁸⁶ **MAUVAIS**, adj. (Gram.) *c'est l'opposé de bon. On donne ce nom à tout ce qui n'a pas les qualités relatives à l'usage qu'on se propose de faire d'une chose, à l'utilité qu'on en attend, à l'idée qu'on en a, etc...*

MAU, adj. (Gram.) É o oposto de bom. Dá-se esse nome a tudo que não tem as qualidades relativas ao uso que se propõe a fazer de uma coisa, a utilidade que se espera, a que se tem, etc. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiro do site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>

¹⁸⁷ **TALENT**, peintre à, (Peint.) *c'est le nom qu'on donne à un artiste qui s'applique à quelque genre particulier de peinture, comme à faire des portraits, à peindre des fleurs, à représenter des animaux, des paysages, des noces de village, des tabagies, etc. (D. J.)*

TALENTO, pintor à, (pintura) é o nome que se dá a um artista que se aplica em algum gênero de pintura particular, como aquele de fazer retratos, em pintar flores, em representar animais, paisagens, bodas de aldeias, tabagias, etc. (D.J) **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiro do site internet:

<http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>

constituem como modelos e as suas imitações, o gosto trivial e o mau gosto, os alteram e depravam.

O último parágrafo da definição da *Encyclopédie* distingue o gosto coletivo de nação e o gosto particular, que remete à singularidade das escolhas do artista. É o gosto de nação que permite reconhecer as escolas e que se encontra no gosto particular de cada pintor.

O gosto de nação remete às etapas de polidez de uma sociedade e à construção de um grande gosto nacional, marco da grandeza de uma nação.

GOSTO: *Termo metafórico em uso também em pintura para exprimir o sentimento íntimo e esclarecido, tanto do artista quanto do espectador, com o prazer que proporciona a visão de um quadro bem inventado, bem composto e bem tratado. É o gosto que julga de maneira sã as obras, como a língua e o paladar julgam os sabores. Ambos julgam e decidem sobre a bondade de seu objeto na proporção que ele os lisonjeia e lhes agrada. Diz-se que um homem tem o gosto fino, quando ele aprecia o que é bom e que odeia o que é mau nas belas artes como nas carnes; e não se coloca o gosto apenas na língua e no espírito, mas ainda nas coisas que se prova. É por isso que nós dizemos que há obras, há homens de bom gosto. O bom gosto numa obra é uma conformidade das partes com o seu todo e desse todo com o belo, o grande e o perfeito. (Roger de Piles). Diz-se, há gosto nesse quadro; é uma peça de bom gosto. Gosto significa também a modo dominante de trabalhar seja para a pincelada, o desenho, o colorido, seja para a composição. Distinguem-se três sortes de gosto, o italiano, o flamengo e o francês. O gosto italiano não é outra coisa senão o espírito natural da nação; esse gosto se formou conforme as obras antigas que a Itália possui. Ele consiste em geral na correção do desenho, numa bela ordem, nos contornos variados e contrastados, numa expressão fina, sustentada por um grande colorido. Em Roma, em Florença, é o desenho que domina; na Lombardia e em Veneza, é a cor: encarara-se ele como o próprio fundo da pintura e negligencia-se um pouco o desenho. O gosto flamengo é a natureza mesma, tal como ela é, sem muito escolha e sem muito preocupar-se do antigo; a cor fecundada de uma pincelada mole e o seu objeto principal: reconhece-se sempre esse gosto com a sua feitura pesada de desenhar. Os alemães estão mais próximo mais do gótico. Eles tomam a natureza sem escolha e lhe copiam até os defeitos. O gosto francês poderia o disputar aos dois outros. A correção, a elevação do pensamento, a alegoria, a expressão das paixões e até a cor nele se encontram frequentemente reunidas lá. Os franceses em geral têm menos pincelada que os flamengos; a escolha das atitudes e das figuras é menos elegante que a dos italianos, contudo, é preciso excetuar disso os nossos grandes*

pintores, como Poussin, le Sueur, Bourdon, le Brun, Jouvenet, le Moine, Caze, etc. Diz-se também de um pintor que ele recende o gosto do torrão natal (terroir), para dizer que se reconhece à sua escola. O gosto nacional é um abuso. Uma figura feita com gosto é aquela cuja atitude é graciosa, que se apresenta ao espectador em sua beleza o e que é colocada no quadro da maneira a mais favorável pelo seu efeito particular e pela harmonia da composição. O gênio do pintor se mostra na invenção e a ordem e seu gosto na escolha dos sitios, do belo na natureza e das atitudes das figuras.¹⁸⁸

¹⁸⁸ **GOUT:** Terme métaphorique en usage aussi en Peinture pour exprimer le sentiment intime et éclairé, tant de l'artiste que du spectateur, avec le plaisir que procure la vue d'un tableau bien inventé, bien composé et bien traité. C'est le goût qui juge sainement des ouvrages, comme la langue et le palais jugent des saveurs. L'un et l'autre jugent et décident de la bonté de leur objet, à proportion qu'il les flatte et qu'il leur plaît. L'on dit qu'un homme a le goût fin, quand il aime ce qui est bon, et qu'il hait ce qui est mauvais dans les beaux-arts comme dans les viandes ; et non seulement on met le goût dans la langue et dans l'esprit, mais encore dans les choses qu'on goûte. C'est pourquoi nous disons qu'il y a des ouvrages comme des hommes de bon goût. Le bon goût dans un ouvrage, est une conformité des parties avec leur tout, et de ce tout avec le beau, le grand et le parfait (Roger de Piles). On dit, il y a du Goût dans ce tableau ; c'est une pièce de bon goût. Goût signifie aussi la façon dominante de travailler soit pour la touche, le dessein, le coloris, soit pour la composition. On distingue trois sortes de goût, l'italien, le Flamand et le français. Le Goût italien n'est autre chose que l'esprit naturel de la nation ; ce goût s'est formé sur les ouvrages antiques que l'Italie possède. Il consiste en général dans la correction du dessin, dans une belle ordonnance, dans des contours variés et contrastés, dans une expression fine, soutenue d'un grand coloris. À Rome, à Florence, c'est le dessin, qui domine ; en Lombardie et à Venise, c'est la couleur : on l'y regarde comme le propre fond de la peinture, et l'on y néglige un peu le dessein. Le goût flamand est la nature même, telle qu'elle est, sans trop de choix, et sans s'embarrasser beaucoup de l'Antique ; la couleur fécondée d'une touche moelleuse, est son objet principal : on reconnaît toujours ce goût à une lourde façon de dessiner. Les allemands tiennent plus du gothique. Ils prennent la nature sans choix et en copie jusqu'aux défauts. Le goût français pourrait le disputer aux deux autres. La correction, l'élévation de la pensée, l'allégorie, l'expression des passions, et même la couleur s'y trouvent souvent rassemblées. Les français en général ont moins de touche que les flamands ; le choix des attitudes et des figures est moins élégant que celui des italiens : il faut cependant en excepter nos grands peintres tels que Poussin, le Sueur, Bourdon, le Brun, Jouvenet, le Moine, Caze, etc. On dit aussi d'un peintre qu'il sent le goût du terroir, pour dire qu'on reconnaît son école. Le goût national est un abus. Une figure faite avec goût est celle dont l'attitude est gracieuse, qui se présente au spectateur dans son beau, et qui est placée dans le tableau de la manière la plus favorable pour son effet particulier, et pour l'harmonie de la composition. Le génie du peintre se montre dans l'invention et l'ordonnance et son goût dans le choix des sites, du beau dans la nature et des attitudes des figures.

DOM PERNETY: Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris, 1757. Librairie Bauche. [Documento digital],

Pernety aponta que o termo “gosto” é empregado para exprimir o “*sentimento íntimo*”¹⁸⁹ e “*esclarecido*” do artista na sua maneira de pintar e de proporcionar deleite, e do espectador para julgar a qualidade da obra e saber apreciar esse deleite. O gosto é a faculdade de julgar, de discernir as qualidades e os defeitos de uma obra de arte. Ele é o lugar onde se encontram e se confrontam a singularidade do artista e a singularidade do espectador. O termo “gosto” se aplica às obras, pessoas e nações. Se Pernety menciona as mesmas características pictóricas de uma obra de bom gosto, considera a ideia de gosto nacional um abuso. Contudo, ele descreve gostos locais com precisão e, citando escolas de pintura, demonstra a existência de gostos coletivos.

Como já foi mencionado, são as pinturas “à *grega*” ou “à *maneira antiga*” que agradam o filósofo, enquanto as pinturas tiradas das Letras são encomendas reais, frequentes e rudemente criticadas. Por isso, as pinturas “à *maneira antiga*” constituem um gênero e uma maneira particular na carreira de Vien. As definições das palavras empregadas por Diderot para exaltar esse modelo evidenciam a consolidação de um

¹⁸⁹ **SENTIMENT INTIME**, (Métaphysiq.) *Le sentiment intime que chacun de nous a de sa propre existence, et de ce qu'il éprouve en lui-même, c'est la première source et le premier principe de toute vérité dont nous soyons susceptibles. Il n'en est point de plus immédiat, pour nous convaincre que l'objet de notre pensée existe aussi réellement que notre pensée même, puisque cet objet et notre pensée, et le sentiment intime que nous en avons, ne sont réellement que nous-mêmes qui pensons, qui existe, et qui en avons le sentiment. Tout ce qu'on voudrait dire, afin de prouver ce point ou de l'éclaircir davantage, ne ferait que l'obscurcir : de même que si l'on voulait trouver quelque chose de plus clair que la lumière, et aller au-delà, on ne trouverait plus que ténèbres.* **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiro do site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

SENTIMENTO ÍNTIMO: (metafísica) O sentimento íntimo que cada um de nós tem da sua própria existência, e do que ele experimenta em si mesmo, é a primeira fonte e o primeiro princípio de qualquer verdade da qual somos susceptíveis. Não há nenhuma que seja mais imediata para nos convencer de que o objeto do nosso pensamento existe tão realmente quanto o nosso pensamento mesmo, pois esse objeto e nosso pensamento e o sentimento íntimo que nós temos dele não é realmente nada além de nos mesmos que pensando, que existe e que temos o sentimento disso. Tudo que se queria dizer para comprovar esse ponto ou para esclarecê-lo mais, só o faria obscurecer: do mesmo modo, caso se quisesse achar alguma coisa mais clara do que a luz, e ir além, só se achariam as trevas. (...)

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Tirado do site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>

vocabulário próprio da explicação de uma ideia perfeita da pintura (*Idée parfaite de la peinture*¹⁹⁰), fundamental na história da Academia Real de Pintura e de Escultura.

Os termos e as expressões criadas em volta deles esclarecem as boas práticas, as regras da arte da pintura (no que diz respeito à escolha, ao gosto, ao desenho, à cor, à composição etc.) em suas relações com os efeitos esperados, quer dizer, o expresso¹⁹¹ (le rendu). Os termos “elegância”, “delicadeza”, “fineza”, “nobreza”, “atitude”, “acabado”, “cuidado”, descrevem o resultado das práticas da grande pintura. Essa reflexão é traduzida pela expressão “maneira antiga”, que interessa Diderot ao pensar a palavra “maneira” e a expressão “maneira antiga” em outros textos.

¹⁹⁰ Em referência ao livro de Fréart de Chambray, *“Idée de la perfection de la peinture”* (Ideia da perfeição da pintura), escrito em 1662, faz da imitação dos antigos um dos preceitos da arte da pintura, um retorno às origens da pintura para encontrar a perfeição. O prefácio do livro é um elogio da arte dos antigos e dos seus preceitos e uma crítica à vulgaridade da pintura da sua época. O livro de Fréart de Chambray é adaptado por Roger de Piles em 1708 e há uma nova adaptação de Renoux em 1788. Remete também ao livro de Félibien, *L’Idée du peintre parfait* (A ideia do pintor perfeito).

¹⁹¹ **RENDU** : *Un sujet bien rendu est celui où le spectateur n’a pas besoin de méditer longtemps pour deviner ce que le tableau représente. Ce terme se dit aussi de l’expression, du caractère des figures, du coloris, du dessin et enfin du tout ensemble. Il signifie en général la belle, la juste et exacte imitation de la nature, autant que la Peinture ou la Sculpture en sont capables.*
EXPRESSO: Um sujeito bem exprimido é aquele no qual o espectador não precisa meditar muito tempo para adivinhar o que o quadro representa. Esse termo se diz também da expressão do caráter das figuras, do colorido, do desenho, enfim, de todo o conjunto. Ele significa, em geral, a bela, a justa e a exata imitação da natureza, o quanto a pintura e a escultura estão capazes.

3. A MANEIRA ANTIGA NA FRANÇA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII. DIDEROT E A MANEIRA

O elogio de Diderot das pinturas de Vien expostas no Salon de 1763 pertence à vasta reflexão de Diderot sobre a arte e sobre o modelo antigo expressa em outros relatórios de Salons, em seus textos paralelos¹⁹², mas também nos artigos para a *Encyclopédie*¹⁹³. As reflexões de Diderot se inserem também na querela dos Antigos e dos Modernos que envolve a maior parte das categorias artísticas e as academias.

Celebrada por Diderot desde Salon de 1763 até o seu último Salon¹⁹⁴ de 1781, a maneira antiga constitui em 1789 um gosto distintivo que propõe um gênero de pintura específico. O seu reconhecimento na classificação dos gêneros pictóricos se estabelece como uma variação do grande gênero da pintura de história. Essa variação é suficientemente singular por requerer a criação de novo subgênero histórico: o gênero antigo. A aceitação da expressão “*maneira antiga*” consolida a expressão mais velha “*à antiga*” que acompanhava os verbos trabalhar ou obrar, usada para caracterizar um conjunto de práticas¹⁹⁵ específicas¹⁹⁶. A expressão remete também a um modelo¹⁹⁷ que exprime essas práticas nas obras de arte acabadas, ou ainda nos textos que tratam das

¹⁹² Les Essais sur la peinture de 1765, Pensées détachées sur la peinture.

¹⁹³ Les articles : *Sur l'origine et la nature du beau*, “*composition*”, “*grecs*”, “*sculpture ancienne*” são assinados por Diderot.

¹⁹⁴ Diderot trata da grande maneira de Jacques Louis David no relatório do Salon de 1781

¹⁹⁵ **PRATIQUE** : adj. (*Philos.*) signifie en général tout ce qui a pour objet quelque chose à faire ; ce mot est opposé à *spéculatif*.

PRATICA: (filosofia) significa em geral tudo que tem por objeto uma coisa por fazer; essa palavra é oposta a especulativo. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers**. Tiré du site internet :

<http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

¹⁹⁶ **PRATIQUE** : s. f. (*Archit.*) c'est l'opération manuelle dans l'exercice de l'art de bâtir.

PRATICA: (arquitetura) é a operação manual no exercício da arte de construir. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers**. Tiré du site internet : <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

¹⁹⁷ “D’après l’antique” remetem ao modelo escolhido pelo artista.

obras de arte. A palavra “*maneira*” se ajusta a esse conjunto de noções presas entre as práticas, a reflexão da arte e o modelo. A expressão “*maneira antiga*” adquire, quando qualifica as pinturas de Vien, um sentido particular.

A. Antigo

O adjetivo “antigo”, quando acompanha a palavra “maneira”, remete ao passado sem que os momentos históricos sejam especificados. Na França, no âmbito da Academia Real de Pintura, a definição de Félibien¹⁹⁸ indica que se usa a palavra para qualificar as esculturas e desenha os contornos históricos dos momentos do passado entre Antiguidade e Idade Média com as expressões “antiguidades gregas” ou “antiguidades romanas” e “antiguidades modernas”, para falar dessa Idade Média ou do estilo gótico. Pois, o termo “antigo” remete ao passado em geral, fatiado por adjetivos relativos a sociedades gregas e romanas, e um relativo ao tempo, “moderna”. O termo “moderno”¹⁹⁹ é então utilizado na sua significação antiga de “recente”, ou, de novo, confessando a falta de polidez desse tempo.

¹⁹⁸ **ANTIGOS, ANTIGAS:** Com essa palavra entende-se ordinariamente estátuas antigas e com a palavra antiguidades, as estátuas, as medalhas e os edifícios antigos que nos sobram. Há coisas antigas que se chamam Antigas modernas, como são as nossas antigas igrejas e outros edifícios góticos que se distingam daqueles dos antigos gregos e romanos.

ANTIQUES : *Par ce mot l'on entend d'ordinaire des statues antiques, et par le mot d'Antiquités, les statues, les médailles et les bâtiments anciens qui nous restent. Il y a des choses antiques que l'on nomme Antiques modernes, comme sont nos anciennes églises et d'autres bâtiments gothiques que l'on distingue d'avec ceux des anciens, grecs et romains.* **FELIBIEN André :** **Dictionnaire des termes propres à l'architecture, à la sculpture, à la peinture et aux arts qui en dépendent.** Imprimé chez J.B Coignard Paris 1676 [Documento digital].

¹⁹⁹ **MODERNE,** *ce qui est nouveau, ou de notre temps, en opposition à ce qui est ancien. Voyez Ancien.*

MODERNO: O que é novo ou do nosso tempo em oposição ao que é antigo. Ver ancião. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet : <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

Diderot define essas noções históricas na Encyclopédie.

Ancião, velho, antigo, (gramática). Eles vão todos além uns aos outros. Uma moda é velha quando ela para de estar em uso; ela é “anciã”, quando já há muito que o seu uso passou; é antiga quando já há tempo é “anciã”. Recente é oposto a velho; novo a anciã, moderno a antigo. A velhice convém ao homem, a “anciãidade” à família, a antiguidade aos monumentos: a velhice é decrepita; a “anciãidade”, imemorial; e a antiguidade, recuada. A velhice diminui as forças do corpo e aumenta a presença de espírito, a “anciãidade” tira o agrado aos panos e dá autoridade aos títulos; a antiguidade enfraquece os testemunhos e dá valor aos monumentos.²⁰⁰

Pernety precisa os momentos históricos e nomeia os povos envolvidos; os gregos e os romanos. Os períodos históricos “Antiguidade” e “Idade Média” são determinados, apesar da omissão dos séculos IV e V a.C na Grécia. Pernety retoma, sem alterá-los, os sentidos dados por Félibien ao termo “antiguidades” em suas relações com as obras. Ele menciona as antigas expressões “à antiga” ou “conforme ao antigo” para caracterizar as

²⁰⁰ **ANCIEN, VIEUX, ANTIQUE**, (Gramm.) ils enchérissent tous les uns sur les autres. Une mode est vieille, quand elle cesse d'être en usage ; elle est ancienne, quand il y a longtemps déjà que l'usage en est passé ; elle est antique, quand il y a longtemps qu'elle est ancienne. Récent est opposé à vieux ; nouveau à ancien ; moderne à antique. La vieillesse convient à l'homme ; l'ancienneté à la famille ; l'antiquité aux monuments : la vieillesse est décrépète ; l'ancienneté immémoriale, et l'antiquité reculée. La vieillesse diminue les forces du corps, et augmente la présence d'esprit ; l'ancienneté ôte l'agrément aux étoffes, et donne de l'autorité aux titres ; l'antiquité affaiblit les témoignages, et donne du prix aux monuments. Voyez les Syn. François. O artigo é de Diderot. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers**. Tiré du site internet : <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

figuras, indicando o uso do adjetivo “antigo” no registro das práticas das artes. Imitar as figuras antigas e adotá-las com regras são as recomendações prescritas por Pernety. Para justificar-se, o autor menciona a Academia de França em Roma e a sua função de promover a educação do gosto e o aperfeiçoamento da maneira pelo conhecimento do antigo.

ANTIGA: *A palavra Antiga compreende todas as obras de pintura, escultura e arquitetura que foram feitas no tempo dos gregos e dos romanos, quer dizer desde Alexandre o Grande até o Imperador Focas, sob o Império do qual a Itália foi inteiramente assolada pelos Godos. Quando se diz Antiga, restringe-se a significação às figuras antigas; e quando se trata de edifícios, se diz antiguidades. Se diz desenhar conforme à antiga ou segundo o antigo. As figuras antigas devem servir de regras e de modelos aos pintores e aos escultores porque os artistas antigos tinham uma atenção escrupulosa em procurar e executar tudo que a natureza fez de melhor. Restam ainda hoje, particularmente na Itália, muitas antiguidades; é por isso que os alunos da Academia de Pintura e de Escultura da França vão passar alguns tempos à custa do Rei, para aperfeiçoar o seu gosto e estudar segundo os famosos Mestres da arte que trabalharam com mais reputação. Houve escultores que contrafizeram (imitaram) tão bem o antigo que surpreenderam o juiz do público. Michelangelo fez uma estátua no gosto antigo, quebrou um pedaço que ele guardou e mandou enterrar a escultura num lugar que se devia escavar. Tendo sido tirada da terra, todos os que a viram a julgaram-na antiga e só foram desenganados quando Michelangelo colocou de volta o pedaço que ele tinha tirado.*²⁰¹

²⁰¹ **ANTIQUE :** *Le mot d'Antique comprend tous les ouvrages de Peinture, Sculpture et Architecture qui ont été faits du temps des Grecs et des Romains ; C'est à dire depuis Alexandre le Grand jusqu'à l'Empereur Phocas, sous l'empire duquel les Goths ravagèrent toute l'Italie. Quand on dit les antiques, on se restreint la signification aux figures antiques ; et quand il s'agit de bâtiment, on dit antiquités (Félibien). On dit dessiner sur l'antique, d'après l'antique. Les figures antiques doivent servir de règles et de modèles aux peintres et aux sculpteurs parce que les anciens artistes avaient une attention scrupuleuse pour chercher et exécuter tout ce que la nature a fait de mieux. Il reste encore aujourd'hui, particulièrement en Italie beaucoup d'antiques ;*

A definição de Pernety acaba com a famosa história de Michelangelo e uma das suas pretensas esculturas, a escultura do Laoconte: esse tópico da história da arte releva a questão do modelo e a do modelo antigo.

A definição aconselha os artistas a adotar os antigos como modelos e regras, e Pernety defende a ideia da superioridade dos antigos na escolha das mais belas formas da natureza.

Como as instituições francesas, Pernety especula sobre valor desse modelo para o que ele considera a regeneração da Escola de Pintura Francesa.

et c'est pourquoi les élèves de l'Académie de Peinture et de Sculpture de France y vont passer quelques temps aux dépens du Roi, pour se perfectionner le goût et étudier d'après les fameux Maîtres de l'art qui ont travaillé avec plus de réputation. Il s'est trouvé des sculpteurs qui ont si bien contrefait l'antique qu'ils ont surpris le jugement du public. Michel-Ange fit une statue dans le goût antique, en cassa un morceau qu'il garda et fit enterrer la statue dans un endroit qu'on devait fouiller. Ayant été tirée hors de terre, tous ceux qui la virent la jugèrent antique et ils n'en furent détrompés que lorsque Michel-Ange remit à sa place le morceau qu'il avait ôté. DOM PERNETY: Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris, 1757. Librairie Bauche. [Documento digital],

O antigo como fonte de modelos²⁰² e regras²⁰³ constitui o caminho da formação dos artistas. Os modelos remetem as figuras da natureza à posição de imitáveis; como exercício o modelo remete às maneiras e às práticas das atividades do atelier e das academias. As regras constituem a experiência refletida e consignada como princípios

²⁰² **MODELO, PINTURA.** Chama-se modelo em pintura tudo que os desenhistas, pintores, escultores se propõem a imitar. Chama-se mais particularmente modelo um homem que se põe nu nas academias, ou em casa na atitude que se quer e conforme o qual os pintores pintam ou desenhavam e os escultores modelam em relevos ou esculturas, em argila ou cera. Diz-se posar o modelo, é o professor do mês que posa o modelo na academia. (Ver Academia). Modelo se diz ainda das figuras que os escultores modelam conforme o modelo da Academia e daquelas que eles têm em caso de qualquer material que estejam para executar segundo elas.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Tiré du site internet :

<http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>

MODÈLE PEINTURE: *On appelle modèle en Peinture tout ce que les Dessinateurs, les Peintres, les Sculpteurs se proposent d'imiter. On appelle plus particulièrement modèle, un homme qu'on met tout nu à l'académie, ou chez soi, dans l'attitude qu'on veut, et d'après lequel les Peintres peignent ou dessinent, et les Sculpteurs modèlent de bas – reliefs ou ronde - bosses, en terre ou en cire. On dit poser le modèle ; c'est le professeur du mois qui pose le modèle à l'académie. Voyez Académie. Modèle se dit encore des figures que les Sculpteurs modèlent d'après le modèle à l'académie, et de celles qu'ils font chez eux, de quelque matière qu'elles soient, pour exécuter d'après elles.* **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet :

<http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>

²⁰³ **REGLE :** *En fait de Peinture, ainsi que pour les autres arts, signifie les principes reconnus vrais et constants, que l'on propose et que l'on doit suivre quand on veut pratiquer les Arts. Toutes les règles réunies, forment ce que nous appelons la Théorie. Il se trouve quelques circonstances dans lesquels on peut s'écarter des règles générales ; mais il faut avoir assez de goût, de savoir et de talent pour ne pas outrer la licence et pour prévoir que l'ouvrage plaira davantage. Un artiste qui serait trop scrupuleux observateur des règles dans toutes les parties d'un ouvrage, en serait un à la vérité, régulier, mais souvent dur, sec et désagréable. La règle de toutes les règles est de faire un ouvrage qui plaise à tous. (...)*

REGRA: Em fato de pintura, bem como para as outras artes, significa os princípios reconhecidos verdadeiros e constantes, que se propõe e que se deve seguir quando se quer praticar as artes. Todas as regras reunidas formam o que chamamos de Teoria. Se encontra algumas circunstâncias nas quais pode se afastar das regras gerais, mas é preciso ter bastante gosto, de saber e de talento para não escandalizar a licença e para prever que a obra agradará mais. Um artista que seria um observador escrupuloso demais das regras em todas partes de uma obra, seria um artista na verdade, regular, mas frequentemente duro, seco e desagradável. A regra de todas as regras é de fazer uma obra que agrada a todos. (...)

DOM PERNETY: **Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.** Paris, 1757. Librairie Bauche.

reconhecidos. Usando o exemplo de Policlete²⁰⁴, Pernety mostra que as regras e os modelos se encontram nas obras acabadas. Imitar uma obra antiga é reencontrar os primeiros preceitos e voltar aos princípios da arte, assim como apoderar-se da maneira, como o significava Diderot no seu relatório do Salon de 1763, quando compara Vien ao pintor “*Apeles em meio às atenienses*”.

A pintura “A Vendedora de amores”, de 1763, imitação de uma obra antiga, ganha nessa perspectiva uma outra dimensão. Ela mostra o modelo, a regra e, como testemunho, a maneira antiga de pintar. O modelo e a sua maneira constituem o sujeito (histórico) da pintura. A maneira como sujeito e modelo da pintura amplia a definição da palavra “modelo” proposta por Pernety e remete à primeira definição da *Encyclopédie* e ao seu significado mais abrangente. Tudo pode ser modelo, pois tudo pode ser imitado, inclusive as obras dos mestres, numa aula perene.

Vien, nas suas pinturas, explora o antigo como assunto, como modelo e como maneira. O “Amor fugindo à escravidão”, de 1789, feita sem modelo visível ou descrição, representa a maneira adquirida. Vien foi, por isso, reconhecido como o mestre regenerador da Escola Francesa de Pintura.

B. Maneira e amaneirado

²⁰⁴ **RÈGLE:** *Staue de Policlète que les Anciens avaient ainsi nommée à cause de sa perfection.*
REGRA: Estátua de Policlete que os Antigos chamavam assim por causa da sua perfeição.
DOM PERNETY: *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.* Paris, 1757. Librairie Bauche.

*Não haveria nenhuma maneira, nem no desenho, nem na cor, se se imitasse escrupulosamente a natureza. A maneira vem do mestre, da academia, da escola e mesmo do antigo.*²⁰⁵

O desafio das instituições artísticas francesas na mudança da sua Escola de Pintura, na segunda metade do século XVIII, é conseguir afastar-se da pintura dita “amaneirada”²⁰⁶ do momento anterior e que perdurava. Segundo Diderot, é nas origens das maneiras de pintar que Vien buscou um modelo de maneira capaz de responder às expectativas das instituições.

²⁰⁵ **DIDEROT Denis.** *Essais sur la peinture.* 1765. "Il n'y aurait point de manière, ni dans le dessin, ni dans la couleur, si l'on imitait scrupuleusement la nature. La manière vient du maître, de l'académie, de l'école, et même de l'antique."

²⁰⁶ **MANIERE (maniéré):** *Un peintre maniéré est celui qui se répète dans tous ses ouvrages, qui sort du vrai de la nature et qui donne aux figures de ses tableaux une couleur toujours la même, sans consulter la couleur locale, qui ne varie pas ses airs de tête, ses caractères et qui ne suit guère que son caprice. Quelques-uns donnent à ces mauvais artistes le nom de maniéristes, mais ce terme n'est du bon usage.*

DOM PERNETY : *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.* Paris, 1757.

Librairie Bauche. disponível no site :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k257115.r=Pernety%2C+Antoine-Joseph.langEN>

AMANEIRADO: Um pintor afeitado é aquele que se repita nas suas obras, que sai do verdadeiro da natureza e que dá sempre as figuras dos seus quadros uma mesma cor sem consultar a cor local que não varia as atitudes de rosto, seus caracteres e que segue apenas o seu capricho. Alguns dão a esses artistas ruins o nome de maneiristas, mas esse termo não é de bom uso.

DOM PERNETY : *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.* Paris, 1757.

Librairie Bauche. disponível no site :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k257115.r=Pernety%2C+Antoine-Joseph.langEN>

A palavra “maneira” e o seu particípio “amaneirado” são termos discriminatórios que operam em várias partes da pintura. Na França, a aceitação da expressão “*maneira antiga*” para qualificar um gênero de pintura demonstra a modernidade do gênero.

Joseph Marie VIEN
La Marchande d'Amours,
 (A Vendedoras de amores (cupidos))1763.
 Óleo sobre tela. 98 cm x 122 cm

Joseph Marie VIEN
L'Amour fuyant l'esclavage
 (O Amor fugindo a Escravidão)1789.
 Óleo sobre tela 131 cm x 161 cm

Estudadas na relação de correspondência, as telas “A Vendedora de amores”, de 1763, e “O Amor fugindo à escravidão”, de 1789, constituem episódios na história da maneira antiga no âmbito da Academia Real de Pintura.

A definição do termo “maneira” dada por Pernety não limita o significado da palavra apenas ao seu sentido manual, relativo às artes mecânicas, definida por

“manusear”²⁰⁷ e por “manuseio”²⁰⁸. O termo “maneira” distingue um estilo descrevendo os diversos aspectos das suas características e dos seus processos e para classificar as maneiras dos artistas, das escolas, das academias, dos modelos. É nessa direção que a definição de Pernety que desenvolve.

MANEIRA: *É uma feitura (modo de fazer) de operar, um toque, um gosto, um jeito e inventar, de conceber, de deixar e de exprimir uma coisa se propondo de imitar a natureza, enfim, um “não sei o que” que caracteriza e faz conhecer as obras de um pintor e às vezes mesmo de uma escola. A maneira de um pintor é propriamente seu estilo, é o seu fazer: assim quando se diz, esse quadro é da maneira de Rafael, é como se diria de uma defesa, que ela é no estilo de Cícero (Coypel). Se conheça a maneira de um pintor a seu toque, aos seus ares de cabeça, aos caracteres das suas figuras, ao tom da cor, ao seu jeito de inventar, de compor, de desenhar. Não há artistas sem maneiras, e segundo o grau de sua inteligência e conhecimento dos princípios e da prática da sua arte; essa maneira se torna boa ou ruim. Ter uma maneira e ser maniéré (afetado) são duas coisas diferentes que não se pode confundir. Embora o pintor se propõe de imitar o quanto perfeitamente*

²⁰⁷ **MANIER :** *conduire le pinceau sur la toile, le ciseau sur le marbre, le burin ou la pointe sur le cuivre pour y dessiner et représenter l’image que l’artiste se propose de mettre devant nos yeux. On dit ce peintre est adroit à manier le pinceau, à manier les couleurs.*

DOM PERNETY: *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.* Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

MANUSEAR: Conduzir o pincel sobre a tela, o cinzel no mármore, o formão ou a ponta seca no cobre, para desenhar nele e representar a imagem dos objetos que o artista se propõe de colocar na frente de nossos olhos. Diz-se esse pintor é destro no manusear do pincel, no manusear das cores. **DOM PERNETY:** *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.* Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

²⁰⁸ **MANIEMENT:** *action par laquelle on conduit le crayon, le pinceau sur la toile et le burin sur la planche. C’est proprement la mécanique de la peinture. Une main légère, adroite et savante, présente une peinture pleine de franchise, de délicatesse et de facilité : une main lourde et pesante n produit que du lourd, du peiné et de désagréable aux yeux d’un connaisseur. (...)*

DOM PERNETY : *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.* Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

MANUSEAMENTO: Ação pela qual conduz-se o lápis, o pincel sobre a tela, o buril na prancha. É propriamente a mecânica da pintura. Uma mão leve, destra e sábia, apresenta uma pintura cheia de franqueza, de delicadeza e de facilidade. Uma mão pesada produz apenas o pesado, o penado e o desagradável aos olhos de um conhecedor. (...) **DOM PERNETY:** *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.* Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital.)

possível os objetos naturais e que a natureza não tem nenhuma maneira: mas dizer que ele é *maniéré* (afetado) é um reproche, é dizer que ele saia da natureza e do verdadeiro, que ele se repete em todos os lugares; que os objetos dos seus quadros parecem ter sido jogados na mesma forma, sem ser tocados do verdadeiro, do caractere que os distingue e da cor local que lhe é própria. Os grandes gênios se fazem uma maneira que eles tomam da ideia e da feitura como a qual eles vejam a natureza; alguns deles tiram em todas as melhores fontes, sem se apegar a nenhum mestre particular: mas aqueles cujo gênio limitado não lhes deixam capazes de se fazer uma própria, escolhem entre os Mestres aquele que mais os agradam, eles o copiam, o seguem passo por passo, e crescem os seus defeitos a aqueles do seu modelo. É preciso se fazer um dever de imitar os grandes gênios na nobreza dos seus pensamentos, no sublime das suas ideias e na sua maneira de pintar. Leonardo capítulo 24. Distingue-se bastante comumente três maneiras, como três tempos em cada pintor, sobretudo naqueles que não são do primeiro escalão. A primeira é aquela que eles se formam na juventude sob a disciplina de um mestre; a segunda aquela que ele se fez com ele mesmo; e terceira aquela que degenera e que os faz conhecer com amaneirados. A primeira maneira apoderada de um mestre, se conserva ordinalmente muito tempo, que ela seja boa ou ruim. As pessoas jovens estimam naturalmente tudo que é forte na mão do seu mestre; é esse primeiro licor que comunica a um vaso novo seu gosto e seu odor e que tem a dificuldade de eliminar dele. O jovem pintor tem dois obstáculos para superar, se a maneira tomada do Mestre é ruim; o primeiro é de sair dela, o segundo de tomar uma boa: mas para conseguir quanto gênio, quanto gosto e de conhecimentos dos princípios da arte são necessários? Quando se fala de vários Pintores, diz-se conhecer as maneiras, como se dizia distinguir entre vários quadros o autor de cada um em particular. Cair na maneira, é se repetir nas obras. Uma maneira forte e ressentida é aquela na qual o desenho predomina, na qual os músculos estão bem exprimidos, as proporções exatas, as expressões fortes e os contornos bem pronunciados, mas não pode cair no exagero. Maneira fraca e efeminada é o oposto da maneira ressentida. Aquela que se chama maneira doce e correta, é aquela que faz os contornos graciosos, naturais, fluentes e fáceis. Maneira barbara Ver Bárbaro. Maneira árida e mesquinha é uma maneira de desenhar que faz aparecer as figuras escanzeladas, magras, que exprime os drapeados de maneira rebuscada, os contornos poucos sábios, etc. Maneira pesada, maciça e carregada. (Ver esses artigos). A maneira grande é mais ou menos a mesma que aquela

que se chama forte e ressentida; ele pronuncia os contornos um pouco mais que na natureza, ela corrige os defeitos, ele dá a todas as figuras um caractere de nobreza, de graça e de grandeza que agrada, que encanta e que deleita. Não é mais difícil para um bom conhecedor de distinguir a maneira de um mestre que de conhecer a escrita de um homem que ele viu mais de uma vez. Todos os homens variam na conduta da pena e todos os pintores diferem na maneira de conduzir o lápis e o pincel. O mesmo artista não seguiu sempre o mesmo método, o que o impõe frequentemente ao curioso de quadros e de desenhos. Se dois homens não podem formar um A ou um B que se parecem perfeitamente, eles se afinarão ainda menos na maneira de desenhar um dedo, uma mão inteira, o quanto hábil eles sejam na arte de imitar os contornos dos objetos da natureza. Mas cada pintor tem um jeito de pensamento e uma maneira de exprimi-lo e que sempre o revela; quando se vê várias obras do mesmo Mestre, com a atenção requerida, é pouco possível de não reconhecê-lo entre os outros. Há um meio de conhecer verdadeiramente a maneira dos mestres, tanto nas obras que nos desenhos, é de ver muitas obras e sobre as observações que se fez delas, tanto para o estilo que para a pincelada, de se formar dela uma ideia nata e distinta, como quando se imprime bem a ideia e os traços de uma pessoa, para examinar com a comparação se o seu retrato lhe é semelhante. Mas como os pintores, como que os artistas em outros gêneros, não conseguem tudo de uma vez só num certo grau de perfeição e que eles também têm o seu declino, todas as obras não são semelhantes, em geral, pode se dizer de todos os grandes mestres que o início deles foi bom o suficiente e que as obras daqueles que trabalharam até uma idade avançada, se sentem de fraqueza e de enfermidade da velhice. Seria então inútil de pretender encontrar nelas a mesma beleza e o mesmo vigor que se nota naquelas que eles fizeram quando eram com toda a sua força, mas sempre se encontrara os traços distintivos do mesmo homem. Alguns deram o nome de maneira moderna ao bom gosto no desenho que se vê ressuscitado no tempo de Leonardo da Vinci e tem perseverado até hoje. Desde da queda das artes, soterrados no tumulto do Império Romano, tem se fechados nos limites do gosto gótico e a imitação perfeita da natureza não parecia ser o objeto dos pintores, eles só seguiam ou pareciam ter seguida apenas o seu capricho; mas, felizmente, essa barbaria deixou lugar ao bom gosto e começou se a ser sensível às belezas das obras antigas; se fez um dever de tomá-las como modelos e como se percebeu nelas a natureza, acreditou-se dever a preferir aos Antigos mesmos, que são eram as imitações dela.^{ix}

As significações da palavra “maneira” vão do fazer ao gosto, do manual ao intelectual, o primeiro resultando do segundo, o segundo existindo somente com o primeiro.

Do fazer em geral e aos detalhes dos processos operatórios ao gosto, a um jeito de inventar, o termo “maneira” concerne vários registros dos processos artísticos, esclarecendo a maneira das obras da arte.

Na definição da palavra “maneira”, muitos termos relativos à pintura são discutidos pois a maneira, como o gosto, mas diferentemente da elegância, opera em várias partes da arte de pintar. Assim, o termo é apropriado para descrever o conjunto dos processos pictóricos. Entretanto, a expressão um “*não sei o que*” (je ne sais quoi) mostra a dificuldade, até mesmo impossibilidade, de definir a palavra “maneira” que qualifica as obras de um pintor e permite conhecê-las. No que diz respeito ao conhecimento da maneira do pintor, Pernety usa como sinônimo “estilo”, que propõe critérios de reconhecimento, portanto, de classificação adaptadores à pintura e que clarificadores das categorias da “maneira”. Apesar da palavra “estilo” ser usada apenas para tratar da composição e da execução, ela retoma os mesmos termos empregados para a qualificação da grande maneira em pintura.

ESTILO: *Termo que em pintura tem a mesma significação que na literatura. O estilo contempla a composição e a execução. Quando se trata da composição, o estilo é nobre quando o sujeito é tratado nobremente, que os caracteres são grandes e ressaltados; o estilo é medíocre quando tudo nele parece comum e sem escolha do mais belo da natureza. O estilo é campestre quando o sujeito representa pastorais ou cenas burguesas. Se se fala da execução, diz-se que um quadro é executado com um estilo firme, quando a pincelada é ousada e que nada ali parece penoso. Esse estilo se torna às vezes duro demais. É*

*preciso tomar um temperamento justo para evitar a secura, a dureza e também não cair numa pincelada mole que deixa a obra fria e lânguida.*²⁰⁹

A definição da *Encyclopédie* da palavra “estilo”²¹⁰ nos registros da gramática, da retórica, da eloquência e das letras, estabelece também essa relação quando usa o termo “maneira” para definir o termo “estilo”, confirmando uma certa sinonímia, mais uma vez restrita à execução e à composição da pintura. Os termos “maneira” e “estilo”

²⁰⁹ **STYLE** : Terme qui en peinture, a la même signification que dans la littérature. Le style regarde la composition et l'exécution. Quand il s'agit de la composition, le style est noble lorsque le sujet est traité noblement, que les caractères sont grands et relevés ; le style est médiocre quand tout y paraît commun et sans choix du plus beau de la nature. Le style est champêtre quand le sujet représente des pastorales ou des scènes bourgeoises. Si l'on parle de l'exécution, on dit qu'un tableau est exécuté d'un style ferme, lorsque la touche est hardie et que rien n'y paraît peiné. Ce style devient quelques fois trop dur. Il faut prendre un juste tempérament pour éviter la sécheresse, la dureté et ne pas aussi tomber dans une touche molle qui rend l'ouvrage froid et languissant. **PERNETY**: Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

²¹⁰ **STYLE**: (Gramm. Rhétorique. Eloq. Bel. let.) manière d'exprimer ses pensées de vive voix, ou par écrit : les mots étant choisis et arrangés selon les lois de l'harmonie et du nombre, relativement à l'élévation ou à la simplicité du sujet qu'on traite, il en résulte ce qu'on appelle style. Ce mot signifiait autrefois l'aiguille dont on se servait pour écrire sur les tablettes enduites de cire. Cette aiguille était pointue par un bout, et aplatie par l'autre, pour effacer quand on le voulait : c'est ce qui a fait dire à Horace, soepe stylum veritas, effacez souvent. Il se prend aujourd'hui pour la manière, le ton, la couleur qui règne sensiblement dans un ouvrage ou dans quelqu'une de ses parties. Il y a trois sortes de styles, le simple, le moyen et le sublime, ou plutôt le style élevé. Le style simple s'emploie dans les entretiens familiers, dans les lettres, dans les fables. Il doit être pur, clair, sans ornement apparent. Nous en développerons les caractères ci-après. Le style sublime est celui qui fait régner la noblesse, la dignité, la majesté dans un ouvrage. Toutes les pensées y sont nobles et élevées : toutes les expressions graves, sonores, harmonieuses, etc.

Le style sublime et ce qu'on appelle le sublime, ne sont pas la même chose. Celui-ci est tout ce qui enlève notre âme, qui la saisit, qui la trouble tout-à-coup : c'est un éclat d'un moment. Le style sublime peut se soutenir longtemps : c'est un ton élevé, une marche noble et majestueuse.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Tiré du site internet : <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>. **ESTILO: (Gramática, eloquência, Belas Letras)**: Maneira de exprimir os seus pensamentos de viva voz ou por escrita: as palavras sendo escolhidas e arranjadas conforme as leis da harmonia e do número, relativamente à elevação ou a simplicidade do assunto que se trata, é o resultado disso que se chama estilo. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers**. Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

estabelecem uma relação de causa e efeito entre si; a maneira dos pintores produz estilos, e os estilos nutrem as maneiras dos pintores. O estilo se mostra na obra acabada e a maneira é a produção da obra. “Maneira” e “estilo” são termos classificatórios que permitem identificar e classificar uma obra quando acompanhados de adjetivos ou advérbios. A relação entre essas palavras é confirmada pelo uso feito pelos colecionadores. Cita-se aqui um trecho da introdução do terceiro volume dos “*Regist^{ro} de Antiguidades egípcias, etruscas, gregas e romanas*”²¹¹, editado em 1763. Essas palavras servem Caylus no seu trabalho sobre obras antigas.

Todo mundo sabe que desenhar é imitar e representar todas as relações do objeto que se pretende copiar. Não se pode exigir de um antiquário que ele manuseie o lápis com elegância, nem que componha como um artista, esses talentos lhe seriam inúteis, eu peço somente que ele tivesse bastante trabalhado nesse gênero para ter adquirido a justeza do olho e a facilidade de abranger um objeto em um grau suficiente para perceber as suas perfeições ou os seus defeitos. Essa primeira vantagem é a maior utilidade que se possa obter do desenho, mas a base e o fundamento de tudo que se chama “conhecimentos”, sendo estabelecido sobre o que se conhece na pintura sob o nome de “Maneira” e essa maneira, sendo um seguimento necessário do desenho, é uma dependência do hábito que se contrário, não posso me dispensar de dar uma ideia dela. Para isso chegar, usarei o recurso da comparação; ela é mais clara, mais prestes e frequentemente se faz entender melhor do que a definição. A maneira pode ser comparada com o estilo. Com efeito, distinguem-se vários modos de enunciar nas produções do espírito: se dão-se lhes nelas os epítetos de boas, de más, de duras, de fáceis, etc. Essas diferenças são muito sensíveis; nem é difícil de reconhecer o estilo das Nações diferentes. Ainda mais por um homem que estudou os autores antigos, ele conhecera o torneio deles, o estilo deles: é assim que o trabalho dos gregos será reconhecido e distinguido daquele dos

²¹¹ Conde DE CAYLUS: *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines (7 volumes, 1752-1767).*

*egípcios ou de qualquer outra Nação, porque que sabe desenhar e que faz uso desse talento para a inteligência da Antiguidade. (...)*²¹²

O termo “maneira” é adequado para exprimir os contornos da relação entre o sentir, o pensar e o exprimir e o que há de singular, na maneira de cada artista. O impenhorável, expresso com a comum “*um não sei o que*”, expressão também usada na exposição da elegância e que remete ainda ao “*dom divino*” da justeza para as escolhas, torna a maneira foco das articulações desconhecidas da grande pintura. A definição de Pernety situa esse “*não sei o que*” no particular de cada pintor, no que ele tem de singular e distinto tornando reconhecível entre todos os outros pintores. Assim para o connoisseur Caylus, a maneira, no que ela tem de singular, propõe aos colecionadores um conjunto de critérios seguros para o conhecimento das escolas de pinturas e dos pintores.

²¹² « (...) Tout le monde sait que dessiner, c'est imiter et représenter tous les rapports de l'objet que l'on entreprend de copier. On ne peut exiger d'un antiquaire de manier le crayon avec élégance, ni de composer comme un artiste ; ces talents lui seraient inutiles ; je demande seulement qu'il ait assez travaillé dans ce genre pour avoir acquis la justesse de l'œil et la facilité d'embrasser un objet à un degré suffisant pour saisir ses perfections ou ses défauts. Ce premier avantage est la plus utilité que l'on puisse retirer du dessin ; mais la base et le fondement de tout ce qu'on appelle « connaissance », étant établi sur ce que l'on connaît dans la peinture sous le nom de manière et cette « maneira » étant une suite nécessaire du dessin et une dépendance de l'habitude qu'on a contractée, je ne puis me dispenser d'en donner une idée. Pour y parvenir, j'aurai recours à la comparaison ; elle est plus claire, plus prompte et souvent se fait mieux entendre que la définition. La Manière peut être comparée au style. En effet, on distingue plusieurs façons de s'énoncer dans les productions de l'esprit : on leur donne les épithètes de « bonnes », de « mauvaises », de « dures », d'« aisées », etc. Ces différences sont très sensibles ; il n'est même pas difficile de reconnaître le style des nations différentes. A plus forte raison, un homme qui a étudié les auteurs anciens, connaîtra-t-il leur tour, leur style : c'est ainsi que le travail des grecs sera reconnu et distingué de celui des égyptiens, ou de toute autre Nation, par celui qui sait dessiner et qui fait usage de ce talent pour l'intelligence de l'Antiquité. » **Conde DE CAYLUS: *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines* (7 volumes, 1752-1767).** Volume 3, Introdução.

Há várias definições da palavra “*maneira*” na *Encyclopédie*²¹³. Cada uma delas traz esclarecimentos em relação ao seu registro. A definição no registro da pintura começa pelo “*jeito particular*” e situa os seus respectivos lugares na operação da boa maneira; o agitar, a composição, a expressão, a cor. A qualidade da maneira depende de duas coisas; a aproximação da natureza e o que é “*decido belo*” naquele momento e remete a noção de gosto nacional que julga da beleza das obras.

MANEIRA: *Maneira em pintura é um jeito particular que cada pintor se faz de agitar, de compor, de exprimir, de colorir, conforme essa maneira se aproxima mais ou menos da natureza, ou do que é decidido Belo, chama-se maneira boa ou má maneira. O mesmo pintor tem sucessivamente três maneiras e às vezes mais; a primeira vem do hábito no imitar o do mestre: assim se reconhece pelas obras de tal que ele saia da escola de tal ou qual mestre; a segunda se forma pela descoberta que ele faz das belezas da natureza, ele muda então bem vantajosamente; mas frequentemente em vez de substituir à natureza a maneira que ele aprendeu do seu mestre, ele adota por preferência a maneira de qualquer outro que ele acha melhor, enfim de quaisquer vícios que tenham manchado suas diferentes maneiras, eles são sempre além na terceira que pega um pintor e sua última maneira é sempre a pior. Da mesma forma que se reconhece o estilo de um autor ou a escrita de uma pessoa que nos escreve frequentemente, reconhecem-se as obras de um pintor cujo quadros se viu frequentemente e a isso se chama conhecer a maneira. Há pessoas que por ter visto muitos quadros, conhecem as diferentes maneiras e sabem o nome dos seus autores até muito melhor que os pintores sem que por isso estejam em condição de julgar da beleza da obra. Os pintores são tão “amaneirados” nas suas obras que, embora que seja pela maneira que nós os reconhecemos, as*

²¹³ É difícil saber o quanto Diderot participou da elaboração dessas definições. Algumas delas estão assinadas, outras não.

*obras daquele que não tiveram qualquer maneira fariam reconhecer mais facilmente o seu autor.*²¹⁴

O artigo distingue três maneiras principais na carreira de um artista. Esses três momentos (maneiras) representam relações de intensidades diferentes entre o “modelo-natureza” e o “modelo-mestre” ao longo da formação dos pintores, entre a descoberta das belezas da natureza ou bela natureza^x e o embelezamento dessa pelo gesto pictórico aprendido no atelier. Assim a maneira é uma questão de tempo. Ela se faz e se desfaz no tempo ao longo da formação do artista e da sua incapacidade em manter essa formação, conforme Pernety.

TEMPO: *Diz-se em pintura que cada artista tem três tempos, quando ele vive até uma idade avançada. O primeiro tempo são as*

²¹⁴ **MANIERE:** *Manière, en Peinture, est une façon particulière que chaque peintre se fait de démenier, de composer, d'exprimer, de colorier, selon que cette manière approche plus ou moins de la nature, ou de ce qui est décidé beau, on l'appelle bonne ou mauvaise manière. Le même peintre a successivement trois manières et quelquefois davantage; la première vient de l'habitude dans laquelle il est d'imiter celle de son maître: ainsi l'on reconnaît par les ouvrages de tel, qu'il sort de l'école de tel ou tel maître; la seconde se forme par la découverte qu'il fait des beautés de la nature, et alors il change bien avantageusement; mais souvent au-lieu de substituer la nature à la manière qu'il a prise de son maître, il adopte par préférence la manière de quelque autre qu'il croit meilleure; enfin de quelques vices qu'aient été entachées ses différentes manières, ils sont toujours plus outres dans la troisième que prend un peintre, et sa dernière manière est toujours la plus mauvaise. De même qu'on reconnaît le style d'un auteur ou l'écriture d'une personne qui nous écrit souvent, on reconnaît les ouvrages d'un peintre dont on a vu souvent des tableaux, et l'on appelle cela connaître la manière. Il y a des personnes qui pour avoir vu beaucoup de tableaux, connaissent les différentes manières, et savent le nom de leurs auteurs, même beaucoup mieux que les Peintres, sans que pour cela ils soient en état de juger de la beauté de l'ouvrage. Les Peintres sont si maniérés dans leurs ouvrages, que quoique ce soit à la manière qu'on les reconnaisse, les ouvrages de celui qui n'eurent point de manière feraient le plus facilement reconnaître leur auteur. Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Tiré du site internet : <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>*

*tentativas, os começos de sua juventude, em que ele ainda não adquiriu todo conhecimento da sua arte, nem uma liberdade, uma facilidade e uma franqueza sábia da mão, que só a experiência dá. O segundo tempo é aquele da sua perfeição, relativa ao seu talento e a seus conhecimentos na arte. O terceiro é aquele da sua decadência, quando o declínio da idade e as enfermidades da velhice fazem pesar a mão e enfraquece o órgão da visão e frequentemente não permitem ao gênio exercer as suas funções. Diz-se, esse quadro é de um tal pintor, mas do seu primeiro tempo; ou esse quadro é de um tal e do seu bom tempo.*²¹⁵

Ela se faz em relação ao tempo no qual o artista vive. Como para a beleza de um sujeito, a beleza de uma composição, a beleza de uma atitude, a beleza de uma maneira de pintar depende das “*circunstâncias, (do) o tempo para qual ele está feito, dos lugares onde ele está colocado e as pessoas que o mandaram fazer.*”, como está na definição da palavra “escolha²¹⁶” da *Encyclopédie*. Essas circunstâncias, que decidem do belo num momento preciso, remetem ao aspecto temporal da noção de gosto nacional e de seu modo de operar sobre o gosto particular de um pintor. Lembre-se a definição do gosto da *Encyclopédie* que distingue dois gêneros de gostos: um gosto particular do artista e um outro, nacional, que ao mesmo tempo que constitui o meio de formação do

²¹⁵ **TEMPS:** (pernety) *On dit en peinture que chaque artiste a trois temps, quand il vit jusqu'à un âge avancé. Le premier sont les essais, les commencements de sa jeunesse, où il n'a pas encore acquis toute la connaissance de son art, ni une liberté, une facilité et une franchise savante de la main, que l'expérience seule donne. Le second temps est celui de sa perfection, relative à son talent et à ses connaissances dans l'art. Le troisième est celui de sa décadence, où le déclin de l'âge et les infirmités de la vieillesse appesantissent la main, affaiblissent l'organe de la vue, et souvent ne permettent pas au génie de faire ses fonctions. On dit, ce tableau est d'un tel peintre, mais de son premier temps ; ou ce tableau est d'un tel, et de son bon temps, etc.* **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

²¹⁶ Conf. Definição na parte dois.

artista, conhece, identifica, julga e classifica as suas obras. A palavra “maneira” é adequada para tratar todos os gêneros de gosto.

A definição situa a beleza na conveniência de um gosto particular com um gosto nacional. Em 1789, o sucesso público da maneira antiga de Vien e dos seus alunos estabelece essa conveniência. O gosto nacional como circunstância e a aceitação de uma maneira de pintar não se limitam apenas à recepção do público e às expectativas das instituições, ele alimenta, orienta as escolhas do pintor e participa da sua formação. Na França do século XVIII, o gosto nacional é determinado e ensinado nas instituições e, entre todas as fontes de formação da maneira de pintar, a imitação do mestre, a adoção das regras da Academia, das escolas e a percepção particular da natureza pelo pintor são consideradas.

Segundo Diderot, no “Ensaio sobre a pintura”²¹⁷, é o mestre e a academia que mais operam na maneira dos pintores.

Cem vezes eu tentei dizer aos jovens alunos que eu encontrava no caminho do Louvre, com as suas pastas embaixo do braço: “Meus amigos, há quanto tempo que vocês desenham lá? Dois anos. Bem, é mais do que é preciso. Deixem essa boutique de maneira. Vão aos Cartuxos; e vocês verão lá verdadeira atitude, da piedade e da compunção”(…)

²¹⁷ **DIDEROT Denis:** *Essai sur la peinture* 1765. Editado em 1796. *Collection savoir : sur l'art. Editions Hermann. Editeurs des sciences et des arts.* (Documento digital). Acessível no endereço: <http://gallica2.bnf.fr/?&lang=FR> (janeiro 2014).

Mesmo se Diderot avisa o leitor das vicissitudes do seu trabalho de crítico no relatório do Salon de 1767²¹⁸, essas críticas das instituições na formação dos pintores parecem contraditórias com o elogio feito às pinturas de Vien no relatório do Salon de 1763, pinturas justamente produzidas no âmbito da Academia Real e das instituições nacionais.

Para Diderot, a maneira em pintura ressaltada da educação e da instrução, conceitos para as que ele retoma dos verbetes “maneiras” e as “atitudes” que ele produz mesmo na *Encyclopédie*²¹⁹. A natureza escrupulosamente imitada, não admita maneira;

²¹⁸ *“Voici mes critiques et mes éloges. Je loue, je blâme d’après ma sensation particulière qui ne fait pas loi. Dieu ne demanderait de nous que la sincérité avec nous-mêmes. Les artistes voudront bien n’être pas plus exigeants. On a bientôt dit, cela est beau, cela est mauvais ; mais la raison du plaisir ou du dégoût se fait quelques fois attendre, et je suis commandé par un diable d’homme qui ne lui donne pas le temps de venir. Priez Dieu pour la conversion de cet homme-là, et le front incliné devant les portes du Salon, faites amende honorable À l’Académie des jugements inconsidérés que je vais porter”*. “Eis minhas críticas e meus elogios. Louvo, censura conforme minha sensação particular que não é lei. Deus só pediria de nós a sinceridade com nós mesmos. Os artistas quererão não ser mais exigentes. Logo se diz, isso é belo, isso é ruim, mas a razão do prazer ou do desgosto se faz às vezes esperar e eu sou comandado por um diabo de homem que não lhe dá o tempo de vir. Rezam pela conversão desse homem e a testa inclinada na frente das portas do Salon, retratam-se dos julgamentos que eu vou dirigir à Academia”. **DIDEROT DENIS : Salon de 1767. Salons**. Editora Gallimard. Paris 2008.

²¹⁹ **Air, Manières**, considérés grammaticalement. *L’air semble être né avec nous ; il frappe à la première vue. Les manières sont d’éducation. On plaît par l’air ; on se distingue par les manières. L’air prévient ; les manières engagent. Tel vous déplaît et vous éloigne par son air, qui vous retient et vous charme ensuite par ses manières. On se donne un air ; on affecte des manières. On compose son air ; on étudie ses manières. Voyez les Synonymes François. On ne peut être un fait sans savoir se donner un air et affecter des manières ; pas même peut - être un bon Comédien. Si l’on ne sait composer son air et étudier ses manières, on est un mauvais courtisan ; et l’on doit s’éloigner de tous les états où l’on est obligé de paraître différent de ce qu’on est.*

Ar (atitude) Maneiras: considerados gramaticalmente. A atitude parece ter nascido com nós; ela toca na primeira vista. As maneiras são de educação. Agrada-se pela atitude; distingue-se pelas maneiras. As atitudes preveem, as maneiras instigam. Tal lhe desagrada e lhe afasta com sua atitude, quem lhe retém e lhe encanta em seguida pelas suas maneiras. Dá-se uma atitude, afetam-se as maneiras. Compõe-se a sua atitude, estuda-se as suas maneiras. Ver os sinônimos franceses. Não se pode ser um fato em saber se dar um ar e afetar maneiras, nem mesmo um bom comediante talvez (ator). Se não se sabe compor a sua atitude e estudar as suas maneiras, mal corteção é e se deve se afastar de todos os estados nos quais somos obrigados a parecer

Diderot se serve de outros modelos para defini-la. Depois dos mestres, da academia e da escola, Diderot cita o antigo como “formador” de maneira.

É no “*Ensaio sobre a pintura*”, de 1765, que Diderot critica a formação dos pintores e de suas maneiras como ensinadas na Academia. Neste texto, Diderot esclarece a ideia da “Verdade de natureza” (vérité de nature), defendida pelo filósofo de modo recorrente. Com a expressão “verdade de natureza”, Diderot descreve um efeito verificável pela confrontação da pintura com o objeto.

Para Diderot, é a escolha do modelo acadêmico que é criticada, por sua teatralidade obrigatoriamente posada, falsa, afetada, ridícula, fria de suas “*posições acadêmicas*” amaneiradas.

Basta Diderot criticar a escolha do modelo proposto pela academia para pôr em questão todo o ensino das escolas. Para ele, o modelo selecionado pela Academia mantém a conveniência nas suas regras gerais de verossimilhança, mas compromete a “verdade de natureza” porque não tem nada de natural.

O efeito de “verdade de natureza” não é para ser buscado apenas na imitação, mas também na escolha do modelo e na conveniência do seu tratamento com o gosto nacional, isto é, como uma maneira nacional de pintar.

Diderot ressalta a importância da confrontação entre o belo e o feio, o bem e o mal. É na percepção primeiramente sensível e na confrontação das diferenças entre o objeto pintado e o objeto visto que se faz todo julgamento.

diferente do que nós somos. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet :

<http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>

A ideia da pintura de Diderot propõe um belo fora de mim e defende um modelo externo (a natureza comum) em relação a um interno (inventado e imaginado) e arranjado segundo regras.

Não são as práticas do desenho e da pintura que estão em questão, mas o modelo que o pintor se propõe a tratar. A “verdade de natureza”, como a maneira, é antes de tudo uma questão de eleição do modelo. Não se pode ter “verdade de natureza” se o modelo selecionado não é natural.

Ninguém além de você, meu amigo²²⁰, lerá esses papéis, assim posso escrever tudo o que me deleita. Esses sete últimos anos passados na Academia a desenhar segundo o modelo, você acredita que eles foram bem empregados; e você quer saber o que que eu penso disso? É o que é, e durante esses sete penosos e cruéis anos, que se toma a maneira no desenho. Todas essas posições acadêmicas, constrangidas, aprontadas, arranjadas; todas essas ações friamente e desajeitadamente exprimidas por um pobre diabo e sempre do mesmo pobre diabo contrato em vir três vezes por semana para se desvestir e se amanequinar para um professor, o que elas têm de similar com as formas da natureza? O que que tem de similar entre um homem que tira água no poço do seu pátio e aquele, que não tendo o mesmo fardo a tirar, simula desajeitadamente essa ação, com seus dois braços para cima, no estrado da escola? O que que tem de similar aquele que finge de morrer lá com aquele que expira na sua cama, ou que se abate na rua? O que há de similar entre o lutador de escola e aquela do meu bairro? Esse homem que implora, que reza, que dorme, que refleta, que desmaia com discricção, o que há de similar com o caipira deitado na terra de cansaço e o filósofo que medita

²²⁰ O texto é uma carta pessoal endereçada a Grimm, é um diálogo, forma recorrente nos escritos sobre a arte de Diderot que remete a uma questão de opinião e da necessidade do diálogo. Diderot se apresenta com um aluno da Academia de Pintura que descreve e comenta um momento da sua formação na instituição.

*perto do fogo com o homem abafado que desmaia nomeio da multidão? Nada, meu amigo, nada. (...)*²²¹

*Portanto, a verdade de natureza se esqueça, a imaginação se encha de ações, de posições e de figuras falsas, aprontadas, ridículas e frias. Elas são armazenadas lá e elas sairão de lá para se apegar na tela. Todas às vezes pegaram os seus lápis ou o seu pincel, esses sombrios fantasmas acordarão, se apresentarão a ele; ele não poderá se distrair deles, e será um pródigo se ele consegue a exorcizá-los para os expulsar da sua cabeça. Eu conheci um jovem cheio de gosto, que antes de jogar qualquer traço na tela, se ajoelhava e dizia “Meu Deus, livre-me do modelo”. Se é raro hoje de ver um quadro composto de um número de figuras, sem reencontrar nelas, aqui ou ali, algumas dessas figuras, posições, ações, atitudes acadêmicas que desagradam até morte um homem de gosto, e que só podem se impor àqueles por quem a verdade é estrangeira, acuse disso o eternal estudo do modelo na escola!*²²²

²²¹ **DIDEROT Denis:** *Œuvres Complètes*. Tome X. Ed. Garnier Frères Paris 1876. Salon de 1767. Salon de 1765. *Essai sur la peinture 1765* (pág 464) [Documento digital]

« *Personne d'autre que vous, mon ami, ne lira ces papiers, ainsi je peux écrire tout ce qu'il me plaît. Et ces sept ans passés à l'Académie à dessiner d'après le modèle, les croyez-vous bien employés ; et voulez-vous savoir ce que j'en pense ? C'est que c'est là, et pendant ces sept pénibles et cruelles années, qu'on prend la manière dans le dessin. Toutes ces positions académiques, contraintes, apprêtées, arrangées ; toutes ces actions froidement et gauchement exprimées par un pauvre diable, et toujours par le même pauvre diable, gagé pour venir trois fois la semaine se déshabiller et se mannequiner par un professeur, qu'ont-elles de commun avec les positions et les actions de la nature ? Qu'ont de commun l'homme qui tire de l'eau dans le puits de votre cour, et celui qui, n'ayant pas le même fardeau à tirer, simule gauchement cette action, avec ses deux bras en haut, sur l'estrade de l'école ? Qu'a de commun celui qui fait semblant de se mourir là, avec celui qui expire dans son lit, ou qu'on assomme dans la rue ? Qu'a de commun ce lutteur d'école avec celui de mon carrefour ? Cet homme qui implore, qui prie, qui dort, qui réfléchit, qui s'évanouit à discrétion, qu'a-t-il de commun avec le paysan étendu de fatigue sur la terre, avec le philosophe qui médite au coin son feu avec l'homme étouffé qui s'évanouit dans la foule ? Rien, mon ami, rien. (...) »*

²²² **DIDEROT Denis:** *Oeuvres Complètes*. Tome X. Ed. Garnier Frères Paris 1876. Salon de 1767. Salon de 1765 *Les Essais sur la peinture 1765* Hermann. Editeurs des sciences et des

No relatório do Salon, de 1767, Diderot traz mais esclarecimentos sobre a “maneira” de pintar e a palavra “amaneirada”. O texto “*Da Maneira*”^{xi} (“*De la Manière*”), que adota mais uma vez o estilo da correspondência, é destinada ao seu amigo Grimm. Neste texto, Diderot rediscute a “maneira”, o “amaneirado”, trazendo novos elementos à sua reflexão sobre a palavra “modelo”.

Diderot começa esse texto definindo a maneira como um vício²²³ que afeta todas as artes; ele se serve do seu sentido e dos sentidos dos seus sinônimos dados pela

arts. 1765 [Documento digital] (págs. 464 e 465). « (...) Cependant, la vérité de nature s’oublie ; l’imagination se remplit d’actions, de positions et des figures fausses, apprêtées, ridicules et froides. Elles y sont emmagasinées ; et elles en sortiront pour s’attacher sur la toile. Toutes les fois que l’artiste prendra ses crayons ou son pinceau, ces maussades fantômes se réveilleront, se présenteront à lui ; il ne pourra s’en distraire ; et ce sera un prodige s’il réussit à les exorciser pour les chasser de sa tête. J’ai connu un jeune homme plein de goût, qui, avant de jeter le moindre trait sur la toile, se mettait à genoux, et disait “ Mon Dieu délivrez-moi du modèle. ” S’il est rare aujourd’hui de voir un tableau composé d’un certain nombre de figures, sans y retrouver, par-ci par-là, quelques-unes de ces figures, positions, actions, attitudes académiques, qui déplaisent à la mort à un homme de goût, et qui ne peuvent en imposer qu’à ceux à qui la vérité est étrangère, accusez-en l’éternelle étude du modèle à l’école

²²³ **DEFAUT, VICE, IMPERFECTION.** (Gramm. Synonym.) Ces trois mots désignent en général une qualité répréhensible, avec cette différence que vice marque une mauvaise qualité morale qui procède de la dépravation ou de la bassesse du cœur ; que défaut marque une mauvaise qualité de l’esprit, ou une mauvaise qualité purement extérieure, et qu’imperfection est le diminutif de défaut. Exemple. La négligence dans le maintien est une imperfection ; la difformité et la timidité sont des défauts ; la cruauté et la lâcheté sont des vices.

DEFEITO, VÍCIO, IMPERFEIÇÃO: (gram. Sinônimo). Essas três palavras designam em geral uma qualidade repreensível, como a diferença que vicio marca uma má qualidade moral que procede da depravação ou da baixaza do coração; que defeito marca uma má qualidade de espírito, ou uma má qualidade puramente exterior e que imperfeição é o diminutivo de defeito. Exemplo: a negligência na postura é uma imperfeição; a deformidade e a timidez são defeitos; a crueldade e a covardia são vícios. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

Encyclopédie para repreendê-la (Defeito e imperfeição relativos à sensibilidade e à moral em relação às conveniências).

Para Diderot, a maneira apresenta traços ainda mais uma coisa incompreensível do que a beleza, utilizando a expressão “*non sei o que*” de Pernety. A maneira pode agradar muito e “corromper o gosto de uma nação inteira”²²⁴ como um vício. O sentido depreciativo da palavra “maneira” vem de “amaneirado” que significa os defeitos de uma maneira. Nessa discriminação, Diderot distingue a maneira da feiura, pois a maneira é artificial, inventada, e a fealdade é natural. A maneira, artificial, supõe pretensão, ridículo e defeito do espírito, e a fealdade, natural, é inocente.

Os exemplos escolhidos por Diderot propõem situações contra natureza para esclarecer com bom humor essa ideia. Ele imagina um selvagem, um camponês, um pastor, um artesão amaneirado. Esses exemplos servem de argumento para mostrar que a maneira e o seu adjetivo “amaneirado” derivam de educação. Diderot compara a

²²⁴ Ele remete assim a noção de maneira à noção de gosto nacional, sugere uma maneira nacional.

corrupção da maneira à corrupção dos costumes²²⁵ e dos discursos²²⁶ e situa assim as origens da maneira como na sociedade polida, a da “elegância”, “graça” e “gosto”,

²²⁵**MOEURS**, s. f. (Morale.) *Actions libres des hommes, naturelles ou acquises, bonnes ou mauvaises, susceptibles de règle et de direction. Leur variété chez les divers peuples du monde dépend du climat, de la religion, des lois, du gouvernement, des besoins, de l'éducation, des manières et des exemples. A mesure que dans chaque nation une de ces causes agit avec plus de force, les autres lui cèdent d'autant. Pour justifier toutes ces vérités, il faudrait entrer dans des détails que les bornes de cet ouvrage ne sauraient nous permettre ; mais en jetant seulement les yeux sur les différentes formes de gouvernement de nos climats tempérés, on deviendrait assez juste par cette unique considération, les mœurs des citoyens. Ainsi, dans une république qui ne peut subsister que du commerce d'économie, la simplicité des mœurs, la tolérance en matière de religion, l'amour de la frugalité, l'épargne, l'esprit d'intérêt et d'avarice, devront nécessairement dominer. Dans une monarchie limitée, où chaque citoyen prend part à l'administration de l'état, la liberté y sera regardée comme un si grand bien, que toute guerre entreprise pour la soutenir, y passera pour un mal peu considérable ; les peuples de cette monarchie seront fiers, généreux, profonds dans les sciences et dans la politique, ne perdant jamais de vue leurs privilèges, pas même au milieu du loisir et de la débauche. Dans une riche monarchie absolue, où les femmes donnent le ton, l'honneur, l'ambition, la galanterie, le goût des plaisirs, la vanité, la mollesse, seront le caractère distinctif des sujets ; et comme ce gouvernement produit encore l'oisiveté, cette oisiveté corrompant les mœurs, fera naître à leur place la politesse des manières. Voyez Manières.*

COSTUMES, USOS, HÁBITOS: (substantivo, feminino) Ações livres dos homens, naturais ou adquiridas, boas ou ruins, susceptíveis de regras e de direções. A variedade deles nos diversos povos do mundo depende do clima, da religião, das leis, do governo, das necessidades, da educação, das maneiras e dos exemplos. A medida que em cada nação uma dessas causas age com mais força, as outras lhe cedem o tanto. Para justificar todas essas verdades, seria preciso entrar nos detalhes que os limites dessa obra não saberia nos permitir, mas posando só um olhar sobre as diversas formas de governo de nossos climas temperados, tornar-se-ia justo o bastante com essa única consideração, os costumes dos cidadãos. Assim, numa república que só pode subsistir do comércio da economia, a simplicidade dos costumes, a tolerância no que diz respeito à religião, o amor da frugalidade, a poupança, o espírito de interesse e de avareza deverão necessariamente dominar. Numa monarquia limitada, onde cada cidadão toma parte à administração do estado, a liberdade será olhada como um bem tão grande que qualquer guerra iniciada para sustentá-la passará por um mal pouco considerável; os povos dessa monarquia serão altaneiros, generosos, profundos nas ciências e na política, nunca perdendo de vista os seus privilégios, mesmo no âmbito do lazer e do deboche. Numa rica monarquia absoluta, onde as mulheres dão o tom, a honra e a ambição, a galanteria, os gostos dos prazeres, a vaidade, a moleza, serão o caractere

situando a maneira nas artes na formação das sociedades. Diderot conta uma história dela em relação à história de uma sociedade, que vai da barbarie à polidez. Nessa história, o filósofo descreve o itinerário das sociedades primitivas com seus discursos

distintivo dos sujeitos; e como esse governo produz ainda o ócio, esse ócio corrompendo os costumes, fara nascer no lugar a polidez das maneiras.

²²⁶ **DISCOURS, (Belles - Lett.)** *en général se prend pour tout ce qui part de la faculté de la parole, et est dérivé du verbe dicere, dire, parler ; il est genre par rapport à discours oratoire, harangue, oraison. Etc. (...)* **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet :

<http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

DISCURSO: (Belas letras) Em geral se usa para tudo que saia da faculdade da palavra, e é derivado do verbo dicere, dizer, falar; ele é gênero em relação a discursos oratório, arenga, oração etc. (...). **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet :

<http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

bárbaros²²⁷, suas artes brutas²²⁸ e seus costumes agrestes, até as sociedades polidas que alcançam o grande gosto e a grande maneira, embora de um modo efêmero e transitório. Esse momento bárbaro tem a sua maneira definida no dicionário de Pernety.

²²⁷ **BARBARES.** (Philosophie.) adj. c'est le nom que les Grecs donnaient par mépris à toutes les nations, qui ne parlaient pas leur langue, ou du moins qui ne la parlaient pas aussi bien qu'eux. Ils n'en exceptaient pas même les Egyptiens, chez lesquels ils confessaient pourtant que tous leurs philosophes et tous leurs législateurs avaient voyagé pour s'instruire. Sans entrer ici avec Brucker, dans les différentes étymologies de ce terme, ni sans examiner s'il est composé du bar des Arabes, qui signifie désert, ou s'il est dérivé du terme par lequel les Chaldéens rendent le foris ou l'extra des Latins ; je remarquerai seulement que dans la suite des temps, les Grecs ne s'en servirent que pour marquer l'extrême opposition qui se trouvait entre eux et les autres nations, qui ne s'étaient point encore dépouillées de la rudesse des premiers siècles, tandis qu'eux-mêmes, plus modernes que la plupart d'entre elles, avaient perfectionné leur goût, et contribué beaucoup aux progrès de l'esprit humain. Ainsi toutes les nations étaient réputées barbares, parce qu'elles n'avaient ni la politesse des Grecs, ni une langue aussi pure, aussi féconde, aussi harmonieuse que celle de ces peuples. En cela ils furent imités par les Romains, qui appelaient aussi barbares tous les autres peuples, à l'exception des Grecs, qu'ils reconnaissaient pour une nation savante et policée. C'est à peu près comme nous autres Français, qui regardons comme grossier tout ce qui s'éloigne de nos usages. Les Grecs et les Romains étaient jaloux de dominer plus encore par l'esprit, que par la force des armes, ainsi que nous voulons le faire par nos modes.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Tiré du site internet :

<http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

BÁRBAROS: (filosofia) adjetivo. É o nome que os gregos davam com desprezo a todas as nações que não falavam a língua deles, ou ao menos que não a falava tão bem quanto eles. Eles não excluíam nem os egípcios, os quais, contudo, confessaram que todos os seus filósofos e todos os seus legisladores tinham viajados para se instruírem. Sem entrar aqui com Brucker, nas diferentes etimologias desse termo, nem examinar-se, ele é composto do “bar” dos árabes que significa “deserto”, ou se ele é derivado do termo pelo qual as Caldeus exprimem o “foris” ou o “extar” dos latinos; eu destacarei apenas que na sequência dos tempos, os gregos se serviram dele somente para marcar a extrema oposição que se encontrava entre eles e as outras nações que não tinha se despojado ainda da rudeza dos primeiros séculos enquanto eles mesmos, mais modernos que a maior parte delas, tinham aperfeiçoado o seu gosto e contribuído muito aos progressos do espírito humano. Assim, todas as nações eram reputadas bárbaras, pois elas não tinham nem a politiza dos gregos, nem uma língua tão pura, tão fecunda, tão harmoniosa que aquela desses povos. Nisso eles foram imitados pelos Romanos que chamavam também de bárbaros todos os outros povos que eles reconheciam como uma nação sábia e polida. É mais ou menos como nós Franceses que olham como grosseiro tudo que se afasta de nossos usos. Os Gregos e os Romanos eram mais invejosos ainda em dominar pelo espírito que pela força das armas, assim como nós queremos fazer com nossos modos. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet :

BÁRBARO: termo de pintura que se diz da maneira dos pintores que viviam algum tempo e mesmo vários séculos antes de Rafael. É uma maneira bárbara que se chama também de maneira gótica, que não tem outras regras que o capricho e da qual a escolha é quase sempre no gênero baixo. É preciso formar-se conforme o gosto antigo para evitar essa maneira bárbara e para dar graça e nobreza a tudo que se faz. Lucas Van Leyden e Albrecht Dürer retêm muito dessa maneira bárbara. Vasari diz que esse último, que se um homem tão raro, tão exato e tão universal, tivesse tido a Toscana por pátria e que ele tivesse estudado segundo os antigos que se veem em Roma, ele teria sido o melhor pintor de toda Itália.²²⁹

<http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

²²⁸ **BETE, ANIMAL, BRUTE,** (Gramm.) Bête se prend souvent par opposition à homme ; ainsi on dit : l'homme a une âme, mais quelques philosophes n'en accordent point aux bêtes. Brute est un terme de mépris qu'on n'applique aux bêtes et à l'homme qu'en mauvaise part. Il s'abandonne à toute la fureur de son pen - chant comme la brute. Animal est un terme générique qui convient à tous les êtres organisés vivants : l'animal, vit, agit, se meut de lui-même, etc. Si on considère l'animal comme pensant, voulant, agissant, réfléchissant, etc. on restreint sa signification à l'espèce humaine; si on le considère comme borné dans toutes les fonctions qui usent de l'intelligence et de la volonté, et qui semblent lui être communes avec l'espèce humaine, on le restreint à bête: si on considère la bête dans son dernier degré de stupidité, et comme affranchie des lois de la raison et de l'honnêteté selon lesquelles nous devons régler notre conduite, nous l'appelons brute. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>

BESTA. ANIMAL, BRUTA: (gramatica) Besta se emprega frequentemente em oposição a homem; assim se diz: o homem tem uma alma, mas alguns filósofos não concedem alma as bestas. Bruto é um termo de desprezo que se aplica as bestas e ao homem só em mal parte. Ele se abandona a todo furor da sua inclinação como a bruta. Animal é um termo genérico que convém a todos os seres organizados vivos: o animal vive, age, move-se por ele mesmo etc. Considera-se o animal como pensante, querendo, agindo, refletindo etc. restringe-se a sua significação à espécie humana, se se considera ele como limitado em todas as funções que usam a inteligência e a vontade e que parece lhe ser comum com a espécie humana, restringe-se ele a besta, se se considera a besta no seu último grau de estupidez e como libertada das leis da razão e da honestidade segundo as quais nós devemos regular a nossa conduta, nós a chamamos de bruta. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>

²²⁹ **BARBARE:** Terme de peinture qui se dit de la manière des peintres qui vivaient quelques temps et même plusieurs siècles avant Raphaël. C'est une manière barbare qu'on appelle aussi manière gothique, qui n'a guère d'autres règles que le caprice, et dont le choix est presque

Como o tempo, os costumes se corrompem, o gosto se deprava²³⁰ e a maneira se refina, se vicia e se afeta. É nesse momento que o adjetivo “amaneirado” é empregado para exprimir essa decadência nas artes.

As expressões “maneira bárbara”, “grande maneira” e “amaneirado” servem Diderot para significar esses momentos sucessivos da maneira de pintar. A expressão “maneira bárbara” serve também para classificar os pintores do norte da Europa, separados do gosto antigo.

Diderot situa no tempo o momento preciso durante o qual “o gosto chegou ao seu mais alto grau de perfeição” para melhor determinar e descrever os sintomas da decadência nas artes. Os questionamentos errados em relação aos Antigos, a aparição de modelos novos, a redação de tratados poéticos, a invenção de novos gêneros, a valorização do singular em detrimento do coletivo são os vícios que se instalam proporcionando a decadência nas artes de uma sociedade polida, do mesmo os costumes, os discursos e a maneira de pintar.

Para Diderot, as causas dessa decadência encontram-se nas dúvidas e nos questionamentos errados em relação ao verdadeiro, ao bom, ao útil que orientam as respostas nos caminhos efêmeros das ficções, da poesia, da harmonia, da Antiguidade.

toujours dans le genre bas. Il faut se former sur le goût antique pour éviter cette manière barbare et pour donner de la grâce et de la noblesse à tout ce qu'on fait. Lucas de Leyde et Albrecht Dürer ont beaucoup retenu de cette manière barbare. Vasari dit que ce dernier ; que si cet homme si rare, si exact et si universel avait eu la Toscane pour patrie et qu'il eut pu étudier d'après les antiques que l'on voit à Rome, il aurait été le meilleur peintre de toute l'Italie. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet:

<http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>

²³⁰ A palavra é usada por Voltaire na sua definição para Encyclopédie e do seu dicionário filosófico. “*Le goût dépravé dans les arts est de se plaire à des sujets que révoltent les esprits bien faits, de préférer le burlesque au noble, le précieux et l'affecté au beau simple et naturel.*” “O gosto depravado nas artes é de deleitar de sujeitos que revoltam os espíritos bem feitos, de preferir o burlesco ao nobre, o precioso e o afetado ao belo simples e natural.”

O filósofo situa aqui o modelo antigo como uma resposta errada que corrompe a maneira, mas são os pintores da geração anterior a Vien que são os citados como representantes desse estilo falso, ruim e inútil.

Diderot compara a maneira com os costumes e os discursos remetendo a noção de coletivo à da “circunstância” da escolha de um pintor.

CIRCUNSTÂNCIA, CONJUNTURA, (GRAM). *Circunstância é relativo à ação; conjuntura é relativo ao momento. A circunstância é uma das suas particularidades; a conjuntura lhe é estranha; ela só tem a ver com a ação que a contemporaneidade. É um estado das coisas ou das pessoas coexistindo na ação, que ele torna mais ou menos deplorável*²³¹.

Como a maneira de um artista depende do seu gosto particular e do gosto nacional que lhe julga as obras, a palavra “maneira” é elogiosa quando precedida do adjetivo “grande”, e o adjetivo “amaneirado” significa a depravação da maneira. É esse adjetivo o mais empregado para tratar da arte, é em torno dele constituindo-se a reflexão do filósofo. Diderot procura a maneira na distância entre o que ele chama de modelo primitivo, entendido de um modo confuso pelo pintor, e o modelo natural. Nesse afastamento, o pintor ou se perde ou encontra a grande maneira. O exemplo da bela mulher que Diderot menciona remete a sua ideia de “verdade de natureza” que contribui para a elegância na representação da mulher. A qual é medida uma abordagem moral. Para ele, todas as incorreções entre o modelo primitivo e o modelo natural não são necessariamente viciosas, e todas as partes da pintura sofrem alterações. Ele enumera

²³¹ **CIRCONSTANCE, CONJONCTURE, s. f. (Gramm.)** *Circonstance* est relatif à l'action ; *conjoncture* est relatif au moment. La *circonstance* est une de ses particularités ; la *conjoncture* lui est étrangère ; elle n'a de commun avec l'action que la contemporanéité. C'est un état des choses ou des personnes coexistant à l'action, qu'il rend plus ou moins fâcheux. (Diderot).

as diversas partes da pintura: o desenho, o claro-escuro, a cor e a expressão e questiona a validade da correção acadêmica.

Para Diderot, a expressão, sensível nas expressões e nas atitudes, designa a parte da pintura mais susceptível de se tornar “amaneirada”. As paixões, a dor, as deformações que ela pode gerar desagradam na arte, pois mesmo se existem às vezes na natureza são falsas na pintura e se afastam da “verdade de natureza”. O que é “amaneirado” se afasta sempre de alguma coisa²³², segundo os exemplos apresentados pelo filósofo. O afastamento das justas conveniências²³³ determina o falso e o

²³² Ideia retomada na definição da “imitação” e no texto sobre o “modelo ideal”. “*Je prétends que c’est dans cet intervalle du troisième rang, du rang du portraitiste de la plus belle nature subsistante soit en tout, soit en partie que sont renfermées toutes les manières possibles de faire, avec éloge et succès, toutes les nuances imperceptibles du bien, du mieux et de l’excellent*”.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

²³³ **CONVENIÊNCIA:** Em pintura, significa não somente o acordo das partes para formar um todo que não seja ridículo, mas a sabedoria e o gosto na escolha dessas partes tomadas relativamente ou separadamente. É a conveniência que assina cada objeto de um quadro o caractere que lhe convém em relação a sua grandeza, sua disposição, sua forma, sua riqueza ou a sua simplicidade. É por ela que não se aloja um rei numa casa de burguês, e um carvoeiro num palácio. É ela que ensina a não vestir uma caipira de estofa de lençóis de ouro ou de seda, de não pôr a cabeça de um jovem sobre o corpo de um velho, nem a mão de uma mulher na extremidade de um braço de homem, a conservar cada objeto suas proporções naturais seguindo (ou segundo) a perspectiva, a dar a cada figura o caractere que lhe convém, segundo a paixão natural que o move, segundo sua idade, seu sexo e sua condição; a manter o costume tanto para as fábricas, os vestuários, as armas, etc., que para a maneira de agir, enfim, a dispor tudo de maneira que o conjunto fizesse um todo em acordo, a não introduzir nada nas composições que não tivessem verossimilhança, que não seja enérgico, natural, e conforme as regras do bom gosto e da (bienséance). Decência. A maior parte dos pintores ignora tudo, ou não faz bastante caso dessas leis de conveniência, seja nas atitudes, seja enfim na disposição dos objetos para a ordenança dos seus quadros. Alguns as olham como minúcias, enquanto as pessoas conhecedoras e de bom senso as tratam como erros reais, porque eles sabem de qual consequências fazem as conveniências essenciais, sobretudo numa arte que tem por objeto de fazer ilusão, de agradar e de instruir, e que não deve consequentemente expor nada aos olhos que não seja uma imitação exata da bela natureza. A decência não é exatamente a mesma coisa que a conveniência, não se pode assim confundi-las.

DOM PERNETY : Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris, 1757. Librairie Bauche. disponível no site :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k257115.r=Pernety%2C+Antoine-Joseph.langEN>

CONVENANCE:

“amaneirado”. É uma apreciação torta e um entendimento errado de algumas evoluções da sociedade e das convenções que suscitam “*atitudes parasitas*” como, por exemplo, uma submissão ao técnico em detrimento do sujeito, que constituem as causas da decadência da maneira. Diderot termina o seu artigo para situar mais uma vez a maneira na sua relação com a imitação²³⁴ da natureza. Ele reitera a ideia já trazida no “Ensaio sobre a pintura”²³⁵, segundo a qual a maneira vem da imitação e do modelo. Na maneira de escolher uma natureza adequada à pintura (a bela natureza, o que se chama de pitoresco) está o potencial da “verdade de natureza” e da maneira de tratá-la.

En peinture, signifie non seulement l'accord des parties, pour former un tout qui ne soit pas ridicule, mais la sagesse et le goût dans le choix de ces parties prises relativement ou séparément. C'est la convenance qui assigne à chaque objet d'un tableau le caractère qui lui convient par rapport à sa grandeur, sa disposition, sa forme, sa richesse ou sa simplicité. C'est par elle qu'on ne loge pas un roi dans une maison de bourgeois, et un charbonnier dans un palais. C'est elle qui enseigne à ne pas habiller une paysanne d'étoffes de drap d'or ou de soie, à ne pas mettre la tête d'un jeune sur le corps d'un vieillard, ni la main d'une femme au bout d'un bras d'homme, à conserver chaque objet ses proportions naturelles, suivant la perspective ; à donner à chaque figure le caractère qui lui convient, suivant la passion naturelle qui le meut, selon son âge, son sexe, et sa condition ; à garder le costume, tant pour les fabriques les habillement, les armes, etc. que pour la manière d'agir, enfin à disposer tout de manière que l'ensemble fasse un tout d'accord ; à ne rien introduire dans les compositions qui ne soit vraisemblable, énergique, naturel et conforme aux règles du bon goût et de la bienséance voyez composition.

La plupart des peintres ignorent, ou ne font pas assez de cas de ces lois de convenance, soit dans les attitudes, soit enfin dans la disposition des objets pour l'ordonnance de leurs tableaux. Quelques-uns les regardent comme des minuties, pendant que les gens connaisseurs et de bon sens les traitent de fautes réelles, parce qu'ils savent de quelle conséquence font les convenances essentielles, surtout dans un art qui a pour objet de faire illusion, de plaire et d'instruire, et qui ne doit par conséquent rien exposer aux yeux qui ne soit une imitation exacte de la belle nature. La bienséance n'est pas tout à fait la même convenance; il ne faut donc pas les confondre.

DOM PERNETY : Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris, 1757. Librairie Bauche. disponível no site :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k257115.r=Pernety%2C+Antoine-Joseph.langEN>

²³⁴ “A imitação rigorosa de Natureza deixara a arte pobre, pequena, mesquinha, mas nunca falsa e amaneirada. É da imitação de Natureza, ou exagerada ou embelezada, que sairão o belo e o verdadeiro, o amaneirado e o falso, porque então o artista está abandonado à sua própria imaginação: ele fica sem nenhum modelo preciso.”

²³⁵ “Não haveria nenhuma maneira, nem no desenho, nem na cor, caso se imitasse escrupulosamente a natureza. A maneira vem do mestre, da academia, da escola, e mesmo do antigo.”

É em relação ao embelezamento, que afasta a obra da verdade do seu modelo original, que a maneira será bela e verdadeira ou amaneirada e falsa. Mas existem deformações que não são viciosas e que podem embelezar as imitações.

Há na *Encyclopédie* uma definição da imitação de Diderot que traz esclarecimentos sobre a relação entre a maneira, a imitação e o modelo.

C. Maneira e imitação

Imitação: É a representação artificial de um objeto. A natureza cega não imita nada; é a arte que imita. Se a arte imita com vozes articuladas, a imitação se chama discurso e o discurso é oratório ou poético. Se ele imita com sons, a imitação se chama a música. Se ele imita com cores, a imitação se chama pintura. Se ele imita com a madeira, a pedra, o mármore ou qualquer outro material similar, a imitação se chama escultura. A natureza é sempre verdadeira: pois a arte só arriscara ser falsa na sua imitação quando ela se afastara da natureza, ou por capricho, ou pela impossibilidade de se aproximar dela perto o suficiente. A arte da imitação em qualquer gênero que seja tem a sua infância, o seu estado de perfeição e o seu momento de decadência. Aqueles que criaram a arte tiveram somente como modelo a natureza. Aqueles a aperfeiçoaram, foram, ao julgá-los a rigor, apenas os imitadores dos primeiros: o que não tira deles o título de homens de gênio porque apreciamos menos o mérito das obras pela primeira invenção e a dificuldade dos obstáculos vencidos que pelas gruas de perfeição e o efeito. Existem na natureza objetos que nos alteram mais que outros, assim, embora a imitação dos primeiros esteja mais fácil que a imitação dos segundos, é ela que nos interessa mais. O julgamento do homem de gosto e aquele do artista são muito diferentes. É a dificuldade de exprimir alguns aspectos da natureza, que segurara o artista suspenso em admiração. O homem de gosto conhece pouco esse mérito da imitação: ele é apegado demais ao técnico que ele ignora: são qualidades cujo conhecimento é mais geral e mais comuns que fixarão os seus olhares. A imitação é rigorosa ou livre: aquele que imita rigorosamente a natureza é o historiador dela. Aquele que compõe, a exagera, a enfraquece, a embeleza, dispõe dela a

vontade, é o poeta dela. É historiador ou copista em todos os gêneros da imitação. É poeta, de qualquer maneira que se pinta ou que se imita. Quando Horácio dizia aos imitadores *ô imitatores servum pecus*, ele não falava nem daqueles que se propuseram a natureza como modelo, nem aqueles que andando, nos passos dos homens de gênio que os tinham precedidos, buscavam estender a carreira. Aquele que inventa um gênero de imitação é um homem de gênio. Aquele que aperfeiçoa um gênero de imitação inventado, ou que excela nele, é também um homem de gênio.²³⁶

²³⁶ **IMITATION :** s. f. (Gramm. et Philosophie.) c'est la représentation artificielle d'un objet. La nature aveugle n'imité point ; c'est l'art qui imite. Si l'art imite par des voix articulées, l'imitation s'appelle discours, et le discours est oratoire ou poétique. Voyez Eloquence et Poésie. S'il imite par des sons, l'imitation s'appelle musique. Voyez l'article Musique. S'il imite par des couleurs, l'imitation s'appelle peinture. Voyez l'article Peinture. S'il imite avec le bois, la pierre, le marbre, ou quelque autre matière semblable, l'imitation s'appelle sculpture. Voyez l'article Sculpture. La nature est toujours vraie ; l'art ne risquera donc d'être faux dans son imitation que quand il s'écartera de la nature, ou par caprice ou par l'impossibilité d'en approcher d'assez près. L'art de l'imitation en quelque genre que ce soit, a son enfance, son état de perfection, et son moment de décadence. Ceux qui ont créé l'art, n'ont eu de modèle que la nature. Ceux qui l'ont perfectionné, n'ont été, à les juger à la rigueur, que les imitateurs des premiers ; ce qui ne leur a point ôté le titre d'hommes de génie ; parce que nous apprécions moins le mérite des ouvrages par la première invention et la difficulté des obstacles surmontés, que par le degré de perfection et l'effet. Il y a dans la nature des objets qui nous affectent plus que d'autres ; ainsi quoique l'imitation des premiers soit peut être plus facile que l'imitation des seconds, elle nous intéressera davantage. Le jugement de l'homme de goût et celui de l'artiste sont bien différents. C'est la difficulté de rendre certains effets de la nature, qui tiendra l'artiste suspendu en admiration. L'homme de goût ne connaît guère ce mérite de l'imitation ; il tient trop au technique qu'il ignore : ce sont des qualités dont la connaissance est plus générale et plus commune, qui fixeront ses regards. L'imitation est rigoureuse ou libre ; celui qui imite rigoureusement la nature en est l'historien. Voyez Histoire. Celui qui la compose, l'exagère, l'affaiblit, l'embellit, en dispose à son gré, en est le poète. Voyez Poésie. On est historien ou copiste dans tous les genres d'imitation. On est poète, de quelque manière qu'on peigne ou qu'on imite. Quand Horace disait aux imitateurs, *ô imitatores servum pecus*, il ne s'adressait ni à ceux qui se proposaient la nature pour modèle, ni à ceux qui marchant sur les traces des hommes de génie qui les avoient précédés, cherchaient à étendre la carrière. Celui qui invente un genre d'imitation est un homme de génie. Celui qui perfectionne un genre d'imitation inventé, ou qui y excelle, est aussi un homme de génie. Voyez l'article suivant.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Tiré du site internet :

<http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

A imitação é a “*representação artificial de um objeto*”²³⁷.

Segundo Diderot, como a natureza²³⁸ é sempre verdadeira, a imitação rigorosa dessa natureza²³⁹ impede a falsidade na arte. O falso acontece somente quando a

²³⁷ **OBJET. (peinture.)** *c'est ce qui attire nos regards. Il vaut mieux dans un tableau laisser quelque chose à désirer, que de fatiguer les yeux du spectateur par une trop grande multiplicité d'objets. On reconnaît le goût sûr et délicat d'un artiste, au choix des incidents qu'il fait entrer dans un sujet, à son attention de n'employer rien que de piquant, à rejeter ce qui est fade et puérile, enfin à composer un tout auquel chaque objet en particulier soit comme nécessairement lié, mais voyez des détails plus intéressants au mot Sujet, Peinture. (D. J.)* **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet:

<http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

OBJETO (pintura): É o que atrai nossos olhares. É melhor deixar num quadro uma coisa a se desejar que de cansar os olhos do espectador com uma multiplicidade de objetos grande demais. Reconhece-se o gosto certo e delicado de uma artista na escolha dos incidentes que ele faz entrar num sujeito, ao seu cuidado em empregar apenas o picante, em rejeitar o que é fado e pueril, enfim, em compor um todo no qual cada objeto em particular esteja como necessariamente ligado, ver detalhes interessantes na palavra assunto, pintura.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Tiré du site internet : <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

²³⁸ **NATURE, la, (Poésie.)** *La nature en Poésie est, 1°. Tout ce qui est actuellement existant dans l'univers, 2°. C'est tout ce qui a existé avant nous, et que nous pouvons connaître par l'histoire des temps, des lieux et des hommes ; 3°. C'est tout ce qui peut exister, mais qui peut-être n'a jamais existé ni n'existera jamais. Nous comprenons dans l'Histoire la fable et toutes les inventions poétiques, auxquelles on accorde une existence de supposition qui vaut pour les Arts autant que la réalité historique. Ainsi il y a trois mondes où le génie poétique peut aller choisir et prendre ce qui lui convient pour former ses compositions : le monde réel, le monde historique, qui comprend le fabuleux, et le monde possible ; et ces trois mondes sont ce qu'on appelle la nature. (D. J.)* **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.**

Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

NATUREZA (poesia): Natureza em poesia é: 1. Tudo o que é atualmente existente no universo; 2. Tudo que existiu antes de nós e que nós podemos conhecer com a história dos tempos, dos lugares e dos homens; 3. Tudo que possa existir, mas que talvez nunca existiu e que jamais existirá. Nós entendemos na História a fábula e todas as invenções poéticas as quais concede-se uma existência de suposição que vale nas artes tanto quanto a realidade histórica. Assim, há três mundos aonde o gênio poético pode ir escolher e tomar o que lhe convém para formar as suas composições: o mundo real, o mundo histórico, que compreende o fabuloso, e o mundo possível; e esses três mundos chama-se de natureza; (Jaucourt) **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet :

<http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

²³⁹ **NATURE:** *En termes de peinture et de sculpture, s'entend de tous les objets visibles qu'un peintre peut représenter dans un tableau. Ce n'est pas assez d'imiter la Nature de point en point, il faut le faire avec choix et n'en prendre que ce qu'elle a de plus beau et de plus parfait : elle est*

imitação se afasta da natureza por “*capricho*” ou pela “*impossibilidade de se aproximar dela*”. Diderot situa assim a maneira e a sua qualidade na imitação livre, ou poética, como ele a classifica abaixo. Essa imitação, que não se submeta unicamente e rigorosamente às leis da percepção da natureza na sua representação, navega na imaginação e nas ideias em busca do belo afastando-se da verdade do modelo original.

No tempo, a boa imitação, como a grande maneira, o bom gosto, a elegância, ou ainda o pintor, tem três momentos. Um bárbaro, grosseiro e brutal; um grande, perfeito, se não aperfeiçoado; e um senil, decadente, depravado, amaneirado. Se esses termos exprimem características diferentes desses três momentos, todos eles servem na

le modèle et l'arbitre souverain de l'art, mais elle a quelques fois des défauts que l'artiste doit savoir corriger, et n'en point laisser échapper les beautés fuyantes et passagères. Les ouvrages des anciens ne servent de modèles aux modernes que parce qu'ils sont faits avec un goût, un choix, une élégance et une perfection que la nature ne paraît pas avoir surpassé. Il ne faut cependant pas être si fort attaché à la nature, que l'on ne donne rien à ses études ni à son génie, car le nu et les draperies feraient quelques fois un fort mauvais effet sur l'œil des spectateurs, si l'on ne leur donnait un certain tour qui corrige ce qu'il y a souvent de dur et de sec dans l'objet naturel que l'on copie : c'est ce qu'on appelle flatter la nature. Malheureusement la plupart des peintres voyent toujours la nature telle qu'ils ont appris à la peindre, et chacun selon sa manière. Il est donc très important de se mettre sous la discipline d'un bon maître, et encore plus de ne point épouser de manière, parce que la nature n'en a point. On dit peindre d'après nature, dessiner d'après nature. DOM PERNETY: Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

NATUREZA: Em termos de pintura e de escultura, se entende de todos os objetos visíveis que um pintor possa representar num quadro. Não é o bastante imitar a natureza em tudo, é preciso fazê-lo com escolha e pegar nela o que ela tem de belo e de mais perfeito: ela é o modelo e o árbitro soberano da arte, mas ela tem às vezes defeitos que o artista deve saber corrigir e não deixar escapar as belezas fugitivas e passageiras. A sobras dos antigos só servem de modelo aos modernos porque elas estão feitas com um gosto e uma escolha, uma elegância e uma perfeição que a natureza não parece ter ultrapassado. Contudo, não é preciso ficar tão apegado à natureza e não proporcionar nada aos seus estudos e ao seu gênio, por que o nu e os drapejados fariam às vezes um efeito muito ruim ao olho do espectador se não se dava um certo jeito que corrija o que frequentemente tem de duro e seco no objeto natural que se copia, é o que chamamos de adular a natureza. Infelizmente, a maior parte dos pintores vê sempre a natureza como eles aprenderam a pintá-la e cada um conforme a sua maneira. Pois é muito importante de se colocar sob a disciplina de um bom mestre e ainda mais de não adotar nenhuma maneira porque a natureza não tem nenhuma. Se diz pintar conforme a natureza, desenhar conforme a natureza. **PERNETY:** Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

exaltação e na imitação do melhor momento, seja da maneira de um artista, seja do gosto nacional.

Para Diderot, a natureza é o primeiro modelo dos primeiros artistas. Os seguidores destes são apenas os seus imitadores. Eles podem imitar rigorosa ou livremente o modelo distinguido dois gêneros de imitação: o dos historiadores da natureza e o dos poetas da natureza. Diderot não estabelece nenhum juízo de valor, os dois gêneros produzindo gênios²⁴⁰; ressalta que não é apenas pelo “técnico” da pintura que se mede a boa imitação, mas pelo sucesso em exprimir e fazer sentir os efeitos das coisas da natureza que mais nos afetam. É o pintor Watelet que escreve a definição da palavra “efeito^{xii}” adaptada à pintura para a *Encyclopédie*.

Há uma definição da “imitação” nos registros da poesia e da retórica da *Encyclopédie*, que interessa quando relacionada à pintura de Vien. O artigo seguinte, de Jaucourt, define a “imitação” relativamente à imitação da natureza e às obras do passado.

Imitação: (Poesia. Retórica). Podemos defini-la como o empréstimo das imagens, dos pensamentos, dos sentimentos que se tira nos escritos de alguns autores e dos quais se faz um uso ou diferente ou aproximado, ou enriquecendo o original. Nada é mais permitido que usar das obras que são entre as mãos de tudo mundo, não é crime copiar, pelo contrário, é nos escritos, segundo Quintiliano que se deve pegar a abundância e a riqueza dos termos, a variedade das figuras e a maneira de compor: em seguida, completa esse orador, apegara-se fortemente em imitar as perfeições que se vejam neles, pois não se deve duvidar que uma boa parte da arte não consiste numa imitação fantasiada. Deixamos dizer algumas pessoas que a imitação é apenas uma espécie de servidão que

²⁴⁰ Pensamos a um dos pintores preferidos de Diderot, o pintor Chardin.

*tende a abafar o vigor da natureza; longe de enfraquecer essa natureza, as vantagens que se tira dela só servem para fortificá-la.*²⁴¹

Uma outra definição pode esclarecer as circunstâncias do elogio de Diderot de 1763 às pinturas de Vien, é aquela de Pernetty do verbo “imitar”, que menciona o “antigo” como modelo e define as qualidades desse gênero de imitação, associando-as à familiarização com o gosto e à maneira dos “antigos”.

IMITAÇÃO, IMITAR: *Esses termos têm dois sentidos. Aquele de trabalhar segundo um modelo ou copiando-o conforme um modelo, ou copiando-o exatamente trabalhando somente no gosto e na maneira de um mestre. Um pintor mesmo que pinta de prática e não consulta a natureza por cada quadro que ele faz, tem sempre por objeto a imitação dessa mesma natureza. O escultor a imita pela exatidão das formas e a justeza do desenho somente, mas o pintor não deve ater-se a isso, ele deve se propor uma imitação tão perfeita da natureza que faça ilusão e é crescendo a essa exatidão das formas a cor própria de cada objeto: toda arte da pintura consiste nessa imitação. Se diz ainda que um pintor, um escultor imita o antigo, quando depois ter se familiarizado com o antigo, eles pegam o gosto e a maneira. Se diz também, esse quadro só é uma*

²⁴¹ **Imitation, s. f.** (Poésie. Rhétor.) *On peut la définir, l'emprunt des images, des pensées, des sentiments, qu'on puise dans les écrits de quelque auteur, et dont on fait un usage, soit différent, soit approchant, soit en enchérissant sur l'original. Rien n'est plus permis que d'user des ouvrages qui sont entre les mains de tout le monde; ce n'est point un crime de les copier; c'est au contraire dans leurs écrits, selon Quintilien, qu'il faut prendre l'abondance & la richesse des termes, la variété des figures, et la manière de composer: ensuite, ajoute cet orateur, on s'attachera fortement à imiter les perfections que l'on voit en eux; car on ne doit pas douter qu'une bonne partie de l'art ne consiste dans l'imitation adroitement déguisée. Laissons dire à certaines gens que l'imitation n'est qu'une espèce de servitude qui tend à étouffer la vigueur de la nature ; loin d'affaiblir cette nature, les avantages qu'on en tire ne servent qu'à la fortifier. C'est ce que M. Racine a prouvé solidement dans un mémoire agréable, dont le précis décorera cet article. (D. J.)* **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet:

<http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>

imitação de Raphael, do Poussin etc. para dizer que ele é pintado segundo o gosto, o toque e o colorido desses pintores. Assim, imitar não é precisamente copiar traço por traço. Mas quando se diz que toda arte do pintor consiste na imitação da natureza, é preciso entender que se trata da bela natureza e não do que ela tem de defeituoso. Pintar um modelo e imitar até os defeitos na representação que se faz dela, seria imitar a natureza mas não seria ser um bom pintor, mesmo se esse quadro tivesse a correção do desenho e a beleza do colorido, um toque suave e muitas outras qualidades requeridas para uma boa pintura. Com um trabalho assíduo um espírito medíocre pode conseguir a precisão das medidas, a exatidão das formas: mas é preciso dar alma por esse desenho todo espiritual do qual fala M. de Piles, o qual supondo sempre a imitação da natureza nessa justeza das medidas, torna essa imitação perfeita, imprimindo aos objetos pintados a vida e a verdade da natureza com escolha, conveniência e variedade; escolha para não pegar indiferentemente tudo que se apresenta; conveniência para a expressão dos sujeitos que pede figuras às vezes de um jeito, às vezes de um outro. E variedade para o prazer dos olhos e para a perfeita imitação da natureza que nunca apresenta dois objetos perfeitamente parecidos. Pois, não basta imitar as proporções, é preciso a mais do espírito de contorno. Quando se representa por exemplo o corpo de um homem, é preciso instilar nele a alma fazendo parecê-la verdadeiramente de carne, cheia de sangue e de vida.²⁴²

²⁴² **IMITATION, IMITER (page 365/366):** Ces termes ont deux sens. C'est travailler d'après un modèle, ou en le copiant d'après un modèle, ou en le copiant exactement en travaillant seulement dans le goût et la manière d'un maître. Un peintre même qui peint de pratique et ne consulte pas la nature à chaque tableau qu'il fait, a toujours pour objet l'imitation de cette même nature. Le sculpteur l'imité par l'exactitude des formes et la justesse du dessein seulement ; mais le Peintre ne doit pas s'en tenir là : il doit se proposer une imitation si parfaite de la nature, qu'il fasse illusion, et c'est en ajoutant à cette exactitude des formes la couleur propre à chaque objet : tout l'art de la Peinture consiste dans cette imitation. On dit encore qu'un Peintre, un Sculpteur imitent l'antique, quand après s'être familiarisé avec l'antique, ils en prennent le goût et la manière. On dit aussi, ce tableau n'est qu'une imitation de Raphaël, du Poussin, etc. pour dire qu'il est peint suivant le goût ; la touche et le coloris de ces Peintres. Ainsi, imiter ce n'est pas précisément copier trait pour trait. Mais quand on dit que tout l'art du Peintre consiste dans l'imitation de la nature, il faut l'entendre de la belle nature ; et non de ce qu'elle a de défectueux. Peindre un modèle, et en imiter jusqu'aux défauts dans la représentation qu'on en fait, ce serait imiter la nature, mais ce ne serait pas être un bon Peintre, quand le tableau aurait même d'ailleurs la correction du dessin et la beauté du coloris, une touche moelleuse, et beaucoup d'autres qualités requises pour une bonne peinture. Avec un travail assidu, un esprit médiocre peut parvenir à la

D. Maneira antiga e modelo antigo

Na pintura “A vendedora de amores”, de 1763, as expressões “modelo antigo” e “maneira antiga” entrelaçam os seus sentidos de uma maneira particular. A tela, que imita um modelo antigo, se afasta da natureza aplicando as recomendações de Winckelmann²⁴³ para reencontrar a maneira antiga. O modelo e a sua maneira constituem o sujeito da pintura. A maneira é o modelo, o mestre é o antigo. Volta às origens gregas da arte da pintura na busca da grande maneira, como diz Diderot no Salon do mesmo ano. O seu correspondente “O Amor fugindo à escravidão”, de 1789, feito desta vez sem modelo, evidencia a maneira adquirida e o triunfo do seu modelo.

Para Diderot, entre a natureza e o antigo como modelo, a “*natureza é o primeiro modelo dos primeiros artistas*”. No relatório do Salon de 1767, há um trecho^{xiii} no qual o filósofo desenvolve a suas ideias sobre o modelo ideal. E que esclarece a “maneira antiga”.

précision des mesures, à l'exactitude des formes; mais il faut y donner l'âme, par ce dessin tout spirituel dont parle M. de Piles, lequel supposant toujours l'imitation de la nature dans cette justesse des mesures, rende cette imitation parfaite, en imprimant aux objets peints la vie et la vérité de la nature, avec choix, convenance et variété: choix pour ne pas prendre indifféremment tout ce qui se présente; convenance pour l'expression des sujets, qui demande des figures tantôt d'une façon et tantôt d'une autre; et variété pour le plaisir des yeux, et pour la parfaite imitation de la nature, qui ne présente jamais deux objets parfaitement semblables. Il ne suffit donc pas d'imiter les proportions, il faut de plus l'esprit du contour. Quand on représente, par exemple; le corps d'un homme, il faut y infuser l'âme, en la faisant paraître véritablement de chair, plein de sang et de vie. **DOM PERNETY: Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure**. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).

²⁴³ **WINCKELMANN Johann Joachim:** *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* » (Traduzido dessa edição)

“Para chegar ao conhecimento do belo perfeito, o estudo da natureza é pelos menos um caminho necessariamente mas longo e mais fastidioso que o estudo dos antigos.”

« *Pour arriver à la connaissance du beau parfait, l'étude de la nature est à tout le moins un chemin nécessairement plus long et plus fastidieux que l'étude des anciens* »

É um diálogo entre o filósofo e um pintor, gênero que Diderot gosta quando se remete à filosofia grega. O filósofo questiona o pintor sobre a relação entre o modelo e a beleza na perspectiva de determinar o melhor modelo.

Precisando a ideia do afastamento entre o modelo e a sua imitação, debatida no texto “*Da Maneira*” e na definição da *Encyclopédie*, Diderot aponta nesse texto a diferença entre a ideia geral da coisa, a ideia geral da beleza e a coisa individual. Após apresentar modelos diferentes, trata-se de explicar as suas características. Diderot considera impossível encontrar na natureza um modelo isolado que possa, total ou parcialmente, conter todas as características desse mesmo objeto tomado no seu aspecto geral. Um mesmo modelo não pode conter todas as belezas desse objeto na natureza. Para Diderot, esse mesmo modelo de natureza se altera em permanência num grande movimento mecânico de transformação que afeta sem parar as circunstâncias do belo, do gosto, da maneira etc.

Diderot distingue vários tipos de modelos ou de maneiras de conceber o modelo para esclarecer a sua ideia.

O “*modelo primeiro*” é o objeto individual que não pode possuir todas as variedades desse mesmo objeto tomado na sua generalidade no espaço, nem todas as suas alterações ao longo do tempo e dos seus acidentes. Ele serve de base ao artista que, ao representá-lo, o altera, pois também é impossível para um artista, na sua representação rigorosa, ser verdadeiramente rigoroso. Sempre haverá supressões ou acréscimos de alguma coisa, que faz parte da maneira do pintor e o afasta da “*linha verdadeira, da linha de beleza, da linha ideal*”.

Se há “*modelo verdadeiro*”, ele se situa no bom entendimento dos modelos possíveis nos espaços das conveniências e das alterações das conveniências no tempo. Somente o exercício da observação da natureza e das suas variações no tempo permite ao artista encontrar a “*linha verdadeira, a linha de beleza, a linha ideal*”.

O *modelo é ideal*²⁴⁴ no sentido que ele não depende de uma imagem só, mas de todas as imagens de que o artista possa se lembrar em relação a esse objeto-modelo. Diderot distingue classes²⁴⁵ de pintores em relação ao gênero de imitação para esclarecer esse afastamento, o pintor retratista que imita rigorosamente e o homem de gênio, o pintor poeta que imagina.

Para Diderot quando o artista embeleza, ele não “*faz nada do que é nem do que pode ser*” e o verbo “embelezar” concerne os acréscimos como está na sua definição na *Encyclopédie*.

Embelezar é *acrescer com arte a objetos que seriam talvez indiferentes por eles mesmos, formas ou acessórios que os tornam interessantes, agradáveis, preciosos, etc.*²⁴⁶

²⁴⁴ **IDÉAL, adj. (Gramm.)** qui est d'idée. On demande d'un tableau si le sujet en est historique ou idéal ; d'où l'on voit qu'idéal s'oppose à réel. On dit c'est un homme idéal, pour désigner le caractère chimérique de son esprit ; c'est un personnage idéal, pour marquer que c'est une fiction, et non un être qui ait existé ; sa philosophie est toute idéale, par opposition à la philosophie d'observations et d'expérience.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Tiré du site internet:

<http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>

IDEAL: que é de ideia. Pede-se de uma pintura se o sujeito dele é histórico ou ideal; disso veja-se que ideal opõe-se à real. Diz-se é um homem ideal, para designar o caractere quimérico do seu espírito; é um personagem ideal, para marcar que é uma ficção e não um ser que existiu; a sua filosofia é toda ideal, em oposição a uma filosofia de observação e de experiência.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Disponível no site :

<http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

²⁴⁵ O copista, mencionado na parte dois, sendo a classe dos pintores menos considerada.

²⁴⁶ **EMBELEZAR, v. act.** c'est ajouter avec art à des objets qui seraient peut-être indifférents par eux-mêmes, des formes ou des accessoires qui les rendent intéressants, agréables, précieux, etc O artigo é de Diderot. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Disponível no site :

<http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

Embelezar é procurar interessar²⁴⁷, agradar²⁴⁸ e tornar precioso²⁴⁹, amaneirando quando se se afasta demais da verdade. Pois é da verdade que é sempre questão na

²⁴⁷ **INTERET**, s. m. (Littérat.) l'intérêt dans un ouvrage de littérature, naît du style, des incidents, des caractères, de la vraisemblance, et de l'enchaînement. Imaginez les situations les plus pathétiques ; si elles sont mal amenées, vous n'intéresserez pas. Conduisez votre poème avec tout l'art imaginable ; si les situations en sont froides, vous n'intéresserez pas. Sachez trouver des situations et les enchaîner ; si vous manquez du style qui convient à chaque chose, vous n'intéresserez pas. Sachez trouver des situations, les lier, les colorier ; si la vraisemblance n'est pas dans le tout, vous n'intéresserez pas. Or vous ne serez vrai semblant, qu'en vous conformant à l'ordre général des choses, lorsqu'il se plaît à combiner des incidents extraordinaires. Si vous vous en tenez à la peinture de la nature commune, gardez partout la même proportion qui y règne. Si vous vous élevez au-dessus de cette nature, et que vos êtres soient poétiques, agrandis ; que tout soit réduit au module que vous aurez choisi, et que tout soit agrandi en même proportion : il serait ridicule de mettre une gerbe de petits épis, tels qu'ils croissent dans nos champs, sous le bras d'une Cérès à qui l'on aurait donné sept à huit pieds de haut. (...) **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers**. Tiré du site internet:

<http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

INTERESSE: (literatura) o interesse numa obra de literatura nasce do estilo, dos incidentes, dos caracteres, da semelhança e da sucessão. Imagina as situações as mais patéticas; se elas são mal trazidas, você não interessara. Conduz o seu poema com toda arte imaginável, se as situações são frias nele, você não interessara. Saiba encontrar situações e fazê-las se suceder; se falta a você o estilo que convém para cada coisa, você não interessara. Saiba encontrar as situações, ligá-las, colori-las; se a semelhança não está no tudo, você não interessara. Pois você será semelhante apenas se conformando a ordem geral das coisas, quando ele se agrada combinando incidentes extraordinários. Se você é apegado à pintura da natureza comum, mantém em todos os lugares a mesma proporção que reina nela. Se você se eleva por cima dessa natureza, e que seus seres estejam poéticos, aumentados que tudo seja reduzido ao módulo que você terá escolhido, e que tudo seja acrescido na mesma proporção, seria ridículo de fazer um ramo de pequenas espigas, tal como eles cruzam nos nossos campos, embaixo do braço de uma Ceres, a quem teria tido se dado sete a oito pés de altura. (...) O artigo é de Diderot. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers**.

Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

²⁴⁸ **AGRÉABLE, GRACIEUX**, considérés grammaticalement. L'air et les manières, dit M. l'Abbé Girard, rendent gracieux. L'esprit et l'humeur rendent agréable. On aime la rencontre d'un homme gracieux ; il plaît. On recherche la compagnie d'un homme agréable ; il amuse. Les personnes polies sont toujours gracieuses. Les personnes enjouées sont ordinairement agréables. Ce n'est pas assez pour la société d'être d'un abord gracieux, et d'un commerce agréable. On fait une réception gracieuse. On a la conversation agréable. Il semble que les hommes sont gracieux par l'air, et les femmes par les manières. Le gracieux et l'agréable ne signifient pas toujours des qualités personnelles. Le gracieux se dit quelquefois de ce qui flatte les sens et l'amour propre ; et l'agréable, de ce qui convient au goût et à l'esprit. Il est gracieux d'avoir de beaux objets devant soi ; rien n'est plus agréable que la bonne compagnie. Il peut être dangereux d'approcher de ce qui est gracieux, et d'user de ce qui est agréable. On naît

reflexão de Diderot. Com a fórmula “*Há entre a verdade e a sua imagem a bela mulher individual que ele escolheu como modelo*”, o filósofo situa verdade na qualidade das imagens lembradas pelo artista e o seu modelo. Diderot retoma a tópica de Zeuxis trocando o critério natural da observação das mulheres pela escolha das mais belas partes de cada uma delas pelo conhecimento e a conformidade ao antigo. Diderot faz a pergunta pertinente: “*Como os antigos que não tinham antigos fizeram?*” para se

gracieux, et l'on fait l'agréable. (Diderot) Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Tiré du site internet:

<http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

AGRADÁVEL, GRACIOSO, considerados gramaticalmente. A atitude e as maneiras, diz Senhor o Abade Girard, tornam gracioso. O espírito e o humor tornam agradável. Gosta-se do encontro de um homem gracioso; ele agrada. Busca-se a companhia de um homem agradável: ele diverte. As pessoas polidas são sempre graciosas. As pessoas alegres são ordinalmente agradáveis. Não é o bastante para a sociedade de ser de um acesso gracioso, e de um comércio agradável. Faz-se uma recepção graciosa. Tem-se uma conversação agradável. Parece que os homens são graciosos pela atitude e as mulheres pelas maneiras. O gracioso e o agradável não significam sempre qualidades pessoais. O gracioso se diz às vezes do que bajula os sentidos e o amor próprio, e o agradável, do que convém ao gosto e ao espírito. É gracioso ter belos objetos na sua frente, nada é mais agradável que a boa companhia. Pose-se perigoso de aproximar do que é gracioso e de usar do que é agradável. Nasce-se gracioso e se faz o agradável.

O artigo é de Diderot. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet : <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>

²⁴⁹ **PRÉCIEUX**, adj. (Gram.) qui est d'un grand prix. Ainsi l'on dit d'une belle pierre qu'elle est précieuse ; d'un morceau d'histoire naturelle qui montre quelque accident particulier, qu'il est précieux ; d'un tableau, que le coloris en est précieux ; d'un grand ministre, que c'est une vie précieuse à l'état ; d'une expression trop recherchée, qu'elle est précieuse ; d'une femme qui a l'habitude de ces expressions, que c'est une précieuse, etc. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Disponível no site :

<http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>. **PRECIOSO**: Adjetivo (Gramática) que é de um grande preço. Assim se diz de bela pedra, que ela é preciosa; de um pedaço de história natural que mostra algum acidente particular, que ele é precioso; de uma pintura, que nela o colorido é precioso; de um grande ministro, que é uma preciosa vida ao estado; de uma expressão rebuscada demais, que ela é preciosa; de uma mulher que tem o hábito dessas expressões que ela é uma preciosa. O artigo é de Diderot. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Disponível no site : <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>

tornarem o que foram e são. Ele coloca nessa situação o pintor com quem está conversando, e na explicação de como os gregos fizeram, o filósofo e o pintor voltam às origens da pintura. Diderot imagina os antigos saindo da barbaria da sua arte, numa “marcha lenta e pusilânime”, por um longo e penoso tateamento, numa “longa observação” de “uma infinidade de observações” das quais só o efeito fica na memória, adquirindo uma “experiência consumada”, um “tato requintado, um gosto, etc”, que os tornaram capazes de escolher as partes mais belas da natureza e a melhor maneira de exprimi-las.

O modelo ideal de Diderot é composto dessa infinidade de imagens, tão numerosas que só o efeito delas fica na memória e não se restringe a um único modelo, antigo. Diderot responde à Winckelmann que, nos “*Pensamentos sobre a imitação das obras gregas em pintura e em escultura.*” prescreve um único modelo, o modelo. Encontra-se no texto^{xiv} que abre a parte da escultura no relatório do Salon de 1765, uma outra reposta de Diderot às ideias de Winckelmann sobre o modelo. Num diálogo imaginário, o filósofo esclarece os defeitos da escolha de um único modelo seja ele o antigo ou a natureza.

Os modelos se acumulam ao longo desse tateamento no tempo, geração após geração.

E. A grande maneira

Jacques Louis David²⁵⁰:

*Todos os dias eu o vejo e acredite sempre vê-lo pela primeira vez. Esse jovem mostra a grande maneira na conduta da sua obra, ele tenha alma, suas cabeças tenham expressão sem afetação, suas atitudes são nobres e naturais, ele desenha, ele sabe jogar um drapeado e fazer belas dobras, a sua cor é bela sem ser brilhante. Desejaria que tivesse menos rigidez nas carnes, os seus músculos não têm bastante flexibilidade em alguns lugares. Expressem pelo pensamento a sua arquitetura mais surda e talvez isso fará melhor. Se eu falasse da admiração do soldado, da mulher que dá esmolas, desses braços que se cruzam, eu estragaria o meu prazer e afligiria o artista, mas eu não saberia me poupar de lhe dizer: será que você não acha Belizário humilhado o bastante de receber esmolas? Era preciso lhe fazer pedi-la? Passa esse braço levantado em volta da criança ou levanta-o no céu que ele acusara do seu rigor. (...)*²⁵¹

²⁵⁰ Jacques Louis David: (1748-) Primeiramente aluno de Boucher e depois de Vien. À partir de 1765, a relação entre David e o seu mestre Vien se torna paternal. Vien será o segundo pai de David (o pai de David morreu quando ele tinha nove anos).

²⁵¹ **DIDEROT Denis: Héros e martyrs. Salon de 1769, 1771, 1775, 1781.** Edição Hermann. Paris 1995. "Tous les jours je le vois et crois toujours le voir pour la première fois. Ce jeune homme montre de la grande manière dans la conduite de son ouvrage, il a de l'âme, ses têtes ont de l'expression sans affectation, ses attitudes sont nobles et naturelles, il dessine, il sait jeter une draperie et faire de beaux plis, sa couleur est belle sans être brillante. Je désirerais qu'il y eût moins de raideur dans ses chairs, ses muscles n'ont pas assez de flexibilité en quelques endroits. Rendez par la pensée son architecture plus sourde et peut-être que cela fera mieux. Si je parlais de l'admiration du soldat, de la femme qui donne l'aumône, de ces bras qui se croisent, je gênerais mon plaisir et j'affligerais l'artiste, mais je ne saurais me dispenser de lui dire : Est-ce que tu ne trouves pas Bélisaire assez humilié de recevoir l'aumône ? Fallait-il la lui faire demander ? Passe ce bras élevé autour de l'enfant ou lève-le vers le ciel qu'il accusera de sa rigueur. »

E com esses termos que Diderot no seu último relatório²⁵² de Salon, em 1781, critica a pintura “O Belizário”, primeira exposição no Salon do jovem pintor Jacques Louis David, aluno e filho adotivo de Vien. Essa tela pintada em Roma em 1780, foi exposta brevemente na Academia francesa em Roma pouco antes do retorno do pintor em Paris. É essa tela que foi escolhida para ser o *morceau de agrégation* apresentado às pressas na Academia para poder expô-la no Salon. As obras expostas por David não são mencionadas no livrete do Salon de 1781, demonstrando as condições repentinas da primeira exposição de David.

Para Diderot, David mostra a grande maneira, uma pintura sem afetação, que tem alma, grandeza, nobreza que consegue surpreender o filósofo a cada vez que a veja. A pintura “à maneira antiga” ou “à grega” do mestre Vien conquista na maneira do aluno David o maior elogio que uma pintura possa pretender. Pense-se nas conversas sobre a maneira que Vien tinha com os alunos no caminho de Roma.

*Durante o caminho da viagem, teve o cuidado de misturar nas nossas conversas com os pensionários, reflexões sobre a pintura para não os deixarem perder de vista o objeto essencial da viagem deles. David me representava frequentemente que ele não trocaria de maneira. – Em que lhe servirão vossos estudos se você não quer aproveitar das luzes que lhes darão as obras dos grandes mestres? – Senhor, eu sou apegado a minha maneira e não a trocarei. – Lembre-se do que você está me dizendo e nós veremos na sua volta se você mantenha a mesma linguagem. Eu lhe predigo que você a trocará.*²⁵³

²⁵² Diderot que more em 1784, não fara o relatório do Salon em 1783.

²⁵³ **THOMAS W. GAEHTGENS, JACQUES LUGANS : Joseph Marie VIEN, peintre du Roi (1716-1809)**. As memórias Vien. Editora Arthena Paris 1988 Page 312. (Documents). “*Durant le trajet du Voyage, j’eus soin d’entremêler dans mes conversations avec les pensionnaires des réflexions sur la peinture pour ne pas leur laisser perdre de vue l’objet essentiel de leur voyage. David me représentait souvent qu’il ne changerait pas de manière. – À quoi vous serviront vos études si vous ne voulez pas profiter des lumières que vous donneront les ouvrages des grands maîtres ? – Mr, je tiens à ma manière et je n’en changerai pas. - Souvenez-vous de ce que vous me dites et nous verrons à votre retour si vous tiendrez le même langage. Je vous prédis moi que vous en changeraï*”.

Entretanto, durante a sua estadia em Roma (1775-1781), David operou as variações recomendadas pelo mestre na sua maneira de pintar. Com essa maneira David excela na maioria das partes da pintura e recebe um elogio digno das obras do seu mestre Vien. Contudo, Diderot aponta o excesso de rigidez das figuras e critica com exagerada a humilhação submetida à Belizário, quando o pintor lhe faz pedir esmola. Essa exageração do trágico do sujeito afasta de fato a pintura da verdade de natureza e da verdade histórica.

David não mudará mais de maneira de pintar e trabalhara nesse estilo até o fim da sua carreira. Os Salon dos anos 1781, 1783, 1785, 1787, 1789 mostram o desenvolvimento dessa maneira, das suas escolhas e da sua feitura.

Jacques Louis DAVID: *Belizário*. 1781. Óleo sobre tela 288 x 312 cm.
Museu das Belas Artes de Lille.

P E I N T U R E S . 21

Par M. DAVID, Académicien.

88. J. Brutus, premier Consul, de retour en sa maison, après avoir condamné ses deux fils, qui s'étoient unis aux Tarquins & avoient conspiré contre la Liberté Romaine; des Liéteurs rapportent leurs corps pour qu'on leur donne la sépulture.

Ce Tableau, de 13 pieds sur 10, est pour le Roi; il ne paroitra que vers la fin de l'exposition.

89. Les Amours de Pâris & d'Hélène.

5 pieds & $\frac{1}{2}$ de long sur 4 pieds $\frac{1}{2}$ de haut.

254

No Salon de 1789, Jacques Louis David expõe duas telas: "*J. Brutus, primeiro Consul, de volta em sua casa, depois de ter condenado os seus dois filhos, que tinham se unido aos Tarquinos e tinham conspirados contra a Liberdade romana, os oficiais da*

²⁵⁴ Pelo Senhor DAVID, Acadêmico. 88. J. Brutus, primeiro Cônsul, de volta em sua casa, depois de ter condenado os seus dois filhos, que tinham se unido aos Tarquinos e tinham conspirado contra a Liberdade romana, os oficiais da magistratura trazem os seus corpos para que se dê a eles a sepultura. Esse quadro de 15 pés sobre 10 é para o Rei, só aparecera por volta do final da exposição. 89. Os amores de Paris e Helena.

5 pés e meio de comprimento sobre 4 pés e meio de altura.

magistratura tragam os seus corpos para que se dê a eles a sepultura” e “Os Amores de Pâris e Helena”.

A extrema gravidade do sujeito de história do “Brutus” contrasta com o “gracioso-galante” dos “Amores de Pâris” e uma obra ameaça fazer olvidar a outra. É a gravidade do brutus que retém a atenção do público.

Eu estou fazendo um quadro da minha pura invenção. É Brutus, homem e pai que se privou das suas crianças e que se retirou nos seus lares, traga-se-lhe os seus dois filhos para dar a eles a sepultura. Ele é distraído no seu sofrimento, no pé da estátua de Roma, pelos gritos da sua esposa, o medo e o desvanecimento da sua filha mais velha.²⁵⁵

²⁵⁵ Carta escrita por David dia 14 de junho 1789 ao seu aluno Jean-Baptiste Wicar (1762-1834). Essa carta confirma que David, dois antes da abertura do Salon, não acabou a pintura, que o sujeito, a ação, a cena e as figuras são escolhidos e que ela está no momento do tratamento. «Je fais un tableau de ma pure invention. C’est Brutus, homme et père, qui s’est privé de ses enfants et qui, retiré dans ses foyers, on lui rapporte ses deux fils pour leur donner la sépulture. Il est distrait de son chagrin, au pied de la statue de Rome, par les cris de sa femme, la peur et l’évanouissement de la plus grande fille.» Documento eletrônico disponível no site www.gallica.fr.

Jacques Louis DAVID. *Os Liteiros trazem à Brutus os corpos de seus filhos.*
1789. 323 x 422 cm. Museu do Louvre, Paris

Jacques Louis DAVID. *Os Amores de Paris e Helena*. 1788. 144 x 180 cm.
Museu do Louvre, Paris.

A pintura “*Os Liteireiros trazem à Brutus os corpos de seus filhos*” se fez esperar, pois não foi exposta na abertura da exposição. Circularam informações sobre uma eventual censura²⁵⁶ das instituições. Vien defendeu o seu aluno e a pintura foi exposta nos últimos dias do Salon.

A cantilena entoada em Paris na ocasião ironiza um suspense estratégico que teria sido organizado por David.

*Brutus não está no Salon
E nos que nós sabemos a razão disso:
Do pintor é o costume. Ele quer que nos tornamos blasé
Das obras primas expostas
Para oferecer a sua obra.²⁵⁷*

Suspense premeditado ou ausência circunstancial anunciada pelo livrete, o atraso foi finalmente explicado por uma demora na execução.

Para essa pintura e conforme ao seu hábito desde de 1781, David tira o seu sujeito de várias fontes históricas. Desde a sua primeira exposição no Salon de 1781, David escolhe autores diferentes²⁵⁸ do seu mestre Vien, afasta-se da fábula e do mito para o

²⁵⁶ Segundo um artigo datado do dia 12 de agosto 1789 do jornalista Feydel: “Hier, onze du mois d’août, le comte d’Angiviller, soi-disant gouverneur du Salon de peinture, a ordonné à Mr. Cuvillier, gouverneur de la Samaritaine, qu’il ordonnât à Mr. Vien, premier peintre du Roi, de défendre au célèbre M. David, de la part du Roi qui n’en savait rien, d’exposer un tableau de sa composition, représentant les deux fils de Brutus, immolés par leur père au salut de la patrie”. “Ontem, dia onze de agosto, o conde d’Angiviller, intitulado Governador do Salon de Pintura, ordenou ao Senhor Cuvilliers, Governador da Samaritaine, que ele ordenasse ao Senhor Vien, primeiro pintor do Rei, de proibir ao célebre Senhor David, da parte do Rei que não sabia nada disso, de expor um quadro da sua composição, representando os dois filhos de Brutus, imolados pelo pai deles para a salvação da pátria.”

²⁵⁷ «*Brutus n’est pas dans le Salon
Et nous qui n’en savons pas la raison :
Du peintre c’est l’usage. Il veut que nous soyons blasés
Sur les chefs d’œuvres exposés
Pour offrir son ouvrage.*»

²⁵⁸ Tite Live, Plutarque, Voltaire

estudo da história. Voltaire tinha distinguido os termos na sua definição da "história"²⁵⁹ para a *Encyclopédie*. Na sua grande maneira, David escolhe narrativas históricas que são conhecidas pelo público por outras representações artísticas (literárias ou teatrais) ou o interessam quando relacionadas às circunstâncias do presente. David apresenta ou reapresenta ao público essas histórias antigas ou suas adaptações recentes como para reabrir os seus aspetos polêmicos. Essa maneira de pintar evidencia a participação da pintura nos debates filosóficos e políticos e distingue-se nessas características da maneira do mestre Vien. Encontra-se no *Brutus* de 1789 essa maneira cuidadosa de escolher os sujeitos pictóricos procurando estabelecer uma conveniência entre as fontes históricas, suas adaptações recentes e as circunstâncias e as conjunturas do presente. David obra nessa maneira desde 1780 e a expõe desde 1781.

Para o "Belizário", David escolhe a narrativa de Marmontel²⁶⁰, "O Belizário"²⁶¹ escrita em 1767. Esse livro foi censurado em dezembro do mesmo ano pela Sorbonne²⁶². Essa adaptação da história de Belizário de Procópio teve um grande sucesso, sucesso também proporcionado pela própria censura. Pense-se que, em 1781, essa polemica ainda perdura na memória do público. Que a razão da censura do livro de Marmontel

²⁵⁹ **HISTOIRE**, s. f. *c'est le récit des faits donnés pour vrais ; au contraire de la fable, qui est le récit des faits donnés pour faux.*

HISTÓRIA: É a narrativa de fatos dados por verdadeiro; ao contrário da fábula que é a narrativa dos fatos dados por falsos. .

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Tiré du site internet : <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>

O verbete é de Voltaire

²⁶⁰ **MARMONTEL Jean François (1723-1799)** : Enciclopedista, filósofo, historiador, poeta, romancista, acadêmico, amigo de Voltaire e de D'Angiviller, Marmontel frequente a corte. Ele é um personagem reconhecido e suas obras são famosas na segunda metade do século XVIII.

²⁶¹ A história do Belizário foi escrita por Procópio de Cesárias (500-565), secretário de Belizário, grande historiador do mundo antigo.

²⁶² O livro foi censurado pela Sorbonne que considerou que ele defendia a tolerância religiosa. Pense-se também que o livro demonstrava a ingratidão dos soberanos com a desgraça de Belizário e a atitude de Justiniano. A história foi entendida como uma crítica ao regime de Luís XV.

seja de ordem política ou de ordem religiosa, a pintura de David se insere na continuação da representação pela arte dos ideais de tolerância e de liberdade dos enciclopedistas.

No Salon de 1783, David expõe “A dor e os pesares de Andrômaca perto do corpo de Heitor, seu marido”

Par M. D A V I D , Agréé.

162. La douleur & les regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector son mari.

**Tableau de 8 pieds 7 pouces de haut,
sur 6 pieds 4 pouces de large.**

163. Deux Portraits sous le même numéro.

34 P E I N T U R E S .

164. Dessin d'une Frise dans le genre antique.

165. Autres Tableaux sous le même numéro.

Jacques Louis DAVID. *A dor e os pesares de Andrômaca perto do corpo de Heitor, seu marido*. 1783. óleo sobre tela 275 x 203 cm. Museu do Louvre, Paris

No Salon de 1785, David expõe “O Juramento dos Horácios” a escolha do sujeito se opera nos historiadores latinos e de Corneille e da sua célebre tragédia escrita para Richelieu em 1760.

Par M. DAVID, Académicien.

**103. Serment des Horaces, entre les
mains de leur Pere.**

**Ce Tableau de 13 pieds de long, sur
10 de haut, est pour le Roi.**

P E I N T U R E S.

29

104. Bélifaire.

**D'environ 4 pieds de long, sur 3 pieds
de haut.**

105. Portrait de M. P***

Jacques Louis DAVID. *O Juramento dos Horácios*. 1784
Óleo sobre tela 3,30 x 3,46 cm – Museu do Louvre, Paris

No Salon de 1787, David expõe “Sócrates no momento de tomar a cicuta”, encomenda real, o pintor remete às recomendações feitas por Denis Diderot no seu verbete “composição”²⁶³ da *Encyclopédie*.

Par M. DAVID, Académicien.
319. Socrate au moment de prendre la
ciguë.
Ce Tableau, de 6 pieds de large, sur
4 de haut, appartient à M. de Trudaine.

²⁶³ “Um pintor que gosta do simples, do verdadeiro e do grande, se apegara particularmente a Homero e a Platão. Eu não direi nada sobre Homero, ninguém ignora até onde esse poeta levou a imitação da natureza. Platão é um pouco menos conhecido desse lado, contudo ousou assegurar que ele não deve nada a Homero”

Diderot verbete “composição”

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

Jacques Louis DAVID *A Morte de Sócrates* – 1787
 Óleo sobre tela 1,29 x 1,96 cm
 The Metropolitan Museum Of Art, Nova York

Para o “Brutus”, David se serve de Tito-Lívio para a história, de Cícero para as ideias republicanas e da tragédia de Voltaire: “Brutus” escrita em 1730 e representada uma única vez em Paris em 1786, para as ideias revolucionárias. A escolha dessa tragédia de Voltaire, censurada por sua subversiva exaltação da república, garante a modernidade polemica do sujeito.

Ao que diz respeito a ação do sujeito escolhido, David inventa sempre um episódio que não é mencionado em nenhum texto, pois não aconteceu. Ele completa a narrativa com um detalhe não contado e se liberta da interpretação servil do texto. Deixando mais espaço a imaginação, David contorna os limites da verdade histórica pela invenção.

David se serve do desenrolar geral da história, do seu tempo, do seu local, das suas circunstâncias para pintar uma nova ação, fruto das várias fontes que participam dessa adaptação. Essa maneira de escolher e de trabalhar o sujeito demonstra uma busca oportuna de conveniência entre os costumes do passado e os do presente, como para entender o presente no entendimento da história. A pintura do “Brutus”, que mostra que os desafios decorrentes da aplicação das leis revolucionárias não é coisa nova, e que há exemplos na história e que a história pode propor modelos.

O sucesso público da obra demonstra que essa conveniência existe também entre o gosto singular do artista e o gosto do público, estabelecendo assim a condições de um gosto nacional. Encontra-se também invenção na composição e a maneira de David se surpreende os seus mestres.

*“Vamos Senhor, continue! No seu Horácio você colocou três figuras na mesma linha, o que nunca se viu desde que se faz pintura. Hoje você coloca o personagem principal na escuridão [...]. Mas a onde você viu que se podia fazer uma composição sem empregar a linha piramidal?”*²⁶⁴

Como para “Andrômaca”, “Os Horácio” ou ainda “Sócrates” a utilização do claro-escuro é considerada exagerada pelo acadêmicos, mas em contrapartida, a maneira do “Brutus” encanta a jovem crítica que, como o pseudo-Carmontelle exalta “O primeiro quadro de gênio saído da escola moderna”²⁶⁵

²⁶⁴ **HEIM Jean François, BÉRAUD Claire, HEIM Philippe :** *Les Salons de la révolution française* (1789-1799) Editora C.A.C Paris 1989. Cartas do pintor Jean Marie PIERRE.

« *Allons Monsieur, continuez ! Dans vos Horaces vous avez mis trois figures sur la même ligne, ce qui ne s’est jamais vu depuis qu’on fait de la peinture. Aujourd’hui vous placez le principal personnage dans l’ombre [...]. Mais où avez-vous vu qu’on pût faire une composition sans employer la ligne pyramidale ?* »

²⁶⁵ **MICHEL Régis :** *David, l’art et le politique*. Editions Gallimard Paris 1988.

Ao nível da composição, David escapa da escolha do instante da ação ao escolher inventar esse instante, libertando-se das regras da composição sem infringi-las. Com efeito, a regras das três unidades, de tempo, de ação e de lugar se mantém respeitadas na cena imaginada. O texto histórico traz apenas os contornos da ação, o pintor inventa o instante o mais pitoresco da ação. Com essa brecha aberta pela imaginação na pintura histórica, David consegue estabelecer na sua pintura uma conveniência entre exemplos da história e as circunstâncias do presente, e uma conveniência entre o gosto nacional e o seu gosto particular, essa maneira de escolher remete à definição da beleza da escolha do sujeito no verbete “escolha” da *Encyclopédie*.

“A beleza da escolha de um sujeito depende da exatidão de suas relações com as circunstâncias, o tempo para o qual ele é feito, os lugares onde ele deve ser colocado e as pessoas que o mandaram executá-lo.”²⁶⁶

²⁶⁶ Definição já citada em cima.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Tiré du site internet : <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>

Ao que diz respeito ao modelo do personagem principal, David como Vien escolhe obras antigas, assim os traços do Brutus de David são aqueles do Brutus capitolino²⁶⁷ e trazem, acrescentam veracidade histórica à cena inventada.

Com o sujeito de Brutus, herói emblemático, entre heroísmo republicano e tirania sanguinária, David obteve o sucesso esperado. Se não se fala mais as palavras “graça” ou “elegância” quando se trata da pintura escura de David e entre a virtude e vício que a pintura de David encontra sua fortuna na sua conveniência com as circunstâncias do presente.

267

Brutus capitolino, busto em bronze da época republicana romana. Descoberto em 1500. Esse supostamente fazia parte de uma escultura maior, hoje desaparecida. Esboço de Brutus de David datado de 1790.

ⁱ **GENRE :** Genre, (Page 7:597) (Peinture.) Le mot genre adapté à l'art de la Peinture, sert proprement à distinguer de la classe des peintres d'histoire, ceux qui bornés à certains objets, se font une étude particulière de les peindre, et une espèce de loi de ne représenter que ceux - là: ainsi l'artiste qui ne choisit pour sujet de ses tableaux que des animaux, des fruits, des fleurs ou des paysages, est nommé peintre de genre. Au reste cette modestie forcée ou raisonnée qui engage un artiste à se borner dans ses imitations aux objets qui lui plaisent davantage, ou dans la représentation desquels il trouve plus de facilité, n'est que louable, et le résultat en est beaucoup plus avantageux à l'art, que la présomption et l'entêtement qui font entreprendre de

peindre l'histoire à ceux dont les talents sont trop bornés pour remplir toutes les conditions qu'elle exige. Ce n'est donc point une raison d'avoir moins de considération pour un habile peintre de genre, parce que ses talents sont renfermés dans une sphère qui semble plus bornée; comme ce n'est point pour un peintre un juste sujet de s'enorgueillir, de ce qu'il peint médiocrement dans tous les genres: pour détruire ces deux préjugés, on doit considérer que le peintre dont le genre semble borné, a cependant encore un si grand nombre de recherches et d'études à faire, de soins et de peines à se donner pour réussir, que le champ qu'il cultive est assez vaste pour qu'il y puisse recueillir des fruits satisfaisants de ses travaux. D'ailleurs le peintre de genre par l'habitude de considérer les mêmes objets, les rend toujours avec une vérité d'imitation dans les formes qui donne un vrai mérite à ses ouvrages. D'un autre côté le peintre d'histoire embrasse tant d'objets, qu'il est très - facile de prouver et par le raisonnement et par l'expérience, qu'il y en a beaucoup dont il ne nous présente que des imitations très - imparfaites: d'ailleurs le peintre d'histoire médiocre est à des yeux éclairés si peu estimable dans ses productions, ces êtres qu'il produit, et dans l'existence desquels il se glorifie, sont des fantômes si contrefaits dans leur forme, si peu naturels dans leur couleur, si gauches ou si faux dans leur expression, que loin de mériter la moindre admiration, ils devraient être supprimés comme les enfants que les Lacédémoniens condamnaient à la mort, parce que les défauts de leur conformation les rendaient inutiles à la république, et qu'ils pouvaient occasionner par leur vue des enfantements monstrueux. C'est donc de concert avec la raison, que j'encourage les Artistes qui ont quelque lieu de douter de leurs forces, ou auxquels des tentatives trop pénibles et peu heureuses, démontrent l'inutilité de leurs efforts, de se borner dans leurs travaux, pour remplir au moins avec quelque utilité une carrière, qui par - là deviendra digne de louange. Car, on ne saurait trop le répéter aujourd'hui, tout homme qui déplace l'exercice de ses talents en les laissant diriger par sa fantaisie, par la mode, ou par le mauvais goût, est un citoyen non - seulement très - inutile, mais encore très - nuisible à la société. Au contraire celui qui sacrifie les désirs aveugles de la prétention, ou la séduction de l'exemple, au but honnête de s'acquitter bien d'un talent médiocre, est digne de louange pour l'utilité qu'il procure, et pour le sacrifice qu'il fait de son amour propre. Mais ce n'est pas assez pour moi d'avoir soutenu par ce que je viens de dire, les droits du goût et de la raison, je veux en comparant les principaux genres des ouvrages de la Peinture, avec les genres différents qui distinguent les inventions de la Poésie, donner aux gens du monde une idée plus noble qu'ils ne l'ont ordinairement des artistes qu'on appelle peintres de genre, et à ces artistes un amour propre fondé sur la ressemblance des opérations de deux arts, dont les principes sont également tirés de la nature, et dont la gloire est également établie sur une juste imitation. J'ai dit au mot Galerie, qu'une suite nombreuse de tableaux, dans lesquels la même histoire est représentée dans différents moments, correspond en peinture aux inventions de la Poésie, qui sont composés de plusieurs chants ; tels que ces grands poèmes, l'Iliade, l'Odyssée, l'Enéide, la Jérusalem délivrée, le Paradis perdu, et la Henriade. Comme il serait très - possible aussi que trois ou cinq tableaux destinés à orner un salon, eussent entre eux une liaison et une gradation d'intérêt, on pourrait suivre dans la façon dont on les traiterait quelques - uns des principes qui constituent la tragédie ou la comédie ; telle est une infinité de sujets propres à la Peinture, qui fourniraient aisément trois ou cinq situations agréables, intéressantes et touchantes. Cette unité d'action ferait naître une curiosité soutenue, qui tournerait à l'avantage de l'habile artiste, qui pour la nourrir mieux, réserverait pour le dernier tableau la catastrophe touchante ou le dénouement agréable de l'action. Les suites composées pour les grandes tapisseries, présentent une partie de cette idée, mais souvent on n'y observe pas assez la progression d'intérêt sur laquelle j'insiste; on est trop sujet à ne choisir que ce qui paraîtra plus riche, et ce qui fournira plus d'objets, sans réfléchir que les scènes ou le théâtre est le plus rempli, ne sont pas toujours celles dont le spectateur retire un plaisir plus grand. J'ajouterai encore que ces espèces de poèmes

dramatiques pittoresques devraient toujours être choisis tels que les places où ils sont destinés le demandent; il est tant de faits connus, d'histoires et de fables, de caractères différents, que chaque appartement pourrait être orné dans le genre qui conviendrait mieux à son usage, et cette espèce de convenance et d'unité ne pourrait manquer de produire un spectacle plus agréable que ces assortiments ordinaires, qui n'ayant aucun rapport ni dans les sujets, ni dans la manière de les traiter, offrent dans le même lieu les austères beautés de l'histoire confondues avec les merveilles de la fable, et les rêveries d'une imagination peu réglée; mais passons aux autres genres. La pastorale héroïque est un genre commun à la Poésie et à la Peinture, qui n'est pas plus avoiié de la nature dans l'un de ces arts, que dans l'autre. En effet décrire un berger avec des mœurs efféminées, lui prêter des sentiments peu naturels, ou le peindre avec des habits chargés de rubans, dans des attitudes étudiées, c'est commettre sans contredit deux fautes de vraisemblance égales ; et ces productions de l'art qui doivent si peu à la nature, ont besoin d'un art extrême pour être tolérées. La pastorale naturelle, ce genre dans lequel Théocrite et le Poussin ont réussi, tient de plus près à la vérité ; il prête aussi plus de véritables ressources à la Peinture. La Nature féconde et inépuisable dans sa fécondité, se venge de l'affront que lui ont fait les sectateurs du genre précédent, en prodiguant au peintre et au poète qui veulent la suivre, une source intarissable de richesses et de beautés. L'idylle semblable au paysage, est un genre qui tient à celui dont nous venons de parler (le Poussin). Un artiste représente un paysage charmant, on y voit un tombeau ; près de ce monument un jeune homme et une jeune fille arrêtés lisent l'inscription qui se présente à eux, et cette inscription leur dit : je vivais ainsi que vous dans la délicieuse Arcadie ; ne semble-t-il pas à celui qui voit cette peinture, qu'il lit l'idylle du ruisseau de la naïve Deshoulières ? Dans l'une et dans l'autre de ces productions les images agréables de la nature conduisent à des pensées aussi justes et aussi philosophiques que la façon dont elles sont présentées est agréable et vraie. Le nom de portrait est commun à la Poésie comme à la Peinture ; ces deux genres peuvent se comparer dans les deux arts jusque dans la manière dont on les traite ; car il en est très - peu de ressemblants. Les descriptions en vers des présents de la nature sont à la Poésie ce qu'ont été à la Peinture les ouvrages dans lesquels Desportes et Baptiste ont si bien représenté les fleurs et les fruits: les peintres d'animaux ont pour associés les fabulistes; enfin il n'est pas jusque à la satire et à l'épigramme, qui ne puissent être traitées en Peinture comme en Poésie; mais ces deux talents non seulement inutiles mais nuisibles, sont par conséquent trop peu estimables, pour que je m'y arrête. J'en resterai même à cette énumération, que ceux à qui elle plaira pourront étendre au gré de leur imagination et de leurs connaissances. J'ajouterai seulement que les genres en Peinture se sont divisés et peuvent se subdiviser à l'infini : le paysage a produit les peintres de fabriques, d'architecture, ceux d'animaux, de marine ; il n'y a pas jusque aux vues de l'intérieur d'une église qui ont occupé tout le talent des Pieter - neufs et des Stenwits. Article de M. Watelet.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

GÊNERO: (pintura). A palavra gênero, adaptada à arte da pintura, serve na verdade para distinguir a classe dos pintores de história daqueles que, limitados a certos objetos, fazem um estudo próprio de pintá-los e uma espécie de lei de só representar aqueles: assim o artista que se limita a representação em seus quadros de animais, frutos, flores ou paisagens, é chamado de pintor de gênero. De resto esta modéstia pensada que leva um artista a se limitar em suas imitações a objetos que lhe agradam muito ou na representação dos quais ele tem mais facilidade, é apenas louvável e o resultado disto é mais vantajoso para a arte que a presunção e a teimosia que fazem dedicar-se a pintar a história àqueles cujos talentos são muito limitados para preencher todas as condições que ela exige. Não é pois em absoluto uma razão de ter menos consideração por um hábil pintor de gênero, porque seus talentos são contidos numa

esfera que parece mais limitada; como não é nada para um pintor um motivo suficiente de orgulho desde que ele pinte mediocrementemente em todos os gêneros: para destruir estes dois preconceitos, deve-se considerar que o pintor cujo gênero parece limitado tem, no entanto, ainda um grande volume de pesquisas e de estudos a fazer, cuidados ou preocupações e trabalhos a se dar para vencer, que o campo que ele cultiva é muito vasto para que ele aí possa colher frutos satisfatórios de seus trabalhos. De resto pintar um gênero pelo hábito de se valer dos mesmos objetos os torna sempre como uma imitação real nas formas que trazem o verdadeiro mérito às suas obras. Por outro lado, o pintor de história aborda tantos objetos que é muito fácil provar pelo raciocínio e pela experiência, ele só nos apresenta imitações imperfeitas: de resto o pintor de história medíocre é para olhos esclarecidos muito pouco considerado em sua produção, estes seres que ele produz, e de cuja existência ele se vangloria, são fantasmas tão contrafeitos em sua forma, tão pouco naturais em suas cores, grotescos ou falsos em sua expressão que, longe de merecer qualquer admiração, deveriam ser suprimidos como os filhos que os lacedemônios condenavam à morte, porque os defeitos de sua conformação tornavam-nos inúteis à república e que ele podia aparentar visualmente crianças monstruosas. É, então, de acordo com a razão que eu encorajo os artistas que duvidam de seu valor, ou aos quais as tentativas muito penosas e pouco felizes demonstram a inutilidade de seus esforços de se limitar em seus trabalhos a apresentar ao menos alguma utilidade, uma carreira que por este motivo se tornará digna de louvor. Porque não seria demais repetir hoje que todo homem que modifica os exercícios de seus talentos, deixando-se dirigir por sua fantasia, pela moda ou pelo mau gosto, é um cidadão não apenas muito inútil, mas ainda muito nocivo à sociedade. Ao contrário, aquele que sacrifica os desejos cegos da pretensão ou a sedução do exemplo, com o fim honesto de adquirir um talento medíocre, é digno de louvor pela utilidade que ele almeja e pelo sacrifício que ele faz de seu amor próprio. Mas não é muito para eu sustentar pelo que acabo de dizer, os direitos do gosto e da razão, eu quero, comparando os principais gêneros das obras da pintura com os gêneros diferentes que distinguem as invenções da poesia, dar ao mundo uma ideia mais nobre que não o têm em geral os artistas que chama pintores de gênero, a estes artistas um amor próprio fundado na verossimilhança das operações de duas artes cujos princípios são igualmente oriundos da natureza, cuja glória é igualmente calcada sobre uma justa imitação. Eu disse na palavra Galeria que uma série numerosa de quadros no quais a mesma história é representada em diferentes momentos, corresponde em pintura às invenções da poesia, compostas de vários cantos; tais como os grandes poemas *Íliada*, *Odisseia*, *Eneida*, *Jerusalém Libertada*, *Paraíso Perdido*, *Henriade*. Como seria possível também que três ou cinco quadros destinados a decorar um salão tivessem entre eles uma ligação e uma gradação de interesse, pode-se concluir o modo pelo qual serão tratados alguns dos princípios que constituem a comédia ou a tragédia. É tamanha infinidade de assuntos próprios da pintura que proporcionariam facilmente três ou cinco situações agradáveis e tocantes. Esta unidade de ação faria nascer uma curiosidade sustentada que traria vantagem ao hábil artista, que para a nutrir melhor, reservaria para o último quadro a tocante catástrofe ou o desenrolar agradável da ação. As sequências compostas pelas grandes tapeçarias apresentam parte desta ideia, mas frequentemente não se observa muito aí a progressão de interesse que eu insisto em falar; estamos inclinados a escolher apenas o que parecerá mais rico, o que fornecerá mais objetos sem refletir que as cenas ou teatro estão mais concorridos, não são sempre aquelas nas quais o espectador sente o maior prazer. Acrescentarei ainda que estas espécies de poemas dramáticos pitorescos deveriam sempre ser escolhidos de forma que os lugares aos quais eles são destinados o solicitam; há tantos fatos conhecidos de história, de fábulas, de caracteres diferentes, que cada cena poderia ser ornamentada no gênero que conferia melhor seu uso e esta espécie de conveniência e de unidade não poderia deixar de produzir um espetáculo mais agradável que essas cenas ordinárias, que não tendo nenhuma

relação nem com os assuntos nem com a maneira de tratá-los oferecem no mesmo lugar as belezas austeras da história misturadas com as maravilhas da fábula, as lembranças de uma imaginação pouco regrada. Mas passemos aos outros gêneros. A pastoral heroica é um gênero comum à pintura e à poesia que não é mais tratada pela natureza em uma destas artes do que na outra. Efetivamente descrever um pastor com hábitos afeminados, emprestar-lhe sentimentos pouco naturais ou pintá-lo com roupas cheias de fitas em atitudes estudadas é cometer sem contradição dois erros de verossimilhança similares; essas produções da arte que tratam tão pouco da natureza necessitam de uma arte perfeita para serem toleradas. A pastoral natural, este gênero no qual Teócrito e Poussin tiveram sucesso, aproxima-se da verdade; eles emprestam também as fontes verdadeiras à pintura. A natureza rica e perene em sua fecundidade vinga-se da afronta que lhe fizeram os seguidores do gênero precedente, proporcionando ao pintor e ao poeta que querem segui-la uma fonte inesgotável de riquezas e belezas. O idílio semelhante à paisagem é um gênero que tende a se igualar ao que acabamos de falar (Poussin). Um artista representa uma paisagem graciosa, vemos aí um túmulo; perto deste monumento um rapaz e uma moça parados leem a inscrição diante deles, que diz: Eu vivia assim como vocês na deliciosa Arcádia. Não parece a quem vê esta pintura, que ele lê o idílio do riacho da primitiva Deshoulières em uma e outra dessas obras as imagens agradáveis da natureza levam a pensamentos tão justos, tão filosóficos como o modo em que são representadas é agradável e verdadeiro. O nome de retrato é comum à poesia e à pintura; estes dois gêneros podem se comparar às duas artes até na maneira como são tratados porque são pouco parecidos. As descrições em versos dos presentes da natureza são para a poesia o que são para pintura as obras nas quais Desportes e Baptiste tão bem representaram as flores e os frutos: os pintores de animais têm como associados os fabulistas. Enfim não é da sátira ao epigrama que possam ser tratados na pintura como na poesia, mas estes dois talentos não apenas inúteis, mas nocivos, são em consequência muito pouco estimáveis que eu trate deles. Eu ficarei mesmo nesta enumeração que aqueles a quem agradar poderão estender à vontade de sua imaginação e de seus conhecimentos. Complementaria apenas que os gêneros em pintura foram divididos e podem se subdividir ao infinito: a paisagem produziu os pintores de fábricas, de arquitetura, dos animais, de marinas, não há até na perspectiva do interior de uma igreja que ocuparam todo talento dos Pieter-nefs et des Stenwits. Article de M. Watelet. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet : <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>

ⁱⁱ **POLIDEZ:** (substantivo feminino) Para descobrir a origem da polidez, seria preciso saber defini-la bem, o que não é fácil. Confunde-se quase sempre com a civilidade e a lisonja, cuja primeira é boa, mas menos excelente e menos rara que a polidez, e a segunda ruim e insuportável, quando essa mesma polidez não lhe empresta (atribua) os seus deleites (prazeres). Todo mundo é capaz de aprender a civilidade, que só consiste em certos termos e certas cerimônias arbitrárias, submetidas, como a linguagem, aos países e as modas; mas a polidez não se aprende sem uma disposição natural, que para dizer a verdade precisa ser aperfeiçoada pela instrução e pelo uso do mundo. Ela é de todos os tempos e de todos os países e o que ela pede emprestado (toma) deles é tão pouco essencial que ela se faz sentir através do estilo antigo e dos costumes os mais estrangeiros. A lisonja não é menos natural nem menos independente dos tempos e dos lugares, pois as paixões que a produz sempre foram e sempre serão no mundo. Parece que as condições elevadas deveriam garantir dessa baixeza, mas se encontram bajuladores em todos os estados, quando o espírito e o uso do mundo ensinam a disfarçar esse defeito com a máscara da polidez, tornando-se agradável, ele se torna mais pernicioso, mas todas as vezes que ele se mostra descoberto, ele inspira o desprezo e o desgosto, frequentemente mesmo as pessoas em favor das quais ele é empregado; ele é outra coisa que

a polidez, que agrada sempre e que é sempre estimada. De fato, julga-se da sua natureza pelo termo cujo se serve para exprimi-lo, nada de inocente e de louvável se descobre lá. Polir uma obra na linguagem dos artesãos é extrair o que há de rude e de ingrato, colocar o lustre e a doçura cuja matéria que o compõe se encontra susceptível. Em uma palavra só, o acabar e o aperfeiçoamento. Caso se dê a essa expressão um sentido espiritual, acha-se da mesma maneira que o que ela contenha é bom e louvável. Um discurso, um senso polido, maneiras e conversações polidas, isso não significa que essas coisas são isentas de excesso (grandiloquência), de rudeza e de outros defeitos contrários ao bom senso e a sociedade civil, e que elas estão cobertas de doçura, de modéstia e da justiça que o espírito procura e cuja sociedade precisa para ser pacífica e agradável? Todos esses efeitos contidos por limites justos, não são bons e não levam a concluir que a causa que os produz não pode ser tão boa quanto? Eu não sei se eu a conheço bem, mas me parece que ela é uma inclinação doce e benfeitora da alma, que torna o espírito atento e lhe faz descobrir com delicadeza tudo o que está em relação com essa inclinação, tanto para o sentir, em tudo o que é fora de si, que para o produzir por si mesmo segundo o seu alcance, porque me parece que a polidez, bem com o gosto, depende do espírito mais do que a sua extensão: e como existem espíritos medíocres, que tem o gosto muito seguro em tudo que são capazes de conhecer, e outros muito elevados que o tem má ou incerto, se encontro da mesma maneira espíritos da primeira classe desprovidos de polidez, e de comuns que tem muito. Não se acabaria nunca caso se examinasse em detalhe o quanto esse defeito de polidez se faz sentir e o quanto, se é permitido falar assim, ela embeleza tudo o que toca. Qual atenção não precisa ter para penetrar as boas coisas sob um envelope grosseiro e mal polido? Quantas pessoas de um mérito sólido, quantos escritos e discursos bons e sábios que são evitados e rejeitados cujo mérito só se descobre trabalho por um pequeno número de pessoas, porque essa amável polidez lhe faz falta? E pelo contrário, o que é essa mesma polidez que não se faz valer? Um gesto, uma palavra, o silêncio mesmo, enfim as menores coisas guiadas por ela, são sempre acompanhadas de graças e tornam-se frequentemente consideráveis. De fato, sem falar do resto, de qual uso não é as vezes esse silêncio polido, mesmo nas conversações mais animadas? É ele que acaba com as troças precisamente no termo que elas não poderiam passar sem ser picantes, e que também dá limites aos discursos que mostrariam mais espírito que as pessoas com quem se fala e que não querem achar nos outros. Esse mesmo silêncio não suprime também muito a propósito várias respostas espirituais, quando elas podem tornar-se ridículas ou perigosas, seja prolongando demais os elogios, seja evitando algumas disputas? Esse último uso da polidez a eleva infinitamente pois ele contribui para entreter a paz, e que assim ele se torna, caso se ouse dizer, uma espécie de preparação à caridade. Ainda é bem gloriosa a polidez de ser frequentemente empregada nos escritos e nos discursos da moral, aqueles mesmo da moral cristã como um veículo que diminua de certa maneira a gravidade e a austeridade dos preceitos e das correções as mais severas. Confesso que essa mesma polidez sendo profanada e corrompida, torna-se um dos mais perigosos instrumentos do amor próprio desregulado, mas concordando que ela é corrompida por alguma coisa estrangeira, comprova-se, me parece que de sua natureza ela é pura e inocente. Não me pertence decidir, mas eu não me impeço de acreditar que a polidez tira a sua origem da virtude, que se contendo no uso que lhe é próprio, ela permanece virtuosa; e quando ela serve o vício, ela experimenta o fado (destino) das melhores coisas cujos homens viciosos corrompem o uso. A beleza, o espírito, o saber, todas as criaturas, em uma palavra só, não são frequentemente empregadas para o mal e perdem por a bondade natural delas? Todos os abusos que nascem da polidez não impedem que ela seja essencialmente um bem, tanto na sua origem quanto nos seus efeitos, quando nada de ruim altera a sua simplicidade. Parece-me ainda que a polidez se exerce mais frequentemente com os homens em geral, com os indiferentes, do que com os amigos; mais na casa de um estrangeiro

do que na sua casa, sobretudo quando se encontra em família, com seu pai, sua mãe, suas crianças. Não se é polido com sua amante, se é terno, apaixonado, galante. A polidez não tem muito lugar com seu pai, com sua esposa, se deve a esses seres outros sentimentos. Os sentimentos vivos, que marcam a intimidade, pois os laços de sangue deixam poucas circunstâncias para a polidez. É uma qualidade pouco conhecida do selvagem. Ela acontece pouco no fundo das florestas, entre homens e mulheres nus, e por inteiro a busca das suas necessidades; e nos povos policiados, ela frequentemente é só a demonstração exterior de uma caridade que não está no coração. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet : <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

POLITESSE, s. f. (Morale.) Pour découvrir l'origine de la politesse, il faudrait la savoir bien définir et ce n'est pas une chose aisée. On la confond presque toujours avec la civilité et la flatterie, dont la première est bonne, mais moins excellente et moins rare que la politesse, et la seconde mauvaise et insupportable, lorsque cette même politesse ne lui prête pas ses agréments. Tout le monde est capable d'apprendre la civilité, qui ne consiste qu'en certains termes et certaines cérémonies arbitraires, sujettes, comme le langage, aux pays et aux modes ; mais la politesse ne s'apprend point sans une disposition naturelle, qui à la vérité a besoin d'être perfectionnée par l'instruction et par l'usage du monde. Elle est de tous les temps et de tous les pays ; et ce qu'elle emprunte d'eux lui est si peu essentiel, qu'elle se fait sentir au travers du style ancien et des coutumes les plus étrangères. La flatterie n'est pas moins naturelle ni moins indépendante des temps et des lieux, puisque les passions qui la produisent ont toujours été et seront toujours dans le monde. Il semble que les conditions élevées devraient garantir de cette bassesse; mais il se trouve des flatteurs dans tous les états, quand l'esprit et l'usage du monde enseignent à déguiser ce défaut sous le masque de la politesse, en se rendant agréable, il devient plus pernicieux; mais toutes les fois qu'il se montre à découvert, il inspire le mépris et le dégoût, souvent même aux personnes en faveur desquelles il est employé: il est donc autre chose que la politesse, qui plaît toujours et qui est toujours estimée. En effet, on juge de sa nature par le terme dont on se sert pour l'exprimer, on n'y découvre rien que d'innocent et de louable. Polir un ouvrage dans le langage des artisans, c'est en ôter ce qu'il y a de rude et d'ingrat, y mettre le lustre et la douceur dont la matière qui le compose se trouve susceptible, en un mot le finir et le perfectionner. Si l'on donne à cette expression un sens spirituel, on trouve de même que ce qu'elle renferme est bon et louable. Un discours, un sens poli, des manières et des conversations polies, cela ne signifie-t-il pas que ces choses sont exemptes de l'enflure, de la rudesse, et des autres défauts contraires au bon sens et à la société civile, et qu'elles sont revêtues de la douceur, de la modestie, et de la justice que l'esprit cherche, et dont la société a besoin pour être paisible et agréable ? Tous ces effets renfermés dans de justes bornes, ne sont-ils pas bons, et ne conduisent-ils pas à conclure que la cause qui les produit ne peut aussi être que bonne ? Je ne sais si je la connais bien, mais il me semble qu'elle est dans l'âme une inclination douce et bienfaisante, qui rend l'esprit attentif, et lui fait découvrir avec délicatesse tout ce qui a rapport avec cette inclination, tant pour le sentir dans ce qui est hors de soi, que pour le produire soi-même suivant sa portée; parce qu'il me paraît que la politesse, aussi bien que le goût, dépend de l'esprit plutôt que de son étendue; et que comme il y a des esprits médiocres, qui ont le goût très sûr dans tout ce qu'ils sont capables de connaître, et d'autres très - élevés, qui l'ont mauvais ou incertain, il se trouve de même des esprits de la première classe dépourvus de politesse, et de communs qui en ont beaucoup. On ne finirait point si on examinait en détail combien ce défaut de politesse se fait sentir, et combien, s'il est permis de parler ainsi, elle embellit tout ce qu'elle touche. Quelle attention ne faut-il pas avoir pour pénétrer les bonnes choses sous une enveloppe grossière et mal polie? Combien de gens d'un mérite solide, combien d'écrits et de discours bons et savants

qui sont fuis et rejetés, et dont le mérite ne se découvre qu'avec travail par un petit nombre de personnes, parce que cette aimable politesse leur manque ? Et au contraire qu'est-ce que cette même politesse ne fait pas valoir ? Un geste, une parole, le silence même, enfin les moindres choses guidées par elle, sont toujours accompagnées de grâces, et deviennent souvent considérables. En effet, sans parler du reste, de quel usage n'est pas quelquefois ce silence poli, dans les conversations même les plus vives ? C'est lui qui arrête les railleries précisément au terme qu'elles ne pourraient passer sans devenir piquantes, et qui donne aussi des bornes aux discours qui montreraient plus d'esprit que les gens avec qui on parle n'en veulent trouver dans les autres. Ce même silence ne supprime-t-il pas aussi fort à propos plusieurs réponses spirituelles, lorsqu'elles peuvent devenir ridicules ou dangereuses, soit en prolongeant trop les compliments, soit en évitant quelques disputes ? Ce dernier usage de la politesse la relève infiniment, puisqu'il contribue à entretenir la paix, et que par - là il devient, si on l'ose dire, une espèce de préparation à la charité. Il est encore bien glorieux à la politesse d'être souvent employée dans les écrits et dans les discours de morale, ceux mêmes de la morale chrétienne, comme un véhicule qui diminue en quelque sorte la pesanteur et l'austérité des préceptes et des corrections les plus sévères. J'avoue que cette même politesse étant profanée et corrompue, devient souvent un des plus dangereux instruments de l'amour - propre mal réglé ; mais en convenant qu'elle est corrompue par quelque chose d'étranger, on prouve, ce me semble, que de sa nature elle est pure et innocente. Il ne m'appartient pas de décider, mais je ne puis m'empêcher de croire que la politesse tire son origine de la vertu, qu'en se renfermant dans l'usage qui lui est propre, elle demeure vertueuse ; & que lorsqu'elle sert au vice, elle éprouve le sort des meilleures choses dont les hommes vicieux corrompent l'usage. La beauté, l'esprit, le savoir, toutes les créatures en un mot, ne sont-elles pas souvent employées au mal, et perdent elles pour cela leur bonté naturelle ? Tous les abus qui naissent de la politesse n'empêchent pas qu'elle ne soit essentiellement un bien, tant dans son origine que dans les effets, lorsque rien de mauvais n'en altère la simplicité. Il me semble encore que la politesse s'exerce plus fréquemment avec les hommes en général, avec les indifférents, qu'avec les amis, dans la maison d'un étranger que dans la sienne, sur - tout lorsqu'on y est en famille, avec son père, sa mère, sa femme, ses enfants. On n'est pas poli avec sa maîtresse ; on est tendre, passionné, galant. La politesse n'a guère lieu avec son père, avec sa femme ; on doit à ces êtres d'autres sentiments. Les sentiments vifs, qui marquent l'intimité, les liens du sang, laissent donc peu de circonstances à la politesse. C'est une qualité peu connue du sauvage. Elle n'a guère lieu au fond des forêts, entre des hommes et des femmes nus, et tout entier à la poursuite de leurs besoins ; et chez les peuples polices, elle n'est souvent que la démonstration extérieure d'une bienfaisance qui n'est pas dans le cœur. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet : <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>

iii (D. J.) **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

JUSTEZA: substantivo feminino (gramática). Essa palavra que se emprega igualmente no sentido próprio ou figurado, designa em geral a exatidão, a regularidade, a precisão. Ela se fala no sentido figurado de linguagem, de pensamentos, de espírito, de gosto e de sentimento. A justeza da linguagem consiste em termos próprios, escolhidos e ligados conjuntamente, que não digam nem muito nem pouco demais. Essa justeza extrema na escolha, na união e no arranjo das palavras, é essencial às ciências exatas, mas naquelas da imaginação, essa justeza rigorosa demais enfraquece os pensamentos, amortece o fogo do espírito e resseca o discurso. É preciso ousar adequadamente, sobretudo na poesia, banir essa escravidão escrúpulosa, que por apego à justeza servil não deixa nada livre, natural e brilhante. “Eu o amava inconstante, o que tivesse

feito fiel! ” É uma exatidão de linguagem de que Racine devia se libertar desde que a justeza do pensamento se encontrava energicamente pintada. A justeza de pensamento consiste em verdade e perfeita conveniência com o sujeito; e é isso que faz a solidez beleza do discurso. Os pensamentos são mais ou menos belos segundo (na medida) que eles são mais ou menos conforme os seus objetos. A conformidade inteira faz a justeza do pensamento, de maneira que um pensamento justo é propriamente dito, um pensamento verdadeiro de todos os lados e sob qualquer luz que nós podemos olhá-lo. O Padre Bouhours não está errado em dar por exemplo dessa justeza a epigrama de Ausone sobre Didon e que foi trazida na nossa língua com muita felicidade. “Pauvre Didon où t'a réduite. De tes maris le triste sort ; L'un en mourant cause ta fuite, L'autre en fuyant cause ta mort”. Um pensamento que falta de justeza vem mais da expressão que é viciosa, que da falsidade da ideia. Expõe-se a esse defeito nos versos porque a servidão da rima subtrai frequentemente o uso do firme próprio para fazer adotar um outro que não exprime exatamente a ideia. Todas as palavras que passam por sinônimas, não o são em todas as ocasiões. A justeza de espírito sabe desembaraçar a justa relação que as coisas têm juntas; a justeza de gosto e de sentimento faz sentir tudo que tem de sim e de exato no jeito, na escolha de um pensamento e naquele da expressão. É um dos mais belos presentes que a natureza possa dar ao homem que a justeza de espírito e de gosto; é a ela só que se deve dar graças. Contudo, quando a natureza não nos recusou absolutamente esse dom, nós podemos fazer germiná-lo e o estender muito manutenção frequente das pessoas e pela leitura assídua dos autores nos quais esse talento feliz domina.

JUSTESSE, s. f. (Gramm.) *ce mot qu'on emploie également au propre et au figuré, désigne en général l'exactitude, la régularité, la précision. Il se dit au figuré en matière de langage, de pensées, d'esprit, de goût, et de sentiment. La justesse du langage consiste à s'expliquer en termes propres, choisis et liés ensemble, qui ne disent ni trop ni trop peu. Cette justesse extrême dans le choix, l'union et l'arrangement des paroles, est essentielle aux sciences exactes ; mais dans celles de l'imagination, cette justesse trop rigoureuse affaiblit les pensées, amortit le feu de l'esprit, et dessèche le discours. Il faut oser à propos, sur tout en Poésie, bannir cet esclavage scrupuleux, qui par attachement à la justesse servile ne laisse rien de libre, de naturel et de brillant. «Je l'aimais inconstant, qu'eussais-je fais fidèle !» est une inexactitude de langage à laquelle Racine devait se livrer, dès que la justesse de la pensée s'y trouvait énergiquement peinte. La justesse de la pensée consiste dans la vérité et la parfaite convenance au sujet ; et c'est ce qui fait la solide beauté du discours. Les pensées sont plus ou moins belles, selon qu'elles sont plus ou moins conformes à leur objet. La conformité entière fait la justesse de la pensée ; de sorte qu'une pensée juste est, à proprement parler, une pensée vraie de tous les côtés, et dans tous les jours qu'on la peut regarder. Le P. Bouhours n'a pas eu tort de donner pour exemple de cette justesse, l'épigramme d'Ausone sur Didon, et qui a été très - heureusement rendue dans notre langue. Pauvre Didon où t'a réduite De tes maris le triste sort ; L'un en mourant cause ta fuite, L'autre en fuyant cause ta mort. Une pensée qui manque de justesse est fautive ; mais quelquefois ce défaut de justesse vient plus de l'expression qui est vicieuse, que de la fausseté de l'idée. On est exposé à ce défaut dans les vers, parce que la servitude de la rime ôte souvent l'usage du ferme propre, pour en faire adopter un autre, qui ne rend pas exactement l'idée. Tous les mots qui passent pour synonymes, ne le sont pas dans toutes les occasions. La justesse d'esprit sait démêler le juste rapport que les choses ont ensemble ; la justesse de goût et de sentiment, fait sentir tout ce qu'il y a de sin et d'exact dans le tour, dans le choix d'une pensée, et dans celui de l'expression ; (voyez l'article Gout.) C'est un des plus beaux présents que la nature puisse faire à l'homme, que la justesse d'esprit et de goût ; c'est à elle seule qu'il en faut rendre grâces. Cependant lorsque la nature ne nous a pas absolument refusé ce don, nous pouvons le faire germer et l'étendre beaucoup par l'entretien fréquent des personnes, et par la lecture*

assidue des auteurs, en qui domine cet heureux talent. (D. J.) **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

^{iv} **EXPRESSÃO:** (pintura) É mais simples desenvolver o sentido desse termo, que é fácil de reduzir em preceitos a parte da arte da pintura que ele significa. A palavra expressão aplica-se às ações e às paixões, como a palavra imitação se adapta às formas e às cores: uma é a arte de restituir qualidades incorporais, tais como o movimento e as afeções da alma; a outra é a arte de imitar as formas que distinguem para os nossos olhos os corpos de uns e de outros e as cores que produzem o arranjo das partes que compõe a sua superfície. Representar com traços as formas dos corpos, imitar as suas cores como tintas atenuadas e combinadas entre elas, é uma destreza cujo efeito submetido a nossos sentidos parece verdadeiro ao espírito, mas exprimir numa imagem material e imóvel o movimento, essa qualidade abstrata dos corpos; fazer nascer com figuras mudas e inanimadas a ideia das paixões da alma, essas agitações internas e escondidas; é o que parecendo além dos meios da arte, deve parecer incompreensível. Contudo, esse esforço da arte existe; e pode-se dizer das obras que compõem os pintores de expressão, o que Horácio dizia das poesias de Safo: *Spirat adhuc amor, Vivuntque commissi calores AEolioe fidibus puellae*. Para conseguir sentir a possibilidade desse efeito da pintura é preciso representar essa união tão íntima da alma e do corpo que ela a faz participar continuamente ao que é próprio a cada um em particular. O corpo sofre uma alteração, a alma experimenta a dor; a alma é afetada de uma paixão violenta, o corpo no mesmo instante compartilha a impressão: pois há em todos os movimentos do corpo e da alma uma dupla progressão dependente uma da outra; e o artista observador apegado em examinar essas diferentes relações, poderá, nos movimentos do corpo, seguir as impressões da alma. Lá é o estudo que deve fazer o pintor que aspira a parte da expressão; o seu sucesso dependera da fineza das suas observações e sobretudo à justeza com a qual ele colocará em acordo esses dois movimentos. As paixões têm graus, como as cores têm nuances; elas nascem, crescem, chegam a maior força que elas possam ter, diminuem e desaparecem. Os meios que essas forças fazem mover seguem a progressão dos seus estados diferentes e o artista que pode representar apenas um momento de uma paixão, deve conhecer essas relações, se ele quer que a verdade faça o mérito da sua imitação. Essa verdade, que é uma exata conveniência, pois nascera da precisão com a qual (depois de ter escolhido a nuance de uma paixão) ele exprimira dela o justo efeito nas formas do corpo e nas cores dele; se ele erra de um grau, a sua imitação será menos perfeita; se o seu coração é mais considerável, de uma contradição mais sensível nascera o defeito de verossimilhança que destrói a ilusão. Mas para aprofundar essa parte importante, pois é ela que enobrece a arte da pintura fazendo participá-la às operações do espírito, seria necessário entrar em alguns detalhes sobre as paixões e é o que tentarei fazer na palavra paixão. Retomarei então os princípios que eu acabo de expor e aplicando-os a alguns desenvolvimentos dos movimentos do corpo relacionados aos movimentos da alma, darei pelos menos a ideia de uma obra de observações que seriam curiosas e úteis, mas cuja extensão e dificuldade extrema poderão nos privar por muito tempo. O artigo é de Watelet. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

EXPRESSIONS: *Expression, (Peinture,) Il est plus aisé de développer le sens de ce terme, qu'il n'est facile de réduire en préceptes la partie de l'art de la Peinture qu'il signifie. Le mot expression s'applique aux actions et aux passions, comme le mot imitation s'adapte aux formes et aux couleurs : l'un est l'art de rendre des qualités incorporelles, telles que le mouvement et les*

affections, de l'âme : l'autre est l'art d'imiter les formes qui distinguent à nos yeux les corps des uns des autres, et les couleurs que produit l'arrangement des parties qui composent leur surface. Représenter avec des traits les formes des corps, imiter leurs couleurs avec des teintes nuancées et combinées entre elles, c'est une adresse dont l'effet soumis à nos sens, paraît vraisemblable à l'esprit: mais exprimer dans une image matérielle et immobile le mouvement, cette qualité abstraite des corps; faire naître par des figures muettes et inanimées l'idée des passions de l'âme, ces agitations internes et cachées; c'est ce qui en paraissant au-dessus des moyens de l'art, doit sembler incompréhensible. Cependant cet effort de l'art existe ; et l'on peut dire des ouvrages qu'ont composés les peintres d'expression, ce qu'Horace disait des poésies de Sapho : *Spirat adhuc amor, Vivuntque commissi calores AEoloe fidibus puellae*. Pour parvenir à sentir la possibilité de cet effet de la peinture, il faut se représenter cette union si intime de l'âme et du corps, qui les fait continuellement participer à ce qui est propre à chacun d'eux en particulier. Le corps souffre-t-il une altération, l'âme éprouve de la douleur ; l'âme est-elle affectée d'une passion violente, le corps à l'instant en partage l'impression : il y a donc dans tous les mouvements du corps et de l'âme une double progression dépendante l'une de l'autre ; et l'artiste observateur attaché à examiner ces différents rapports, pourra, dans les mouvements du corps, suivre les impressions de l'âme. C'est là l'étude que doit faire le peintre qui aspire à la partie de l'expression ; son succès dépendra de la finesse de ses observations, et surtout de la justesse avec laquelle il mettra d'accord ces deux mouvements. Les passions ont des degrés, comme les couleurs ont des nuances ; elles naissent, s'accroissent, parviennent à la plus grande force qu'elles puissent avoir, diminuent ensuite et s'évanouissent. Les leviers que ces forces font mouvoir, suivent la progression de ces états différents ; et l'artiste qui ne peut représenter qu'un moment d'une passion, doit connaître ces rapports, s'il veut que la vérité fasse le mérite de son imitation. Cette vérité, qui est une exacte convenance, naîtra donc de la précision avec laquelle (après avoir choisi la nuance d'une passion) il en exprimera le juste effet dans les formes du corps et dans leur couleur ; s'il se trompe d'un degré, son imitation sera moins parfaite ; si son erreur est plus considérable, d'une contradiction plus sensible naîtra le défaut de vraisemblance qui détruit l'illusion. Mais pour approfondir cette partie importante, puisque c'est elle qui ennoblit l'art de la Peinture en la faisant participer aux opérations de l'esprit ; il serait nécessaire d'entrer dans quelque détail sur les passions, et c'est ce que je tâcherai de faire au mot **Passion**. Je reprendrai alors les principes que je viens d'exposer ; et les appliquant à quelques développements des mouvements du corps rapportés aux mouvements de l'âme, je donnerai au moins l'idée d'un ouvrage d'observations qui seraient curieuses et utiles, mais dont l'étendue et la difficulté extrêmes pourront nous priver longtemps. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.**

Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>

^v “**Composição:** em pintura é a parte dessa arte que consiste em representar na tela qualquer sujeito da maneira mais vantajosa. Ela supõe: 1°. Que se conhece bem, ou na natureza ou na história, ou na imaginação tudo que pertence ao sujeito. 2°. Que se recebeu o gênio que faz empregar todos esses dados com o gosto conveniente; 3°. Que se possuía do estudo e do costume ao trabalho o manual da arte, sem o qual as outras qualidades ficam sem efeitos. Um quadro bem composto é um tudo contido sob um ponto de vista só, onde as partes concorrem na mesma finalidade e formam pela sua correspondência mutual um conjunto tão real quanto aquele dos membros num corpo animal: de maneira que uma pintura feita de um grande número de figuras jogadas ao acaso, sem proporções, sem inteligência e sem unidade, também não merece o nome de verdadeira composição, que estudos esparsos de pernas, de nariz, de olhos,

no mesmo cartão, não merece aquele de retrato ou mesmo de figura humana.(...) De onde segue-se que o pintor é submetido na sua composição às mesmas leis que o poeta na dele e que a observação das três unidades, de ação, de lugar e de tempo, não é menos essencial na pintura histórica que na poesia dramática. Mas as leis da composição sendo mais vagas nas outras pinturas que nas históricas, é à essa daqui sobretudo que nos apegaremos, observando somente de espalhar ao longo desse artigo as regras comuns para a representação de todos os assuntos, históricos, naturais ou poéticos. Da unidade de tempo em pintura. A lei dessa unidade é muito mais severa ainda para o pintor que para o poeta: concede-se vinte e quatro horas a este, isso quer dizer que ele pode sem pecar contra a verossimilhança, reunir no intervalo de três horas que dura uma representação, todos os eventos que puderam se suceder naturalmente no espaço de um dia. Mas o pintor só tem um instante quase indivisível, é nesse instante que todos os movimentos da sua composição devem se referir: entre esses movimentos, se eu noto alguns que sejam do instante que precede ou do instante que segue, a lei da unidade de tempo está infringida. No momento onde Calchas levanta a faca no peito de Ifigênia, o horror, a compaixão, a dor, devem se mostrar ao mais alto grau nos rostos dos assistentes; Clitemnestra furiosa se precipitara em direção ao altar, e se esforçara, apesar dos braços dos soldados que a segurarão, para apanhar a mão de Calchas e de se opor entre a sua filha e ele; Agamêmnon terá a cabeça coberta com seu manto, etc. Pode-se distinguir em cada ação uma multidão de instantes diferentes, entre os quais haveria um deslize em não escolher o mais interessante; é conforme a natureza do assunto, ou o instante mais patético, ou o mais alegre, ou o mais cômico, a menos que leis particulares da pintura ordenem outra coisa; que se ganha do lado dos efeitos de cores, das sobras e das luzes, da disposição geral das figuras, o que se perde do lado da escolha do instante e das circunstâncias próprias à ação, ou que não se acredita dever submeter o seu gosto e o seu gênio a uma certa puerilidade nacional, que se honra frequentemente do nome delicadeza de gosto. Quanto essa delicadeza que não permite ao infeliz Filotecto de emitir gritos inarticulados sobre nosso palco, e de rolar na entrada da sua caverna, não bani objetos interessantes da pintura? Cada instante tem suas vantagens e suas desvantagens na pintura; o instante uma vez escolhido, todo texto está dado. Prodicus supõe que Hercules na sua juventude, depois da derrota do javali d'Erimante, foi acolhido num lugar solitário da floresta pela deusa da glória e por aquela dos prazeres que brigaram por ele: quanto instantes diferentes essa fábula moral não ofereceria a um pintor que a escolheria como assunto? Se compugnaria uma galeria. Há o instante no qual o herói é acolhido pelas deusas, o instante no qual a voz do prazer se faz ouvir, aquele onde a honra fala com seu coração; o instante no qual ele hesita entre a razão da honra e aquela do prazer; o instante no qual a glória começa a vencer; o instante no qual ele está inteiramente decidido por ela. Ao aspecto das deusas ele deve ficar paralisado de admiração e de surpresa: ele deve se enternecer ouvindo a voz do prazer, ele deve se exaltar ouvindo aquela da honra: no instante no qual ele hesita as suas vantagens, ele é pensativo, incerto, suspenso; à medida que o combate interior aumenta e que o momento do sacrifício se aproxima, o pesar, a agitação, o tormento, as angústias se apoderam dele: *et premitur ratione animus, vincique laborat*. O pintor que careceria de gosto ao ponto de pegar o instante no qual Hercules está inteiramente decidido pela glória, abandonaria tudo sublime dessa fábula e seria forçado a dar uma aparência afligida à deusa do prazer que teria perdido sua causa, o que é contra o seu caractere. A escolha de um instante proíbe o pintor todas as vantagens das outras. Quando Cachas terá fincado a faca sagrada no peito de Ifigênia, sua mãe deve desmaiar; os esforços que ela faria para parar o golpe estão de um instante passado: voltar a este instante de uma minuta, é pecar tão pesadamente quanto antecipar de mil anos sobre o futuro. Todavia, há ocasiões onde a presença de um instante não está incompatível com as marcas de um instante passado: lágrimas de dor encobrem algumas vezes um rosto cuja alegria começa a se apoderar.

Um pintor hábil apanha um rosto no instante da passagem da alma de uma paixão para uma outra e faz uma obra-prima. Como é Maria de Médici na galeria do Luxemburgo, Rubens a pintou de maneira que a alegria de ter colocado no mundo um filho não apagou a impressão das dores do parto. Dessas duas paixões contrárias, uma está presente e a outra não está ausente. Como é raro que nossa alma tivesse um fundamento firme e determinado, e que há quase sempre um combate de diferentes interesses opostos, não é bastante saber exprimir uma paixão simples, todos os instantes delicados estão perdidos para aquele que só leva o seu talento até lá: não sairá do seu pincel nenhuma dessas figuras que nunca vimos o bastante e nas quais percebe-se sem parar novas finezas, à medida que são consideradas: seus caracteres serão decididos demais para dar esse prazer: eles tocarão à primeira vista, mas eles lembrarão menos. Da unidade de ação: essa unidade está muito ligada àquela do tempo: abraçar dois instantes é pintar ao mesmo tempo um mesmo fato sob dois pontos de vista diferentes; erro menos sensível, mas no fundo mais pesado que aquele da duplicidade do assunto. Duas ações ou ligadas ou mesmo separadas podem acontecer no mesmo tempo, num mesmo lugar; mas a presença de dois instantes diferentes implica contradição no mesmo fato, a menos que se queira considerar um e o outro caso como a representação de duas ações diferentes na mesma tela. Entre nossos poetas, aqueles que não se sintam com bastante gênio para tirar cinco atos interessantes de um assunto simples, misturam várias ações em uma só, abondam em episódios e carregam a sua peça em proporção a sua esterilidade. Os pintores caem às vezes no mesmo defeito. Não se nega que uma ação principal não envolve algumas acidentais, mas é preciso que esses sejam circunstâncias essenciais a precedente. É preciso que tivesse entre elas tanta ligação e tanta subordinação que o espectador nunca esteja perplexo. Varia o massacre dos inocentes em quantas maneiras que lhe agrada, mas que, em qualquer parte da sua tela que eu coloque o meu olhar, eu encontro esse massacre em todos lugares: seus episódios ou me apegam ao assunto ou me afastarão dele, e o último desses efeitos é sempre um vício. A lei de unidade de ação é ainda mais severa para o pintor do que para o poeta. Um bom quadro fornecera somente um assunto, ou mesmo somente uma cena de drama; e um drama só pode fornecer matéria a cem quadros diferentes. Da unidade de lugar: essa unidade é mais estrita por um sentido e menos num outro para o pintor do que para o poeta. A cena é mais extensa em pintura, mas ela é mais uma que em poesia. O poeta que não está restrito a um instante indivisível como o pintor, passeia sucessivamente o auditor de um apartamento num outro; enquanto se o pintor se estabeleceu num vestíbulo, numa sala, embaixo de um pórtico, numa campanha, ele não sai mais disso. Ele pode com o auxílio da perspectiva estender o seu teatro o quanto ele julga a propósito, mas a sua decoração fica, ele não a muda. Da subordinação das figuras: É evidente que as figuras devem se fazer notar na proporção do interesse que eu devo ter por elas, que há lugares relativos às circunstâncias da ação, que elas devem ocupar naturalmente ou devem ficar mais afastadas, que cada uma deve ser animada e da paixão e do grau de paixão que convém ao seu caráter; que se uma fala, é preciso que as outras escutam, que vários interlocutores, no mesmo tempo fazem num quadro um efeito tão ruim que numa companhia, que tudo sendo igualmente perfeito na natureza, numa pintura perfeita as partes devem ser igualmente cuidadas e determinar a atenção somente pelo mais ou menos importante. Se o sacrifício de Abraão estava presente na frente dos seus olhos, o arbusto e o bode não teriam menos verdade nesse caso que o sacrificador e seu filho; pois que eles estejam igualmente verdadeiros na sua tela e não temam que esses objetos subalternos façam negligenciar os objetos importantes. Eles não produzem esses efeitos na natureza, porque eles o produziram na imitação que você fara deles? Dos ornamentos, dos drapeados e outros objetos acessórios. Não se pode recomendar demais a sobriedade e a conveniência nos ornamentos, é na pintura assim como na poesia uma fecundidade infeliz; você tem um presépio para pintar, para que apoiá-lo contra as ruínas de

algum edifício e levantar colunas num lugar no qual eu não posso supor que numas conjecturas forçadas? O quanto o preceito de embelezar a natureza estragou quadros! Pois, não procura embelezar a natureza. Escolha com juízo aquela que lhe convém e exprime-a escrupulosamente. Conforme-se para os vestidos a história antiga e moderna e não vai por paixão botar aos judeus chapéus carregados de plumas. Despede da sua composição qualquer figura ociosa que não estimulando, acalmá-la-ia: que aquelas que você empregara não seja esparsas e isoladas; reúna-as em grupos; que seus grupos estejam ligados entre eles; que as figuras estejam bem contrastados neles, não desse contraste de posições acadêmicas, nas quais veja-se o estudante sempre atento ao modelo e nunca a natureza; que elas estejam projetadas umas sobre as outras de maneira que as partes escondidas não impeça que o olho da imaginação não as vejam inteiramente; que as luzes estejam bem entendidas, nada de pequenas luzes esparsas que não formariam massas, ou que ofereceria somente formas ovais, redondas, quadradas, paralelas; estas formas seriam tão insuportáveis ao olho na imitação dos objetos que não se quer simetrizar quanto ele seria encantado num arranjo simétrico seguindo rigorosamente as leis da perspectiva; saiba aproveitar do arremesso dos drapeados: se você as dispõe convenientemente, elas contribuirão muito a efeito, mas teme que a arte não se dê conta, e nesse recurso e nos outros, que a experiência lhe sugerira etc. Tal são, mais ou menos, as regras gerais da composição; elas são quase invariáveis e aquelas da prática da pintura não devem trazer nelas que pouco ou nenhuma alteração. Eu mencionarei somente que da mesma maneira que o homem de letras conta um fato como historiador ou como um poeta, um pintor faz dele um quadro histórico ou poético. No primeiro caso, parece que todos os seres imaginários, todas as qualidades metafísicas personificadas devem ser banidas dele. A história quer mais verdade, não há um desses desvios nas batalhas de Alexandre e parece que no segundo caso, que não seja muito permitido de personificar só aquelas que sempre o foram, a menos que se queria espalhar uma escuridão profunda num assunto muito claro. Assim eu não admirei tanto a alegoria de Rubens no parto da Rainha que na apoteose de Henri: sempre considere que o primeiro desses objetos pedia toda a verdade da história e o segundo todo o maravilhoso da poesia. Chamam-se composições extravagantes aquelas nas quais as figuras tenham formas e movimentos fora da natureza; composições confusas, aquelas nas quais a multidão dos objetos e dos incidentes apagam o assunto principal; composições frias, aquelas nas quais as figuras faltam de paixões e de movimentos; composições magras, aquelas nas quais o pintor não soube aproveitar do seu assunto ou cujo o assunto é ingrato; composições carregadas, aquelas nas quais o pintor mostrou objetos demais etc. Uma composição pode facilmente ser rica em figuras e pobre de ideias; uma outra composição excitara muita ideias, ou inculcará outra fortemente uma só e terá uma figura só. O quanto a representação de um anacoreta ou de um filósofo absorvido numa mediação não acrescentara a pintura de uma solidão? Parece-se que uma solidão não peça ninguém: todavia ela será bem mais solidão se você coloca nela um ser pensante. Se você faz cair uma torrente das montanhas e que você queria que eu fosse apavorado. Imita Homero, coloca um pastor afastado na montanha que ouve o barulho com pavor. Nós só podemos convidar os pintores à leitura dos grandes poetas, e reciprocamente os poetas devem ver as obras dos grandes pintores; os primeiros ganharão com isso em gosto, em ideias, elevação; os segundos, exatidão e verdade. Quantos quadros poéticos admirem-se cujo sentiremos logo a absurdidade se se executava eles em pintura? Não há quase nenhum desses poemas chamados templos que não um pouco esse defeito. Nós lemos esses templos com prazer, mas o arquiteto que realiza na sua imaginação os objetos à medida que o poeta os oferece, só vê o que parece um edifício bem confuso e bem sombrio. Um pintor que gosta do simples, do verdadeiro e do grande, se apegara particularmente a Homero e a Platão. Eu não direi nada sobre Homero, ninguém ignora até onde esse poeta levou a imitação da natureza. Platão é um

pouco menos conhecido desse lado, contudo ousou assegurar que ele não deve nada a Homero. Quase todas as entradas dos seus diálogos são obras-primas de verdade pitoresca: encontra-se mesmo ao longo do diálogo; trarei somente um exemplo tirado do Banquete. O banquete que se olha comumente como uma sucessão de hino ao amor, cantado por uma tropa de filósofos, é uma dessas apologias as mais delicadas de Sócrates. Sabe-se demais da censura injusta que as suas relações estreitas com Alcibiades o expuseram. O crime atribuído a Sócrates era de natureza que a apologia direita se tornava uma injúria; assim Platão se retém de fazer dele o assunto principal do seu diálogo. Ele reúne filósofos num banquete: ele lhes faz cantar o amor. A refeição e o hino eram no final, quando ouve-se um grande barulho no vestibulo; as portas se abrem e vê-se entrar Alcibiades coroadado de hera e acompanhado de uma tropa de tocadoras de instrumentos. Platão lhe supõe esse ponta de vinho que aumenta a alegria e dispõe a indiscrição. Alcibiades entra; ele parte a sua coroa em duas; ele bota uma na sua cabeça e com a outra cinge a testa de Sócrates: ele se informa do assunto da conversação; os filósofos cantaram todo o triunfo do amor. Alcibiades canta a sua derrota pela sabedoria, ou os esforços inúteis que ele fez para corromper Sócrates. Essa narrativa é conduzida com tanta arte, que se percebe nele, em todos os lugares, um jovem libertino que a embriaguez faz falar, e que se acusa sem cautela dos projetos os mais corrompidos e da deboche a mais vergonhosa, mas a impressão que fica no fundo da alma, sem que se desconfie no momento, é que Sócrates é inocente e que ele é muito feliz de lhe ter sido porque Alcibiades entontecido dos próprios encantos não tinha faltado de constatar a potência, desvelando o seu efeito pernicioso sobre o mais sábio dos atenienses. Qual quadro, que a entrada de Alcibiades e do seu cortejo no meio dos filósofos! Não seria ainda um bem interessante e bem digno do pincel de Rafael ou de Van Loo, que a representação dessa assembleia de homens veneráveis acorrentados pela eloquência e os charmes de um jovem libertino, pendentes ab ore loquentis? Quanto às partes da pintura cuja composição supõe o conhecimento (confere colorido, desenho, drapeado, perspectiva, grupos, cores, pintura, claro-escuro, sombra, luzes etc.) Nós tivemos que expor nesse artigo só o que versava o objeto particular.

COMPOSITION, en Peinture ; c'est la partie de cet art qui consiste à représenter sur la toile un sujet quel qu'il soit, de la manière la plus avantageuse. Elle suppose 1°. Qu'on connaît bien, ou dans la nature, ou dans l'histoire, ou dans l'imagination, tout ce qui appartient au sujet ; 2°. Qu'on a reçu le génie qui fait employer toutes ces données avec le goût convenable ; 3°. Qu'on tient de l'étude et de l'habitude au travail le manuel de l'art, sans lequel les autres qualités restent sans effet. Un tableau bien composé est un tout renfermé sous un seul point de vue, où les parties concourent à un même but, et forment par leur correspondance mutuelle un ensemble aussi réel, que celui des membres dans un corps animal; en sorte qu'un morceau de peinture fait d'un grand nombre de figures jetées au hasard, sans proportion, sans intelligence, et sans unité, ne mérite non plus le nom d'une véritable composition, que des études éparses de jambes, de nez, d'yeux, sur un même carton, ne méritent celui de portrait, ou même de figure humaine. D'où il s'ensuit que le peintre est assujéti dans sa composition aux mêmes lois, que le poète dans la sienne ; et que l'observation des trois unités, d'action, de lieu, et de temps, n'est pas moins essentielle dans la peinture historique que dans la poésie dramatique. Mais les lois de la composition étant un peu plus vagues dans les autres peintures que dans l'historique, c'est à celle-ci surtout que nous nous attacherons, observant seulement de répandre dans le cours de cet article les règles communes à la représentation de tous les sujets, historiques, naturels, ou poétiques. De l'unité de temps en Peinture. La loi de cette unité est beaucoup plus sévère encore pour le peintre que pour le poète : on accorde vingt - quatre heures à celui - ci, c'est - à - dire qu'il peut, sans pécher contre la vraisemblance, rassembler dans l'intervalle de trois heures que dure une représentation, tous les événements qui ont pu se succéder naturellement dans l'espace d'un jour. Mais le peintre n'a

qu'un instant presque indivisible ; c'est à cet instant que tous les mouvements de sa composition doivent se rapporter : entre ces mouvements, si j'en remarque quelques - uns qui soient de l'instant qui précède ou de l'instant qui suit, la loi de l'unité de temps est enfreinte. Dans le moment où Calchas lève le couteau sur le sein d'Iphigénie, l'horreur, la compassion, la douleur, doivent se montrer au plus haut degré sur les visages des assistants ; Clytemnestre furieuse s'élancera vers l'autel, et s'efforcera, malgré les bras des soldats qui la retiendront, de saisir la main de Calchas, et de s'opposer entre sa fille et lui ; Agamemnon aura la tête couverte de son manteau, etc. On peut distinguer dans chaque action une multitude d'instantants différents, entre lesquels il y aurait de la maladresse à ne pas choisir le plus intéressant; c'est, selon la nature du sujet, ou l'instant le plus pathétique, ou le plus gai ou le plus comique; à moins que des lois particulières à la peinture n'en ordonnent autrement; que l'on ne regagne du côté de l'effet des couleurs, des ombres et des lumières, de la disposition générale des figures, ce que l'on perd du côté du choix de l'instant et des circonstances propres à l'action; ou qu'on ne croit devoir soumettre son goût et son génie à une certaine puérilité nationale, qu'on n'honore que trop souvent du nom de délicatesse de goût. Combien cette délicatesse qui ne permet point au malheureux Philoctète de pousser des cris inarticulés sur notre scène, et de se rouler à l'entrée de sa caverne, ne bannit-elle pas d'objets intéressants de la Peinture ! Chaque instant a ses avantages et ses désavantages dans la Peinture ; l'instant une fois choisi, tout le reste est donné. Prodicus suppose qu'Hercule dans sa jeunesse, après la défaite du sanglier d'Erymanthe, fut accueilli dans un lieu solitaire de la forêt par la déesse de la gloire et par celle des plaisirs, qui se le disputèrent : combien d'instantants différents cette fable morale n'offrirait-elle pas à un peintre qui la choisirait pour sujet ? On en composerait une galerie. Il y a l' instant où le héros est accueilli par les déesses ; l'instant où la voix du plaisir se fait entendre ; celui où l'honneur parle à son cœur ; l'instant où il balance en lui - même la raison de l'honneur et celle du plaisir ; l'instant où la gloire commence à l'emporter ; l'instant où il est entièrement décidé pour elle. A l'aspect des déesses il doit être saisi d'admiration et de surprise : il doit s'attendrir à la voix du plaisir ; il doit s'enflammer à celle de l'honneur : dans l'instant où il balance leurs avantages, il est rêveur, incertain, suspendu ; à mesure que le combat intérieur augmente, et que le moment du sacrifice approche, le regret, l'agitation, le tourment, les angoisses, s'emparent de lui: et premitur ratione animus, vincique laborat. Le peintre qui manquerait de goût au point de prendre l'instant où Hercule est entièrement décidé pour la gloire, abandonnerait tout le sublime de cette fable, et serait contraint de donner un air affligé à la déesse du plaisir qui aurait perdu sa cause ; ce qui est contre son caractère. Le choix d'un instant interdit au peintre tous les avantages des autres. Lorsque Calchas aura enfoncé le couteau sacré dans le sein d'Iphigénie, sa mère doit s'évanouir ; les efforts qu'elle ferait pour arrêter le coup sont d'un instant passé : revenir sur cet instant d'une minute, c'est pécher aussi lourdement que d'anticiper de mille ans sur l'avenir. Il y a pourtant des occasions où la présence d'un instant n'est pas incompatible avec des traces d'un instant passé : des larmes de douleur couvrent quelquefois un visage dont la joie commence à s'emparer. Un peintre habile saisit un visage dans l'instant du passage de l'âme d'une passion à une autre, et fait un chef - d'œuvre. Telle est Marie de Médicis dans la galerie du Luxembourg ; Rubens l'a peinte de manière que la joie d'avoir mis au monde un fils n'a point effacé l'impression des douleurs de l'enfantement. De ces deux passions contraires, l'une est présente, et l'autre n'est pas absente. Comme il est rare que notre âme soit dans une assise ferme et déterminée, et qu'il s'y fait presque toujours un combat de différents intérêts opposés, ce n'est pas assez que de savoir rendre une passion simple; tous les instants délicats sont perdus pour celui qui ne porte son talent que jusque - là: il ne sortira de son pinceau aucune de ces figures qu'on n'a jamais assez vues, et dans lesquelles on aperçoit sans cesse de nouvelles finesses, à mesure qu'on les considère: ses caractères seront trop décidés pour donner ce plaisir; ils frapperont plus au premier coup d'œil,

mais ils rappelleront moins. De l'unité d'action. Cette unité tient beaucoup à celle de temps : embrasser deux instants, c'est peindre à la fois un même fait sous deux points de vue différents ; faute moins sensible, mais dans le fond plus lourde que celle de la duplicité de sujet. Deux actions ou liées, ou même séparées, peuvent se passer en même temps, dans un même lieu ; mais la présence de deux instants différents implique contradiction dans le même fait ; à moins qu'on ne veuille considérer l'un et l'autre cas comme la représentation de deux actions différentes sur une même toile. Ceux d'entre nos poètes qui ne se sentent pas assez de génie pour tirer cinq actes intéressants d'un sujet simple, fondent plusieurs actions dans une, abondent en épisodes, et chargent leurs pièces à proportion de leur stérilité. Les peintres tombent quelquefois dans le même défaut. On ne nie point qu'une action principale n'en entraîne d'accidentelles ; mais il faut que celles-ci soient des circonstances essentielles à la précédente : il faut qu'il y ait entre elles tant de liaison et tant de subordination, que le spectateur ne soit jamais perplexe. Variez le massacre des Innocents en tant de manières qu'il vous plaira ; mais qu'en quelque endroit de votre toile que je jette les yeux, je rencontre partout ce massacre ; vos épisodes, ou m'attacheront au sujet, ou m'en écarteront ; et le dernier de ces effets est toujours un vice. La loi d'unité d'action est encore plus sévère pour le peintre que pour le poète. Un bon tableau ne fournira guère qu'un sujet, ou même qu'une scène de drame ; et un seul drame peut fournir matière à cent tableaux différents. De l'unité de lieu. Cette unité est plus stricte en un sens et moins en un autre pour le peintre que pour le poète. La scène est plus étendue en peinture, mais elle est plus une qu'en poésie. Le poète qui n'est pas restreint à un instant indivisible comme le peintre, promène successivement l'auditeur d'un appartement dans un autre ; au lieu que si le peintre s'est établi dans un vestibule, dans une salle, sous un portique, dans une campagne, il n'en sort plus. Il peut à l'aide de la Perspective agrandir son théâtre autant qu'il le juge à propos, mais sa décoration reste ; il n'en change pas. De la subordination des figures. Il est évident que les figures doivent se faire remarquer à proportion de l'intérêt que j'y dois prendre ; qu'il y a des lieux relatifs aux circonstances de l'action, qu'elles doivent occuper naturellement, ou dont elles doivent être plus ou moins éloignées ; que chacune doit être animée et de la passion et du degré de passion qui convient à son caractère ; que s'il y en a une qui parle, il faut que les autres écoutent ; que plusieurs interlocuteurs à la fois font dans un tableau un aussi mauvais effet que dans une compagnie ; que tout étant également parfait dans la nature, dans un morceau parfait toutes les parties doivent être également soignées, et ne déterminer l'attention que par le plus ou moins d'importance seulement. Si le sacrifice d'Abraham était présent à vos yeux, le buisson et le bouc n'y auraient pas moins de vérité que le sacrificateur et son fils ; qu'ils soient donc également vrais sur votre toile ; et ne craignez pas que ces objets subalternes fassent négliger les objets importants. Ils ne produisent point ces effets dans la nature, pourquoi le produiraient-ils dans l'imitation que vous en ferez ? Des ornements, des draperies et autres objets accessoires. On ne peut trop recommander la sobriété et la convenance dans les ornements : il est en Peinture ainsi qu'en Poésie une fécondité malheureuse ; vous avez une crèche à peindre, à quoi bon l'appuyer contre les ruines de quelque grand édifice, et m'élever des colonnes dans un endroit où je n'en peux supposer que par des conjectures forcées ? Combien le précepte d'embellir la nature a gâté de tableaux ! Ne cherchez donc pas à embellir la nature. Choisissez avec jugement celle qui vous convient, et rendez-la avec scrupule. Conformez-vous dans les habits à l'histoire ancienne et moderne, et n'allez pas dans une passion mettre aux Juifs des chapeaux chargés de plumets. Chassez de votre composition toute figure oiseuse, qui ne l'échauffant pas, la refroidirait ; que celles que vous emploierez ne soient point éparses et isolées ; rassemblez-les par groupes ; que vos groupes soient liés entre eux ; que les figures y soient bien contrastées, non de ce contraste de positions académiques, où l'on voit l'écolier toujours attentif au modèle et jamais à la nature ; qu'elles soient projetées les unes sur les autres, de manière que les parties cachées n'empêchent

point que l'œil de l'imagination ne les voit tout entières; que les lumières y soient bien entendues; point de petites lumières éparses qui ne formeraient point de masses, ou qui n'offriraient que des formes ovales, rondes, carrées, parallèles; ces formes seraient aussi insupportables à l'œil, dans l'imitation des objets qu'on ne veut point symétriser, qu'il en serait flatté dans un arrangement symétrique suivant rigoureusement les lois de la Perspective ; sachez profiter du jet des draperies : si vous les disposez convenablement, elles contribueront beaucoup à l'effet ; mais craignez que l'art ne s'aperçoive et dans cette ressource, et dans les autres que l'expérience vous suggérera, etc. Telles sont à - peu - près les règles générales de la composition ; elles sont presque invariables ; et celles de la pratique de la Peinture ne doivent y apporter que peu ou point d'altération. J'observerai seulement que de même que l'homme de lettres raconte un fait en historien, ou en poète, un peintre en fait le sujet d'un tableau historique ou poétique. Dans le premier cas, il semble que tous les êtres imaginaires, toutes les qualités métaphysiques personnifiées, en doivent être bannis; l'histoire veut plus de vérité; il n'y a pas un de ces écarts dans les batailles d'Alexandre; et il semble dans le second cas, qu'il ne soit guère permis de personnifier que celles qui l'ont toujours été, à moins qu'on ne veuille répandre une obscurité profonde dans un sujet fort clair. Aussi je n'admire pas autant l'allégorie de Rubens dans l'accouchement de la reine, que dans l'apothéose d'Henri : il m'a toujours paru que le premier de ces objets demandait toute la vérité de l'histoire, et le second tout le merveilleux de la poésie.

On appelle compositions extravagantes, celles où les figures ont des formes et des mouvements hors de la nature; compositions forcées, celles où les mouvements et les passions pèchent par excès; compositions confuses, celles où la multitude des objets et des incidents éclipsent le sujet principal; compositions froides, celles où les figures manquent de passions et de mouvements; compositions maigres, celles où le peintre n'a pas su tirer parti de son sujet, ou dont le sujet est ingrat; compositions chargées, celles où le peintre a montré trop d'objets, etc Une composition peut aisément être riche en figures et pauvre d'idées ; une autre composition excitera beaucoup d'idées, ou en inculquera fortement une seule, et n'aura qu'une figure. Combien la représentation d'un anachorète ou d'un philosophe absorbé dans une méditation profonde n'ajoutera-t-elle pas à la peinture d'une solitude ? Il semble qu'une solitude ne demande personne ; cependant elle sera bien plus solitude si vous y mettez un être pensant. Si vous faites tomber un torrent des montagnes, et que vous vouliez que j'en sois effrayé, imitez Homère, placez à l'écart un berger dans la montagne, qui en écoute le bruit avec effroi. Nous ne pouvons trop inviter les Peintres à la lecture des grands Poètes, et réciproquement les Poètes ne peuvent trop voir les ouvrages des grands Peintres ; les premiers y gagneront du goût, des idées, de l'élévation ; les seconds, de l'exactitude et de la vérité. Combien de tableaux poétiques qu'on admire, et dont on sentirait bientôt l'absurdité si on les exécutait en peinture ? Il n'y a presque pas un de ces poèmes appelés temples, qui n'aient un peu ce défaut. Nous lisons ces temples avec plaisir ; mais l'architecte qui réalise dans son imagination les objets à mesure que le poète les lui offre, n'y voit selon toute apparence qu'un édifice bien confus et bien maussade. Un peintre qui aime le simple, le vrai et le grand, s'attachera particulièrement à Homère et à Platon. Je ne dirai rien d'Homère, personne n'ignore jusqu'où ce poète a porté l'imitation de la nature. Platon est un peu moins connu de ce côté, j'ose pourtant assurer qu'il ne le cède guère à Homère. Presque toutes les entrées de ses dialogues sont des chefs-d'œuvre de vérité pittoresque : on en rencontre même dans le cours du dialogue ; je n'en apporterai qu'un exemple tiré du banquet. Le banquet qu'on regarde communément comme une chaîne d'hymnes à l'Amour, chantés par une troupe de philosophes, est une des apologies les plus délicates de Socrate. On sait trop le reproche injuste auquel ses liaisons étroites avec Alcibiade l'avaient exposé. Le crime imputé à Socrate était de nature que l'apologie directe devenait une injure ; aussi Platon n'a-t-il garde d'en faire le sujet principal de son dialogue. Il assemble des philosophes dans un banquet : il leur fait chanter l'Amour. Le repas

*et l'hymne étaient sur la fin, lorsqu'on entend un grand bruit dans le vestibule ; les portes s'ouvrent, et l'on voit Alcibiade couronné de lierre et environné d'une troupe de joueuses d'instruments. Platon lui suppose cette pointe de vin qui ajoute à la gaieté et qui dispose à l'indiscrétion. Alcibiade entre ; il divise sa couronne en deux autres ; il en remet une sur sa tête, et de l'autre il ceint le front de Socrate : il s'informe du sujet de la conversation ; les philosophes ont tous chanté le triomphe de l'Amour. Alcibiade chante sa défaite par la Sagesse, ou les efforts inutiles qu'il a faits pour corrompre Socrate. Ce récit est conduit avec tant d'art, qu'on n'y aperçoit partout qu'un jeune libertin que l'ivresse fait parler, et qui s'accuse sans ménagement des desseins les plus corrompus et de la débauche la plus honteuse: mais l'impression qui reste au fond de l'âme, sans qu'on le soupçonne pour le moment, c'est que Socrate est innocent, et qu'il est très heureux de l'avoir été; car Alcibiade entêté de ses propres charmes, n'eût pas manqué d'en relever encore la puissance, en dévoilant leur effet pernicieux sur le plus sage des Athéniens. Quel tableau, que l'entrée d'Alcibiade et de son cortège au milieu des philosophes ! N'en serait-ce pas encore un bien intéressant et bien digne du pinceau de Raphaël ou de Vanloo, que la représentation de cette assemblée d'hommes vénérables enchaînés par l'éloquence et les charmes d'un jeune libertin, pendentes ab ore loquentis ? Quant aux parties de la Peinture dont la composition suppose la connaissance ; voyez Coloris, Dessein, Draperies, Perspective, Groupes, Couleurs, Peinture, Clair - obscur, Ombre, Lumières, etc. Nous n'avons dû exposer dans cet article que ce qui en concernait l'objet particulier. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet : <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.*

^{vi} **GRAÇA:** Em termos de pintura se diz das figuras bem dispostas, dos contornos bem arranjados, de lugares bem escolhidos, de figuras bem agrupadas, de uma pincelada suave, leve, delicada, de uma atitude bem entendida, bem desenhada, dos objetos bem arredondados; enfim, do tom e do conjunto de um quadro todo. É preciso dar graça às figuras (Félibien). Portanto, a graça é um certo jeito que se dá às coisas, que as tornam agradáveis aos espectadores. Uma figura pode ser desenhada com perfeição e admiravelmente colorida, sem ter essa graça que nós estamos falando, ela será bela sem ser graciosa. É o que se chama em latim de Venustas. O Senhor De Piles, como muitos outros, diz que essas graças espalhadas em todos os quadros de Rafael o faz preferir em relação aos outros pintores modernos. Essa graça deve encontrar-se nos sujeitos tristes, assim como nos mais alegres; nos terríveis, assim como nos mais agradáveis; nos velhos, assim como nas crianças; nos soldados, assim como nas mulheres. É também a escolha da Bela Natureza e a maneira de tratá-la, de maneira que a pintura desperte no espectador ideias relevadas, nobres, belas e que seu olho esteja satisfeito por isso. Há sempre mérito num quadro onde se vê a natureza copiada exatamente qualquer que seja vil o assunto, como os caipiras, as festas campestres, as flores, as paisagens etc. É isso mais ou menos em proporção à beleza do assunto que o pintor se propõe a imitar. Os mestres holandeses e flamengos igualaram nisto os italianos, mas esses não seguraram servilmente a natureza comum; eles a elevaram, aperfeiçoaram e fizeram sempre a melhor escolha dessa natureza. E o que dá uma certa dignidade aos assuntos vis, é uma das razões que nos faz estimar de preferência as paisagens de Salvatore Rosa, de Felipe de Laura, de Claude Lorrain, des poussins etc. As frutas dos dois Michelangelos, de Bataglia, de Campadoglio; as flores de Jean Brueghel, do seu discípulo Daniel Seghers, de Baptiste Monoyer etc. Os animais de François Snyder, de Desportes etc. Os retratos de Rafael, de Rubens, de Van Dyck, du Titien etc. No fato da pintura pode-se comparar a simples natureza, pode-se comparar a natureza simples com a narração simples para um poema. É preciso que um pintor eleve a suas ideias por cima do que ele veja e que ele imagine um modelo de perfeição que só se encontra

raramente. Quantas figuras ele deve se apegar (afeiçoar) em dar-lhes toda beleza, toda graça, toda dignidade e toda perfeição que elas são susceptíveis (de ter) no seu gênero. Os bons e os maus caracteres; quer dizer, o nobre, o baixo, o suave, o terrível, devem ser marcados da maneira a mais perfeita que eles encontram na natureza, mas sempre sem carga e exagero. Repara-se na natureza uma gradação do feio e do belo e do belo perfeito; é sempre nesse termo que o pintor deve aspirar, figurando-se como um mundo novo no qual não há nada de tal e povoar disso os seus quadros. O século de Alexandre era de uma polidez consumida: no escopo que se teve de empurrar as artes e as ciências a sua perfeição, os escultores desse tempo empregaram tudo que eles tinham de espírito, de bom senso e de gênio, para fazer e dar regras infalíveis de sua arte. Depois do exame que eles fizeram da natureza, das suas belezas e de qual jeito deviam ser as partes do corpo, para serem igualmente belas e cuja montagem fez um tudo acabado, eles não puderam encontrar todas essas partes num assunto só e eles concluíram por fim que era preciso escolhê-las em vários e pegar de uns e de outros o que teriam de mais belo para fazer esse corpo perfeito que eles tinham se proposto e que deveria servir de modelo para a posteridade. Policeto, um dos melhores artistas do seu século, executou muito felizmente esse pensamento e a natureza que ele fez se encontrou tão perfeita quanto a idade que ela representava, que ela foi chamada a regra, de modo que todos aqueles que trabalhavam desde se serviram das proporções desta figura e imitaram a boa graça dos seus membros e dos seus contornos. Os pintores e os escultores modernos devem seguir os mesmos caminhos e imitar essas belas proporções contudo sem se sujeitar a essa regra servilmente demais, mas um pouco demais ou um pouco menos segundo a descrição das pessoas bem sensatas e bem versadas dos princípios da sua arte. É preciso acomodar-se do assunto que se representa e imitar essa diversidade de proporções que a natureza coloca nos diferentes sexos e nas diferentes idades, mantendo sempre essa graça e essa nobreza que os antigos davam as suas figuras. Quando o pintor deve representar caracteres, cuja natureza lhe fornece modelos, tal como um Deus das forças armadas, Alpha e Ômega, Jeová, Elohim dos hebreus, o grandíssimo Pai dos deuses e dos homens de Homero, o Pai eterno e Jesus Cristo, seu filho, todos esses títulos não nos fornecem ideias iguais a sua excelência, nem que possam fazer conceber ao justo a sua majestade, sua grandeza etc. Um Deus criador, um Deus encarnado, um salvador do gênero humano, um Deus ressuscitado, são lá caracteres que tenham alguma coisa de tão sublime que não há pintores capazes de representa-los para nós, mas é preciso nesses casos dar-lhes toda grandeza e a beleza majestosa que lhe é possível de exprimir. Trata-se de um demônio, o inimigo de Deus e do gênero humano, não é precisamente na feiura que consiste a beleza do seu caractere, nem no grotesco das suas figuras, tais como se vê nos quadros que faltam de gênio. Seria preciso se colocar bem na cabeça esse retrato que fez Milton no Livro primeiro, V.600 do seu Paraíso perdido.

..... Sua testa desfeita e destruída
 Só testemunha de um espírito apavorado
 Enquanto suas sobancelhas fazem aparecer uma raiva
 Que só tende ao crime, ao assassinato, à carnificina

Há outros caracteres que um pintor deve se enforçar de exprimir em todas as partes das figuras e dos seus acompanhamentos, assim deve ser um Orador, um magistrado, um general do exército quando são representados em uma assembleia do povo, ou de soldados. Suas aparências, posturas, gestos, tudo deve falar dentro deles e ativar a atenção do espectador como se ele mesmo se encontrasse nessa assembleia. Pois, o pintor de história deve se acostumar em estudar todos os caracteres imaginários ou reais, que convenham a cada figura em particular,

seja que ele marca de alegria, do sofrimento (tristeza), da ira, do medo etc. Seria preciso até que ele empurrasse essa dimensão ao ponto de tornar-se fisionomista, para que a sua imaginação possa compensar o frio ordinário dos modelos, que não saberiam jamais exprimir bem o que eles não sentem de fato. O pintor de retrato tem por intuito todos os caracteres reais, existentes e todo o seu estudo é, mantendo a semelhança, de fazer brilhar nos rostos a satisfação da Idade de Ouro. É preciso que a alegria e o bom humor se manifestem, mas com uma variedade que responde e convenha ao caractere, ao estado e a qualidade das pessoas, ou supõe-se essa tranquilidade e essa jovialidade produzidos pela vista de um amigo, pelo sucesso de um negócio, pela descoberta de alguma coisa de satisfatório, ou qualquer outra causa que possa ser. Quando ele encontra alguns caracteres graves, que pedem uma postura pensativa, como se a pessoa fosse ocupada à busca de algumas verdades, a solução de algum problema, a preparação de algum projeto, é preciso despojar desse sério ingrato e morno, e de qualquer espécie de melancolia desagradável. O pintor deve banir as paixões tristes e turbulentas, relevar os caracteres, tirar do homem mal educado a sua rusticidade e lhe dar uma aparência de polidez, fazer que um homem sábio o pareça mais, um homem valente ainda mais valente, dar a uma mulher modesta e discreta uma aparência de anjo ou de vestal. Eis a parte mais difícil da arte e aquela cujos artistas faltam quase todos os pintores de retratos. Eles se apegam unicamente em fazer parecer os seus rostos de maneira que se reconheça o original à primeira vista e a uma bela pincelada, porque a maior parte daqueles que se fazem tirar o retrato não pede mais do que isso e pouco se preocupa se os caracteres de sabedoria ou de loucura se encontrem ali representados. As mulheres sobretudo querem uma aparência de juventude, uma aparência mignon, e seguindo o exemplo de uma rainha perdoariam com prazer a um pintor de ter representando-as nos braços de um soldado se ele as fizesse belas. Por esse defeito, muitos retratos são verdadeiras peças burlescas. Um homem sábio e de bom senso parece nele com uma aparência de donzela; um homem prudente é semelhante a um confundido, um homem modesto a um pequeno mestre e uma dama virtuosa a uma notória vaidosa. É preciso que o pintor observe e pronuncie sem exagero e sem fardo, mas por traços bem marcados, as partes mais brilhantes do caractere da pessoa da qual ele faz o retrato. Que ele dá, se ele quer, uma aparência de juventude e de jovialidade a uma pessoa que não tem nada de mais elevado, mas que ele não metamorfoseia um caractere nobre em um vil e teatral, uma adulação dessa natureza insultaria o seu pouco discernimento. Em geral, o pintor não deve ser muito pródigo de graças e de grandeza; entendendo no gosto da adulação a semelhança sofreria disso, e não seria mais o retrato da pessoa. Seria difícil determinar exatamente (ao justo) o que dá a graça e o nobre do qual estou falando, em história ou em retratos; as observações seguintes poderão portanto ser de alguma utilidade para isso. A primeira coisa que impressiona numa pessoa que se apresenta numa companhia é a sua aparência de rosto, pois é preciso sobretudo tomar muito cuidado com ela porque são as aparências de rosto que comovem primeiramente num quadro ou num desenho. É preciso ter deferência (consideração) a todas as atitudes e aos movimentos, que a aparência não seja embaraçada, parva, nem afetada na ação, que seja leve e que a pessoa pareça fazer o que ela faz não somente com afluência, mas com graça, evitar qualquer contorção e qualquer atalho que desagrade o olho. Os contornos serão grandes, pronunciados ousadamente, delicados, finamente ondulados e bem contrastados. Os drapeados terão grandes massas de luz e de sombra, dobras nobres, grandes e bem jogadas, sem deslumbramento. É preciso que o tecido seja nítido, os foyers e os panos novos, de bom gosto e da melhor qualidade, e não prodigar renda neles, os galões, o bordado, nem as jóias. Os antigos gregos e romanos parecem ter tido o melhor gosto pela maneira de vestir as suas figuras, para o grande e para o nobre, pois é preciso imitá-los mantendo, portanto, o costume. Mas de qualquer maneira que uma figura esteja vestida, é preciso que o nu não se perca por baixo do drapeado, nem que ele

esteja marcado demais. Quanto aos retratos, uns querem que as figuras estejam vestidas na moda do tempo no qual elas vivem, porque esses retratos se tornam históricos; outros pretendem que não se deve submeter a isso e que é melhor colocar lá um drapeado arbitrário que faz melhor efeito e que dá mais graça. Eu acreditaria que o melhor partido seria para os retratos de vestir as figuras conforme a moda do tempo, salvo para embelezá-los com discrição, de maneira que o todo se tornasse pitoresco. Nos quadros de história, insere-se uma graça e uma grandeza artificial, por meio das oposições que se contrastem. Uma Vênus, por exemplo, parece mais bela quando acompanhada de um Vulcano, de um Hercules. Faz-se uso desse artifício particularmente nas Santas Famílias, nas quais a cabeça de Santa Elisabete ou de São José, representados por idosos, relevam a beleza da Virgem. Para ser capaz de usar essas regras e colocá-las em prática, ou se quer se tornar um pintor hábil, é preciso gênio, leitura, **maestria** na mão e, acima de tudo, virtude e amor pela sua arte. A virtude é verdadeiramente grande e amável, ela nasce dos sentimentos mais sábios e mais nobres e pode produzir semelhantes a eles: um espírito cheio desses sentimentos é mais próprio em conceber e em executar grandes coisas que um outro sujo, enterrado e embrutecido pelo vício. Um homem virtuoso tem geralmente mais tranquilidade, mais saúde, mais vigor. Ele faz melhor uso e aproveita melhor o seu tempo. Um jeito do espírito terno e feliz fornece a um pintor ideias doces, nobres, generosas, porque os pintores se pintam a si mesmo. Um espírito alegre busca o prazeroso e o grotesco; um espírito duro e austero se apegar a ideias escuras e selvagens. Um passa levemente sobre um bom caractere e o outro eleva e enriquece um medíocre. Todo mundo convém que os gregos tinham uma beleza e uma majestade nas suas esculturas e nas suas pinturas que ultrapassavam aquelas de todas as outras nações, é que eles se pintavam e se esculpam a si mesmos. Os antigos romanos vieram depois e só fizeram, o que parece, imitá-los. Roma moderna ressuscitou com Rafael e Michelangelo essas artes admiráveis que se vê ainda brilhar hoje na nossa França com tanto esplendor, que ele fornece mestres a todas as nações. Felizmente, aqueles animados por um fogo tão belo! Que sabem ver todas as belezas que a natureza nos oferece esparsas até nas menores partes das suas obras! Felizes aqueles que tenham o espírito cultivado e nascido com sentimentos nobres e magníficos sabem nos apresentar nos seus quadros as ideias sublimes que eles produzem, exprimidas por caracteres que sustentam a nobreza delas e que imprimem nos espectadores os mesmos sentimentos. Se a pintura só era permitida a gênios dessa espécie, em qual estime e em qual admiração ela não seria? Os antigos só permitiam a nobreza de exercer, convencidos que ela própria teria grandes ideias, mas os grandes sentimentos não lhe são reservados; a natureza dispensa a muitos outros e a educação os desenvolve e os fortifica.

GRACE: *En termes de peinture et de sculpture se dit des figures bien disposées, des contours bien ménagés, des sites bien choisis, des figures bien groupées, d'une touche moelleuse, légère, délicates, d'une attitude bien entendues, bien dessinée, des objets bien arrondis ; enfin du ton et de l'ensemble de tout un tableau. Il faut donner de la grâce aux figures Félibien. La grâce est donc un certain tour que l'on donne aux choses, qui les rend agréables aux spectateurs. Une figure peut être parfaitement bien dessinée et admirablement coloriée, sans avoir cette grâce dont nous parlons ; elle sera belle sans être gracieuse. C'est ce qu'on appelle en latin Venustas. M^r de Piles avec bien autres disent que cette grâce répandue dans tous les tableaux de Raphael, le fait préférer à tous les peintres modernes. Cette grâce doit se trouver dans les sujets tristes comme dans les plus gais, dans les terribles, comme dans les plus agréables ; dans les vieillards comme dans les enfants ; dans les soldats comme dans les femmes. C'est aussi le choix de la belle nature et la manière de la traiter, de façon que la peinture réveille dans le spectateur des idées relevées, nobles, belles, et que son œil en soit satisfait. Il y a toujours du mérite dans un tableau où l'on voit la nature copiée exactement quelque que vil qu'en soit le sujet ; comme les*

paysans, les fêtes champêtres, les fleurs, les paysages etc. et cela plus ou moins à proportion de la beauté du sujet que le peintre s'est proposé d'imiter. Les maîtres hollandais et flamands ont en cela égalé les Italiens ; mais ceux-ci n'ont pas suivi servilement la nature commune ; ils l'ont relevée, perfectionnée et ont toujours fait le meilleur choix de cette nature. C'est ce qui donne une certaine dignité aux sujets vils, c'est une des raisons qui nous font estimer par préférence les paysages de Salvatore Rose, de Philippe Laura, de Claude Lorrain, des poussins etc. Les frites des deux Michel-Ange, de Bataglia, de Campadoglio ; les fleurs de Jean Brueghel, de son disciple Daniel Seghers, de Baptiste Monoyer etc. Les animaux de François Snyder, de Desportes etc. Les portraits de Raphaël, de Rubens, de Van Dyck, du Titien etc. En fait de peinture on peut comparer la simple nature avec la simple narration pour un poème. Il faut qu'un peintre élève ses idées au-dessus de ce qu'il voit et qu'il imagine un modèle de perfection, qui ne se trouve que très rarement. Quant aux figures, il doit s'attacher à leur donner toute leur beauté, toute la grâce, toute la dignité et toute la perfection dont elles sont susceptibles dans leur genre. Les bons et les mauvais caractères ; c'est à dire le noble, le bas, doux, le terrible doivent être marqués de la manière la plus parfaite qu'ils se trouvent dans la nature ; mais toujours sans charge et exagération. On remarque dans la nature une gradation du laid et du beau, et du beau au parfait ; c'est toujours à ce terme que le peintre doit aspirer, en se figurant comme un nouveau monde, où il n'y ait rien de tel, et en peupler ces tableaux. Le siècle d'Alexandre était d'une politesse consommée : dans le dessein que l'on y eut de pousser les arts et les sciences à leur perfection, les sculpteurs de ce temps-là employèrent tout ce qu'ils avaient d'esprit, de bon sens et de génie, pour faire et donner des règles infaillibles de leur art. Après l'examen qu'ils firent de la nature, de ses beautés et de quelle façon devaient être les parties du corps, pour être également belle, et dont l'assemblage fit un tout accompli, ils ne purent trouver toutes ces parties dans un même sujet, et ils conclurent enfin qu'il fallait les choisir dans plusieurs, et prendre des uns et des autres ce qu'ils auraient de plus beau pour faire ce corps parfait qu'ils s'étaient proposés et qui devait servir de modèle à la postérité. Polyclète, l'un des meilleurs artistes de son siècle, exécuta fort heureusement cette pensée et la nature qu'il fit se trouva si parfaite quant à l'âge qu'elle représentait, qu'elle fut appelée ; la règle ; de sorte que tous ceux qui travaillaient depuis se servirent des proportions de cette figure et imitèrent la bonne grâce de ses membres et de ses contours. Les peintres et les sculpteurs modernes doivent suivre les mêmes errements et imiter ces belles proportions sans cependant s'assujettir à cette règle trop servilement, mais un plus ou un peu moins, suivant la discrétion des gens bien sensés et bien versés dans les principes de leur art. Il faut aussi s'accommoder au sujet que l'on représente et imiter cette diversité de proportion que la nature met dans les différents sexes et les différents âges, en conservant toujours cette grâce et cette noblesse que les anciens donnaient à leurs figures. Lorsque le peintre a des caractères à représenter, dont la nature ne lui fournit pas de modèles, tel qu'un Dieu des armées, l'Alpha et Omega, le Jehova, l'Elohim des hébreux, le très grand, le père des Dieux et des hommes d'Homère, le Père Eternel et Jésus Christ son fils, tous ces titres ne nous fournissent pas des idées égales à son excellence, ni qui puisse faire concevoir au juste sa majesté, sa grandeur, etc. Un Dieu créateur, un Dieu incarné, un sauveur du genre humain, un Dieu ressuscité ; ce sont là des caractères qui ont quelque chose de si sublime, qu'il n'est point de Peintre capable de nous les représenter ; mais il faut dans ces cas-là leur donner toute la grandeur et la beauté majestueuse qu'il lui est possible d'exprimer. S'agit-il du Démon, l'ennemi de Dieu et du genre humain, ce n'est pas précisément dans la laideur que consiste la beauté de son caractère, ni dans la grotesque de ses figures, telles qu'on les voit dans les tableaux des peintres qui manquent de génie. Il faudrait se mettre bien en tête ce portrait qu'en a fait Milton dans le premier livre, V. 600 de son Paradis perdu.

.... Son front défait et foudroyé,
 Ne témoigne que trop un esprit effrayé ;
 Pendant que ses sourcils font paraître une rage,
 Qui ne tend qu'au forfait, qu'au meurtre, qu'au carnage.

Il y a d'autres caractères qu'un peintre doit s'efforcer d'exprimer dans toutes les parties des figures, et de leurs accompagnements ; tel doit être un Orateur, un magistrat, un général d'armée, quand on les représente dans une assemblée du peuple, ou de soldats. Leur air, leur maintien, leurs gestes, tout doit parler dans eux et captiver l'attention du spectateur, comme s'il se trouvait lui-même dans cette assemblée. Le Peintre d'histoire doit donc s'habituer à étudier tous les caractères imaginaires ou réels, qui conviennent à chaque figure en particulier, soit qu'ils marquent de la joie, du chagrin, de la colère, de la crainte etc. Il faudrait même qu'il poussât cette étendue au point de devenir physionomiste, afin que son imagination put suppléer au froid ordinaire des modèles, qui ne sauraient jamais bien exprimer ce qu'ils ne sentent pas en effet. Le peintre en portrait a pour objet tous les caractères réels, existants et toute son étude est en conservant la ressemblance, de faire éclater sur les visages la satisfaction de l'âge d'or. Il faut que la joie et la bonne humeur s'y manifestent, mais avec une variété qui réponde et convienne au caractère, à l'état et à la qualité des personnes ; soit on suppose cette tranquillité et cet enjouement produits par la vue d'un ami, par la réussite d'une affaire, par la découverte de quelque chose de satisfaisant, ou quelque autre cause que ce soit. Lorsqu'il se rencontre quelques caractères graves, qui demandent un air pensif, comme si la personne était occupée à la recherche de quelque vérité, à la solution de quelque problème, à l'arrangement de quelque projet, il faut le dépouiller de ce sérieux rebutant et morne, et de toute espèce de mélancolie déplaisante. Le peintre doit bannir les passions chagrines et turbulentes, relever les caractères ; dépouiller un homme mal élevé de sa rusticité et lui donner un air de politesse ; faire qu'un homme sage le paraisse davantage, encore plus brave ; donner à une femme modeste et discrète, un air d'ange ou de vestale. Voilà la partie la plus difficile de l'art et celle à laquelle manquent presque tous les peintres en portraits. Ils s'attachent uniquement à faire ressembler leurs visages de manière qu'on reconnaisse l'original au premier coup d'œil et à une belle touche, parce que la plupart de ceux qui se font peindre n'en demandent pas davantage et se soucient peu que les caractères de sagesse ou de folie s'y trouvent représentés. Les femmes surtout veulent un air de jeunesse ; un air mignon et à l'exemple d'une reine d'Orient, pardonneraient volontiers à un peintre de les avoir représentées entre les bras d'un soldat, pourvu qu'il les eût fait belles. Parce défaut, beaucoup de portraits sont de véritables pièces burlesques. Un homme sage et de bon sens y paraît avec un air de Damoiseau ; un homme prudent y ressemble à un étourdi, un homme modeste à un petit maître et une dame vertueuse à une franche coquette. Il faut que le peintre observe et prononce sans exagération et sans charge, mais par des traits bien marqués, les parties les plus éclatantes du caractère de la personne dont il fait le portrait. Qu'il donne, s'il veut, un air de jeunesse et d'enjouement à une personne qui n'a rien qui n'a rien de plus relevé ; mais qu'il ne métamorphose pas un caractère noble en un vil et théâtral ; une flatterie de cette nature insulterait à son peu de discernement. En général le peintre ne doit pas être trop prodigue de grâces et de grandeur ; j'entends dans le goût de la flatterie ; la ressemblance en souffrirait, et ce ne serait plus le portrait de la personne. Il serait difficile de déterminer au juste ce qui donne la grâce et le noble dont je parle, soit en histoire soit en portraits ; les observations suivantes pourront cependant y être de quelque utilité. La première chose qui frappe dans une personne qui se présente dans une compagnie ; c'est son air de tête ; il faut donc surtout y faire attention, puisque ce sont les airs de tête qui saisissent d'abord dans un tableau ou un dessin. Il faut aussi

avoir égard a toutes les attitudes et aux mouvements, que l'air ne soit pas embarrassé, niais ni affecté dans l'action, qu'il soit aisé et que la personne paraisse faire ce qu'elle fait non seulement avec aisance, mais avec grâce, éviter toute contorsion et tout raccourci qui déplaisent à l'œil. Les contours seront grands, prononcés hardiment, délicats, ondés finement et bien contrastés. Les draperies auront de grandes masses de jour et d'ombre, des plis nobles, grands et bien jetés, sans papillotage. Il faut que le linge soit net, les foyers et les étoffes neuve, de bon goût et de la meilleure sorte et ne point y prodiguer la dentelle, les galons, la broderie ni les bijoux. Les anciens grecs et romains semblent avoir eu le meilleur goût pour la manière d'habiller leurs figures, pour le grand et pour le noble, il faut donc les imiter en gardant néanmoins le costume. Mais de quelque manière qu'une figure soit vêtue, il ne faut pas que le nu se perde sous la draperie, ni qu'il y soit trop marqué. Quant aux portraits, les uns veulent que les figures soient vêtues à la mode du temps où elles vivent, parce que ces portraits deviennent historiques ; d'autres prétendent qu'on ne doit pas s'y asservir et qu'il vaut mieux y mettre une draperie arbitraire, qui fasse un meilleur effet et qui y donne plus de grâce. Je croirais que le meilleur parti serait pour les portraits de vêtir les figures suivant la mode du temps, sauf à les embellir avec discrétion, de manière que le tout devienne pittoresque. Dans les tableaux d'histoire, on insère une grâce et une grandeur artificielle, au moyen des oppositions qui se contrastent. Une Vénus par exemple, en paraît plus belle lorsqu'elle est accompagnée d'un Vulcain, d'un Hercule. On fait usage de cet artifice particulièrement dans les Saintes Familles, où la tête de Sainte Élisabeth ou de Saint Joseph, l'un et l'autre représentés en vieillards relèvent la beauté de la Vierge. Pour être capable d'user de ces règles et les mettre en pratique ou si l'on veut pour devenir habile Peintre, il faut du génie, de la lecture, de l'adresse dans la main et par-dessus-tout de la vertu et de l'amour pour son art. La vertu est véritablement grande et aimable ; elle naît des sentiments les plus sages et les plus nobles et ne en produire que de pareils : un esprit plein de ces sentiments, est plus propre à concevoir et à exécuter de grandes choses, qu'un autre souillé, enseveli et abruti par le vice. Un homme vertueux a généralement plus de tranquillité, plus de santé, plus de vigueur ; il fait un meilleur usage de son temps et le met tout à profit. Un tour d'esprit doux et heureux fournit à un peintre des idées douces, nobles, généreuses, car les peintres se peignent eux-mêmes. Un esprit badin cherche le plaisant et le grotesque : un esprit dur et austère s'attache aux idées sombres et sauvages. L'un passe légèrement sur un bon caractère et l'autre en relève et enrichit un médiocre. Tout le monde convient que les grecs avaient une beauté et une majesté dans leur sculpture et dans leur peinture, qui surpassaient celles de toutes les autres Nations, c'est qu'il se peignaient et se sculptaient eux-mêmes. Les anciens romains vinrent ensuite et ne firent, ce semble, que les imiter. Rome moderne a ressuscité sous Raphaël et Michel-Ange ces arts admirables, qu'on voit encore briller aujourd'hui dans notre France avec tant d'éclat, qu'elle fournit des Maîtres à toutes les Nations. Heureusement, ceux qu'un si beau feu anime ! Qui savent voir toutes les beautés que la nature nous offre éparses jusque dans les plus petites parties de ses ouvrages ! Heureux ceux qui ont l'esprit cultivé et né avec des sentiments nobles et magnifiques savent nous présenter dans leurs tableaux les idées sublimes qu'ils enfantent, exprimées par des caractères qui en soutiennent la noblesse et qui impriment dans les spectateurs les mêmes sentiments. Si la peinture n'était permise qu'à des génies de cette espèce, en quelle estime et en quelle considération ne serait-elle pas ? Les anciens ne permettaient qu'à la noblesse de l'exercer, persuadés qu'elle était plus propre à avoir de grandes idées ; mais les grands sentiments ne lui sont réservés ; la nature les dispense à beaucoup d'autres et l'éducation les développe et les fortifie. Dom Pernety.

vii **GRAÇA, (BELAS ARTES):** A palavra graça é utilizada muito frequentemente nas artes. Contudo, parece que sempre se atribui ao sentido que ela carrega consigo de alguma coisa de

indeciso, de misterioso, e que por uma convenção geral contentou-se de sentir mais ou menos o que ele quer dizer sem explicá-lo. Seria verdade que a graça que tem tanto poder sobre nós, nasceu de um princípio inexplicável? E pode se pensar que para imitá-la nas obras de arte, basta um sentimento cego e de uma certa disposição que não se pode compreender? Não, sem dúvida. Creio, para me limitar ao que tem a ver com a arte da pintura, que a graça das figuras imitadas como aquelas dos corpos viventes, consiste principalmente na perfeita estrutura dos membros, na sua exata proporção e na justeza dos seus acabamentos. É sobretudo nos movimentos e nas atitudes de um homem ou de uma mulher que se distingue essa graça que encanta os olhos. Agora, se os membros têm a medida que eles devem ter relativamente ao seu uso, se nada prejudica o seu desenvolvimento, se enfim as charneiras e as juntas são tão perfeitas, que a vontade de se mexer não encontra obstáculos nenhum e que os movimentos suaves e afáveis se fazem sucessivamente na ordem mais precisa: é nesse caso que a ideia que nós exprimimos com a palavra graça será **excitada**. E que não se arguem como uma objeção razoável, que uma figura sem ser tal como eu acabo de descrevê-la, pode ter uma certa graça particular, que não me diga que há defeitos aos quais algumas graças estão apegadas. Seria impossível, ao que acredito, comprovar que isso deveria ser assim; e quando se tentasse estabelecer a opinião que eu ataco, desembaraçaria sem dúvida com o exame dos fatos, das circunstâncias estrangeiras, dos gostos particulares, dos usos estabelecidos, dos hábitos que seguram os costumes, enfim dos preconceitos nos quais funda-se o sentimento que eu ataco. Nada a que me parece dever contribuir mais a corrupção das artes e das letras que estabelecer que existe meios de agradar e de conseguir, independentes dos grandes princípios que a razão e a natureza estabeleceram. Talvez é muito errado separar, como se faz hoje, a ideia da beleza daquela das graças, que de distinguir nas letras uma boa obra com uma obra de gosto. Um pintor pintando uma figura de mulher, acredita ter lhe dando a graça que lhe convém, deixando-a mais comprida do que uma cabeça deve ser, quer dizer, dando nove vezes o comprimento da cabeça a sua figura em vez de oito. Seria possível que se chegasse com um segredo tão fácil a esse efeito tão potente, a essa graça que se encontra tão raramente? Não, sem dúvida. Porém, é mais fácil de tomar esse meio que de observar perfeitamente a construção interior dos membros, a justa posição e o jogo dos músculos, o movimento das juntas e o balanço dos corpos. Contudo, acontece às vezes que o artista do qual eu falei faz uma ilusão passageira: mas ele deve esse sucesso apenas a um exame tão pouco refletido e o quanto cego é o seu trabalho. É assim que uma obra cuja intenção não está preenchida, ou que falta dela, no qual a razão é frequentemente ferida, onde a língua não é respeitada, usurpa às vezes o nome de obra de gosto. Eu deixo julgar se pode haver um gosto verdadeiro que não exige a mais justa combinação do espírito e da razão: pode haver uma verdadeira graça que não tivesse por princípio a perfeição dos corpos relativa aos usos aos quais eles são destinados? **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet : <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

GRACE. (Beaux-arts.) Le mot grâce est d'un usage très fréquent dans les arts. Il semble cependant qu'on a toujours attribué au sens qu'il emporte avec lui quelque chose d'indécis, de mystérieux, et que par une convention générale on s'est contenté de sentir à peu près ce qu'il veut dire sans l'expliquer. Serait-il vrai que la grâce qui a tant de pouvoir sur nous, naquit d'un principe inexplicable ? Et peut-on penser que pour l'imiter dans les ouvrages des arts, il suffise d'un sentiment aveugle, et d'une certaine disposition qu'on ne peut comprendre ? Non sans doute. Je crois, pour me renfermer dans ce qui regarde l'art de peinture, que la grâce des figures imitées comme celle des corps vivants, consiste principalement dans la parfaite structure des membres,

dans leur exacte proportion, et dans la justesse de leurs emmanchements. C'est dans les mouvements et les attitudes d'un homme ou d'une femme qu'on distingue surtout cette grâce qui charme les yeux. Or si les membres ont la mesure qu'ils doivent avoir relativement à leur usage, si rien ne nuit à leur développement, si enfin les charnières et les jointures sont tellement parfaites, que la volonté de se mouvoir ne trouve aucun obstacle, et que les mouvements doux et liants se fassent successivement dans l'ordre le plus précis: c'est alors que l'idée que nous exprimons par le mot grâce sera excitée. Et qu'on n'avance pas comme une objection raisonnable, qu'une figure sans être telle que je viens de la décrire, peut avoir une certaine grâce particulière ; qu'on ne dise pas qu'il y a des défauts auxquels certaines grâces sont attachées. Il serait impossible, à ce que je crois, de prouver que cela doit être ainsi ; et lorsqu'on essaierait d'établir l'opinion que j'attaque, on démêlerait sans doute dans l'examen des faits, des circonstances étrangères, des goûts particuliers, des usages établis, des habitudes qui tiennent aux mœurs, enfin des préjugés sur lesquels on fonde le sentiment que j'attaque. L'invention qui règne sur tous les genres de peindre, qui les a créés, et qui les reproduit dans chaque ouvrage, décide donc de l'effet qu'ils doivent avoir. Le tableau d'histoire doit faire consister son effet dans l'expression exacte des actions ; le portrait, dans la ressemblance des traits ; le paysage, dans la représentation des sites ; et la peinture d'une marine, dans celle des eaux. Non sans doute. Mais il est plus aisé de prendre ce moyen, que d'observer parfaitement la construction intérieure des membres, la juste position et le jeu des muscles, le mouvement des jointures, et le balancement des corps. Il arrive quelquefois cependant que l'artiste dont j'ai parlé, fait une illusion passagère : mais il ne doit ce succès qu'à un examen aussi peu réfléchi et aussi aveugle que son travail. C'est ainsi qu'un ouvrage dont le plan n'est pas rempli, ou qui en manque, dans lequel la raison est souvent blessée, où la langue n'est pas respectée, usurpe quelquefois le nom d'ouvrage de goût. Je laisse à juger s'il peut y avoir un goût véritable qui n'exige pas la plus juste combinaison de l'esprit et de la raison : peut-il aussi y avoir de véritable grâce qui n'ait pour principe la perfection des corps relative aux usages auxquels ils sont destinés ? **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>

^{viii} **INVENÇÃO:** É uma das partes da pintura que encontra os objetos necessários na composição de um quadro. É o que artista acha, o que ele infanta, no que a invenção deve ser distinguida da composição que só se admite (pega) ordinalmente para a ordenação e a disposição das diferentes partes que são o conjunto do quadro. A invenção pede muitas coisas de gênio, de espírito, de prudência, de erudição e de gosto: o gênio e o espírito para produzir facilmente; a prudência para não se deixar subjugar pelos objetos que se apresentam em multidão; o gosto para pegar apenas o que deve contribuir ao belo efeito, a expressão do sujeito e separar tudo que é inútil ou pouco conveniente; a erudição para pôr apenas o que há de verossímil conforme a história e o costume. A invenção depende absolutamente do gênio do artista, mas não lhe é permitido se deixar levar pela exaltação da sua imaginação e ele não deve abusar desse dizer de Horácio:

.....Pictoribus atque poëtis
Quidlibet audendi semper fuit aequa poseftas.

O pintor é submetido a certas regras das quais não se pode afastar sem se tornar repreensível, essas regras estão ligadas tão intimamente àquelas concernentes as outras da pintura, que elas são as fontes dela: não fica fora de propósito lembrá-las nesse artigo. Quando um pintor determinou a ação que deve fazer o assunto de seu quadro, é preciso que ele grave bem no seu espírito, que ele se interesse por ele de qualquer maneira, que ele se encante com o lugar da

cena, que ele examine com um olho curioso todas as circunstâncias, que ele medite sobre os acessórios, que ele negligencie todo o inútil e o supérfluo e que ele faça escolha de tudo que possa contribuir em produzir no seu quadro um efeito vantajoso, sem se afastar contudo dos limites do verdadeiro, ou pelo menos do provável. Mas um artista deve usar com sabedoria essa liberdade nos incidentes que ele introduz, ou nas circunstâncias que ele suprime. Não há assunto onde ele possa dar mais impulso a sua imaginação que quando se trata de representar uma batalha, os funestes efeitos de uma doença contagiosa, de um incêndio, de um massacre e toda a assembleia da multidão, mas ele não pode corromper a História, nem mudar em fábula ou em romance: cada personagem deve sustentar seu caráter; tudo deve ser observado, o país, o lugar da ação, as vestimentas, os costumes etc. (Ver costume) Qualquer ação tendo diferentes circunstâncias, um pintor marca seu gênio e o seu espírito na escolha que ele faz da mais vantajosa, e ele deve sempre se lembrar que um quadro histórico só deve representar um só instante da ação e que não pode botar nada que se possa supor ter acontecido neste mesmo tempo, ou que possa distrair a atenção do espectador daquela que ele deve ter a ação principal. (Ver ação). O impulso que o pintor dá a sua imaginação não deve lhe fazer mudar a ação, é preciso que ele exponha não somente como ele pode acontecer, mas da maneira a mais conveniente. (Ver conveniência). Não se pode também introduzir ornamentos supérfluos, nem figuras inúteis (Ver acessórios). Não se deve fazer entrar em um quadro nada de absurdo, de indecente ou de baixo, nada que seja contrário à religião, nem que ofenda a moral, ou mesmo que possa deixar penar nada de similar, quando o assunto é religioso. Pintar um cachorro roendo um osso num festim no qual pessoas da mais alta qualidade estão na mesa e outros traços dessa natureza são faltas que a autoridade de Paulo Veronese, nem mesmo de qualquer outro pintor mais excelente que ele, não saberia justificar. Aprovava-se mesmo Rafael de ter colocado na frente do quadro da Doação de Constantino um menino nu a cavalo sobre um cachorro? Michelangelo no seu Último Julgamento gravado por G. Mantouan, por Martin Rota e por outros, pecou contra essa regra da maneira mais chocante. Todas essas regras não impedem que se deve entrar num quadro toda variedade, cujo sujeito é susceptível. Ela é mesmo absolutamente requerida num quadro representando a multidão. É preciso, o quanto é possível, introduzir uma variedade nos caracteres das paixões, nas atitudes, nas condições, desde que ela seja natural e sem afetações. Em todos os grupos que compõe a multidão, deve-se sempre haver uma figura principal, cujo caractere se faça notar. Em qualquer espécie de quadros um pintor deve evitar o supérfluo dos pensamentos e a escuridão. As figuras alegóricas devem ter índices autorizados pelo costume e pela antiguidade. Caso se acresça alguns da sua invenção, é preciso que eles sejam simples de adivinhar porque a pintura é uma escrita que todo mundo deve ler facilmente. Nos retratos o pintor deve exercer a sua invenção na escolha que ele faz da aparência, da atitude, da ação, do drapeado e dos ornamentos convenientes a pessoa que ele pinta. Não se deve seguir o mesmo caminho, nem pintar os outros como ele queria ele mesmo ser representado. Quanto à semelhança, ela deve ser perfeitamente exata, ou deve se lisonjeá-la? Os sentimentos estão divididos nisso. O que se pode dizer de mais razoável é que é preciso evitar fazer a investida de um homem exagerando os defeitos do rosto para lhe dar mais semelhança; e também não lisonjear de maneira que esta lisonja seja visível demais. Há certas coisas na natureza que o pintor se empenharia de imitar quase sempre em vão. Nós não podemos dizer exatamente qual era a semelhança das pessoas cujos mais hábeis pintores nos deixaram os retratos, mas é de acreditar que mesmo Van Dick não se apegou sempre à natureza. Seus retratos eram sem dúvida semelhantes, mas eles o teriam sido mais se ele tivesse dado a eles mais graça? Há assuntos que tenham tão poucas vantagens naturais que um pintor não saberia dispensar-se de compensar isso para relevar o caractere. É inútil de se expandir nos outros ramos da pintura, tal como as paisagens, as batalhas, as flores, as frutas, etc. Pode-se meditando

as diferenças, aplicar a elas o que eu disse até aqui. Caso se introduzam grotescos, é preciso dar a todas as criaturas imaginárias, aparências, atitudes e ações o quanto estranha e quimérica que é a forma deles. Os sátiros e as figuras de triviais não devem ter aparências de rosto e atitudes nobres de Anjos ou de Herói. Para ajudar e aumentar a invenção, é preciso que o pintor faça um estudo perpétuo, que ele converse com qualquer espèce de pessoas, que ele faça suas observações (comentários) sobre os diferentes efeitos das paixões do homem e dos animais e que ele faça esboços do que mais o toque para aliviar a sua memória, que ele leia os melhores livros e particularmente os poetas e que ele observe as obras des grandes mestres.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Tiré du site internet : <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>

INVENTION : (page 373) est une des parties de la peinture, qui trouve les objets nécessaires dans la composition d'un tableau. C'est ce que trouve l'artiste, ce qu'il infante, en quoi l'invention doit-être distinguée de la composition, qui ne se prend, ordinairement que pour l'ordonnance et la disposition des différentes parties qui sont l'ensemble du tableau. L'invention demande bien des choses, du génie, de l'esprit, de la prudence, de l'érudition et du goût : le génie et l'esprit pour enfanter facilement ; de la prudence pour ne pas se laisser accabler par les objets qui se présentent en foule, et du goût pour ne pas prendre que ce qui doit contribuer au bel effet , à l'expression du sujet, et en retrancher tout ce qui est inutile ou peu convenable ; enfin de l'érudition pour n'y rien mettre que de vraisemblable, de conforme à l'histoire et au costume. L'invention dépend absolument du génie de l'artiste ; mais il ne lui est pas permis de se laisser emporter par la fougue de son imagination, et il ne doit point abuser de ce dire d'Horace :

.....Pictoribus atque poëtis

Quidlibet audendi semper fuit aequa poseftas.

Le peintre est astreint à certaines règles, dont il ne peut s'écarter sans se rendre répréhensible, ces règles sont liées si intimement avec celles qui concernent les autres de la peinture, qu'elles en sont la source : il n'est donc pas hors de propos de les rappeler dans cet article. Lorsque le peintre s'est déterminé sur l'action qui doit faire le sujet de son tableau, il faut qu'il se l'imprime bien dans l'esprit , qu'il s'y intéresse en quelque manière, qu'il se transporte sur le lieu de la scène, qu'il examine avec un œil curieux toutes les circonstances, qu'il médite sur les accessoires, qu'il néglige tout l'inutile et superflu et qu'il fasse choix de tout ce qui contribue à produire dans son tableau un effet avantageux, sans s'écarter cependant des bornes du vrai, ou du moins de la probabilité. Mais un artiste doit user sagement de cette liberté dans les incidents qu'il introduit, ou dans les circonstances qu'il retranche. Il n'est point de sujet où il puisse donner plus d'essor à son imagination que lorsqu'il s'agit de représenter une bataille, les funestes effets d'une maladie contagieuse, d'un incendie, d'un massacre et toute les assemblées de la multitude : mais il ne peut pas corrompre l'Histoire, ni la changer en fable ou en roman : chaque personnage doit y soutenir son caractère ; tout y doit être observé, le pays , le lieu de l'action, les habillements, les mœurs etc. (voyez costume). Tout action ayant différentes circonstances, un Peintre marque son génie et son esprit dans le choix qu'il de celle qui la plus avantageuse, et il doit toujours se ressouvenir qu'un tableau historique ne doit représenter qu'un seul instant de l'action, et qu'il n'y faut rien mettre qu'on ne puisse supposer s'être fait dans ce même temps, ou qui puisse distraire l'attention du spectateur de celle qu'il doit à l'action principale (voyez Action). L'essor que le Peintre donne à son imagination, ne doit pas lui faire changer l'action ; il faut qu'il l'expose non seulement comme elle a pu se faire, mais de la manière la plus convenable. (Voyez convenance). Il ne faut pas non plus y introduire d'ornements superflus, ni des figures inutiles (voyez accessoires). On ne doit faire entrer dans un tableau rien d'absurde, d'indécent ou de bas rien qui soit contraire à la Religion, ni qui ne choque la morale, ou qui puisse même donner à

penser rien de semblable, quand le sujet est religieux, Peindre un chine qui ronge un os dans un festin où des personnes de la plus haute qualité sont à table, et d'autres traits de cette nature, sont des fautes que l'autorité sont des fautes que l'autorité de Paul Véronèse, ni même de tout autre peintre plus excellent que lui, ne saurait justifier. Approuvera-t-on Raphaël même d'avoir mis dans le devant du tableau de la Donation de Constantin, un garçon nu à cheval sur un chien ? Michel Ange dans son Jugement dernier gravé par G. Mantouan, par Martin Rota et par d'autres, a péché contre cette règle de la manière la plus choquante. Toutes ces règles n'empêchent pas qu'on ne doive faire entrer dans un tableau toute la variété dont le sujet est susceptible. Elle est même absolument requise dans tout tableau représentant la multitude. Il faut, autant qu'il est possible, introduire une variété dans les caractères des passions, dans les attitudes, dans les conditions, pourvu qu'elle soit naturelle et sans affectation. Dans tous les groupes qui composent la multitude, il doit toujours y avoir une figure principale, dont le caractère se fasse remarquer. En toutes sortes de tableaux un peintre doit éviter la superfluité des pensées, et l'obscurité. Les figures allégoriques doivent avoir des indices autorisés par la coutume et l'antiquité. Si l'on en ajoute quelques-uns de son invention, il faut qu'ils soient aisés à deviner, parce que la peinture est une écriture que tout le monde doit lire facilement. Dans les portraits le Peintre doit exercer son invention sur le choix qu'il fait de l'air, de l'attitude, de l'action, de la draperie et des ornements convenables à la personne qu'il peint. Il ne faut pas suivre toujours la même route, ni peindre les autres comme il voudrait lui-même être représenté. Quant à la ressemblance, doit-elle être parfaitement exacte, ou doit-on la flatter ? Les sentiments sont partagés là-dessus. Ce qu'on peut dire de plus raisonnable, est qu'il faut éviter de faire la charge d'un homme, en exagérant les défauts du visage, pour lui donner plus de ressemblance ; et aussi de ne pas le flatter de manière que la flatterie soit trop visible. Il y a certaines choses dans la nature, que le peintre s'efforcerait presque toujours en vain d'imiter. Nous ne pouvons pas dire au juste quelle était la ressemblance des personnes dont les plus habiles Peintres nous ont laissé les portraits ; mais il est à croire que Van Dick lui-même n'a pas toujours attrapé la nature. Ses portraits étaient sans doute ressemblants ; mais ne l'auraient-ils pas été davantage, s'il leur avait donné un peu plus de grâce ? Il y a des sujets qui ont si peu d'avantages naturels, qu'un peintre ne saurait se dispenser d'y suppléer, pour relever le caractère. Il est inutile de s'étendre sur les autres branches de la Peinture, telles que les paysages, les batailles, les fleurs, les fruits, etc. On peut en méditant les différences, leur appliquer ce que j'ai dit jusqu'ici. Si l'on introduit des grotesques, il faut donner à toutes les créatures imaginaires, des aires, des attitudes et des actions aussi étranges et aussi chimériques que leur forme l'est. Les satires et les figures de bambochades, ne doivent pas avoir des aires de tête et des attitudes nobles d'Anges ou de Héros. Pour aider et augmenter l'invention il faut que le Peintre fasse une étude perpétuelle, qu'il converse avec toutes sortes de gens ; qu'il fasse ses remarques principales sur les différents effets des passions de l'homme et des animaux, et qu'il fasse des ébauches de ce qui le frappe le plus pour soulager sa mémoire, qu'il lise les meilleurs Livres, et particulièrement les poètes, et qu'il observe les ouvrages des grands maîtres. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet : <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

^{ix} **MANIERE** : C'est une façon d'opérer, une touche, un goût, une façon d'inventer, de concevoir, de rendre et d'exprimer une chose en se proposant d'imiter la nature ; enfin un je ne sais quoi, dit l'auteur du dictionnaire des beaux-Arts, qui caractérise et fait connaître les ouvrages d'un Peintre, et quelque fois même une école. La manière d'un Peintre est proprement son style ; c'est son faire : ainsi quand on dit, ce tableau est dans la manière de Raphaël, c'est comme si l'on disait d'un Plaidoyer, qu'il est dans le style de

Cicéron. Coypel. On connaît la manière d'un Peintre à sa touche, à ses airs de têtes, aux caractères de ses figures, au ton de sa couleur, à sa façon d'inventer, de composer, de dessiner. Il n'est point d'Artiste qui n'ait sa manière, et suivant son plus ou moins d'intelligence et de connaissances dans les principes de et la pratique de son Art ; cette manière devient bonne ou mauvaise. Avoir une manière et être maniéré sont deux choses qu'il ne faut pas confondre. Quoique le Peintre se propose d'imiter aussi parfaitement qu'il est possible les objets naturels, et que la nature n'ait point de manière : mais dire qu'il est maniéré, c'est un reproche ; c'est dire qu'il sort de la nature et du vrai ; qu'il se répète partout ; que les objets de ses tableaux semblent avoir été jetés dans le même moule, sans être frappés du vrai, du caractère qui les distingue, et de la couleur locale qui leur est propre. Les grands génies se font une manière qu'ils empruntent de l'idée et de la façon dont ils voient la nature ; quelques-uns la puisent dans toutes les meilleures sources, sans s'attacher à aucun Maître particulier : mais ceux dont le génie borné ne les rend pas capables de s'en faire une propre, choisissent parmi les Maîtres celui qui leur plaît davantage ; ils le copient, le suivent pas à pas, et ajoutent leurs défauts à ceux de leur modèle. Il faut se faire un devoir d'imiter les grands génies dans la noblesse de leurs pensées, dans le sublime de leurs idées, et dans leur manière de peindre Léonard ch. 24. On distingue assez communément trois manières, comme trois temps dans chaque Peintre, surtout dans ceux qui ne sont pas du premier rang. La première est celle qu'ils se forment dans sa jeunesse sous la discipline d'un Maître ; la seconde celle qu'il s'est faite à lui-même ; et la troisième celle qui dégénère, et qui les fait reconnaître pour maniérés. La première manière prise chez un Maître, se conserve ordinairement fort longtemps, qu'elle soit bonne ou mauvaise. Les jeunes gens estiment naturellement tout ce qui est fort de la main de leur Maître ; c'est cette première liqueur, qui communique à un vase neuf son goût et son odeur, et qu'on a bien de la peine à lui ôter. Le jeune Peintre a deux obstacles à surmonter, si la manière prise du Maître est mauvaise ; le premier est d'en sortir, le second d'en prendre une bonne : mais pour y réussir combien faut-il de génie, de goût et de connaissances des principes de son Art ?

Lorsqu'on parle de plusieurs Peintres, on dit connaître les manières, comme si l'on disait distinguer parmi plusieurs tableaux l'Auteur de chacun en particulier. Tomber dans la manière, c'est se répéter dans ses ouvrages. Une manière forte et ressentie est celle où le dessin domine, où les muscles sont bien exprimés, les proportions exactes, les expressions fortes, et les contours bien prononcés ; mais il ne faut pas tomber dans l'exagération. Manière faible et efféminée est l'opposée de la manière ressentie. Celle qu'on appelle manière douce et correcte, est celle qui fait les contours gracieux, naturels coulants et faciles. Manière barbare Voyez Barbare. Manière aride et mesquine est une façon de dessiner qui fait paraître les figures efflanquées, maigres, qui rend les draperies papillotées, les contours peu savants, etc. Manière lourde, pesante et chargée Voyez ces articles. La manière grande est à peu près la même que celle qu'on appelle forte et ressentie ; elle prononce les contours un peu plus que dans la nature, elle en corrige les défauts, elle donne à toutes les figures un caractère de noblesse, de grâce et de grandeur, qui plaît, qui enchante et qui ravit. Il n'est pas plus difficile à un bon Connaisseur de distinguer la manière d'un Maître, que de connaître l'écriture d'un homme qu'il a vue plus d'une fois. Tous les hommes varient dans la conduite de la plume, et tous les

*Peintres diffèrent dans la manière de conduire le crayon et le pinceau. Le même artiste n'a pas toujours suivi la même méthode, ce qui en impose souvent au Curieux de tableaux et de dessins. Si deux hommes ne peuvent former un A ou un B, qui se ressemblent parfaitement, ils s'accorderont encore moins dans la manière de dessiner un doigt, une main entière, quelque habiles qu'ils soient dans l'art d'imiter les contours des objets de la nature. Mais chaque Peintre a un tour de pensée et une manière de l'exprimer, qui le décèlent toujours ; quand on a vu plusieurs ouvrages du même Maître, avec l'attention requise, il n'est guère possible de ne pas le reconnaître dans les autres. Il y a donc un moyen de connaître véritablement la manière des Maîtres, tant dans les tableaux que dans les dessins ; c'est de voir beaucoup de leurs ouvrages, et sur les observations qu'on y a faites, tant pour le style que pour la touche, de s'en former une idée nette et distincte, comme lorsqu'on s'imprime bien l'idée et les traits d'une personne, pour examiner par la comparaison si son portrait lui ressemble. Mais comme les Peintres, de même que les artistes dans d'autres genres, ne parviennent pas tout d'un coup à un certain degré de perfection, et qu'ils ont aussi leur déclin, tous leur ouvrages ne se ressemblent pas ; on peut dire en général de tous les grands Maîtres, que leur commencement ont été assez bons, et que les ouvrages de ceux qui ont travaillé jusqu'à un âge fort avancé, se sentent de faiblesse et de l'infirmité de la vieillesse. Il serait donc inutile de prétendre y trouver la même beauté et la même vigueur que l'on remarque dans ceux qu'ils ont faits lorsqu'ils étaient dans toute leur force ; mais on y trouvera toujours les traits distinctifs du même homme. Quelques-uns ont donné le nom de manière moderne au bon goût de dessin, qu'on a vu ressuscité du temps de Léonard de Vinci ; et qui a persévéré jusqu'à présent. Depuis la chute des Arts, ensevelis dans le tombeau de l'Empire Romain, on s'était renfermé dans les bornes du goût gothique et l'imitation parfaite de la nature ne semblait pas être l'objet des peintres, ils ne suivaient ou ne paraissent avoir suivi que leur caprice : mais heureusement cette barbarie fit place au bon goût, et l'on commença à être sensible aux beautés des ouvrages antiques ; on se fit un devoir de les prendre pour modèles, et comme on y aperçu la nature, on crut devoir la préférer aux Antiques mêmes, qui n'en étaient que des imitations. **PERNETY: Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure**. Paris, 1757. Librairie Bauche. (Documento digital).*

***Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.**

Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

Bela Natureza : A natureza bela (Belas Artes), a bela natureza é a natureza embelezada, aperfeiçoada pelas Belas Artes para a apreciação e para o agrado. Desenvolvemos esta verdade com o auxílio do autor dos Princípios de Literatura. Os homens cansados de uma visão muito uniforme dos objetos que lhes oferecia a própria natureza, e encontrando-se além disto numa situação determinada a apreciar o prazer, recorreram ao seu gênio para se proporcionar uma nova ordem de ideias e sentimentos que abrilhantassem o seu espírito e aumentassem o seu prazer. Mas o que podia fazer este

gênio limitado na sua fecundidade e em suas visões de vida, já que não podia levar mais longe senão a natureza, e tendo de outra parte de trabalhar para homens, cujas faculdades estavam encerradas nos mesmos limites? Todos os seus esforços reduziam-se naturalmente a fazer uma escolha das mais belas partes da natureza, para com isto formar um conjunto delicado que fosse mais perfeito que a própria natureza, sem no entanto deixar de ser natural. Eis aí o princípio sobre o qual obrigatoriamente deve se colocar o plano das artes, e que os grandes artistas seguiram em todos os séculos. Escolhendo os objetos e os traços, eles os apresentaram com toda a perfeição possível. Eles não imitaram a natureza tal como ela é em si mesma, mas tal como ela pode ser e como se pode concebê-la com o espírito. Assim, desde que o objetivo da imitação das artes é a bela natureza, representada com toda a sua perfeição, vejamos então como se faz esta imitação. Pode-se dividir a natureza em relação às artes em duas partes: uma que se pode apreciar visualmente e a outra pela audição, porque os outros sentidos são totalmente estéreis para as belas artes. A primeira parte é o objetivo da pintura que se expressa sobre uma superfície; por extensão, a arte do gestual, que é um ramo das duas outras artes que acabamos de nomear, e que não difere, no que ela engloba apenas sobre o tema ao qual se ligam os gestos na dança, é natural e vivo, ao contrário da tela do pintor e o mármore do escultor, que nunca o são. A segunda parte é o tema da música considerada isoladamente e como um canto; em segundo lugar, da poesia que emprega a palavra, mas a palavra medida e calculada em todos os tons. Assim a pintura imita a bela natureza pelas cores; a escultura pelos relevos; a dança pelos movimentos e pelas atitudes do corpo. A música a imita por sons inarticulados e a poesia, enfim, pela palavra medida (escandida). Eis pois os caracteres distintivos das principais artes: se algumas vezes acontece que essas artes se misturam e se confundem, como por exemplo na poesia; se a dança propõe gestos aos atores no teatro; se a música dá o tom da voz na declamação; se o pincel decora o lugar da cena, são serviços que eles apresentam ao mesmo tempo, em virtude de sua origem comum e de sua aliança recíproca, mas isso sem prejudicar seus direitos particulares e naturais. Uma tragédia sem gestos, sem música, sem decoração é sempre um poema. É uma imitação expressa pelo discurso declamado (medido). Uma música sem palavras é sempre uma música, ela exprime a tristeza e a alegria independentemente das palavras que expressa em verdade, mas que não lhe trazem nem lhe retiram nada de sua natureza nem de sua essência. Sua expressão essencial é o som, da mesma forma que a expressão da pintura é a cor e a da dança é o movimento do corpo. Mas é preciso observar aqui que como as artes devem escolher os desígnios da natureza e aperfeiçoá-los, eles devem escolher também um fato de aperfeiçoar que emprestam da natureza. Eles nunca devem empregar todas as espécies de cores, nem todas as espécies de sons: é preciso fazer disto uma justa escolha e uma mistura delicada; é preciso misturar, proporcioná-las, dar-lhes uma nuance, colocá-las em harmonia. As cores e os sons têm entre si simpatias e repugnâncias. A natureza tem o direito de uni-las, seguindo suas vontades, mas a arte deve fazê-lo segundo as regras. É preciso não apenas que nunca se atinja o gosto, mas que o agrade na proporção que ele pode ser agradado. Desta forma pode se definir, a pintura, a escultura, a dança uma imitação da natureza bela, expressa nas cores, pelo relevo, pelas atitudes; a música e a poesia são a imitação da bela natureza expressa

pelos sons ou pela frase medida. As artes de que acabamos de falar têm seu começo, seu progresso e suas revoluções no mundo. Houve um tempo em que os homens ocupados pela única preocupação de sustentar ou defender sua vida eram apenas trabalhadores ou soldados: sem leis, sem par, sem costumes, suas sociedades eram apenas conjurações. Não foi no entanto nesses tempos de dificuldade e de trevas que se viu eclodir as belas artes; descobrimos por seu caráter que eles são os filhos da abundância e da paz. Quando os homens foram cansados de se engalfinhar e que tendo apreendido por uma trágica experiência que apenas a virtude é juiz e a justiça poderia tornar feliz o gênero humano, começou-se a aproveitar da proteção das leis, o primeiro movimento do coração foi para a alegria. Começou-se a se dedicar aos prazeres que acontecem em seguida da inocência. O canto e a dança foram as primeiras expressões do sentimento; a seguir, o lazer, a necessidade, a ocasião, o acaso, deram a ideia das outras artes e dela abriram o caminho. Quando os homens um pouco gastos pela sociedade e que começaram a sentir que eles valiam mais pelo espírito que pelo corpo encontrou-se sem dúvida algum homem maravilhoso que, inspirado por um gênio extraordinário, inclinou os olhos sobre a natureza. Depois de haver bem contemplado a natureza, ele próprio se considerou, pensou em si. Ele reconheceu que tinha um gosto nascido para as noções que ele havia observado; que ele por isso estava sensibilizado agradavelmente; compreendeu que a ordem, a variedade, a proporção traçada com tanto brilho nas obras da natureza, não deviam apenas nos erguer ao conhecimento de uma inteligência suprema, mas que eles podiam ainda ser vistos como lições de conduta, dedicados ao proveito da sociedade humana.

Foi, então, para falar a verdade, que as artes saíram da natureza. Até então todos os seus elementos aí estavam confundidos e dispersos numa espécie de caos. Não os havia conhecido apenas por suposição ou uma espécie de instinto. Começou-se então a desfazer certos princípios: fez-se algumas tentativas que chegaram a alguns esboços. Era muito: não era fácil encontrar aquilo de que não se tinha uma ideia certa mesmo se procurando. Quem poderia crer que a sombra de um corpo cercada por um simples traço pudesse tornar-se um quadro de Apelle; que alguns sons inarticulados pudessem dar nascimento à música tal como a conhecemos hoje? O percurso é imenso. Quantos de nossos pais não fizeram uma quantidade de caminhos inúteis ou mesmos opostos a seu termo! Quantos efeitos infelizes pesquisas, de provas sem sucesso! Nós aproveitamos dos seus trabalhos e como único reconhecimento eles têm nosso desprezo. As artes nascendo eram como são os homens, eles tinham necessidade de serem formados de novo por uma espécie de educação, eles saíram da barbárie. Era uma imitação, é verdade, mas uma imitação grosseira da própria natureza grosseira. Toda arte consistia em pintar o que se via, o que se sentia, não se sabia escolher. A confusão reinava no desejo, a desproporção e a uniformidade das partes, o excesso, a bizarria, a grosseria nos ornamentos. Eram materiais e não edifícios, no entanto, se os imitava. Os gregos, dotados de um gênio feliz entenderam enfim com nitidez os traços essenciais e capitais da bela natureza, e compreenderam claramente que não era suficiente imitar as coisas, que era preciso ainda escolhê-las. Até então as obras de arte nunca tinham sido notáveis, se não pela grandeza da massa ou do empreendimento. Eram as obras dos

titãs. Mas os gregos mais esclarecidos sentiram que valia mais encantar o espírito do que admirar ou espantar os olhos. Eles julgaram que a unidade, que a variedade, a proporção deviam ser o fundamento de todas artes e sobre este fundo tão belo, tão profundo, tão justo, tão de acordo com as leis do gosto e do sentimento, viu-se entre eles a tela ganhar o relevo e as cores da natureza. O marfim e o mármore ganharem alma sob o cinzel. A música, a poesia, a eloquência, a arquitetura fizeram aparecer logo milagres; e como a ideia da perfeição, comum a todas as artes se fixou neste belo século, tivemos ao mesmo tempo em todos os gêneros, obras de arte que, a partir daí, serviram de modelo a todas as nações civilizadas. Foi o primeiro triunfo das artes. Paremos um pouco nesta época porque é preciso absolutamente pensar nos momentos antigos da Grécia, no gosto apurado e nos modelos admiráveis da bela natureza que não se encontram nada nos objetos que se apresentam aos nossos olhos. A preeminência dos gregos no que diz respeito à beleza e à perfeição, não sendo duvidosa, vê-se com que facilidade seus mestres das artes puderam chegar à expressão verdadeira da bela natureza. Era entre eles que ela se prestava incessantemente ao exame curioso do artista nos jogos públicos, nos ginásios e mesmo no teatro. Tantas ocasiões e vitórias frequentes de se observar fizeram nascer para os artistas gregos a ideia de ir mais longe. Começaram a se formar entre eles noções gerais da beleza, não somente das partes do corpo, mas ainda das proporções das partes do corpo. Essas belezas deviam elevar-se acima daquelas que produzem a natureza. Seus originais encontravam-se numa natureza ideal, isto é, em sua própria concepção. Não é preciso grande esforço para compreender que os gregos deveram naturalmente se preocupar com a expressão do belo natural, até chegar à expressão do belo ideal, que vai além do natural e cujos traços, seguindo um antigo intérprete de Platão, são devidos segundo os quadros que existem somente no espírito. É assim que Raphael pintou sua Galatéia. Como as belezas perfeitas, disse ele numa carta ao Conde Balthasar Castiglione, são tão raras entre as mulheres, eu executo uma certa ideia concebida na minha imaginação. Essas formas ideais, superiores aos materiais, forneceram aos gregos os princípios segundo os quais eles representavam os deuses e os homens. Quando eles queriam expressar a aparência das pessoas se dedicavam sempre a embelezá-las ao mesmo tempo; o que supõe necessariamente neles a intenção de representar uma natureza mais perfeita do que ela, na verdade, é. Assim foi constantemente o que fez Polygnote. Quando os autores nos dizem então que alguns antigos artistas seguiram o método de Praxítèle que pintou Cratine, sua amante, como modelo da Vênus de Cnide, ou que Laïs foi para mais de um pintor o original das Graces, é preciso não acreditar que estes mesmos artistas se liberam dos princípios gerais, que eles respeitavam como suas leis supremas. A beleza que admirava os sentidos apresentava ao artista a bela natureza, mas era a beleza ideal que lhe fornecia os traços grandes e nobres: ele como primeiro cuidado apresentava a parte humana, na última a parte divina que devia entrar na sua obra. Eu não ignoro que os artistas estão divididos sob a preferência que se deve dar ao estudo dos monumentos da antiguidade ou a da natureza. O cavalheiro Bernin é um dos que disputa aos gregos a vantagem de uma bela natureza ao mesmo tempo a beleza ideal de suas figuras. Ele pensava além do mais que a natureza sabia dar a todas as suas partes a beleza conveniente e que a arte consistia apenas a retê-la (prendê-la). Ele até

mesmo vangloriou-se de se livrar em fim do preconceito que ele tinha no começo mostrado em relação às belezas da Vênus de Médicis. Depois de uma aplicação longa e penosa, dizia ele, encontrado em diferentes ocasiões as mesmas belezas na simples natureza. Que a coisa seja ou não verdade, sempre continua ele em sua própria confissão, que esta mesma Vênus que lhe ensinou a descobrir na natureza as belezas que até então ele só havia percebido nesta famosa escultura. Pode-se acreditar também com algum fundamento que sem ela, ele talvez jamais tivesse procurado essas belezas na natureza. Concluimos por isso que a beleza das esculturas gregas é mais fácil de achar de que a própria natureza no sentido que a primeira beleza é menos comum e mais tocante que a última. Uma segunda verdade deriva daquela que acabamos de estabelecer; é que para chegar ao conhecimento da beleza perfeita, o estudo da natureza é ao menos uma estrada mais longa e mais difícil que o estudo dos antigos. Bernini que de preferência recomendava aos jovens artistas imitar sempre o que a natureza tinha de mais bonito, não lhes indicava, no entanto, a via mais breve à perfeição. Ou a imitação da natureza se limita a um só objeto (pg. 44) ou ela se assemelha em uma só obra ao que o artista observou em vários indivíduos. A primeira forma de imitar produz cópias que parecem retratos. A última eleva o espírito do artista até o belo geral e às noções ideais da beleza. É este último caminho que os gregos escolheram, os gregos que tinham sobre nós a vantagem de poder se valer dessas noções pela contemplação dos mais belos corpos e pelas frequentes ocasiões de observar as belezas da natureza. Essas belezas, como já o dissemos, se mostravam a eles, todos os dias, animadas da expressão mais verdadeira, enquanto elas se oferecem raramente a nós e mais raramente da maneira como o artista desejava que elas se apresentassem. A natureza não produzirá facilmente um corpo tão perfeito como o de Antinoüs. Nunca também quando se tratar de uma bela divindade, o espírito humano poderá conceber nada acima das proporções mais que humanas do Apolo do Vaticano. Tudo que a natureza, a arte e o gênio foram capazes de produzir se encontram reunidos aí. Não é natural acreditar que a imitação de tais fatos deve diminuir o estudo da arte. Em um encontra-se a certeza daquilo que se dispersou em toda a natureza; no outro se vê até onde uma sábia ousadia pode aumentar a mais bela natureza acima dela mesma. Quando esses restos oferecem maior ponto de perfeição que se pode atingir, representando belezas divinas e humanas, como acreditar que um artista que imitará esses pedaços não aprenderá nada para pensar e a desenhar com nobreza e firmeza, sem medo de cair em erro? Um artista que deixará se guiar pela regra que os gregos adotaram para a beleza encontrará o caminho que o conduzirá diretamente à imitação da natureza. As noções do conjunto e da perfeição encontradas na natureza dos antigos purificaram nele e o tornaram mais sensível às perfeições esparsas da natureza que nós vemos diante de nós. Descobrimos as belezas desta última ele saberá combiná-las com o belo perfeito e pelo meio das formas sublimes sempre apresentadas em seu espírito ele tornará para si mesmo uma regra segura. Que os artistas sobretudo se lembrem sempre que a expressão mais verdadeira da bela natureza não é a única coisa que os conhecedores e imitadores das obras dos gregos admiram nestes divinos originais, mas o que faz disto o caráter distinto é a expressão do melhor possível, de um belo ideal além do qual fica sempre a mais bela natureza. Este princípio luminoso pode se estender a todas as artes, sobretudo à poesia,

à música, à arquitetura, etc. mas ao mesmo tempo é preciso estar presente bem no espírito que o belo físico é o fundamento, a base e a fonte do belo intelectual, e que não é apenas segundo a bela natureza que nós vemos, que nós podemos criar como os gregos uma segunda natureza, mais bela sem dúvida, mas análoga à primeira; em uma palavra o belo ideal só deve ser o belo real aperfeiçoado.

Roma tornou-se discípula de Atenas. Ela admirou as maravilhas da Grécia: ela tratou de imitá-las, logo ela se fez igualmente estimar pelas suas obras de gosto que ela tinha de se amedrontar pelas suas armas. Todos os povos a aplaudiram e essa aprovação provou que os gregos que haviam sido imitados pelos romanos eram efetivamente os melhores modelos. Conhecemos as revoluções que se seguiram. A Europa foi inundada de bárbaros e, como uma consequência necessária, as ciências e as artes foram envoltas nas infelicidades dos tempos até que exilados de Constantinopla vieram ainda se refugiar na Itália. Foram lembrados os deuses de Horácio, de Virgílio e de Cícero: foi-se cavar até nos túmulos que haviam servido à escultura e à pintura. Viu-se reaparecer a Antiguidade com as graças da juventude. Os artistas apressaram-se a imitá-la; a admiração pública multiplicou os talentos; a imitação os animou e as belas artes reapareceram com esplendor. Eles vão se corromper e se perder. Culpa-se já a bela natureza se a ajusta, se a enfeita. Enfeita-se a natureza de adereços que a fazem desconhecida. Estes refinamentos opostos à grosseria tornam-se mais difíceis de destruir que a própria grosseria. É por isso que o gosto se desvaloriza e que começa a decadência (Le Chevalier de Jaucourt). **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet:

<http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

Nature belle, Nature belle, la, (beaux Arts.) la belle nature est la nature embellie, perfectionnée par les beaux arts pour l'usage et pour l'agrément. Développons cette vérité avec le secours de l'auteur des Principes de littérature. Les hommes ennuyés d'une jouissance trop uniforme des objets que leur offrait la nature toute simple, et se trouvant d'ailleurs dans une situation propre à recevoir le plaisir, ils eurent recours à leur génie pour se procurer un nouvel ordre d'idées et de sentiments, qui réveillât leur esprit, et ranimât leur goût. Mais que pouvait faire ce génie borné dans sa fécondité et dans ses vues, qu'il ne pouvait porter plus loin que la nature, et ayant d'un autre côté à travailler pour des hommes, dont les facultés étaient resserrées dans les mêmes bornes ? Tous ses efforts durent nécessairement se réduire à faire un choix des plus belles parties de la nature, pour en former un tout exquis, qui fût plus parfaite que la nature elle-même, sans cependant cesser d'être naturel. Voilà le principe sur lequel a dû nécessairement se dresser le plan des arts, et que les grands artistes ont suivi dans tous les siècles. Choissant les objets et les traits, ils nous les ont présentés avec toute la perfection dont ils sont susceptibles. Ils n'ont point imité la nature telle qu'elle est en elle-même ; mais telle qu'elle peut être, et qu'on peut la concevoir par l'esprit. Ainsi puisque l'objet de l'imitation des arts est la belle nature, représentée avec toutes ses perfections, voyons donc comment se fait cette imitation. On peut diviser la nature par rapport aux arts en

deux parties : l'une dont on jouit par les yeux, et l'autre par la voie des oreilles ; car les autres sens sont absolument stériles pour les beaux arts. La première partie est l'objet de la peinture qui représente en relief, et enfin celui de l'art du geste, qui est une branche des deux autres arts que je viens de nommer, et qui n'en diffère, dans ce qu'il embrasse, que parce que le sujet auquel on attache les gestes dans la danse est naturel et vivant, au lieu que la toile du peintre et le marbre du sculpteur ne le sont point. La seconde partie est l'objet de la musique, considérée seule et comme un chant ; en second lieu, de la poésie qui emploie la parole, mais la parole mesurée et calculée dans tous les tons. Ainsi la peinture imite la belle nature par les couleurs ; la sculpture, par les reliefs ; la danse, par les mouvements et par les attitudes du corps. La musique l'imité par les sons inarticulés, et la poésie enfin par la parole mesurée. Voilà les caractères distinctifs des arts principaux: et s'il arrive quelquefois que ces arts se mêlent et se confondent, comme par exemple dans la poésie; si la danse fournit des gestes aux acteurs sur le théâtre; si la musique donne le ton de la voix dans la déclamation, si le pinceau décore le lieu de la scène, ce sont des services qu'ils se rendent mutuellement, en vertu de leur sin commune, et de leur alliance réciproque; mais c'est sans préjudice à leurs droits particuliers et naturels. Une tragédie sans gestes, sans musique, sans décoration est toujours un poème. C'est une imitation exprimée par le discours mesuré. Une musique sans paroles est toujours musique : elle exprime la plainte et la joie indépendamment des mots qui l'aident, à la vérité, mais qui ne lui apportent ni ne lui ôtent rien de sa nature ni de son essence. Son expression essentielle est le son, de même que celle de la peinture est la couleur, et celle de la danse le mouvement du corps. Mais il faut remarquer ici que comme les arts doivent choisir les desseins de la nature, et les perfectionner, ils doivent choisir aussi à perfectionner les expressions qu'ils empruntent de la nature. Ils ne doivent point employer toutes sortes de couleurs, ni toutes sortes de sons : il faut en faire un juste choix, et un mélange exquis ; il faut les allier, les proportionner, les nuancer, les mettre en harmonie. Les couleurs et les sons ont entre eux des sympathies et des répugnances. La nature a droit de les unir, suivant ses volontés ; mais l'art doit le faire selon les règles. Il faut non - seulement qu'il ne blesse point le goût, mais qu'il le flatte, et le flatte autant qu'il peut être flatté. De cette manière on peut définir la peinture, la sculpture, la danse une imitation de la belle nature, exprimée par les couleurs, par le relief, par les attitudes ; et la musique et la poésie, l'imitation de la belle nature, exprimée par les sons ou par le discours mesuré. Les arts dont nous venons de parler ont eu leur commencement, leur progrès et leurs révolutions dans le monde. Il y eut un temps où les hommes occupés du seul soin de soutenir ou de défendre leur vie, n'étaient que laboureurs ou soldats : sans lois, sans paix, sans mœurs, leurs sociétés n'étaient que des conjurations. Ce ne fut point dans ces temps de trouble et de ténèbres qu'on vit éclore les beaux-arts ; on sent bien par leur caractère qu'ils sont les enfants de l'abondance et de la paix. Quand on fut las de s'entretenir, et qu'ayant appris par une funeste expérience, qu'il n'y avait que la vertu et la justice qui pussent rendre heureux le genre humain, on eut commencé à jouir de la protection des lois, le premier mouvement du cœur fut pour la joie On se livra aux plaisirs qui vont à la suite de l'innocence. Le chant et la danse furent les premières expressions du sentiment ; et ensuite le loisir, le besoin, l'occasion, le hasard donnèrent l'idée des autres arts, et en ouvrirent le chemin. Lorsque les hommes furent un peu dégrossis par

la société, et qu'ils eurent commencé à sentir qu'ils valaient mieux par l'esprit que par le corps, il se trouva sans doute quelque homme merveilleux, qui, inspiré par un génie extraordinaire, jeta les yeux sur la nature. Après l'avoir bien contemplée, il se considéra lui-même. Il reconnut qu'il avait un goût né pour les rapports qu'il avait observés ; qu'il en était touché agréablement. Il comprit que l'ordre, la variété, la proportion tracée avec tant d'éclat dans les ouvrages de la nature, ne devaient pas seulement nous élever à la connaissance d'une intelligence suprême, mais qu'elles pouvaient encore être regardées comme des leçons de conduite, et tournées au profit de la société humaine. Ce fut alors, à proprement parler, que les arts sortirent de la nature. Jusque - là tous leurs éléments y avoient été confondus et dispersés, comme dans une sorte de chaos. On ne les avait guère connus que par soupçon, ou même par une sorte d'instinct. On commença alors à démêler quelques principes : on fit quelques tentatives, qui aboutirent à des ébauches. C'était beaucoup : il n'était pas aisé de trouver ce dont on n'avait pas une idée certaine, même en le cherchant. Qui aurait cru que l'ombre d'un corps, environné d'un simple trait, pût devenir un tableau d'Apelle ; que quelques accents inarticulés pussent donner naissance à la musique, telle que nous la connaissons aujourd'hui ? Le trajet est immense. Combien nos pères ne firent-ils point de courses inutiles, ou même opposées à leur terme ! Combien d'effets malheureux, de recherches vaines, d'épreuves sans succès ! Nous jouissons de leurs travaux ; et pour toute reconnaissance, ils ont nos mépris. Les arts en naissant, étaient comme sont les hommes : ils avoient besoin d'être formés de nouveau par une sorte d'éducation ; ils sortaient de la Barbarie. C'était une imitation, il est vrai ; mais une imitation grossière, et de la nature grossière elle - même. Tout l'art consistait à peindre ce qu'on voyait, et ce qu'on sentait ; on ne savait pas choisir. La confusion régnait dans le dessein, la disproportion et l'uniformité dans les parties, l'excès, la bizarrerie, la grossièreté dans les ornements. C'était des matériaux plutôt qu'un édifice : cependant on imitait. Les Grecs, doués d'un génie heureux, saisirent enfin avec netteté les traits essentiels et capitaux de la belle nature, et comprirent clairement qu'il ne suffisait pas d'imiter les choses, qu'il fallait encore les choisir. Jusqu'à eux les ouvrages de l'art n'avoient guère été remarquables, que par l'énormité de la masse ou de l'entreprise. C'étaient les ouvrages des Titans. Mais les Grecs plus éclairés, sentirent qu'il était plus beau de charmer l'esprit, que d'étonner ou d'éblouir les yeux. Ils jugèrent que l'unité, la variété, la proportion, devaient être le fondement de tous les arts ; et sur ce fond si beau, si juste, si conforme aux lois du goût et du sentiment, on vit chez eux la toile prendre le relief et les couleurs de la nature ; l'ivoire et le marbre s'animer sous le ciseau. La musique, la poésie, l'éloquence, l'architecture enfantèrent aussitôt des miracles ; et comme l'idée de la perfection, commune à tous les arts, se fixa dans ce beau siècle, on eut presque à la fois dans tous les genres des chefs - d'œuvre, qui depuis servirent de modèles à toutes les nations polies. Ce fut le premier triomphe des arts. Arrêtons- nous à cette époque, puisqu'il faut nécessairement puiser dans les monuments antiques de la Grèce, le goût épuré et les modèles admirables de la belle nature, qu'on ne rencontre point dans les objets qui s'offrent à nos yeux. La prééminence des Grecs, en fait de beauté et de perfection, n'étant pas douteuse, on sent avec quelle facilité leurs maîtres de l'art purent parvenir à l'expression vraie de la belle nature. C'était chez eux qu'elle se prêtait sans cesse à l'examen curieux de l'artiste dans les jeux publics, dans les

gymnases, et même sur le théâtre. Tant d'occasions fréquentes d'observer firent naître aux artistes grecs l'idée d'aller plus loin. Ils commencèrent à se former certaines notions générales de la beauté, non seulement des parties du corps, mais encore des proportions entre les parties du corps. Ces beautés devaient s'élever au - dessus de celles que produit la nature. Leurs originaux se trouvaient dans une nature idéale, c'est - à - dire, dans leur propre conception. Il n'est pas besoin de grands efforts pour comprendre que les Grecs durent naturellement s'élever de l'expression du beau naturel, à l'expression du beau idéal, qui va au - delà du premier, et dont les traits, suivant un ancien interprète de Platon, sont rendus d'après les tableaux qui n'existent que dans l'esprit. C'est ainsi que Raphaël a peint sa Galatée. Comme les beautés parfaites, dit-il dans une lettre au Comte Balthasar Castiglione, sont si rares parmi les femmes, j'exécute une certaine idée conçue dans mon imagination. Ces formes idéales, supérieures aux matérielles, fournirent aux Grecs les principes selon lesquels ils représentaient les dieux et les hommes. Quand ils voulaient rendre la ressemblance des personnes, ils s'attachaient toujours à les embellir en même temps ; ce qui suppose nécessairement en eux l'intention de représenter une nature plus parfaite qu'elle ne l'est ordinairement. Tel a été constamment le faire de Polygnote. Lorsque les auteurs nous disent donc que quelques anciens artistes ont suivi la méthode de Praxitèle, qui prit Cratine, sa maîtresse, pour modèle de la Vénus de Cnide, ou que Laïs a été pour plus d'un peintre l'original des Grâces, il ne faut pas croire que ces mêmes artistes se soient écartés pour cela des principes généraux, qu'ils respectaient comme leurs lois suprêmes. La beauté qui frappait les sens, présentait à l'artiste la belle nature ; mais c'était la beauté idéale qui lui fournissait les traits grands et nobles : il prenait dans la première la partie humaine, et dans la dernière la partie divine, qui devait entrer dans son ouvrage. Je n'ignore pas que les artistes sont partagés sur la préférence que l'on doit donner à l'étude des monuments de l'antiquité, ou à celle de la nature. Le cavalier Bernin a été du nombre de ceux qui disputent aux Grecs l'avantage d'une plus belle nature, ainsi que celui de la beauté idéale de leurs figures. Il pensait de plus, que la nature savait donner à toutes ses parties la beauté convenable, et que l'art ne consistait qu'à la saisir. Il s'est même vanté de s'être enfin affranchi du préjugé qu'il avait d'abord sucé à l'égard des beautés de la Vénus de Médicis. Après une application longue et pénible, il avait, disait-il, trouvé en différentes occasions les mêmes beautés dans la simple nature. Que la chose soit ou non, toujours s'ensuit-il, de son propre aveu, que c'est cette même Vénus qui lui apprit à découvrir dans la nature des beautés, que jusqu'alors il n'avait aperçues que dans cette fameuse statue. On peut croire aussi avec quelque fondement, que sans elle il n'aurait peut-être jamais cherché ces beautés dans la nature. Concluons de-là que la beauté des statues grecques est plus facile à saisir que celle de la nature même, en ce que la première beauté est moins commune, et plus frappante que la dernière. Une seconde vérité découle de celle qu'on vient d'établir ; c'est que, pour parvenir à la connaissance de la beauté parfaite, l'étude de la nature est au moins une route plus longue et plus pénible que l'étude des antiques. Le Bernini, qui de préférence recommandait aux jeunes artistes d'imiter toujours ce que la nature avait de plus beau, ne leur indiquait donc pas la voie la plus abrégée pour arriver à la perfection. Ou l'imitation de la nature se borne à un seul objet [p. 44], ou elle rassemble dans un seul ouvrage ce que l'artiste a observé en

plusieurs individus. La première façon d'imiter produit des copies ressemblantes des portraits. La dernière élève l'esprit de l'artiste jusqu'au beau général, et aux notions idéales de la beauté. C'est cette dernière route qu'ont choisi les Grecs qui avoient sur nous l'avantage de pouvoir se procurer ces notions, et par la contemplation des plus beaux corps, et par les fréquentes occasions d'observer les beautés de la nature. Ces beautés, comme on l'a dit ailleurs, se montraient à eux tous les jours, animées de l'expression la plus vraie, tandis qu'elles s'offrent rarement à nous, et plus rarement encore de la manière dont l'artiste désirerait qu'elles se présentassent. La nature ne produira pas facilement parmi nous un corps aussi parfait que celui d'Antinoüs. Jamais, de même, quand il s'agira d'une belle divinité, l'esprit humain ne pourra concevoir rien au-dessus des proportions plus qu'humaines de l'Apollon du vatican. Tout ce que la nature, l'art et le génie ont été capables de produire, s'y trouvent réunis. N'est-il pas naturel de croire que l'imitation de tels morceaux doit abrégier l'étude de l'art. Dans l'un, on trouve le précis de ce qui est dispersé dans toute la nature ; dans l'autre, on voit jusqu'où une sage hardiesse peut élever la plus belle nature au-dessus d'elle-même. Lorsque ces morceaux offrent le plus grand point de perfection auquel on puisse atteindre, en représentant des beautés divines et humaines, comment croire qu'un artiste qui imitera ces morceaux, n'apprendra point à penser et à dessiner avec noblesse et fermeté, sans crainte de tomber dans l'erreur ? Un artiste qui laissera guider son esprit et sa main par la règle que les Grecs ont adoptée pour la beauté, se trouvera sur le chemin qui le conduira directement à l'imitation de la nature. Les notions de l'ensemble et de la perfection, rassemblées dans la nature des anciens, épureront en lui et lui rendront plus sensibles les perfections éparses de la nature que nous voyons devant nous. En découvrant les beautés de cette dernière, il saura les combiner avec le beau parfait ; et par le moyen des formes sublimes, toujours présentées à son esprit, il deviendra pour lui-même une règle sûre. Que les artistes surtout se rappellent sans cesse que l'expression la plus vraie de la belle nature n'est pas la seule chose que les connaisseurs et les imitateurs des ouvrages des Grecs admirent dans ces divins originaux ; mais que ce qui en fait le caractère distinctif, est l'expression d'un mieux possible, d'un beau idéal, en-deçà duquel reste toujours la plus belle nature. Ce principe lumineux peut s'étendre à tous les arts, surtout à la poésie, à la musique, à l'architecture, etc. mais en même temps il faut bien se mettre dans l'esprit, que le beau physique est le fondement, la base et la source du beau intellectuel, et que ce n'est que d'après la belle nature que nous voyons, que nous pouvons créer, comme les Grecs, une seconde nature, plus belle sans doute, mais analogue à la première ; en un mot, le beau idéal ne doit être que le beau réel perfectionné. Rome devint disciple d'Athènes. Elle admira les merveilles de la Grèce : elle tâcha de les imiter : bientôt elle se fit autant estimer par ses ouvrages de goût, qu'elle s'était fait craindre par ses armes. Tous les peuples lui applaudirent ; et cette approbation prouva que les Grecs qui avoient été imités par les Romains, étaient en effet les plus excellents modèles. On sait les révolutions qui suivirent. L'Europe fut inondée de barbares ; et par une conséquence nécessaire, les sciences et les arts furent enveloppés dans le malheur des temps, jusqu'à ce qu'exilés de Constantinople, ils vinrent encore se réfugier en Italie. On y réveilla les mânes d'Horace, de Virgile et de Cicéron : on alla fouiller jusque dans les tombeaux qui avoient servi à la sculpture et à la peinture. On vit

reparaître l'antiquité avec les grâces de la jeunesse. Les artistes s'empressèrent à l'imiter ; l'admiration publique multiplia les talents ; l'émulation les anima, et les beaux-arts reparurent avec splendeur. Ils vont se corrompre et se perdre. On charge déjà la belle nature, on l'a justé, on la farde ; on la pare de colifichets, qui la font méconnaître. Ces raffinements opposés à la grossièreté, sont plus difficiles à détruire que la grossièreté même. C'est par eux que le goût s'émousse, et que commence la décadence. (Le Chevalier de Jaucourt.) **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

^{xi} Da maneira.

Assunto difícil, difícil demais talvez para aquele que não sabe mais do que eu; mateira a reflexões finas e profundas, que peça uma grande extensão de conhecimentos e sobretudo uma liberdade de espírito que eu não tenho. Desde a perda do nosso amigo comum^{xi}, minha alma até que se agita, mas ela fica envolvida de trevas no meio das quais, uma longa sequência de cenas dolorosas se repete. Nesse momento que eu lhe falo, estou do lado da cama dele; eu o vejo; ouve o gemido dele, toque os joelhos dele frio, penso que um dia; Ah! Grimm, dispense-me de escrever, ou pelo menos me deixa chorar um momento. A maneira é um vício comum à todas as belas artes. As suas fontes são mais secretas ainda que aquelas da beleza. Ela tem não sei o que de original que seduz as crianças, que toca a multidão e que corrompa às vezes uma nação toda, mas ela é mais insuportável para o homem de gosto que a feiura; porque a feiura é natural e não anuncia por ela mesma nenhuma pretensão, nenhum ridículo, nenhum desaire do espírito. Um selvagem amaneirado, um camponês, um pastor, um artesão amaneirado, são espécies de monstros que não se imagina na natureza, portanto eles podem ser amaneirados em imitação. A maneira é nas artes o que é a corrupção dos costumes morais num povo. Me parece primeiramente que a maneira é um vício de sociedade civilizada, seja nos costumes morais, seja no discurso, seja nas artes. Na origem das sociedades, encontramos as artes brutas, o discurso bárbaro, os costumes morais agrestes, mas essas coisas tendem de um mesmo passo em direção à perfeição, até que o grande gosto nasce, mas esse grande gosto é como o fio de uma navalha em cima do qual é difícil de se manter. Logo os costumes morais se depravam; o império da razão se estende; o discurso se torna epigramático, ingênuo, lacônico, sentencioso; as artes se corrompem pelo refinamento. Encontramos as antigas estradas ocupadas por modelos sublimes que se tente desesperadamente de igualar. Se escreve poéticas; se imagina novos gêneros, torna-se singular, bizarro, amaneirado, de onde parece-se que a maneira é um vício de uma sociedade civilizada na qual o bom gosto tende à decadência. Quando o bom gosto foi erguido numa nação ao seu mais alto nível de perfeição, se disputa o mérito dos antigos, que se leem menos que nunca. A pequena

porção do povo que medita, que reflita, que pensa, que segue por única medida da sua estime o verdadeiro, o bom, o útil, para resolver, os filósofos desdenham as ficções, a poesia, a harmonia, a antiguidade. Aqueles que sentem, que são tocados por uma bela imagem, que tenham um ouvido fino e delicado, gritam ao blasfeme, a impiedade. Mais se despreza o ídolo deles, mais eles se inclinam na frente dele. Se de repente se encontra um homem original, de um espírito sútil, discutindo, decompondo, corrompendo a poesia pela filosofia e a filosofia com algumas centelhas de poesia, nasce uma maneira que leva a nação. De lá uma multidão de imitadores insípidos de um modelo bizarro, imitadores cujos poderia se dizer como o médico Procópio dizia: “Eles, corcundas, você está gozando, eles somente estão mal feitos.”

Esses copistas de um modelo bizarro são insípidos porque bizzaria deles de empréstimo; o vício deles não lhes pertence, são macacos de Sêneca, de Fontenelle, de Boucher. A palavra maneira se usa em boa e em má parte: mas quase sempre na má parte, quando ele é só. Se diz ter maneira e ser amaneirado é um vício; mas se diz também a maneira dele é grande, é a maneira do Poussin, de Le Sueur, do Guido, de Raphael, dos Carrache. Eu cito aqui somente pintores, mas a maneira deles acontece em todos os gêneros, em escultura, em música, em literatura. Há um modelo primitivo que não é em natureza e que só é vagamente, confusamente no entendimento do triste. Há entre o ser de Natureza o mais perfeito e esse modelo primitivo e vago uma latitude na qual os artistas se dispersem. De lá as diferentes maneiras próprias as diversas escolas e alguns mestres distinguidos da mesma escola; maneira de desenhar, de clarificar, de drapear, de ordenar, de exprimir; todas são boas, todas são o mais ou menos vizinhas do modelo ideal. A Vênus de Médici é bela; A estátua do Pigmalião de Falconnet é bela. Parece somente que sejam duas espécies de belas mulheres. Eu gosto mais da bela mulher dos antigos do que da bela mulher dos modernos, porque ela é mais mulher. Porque, o que que é uma mulher? O primeiro domicílio do homem. Pois faça que eu percebo esse caractere na largura da bacia e dos rins. Se você procura a elegância, o esbelto às custas desse caractere, a sua elegância será falsa, você será amaneirado. Há uma maneira nacional que é difícil de atribuir. Estamos tentados em tomar por bela natureza aquela que sempre vemos: portanto o modelo primitivo não é de nenhum século, de nenhum país. Mas a maneira nacional se aproximara dele, menos ela será viciosa. No lugar de me mostrar o primeiro domicílio do homem, você me mostra o primeiro domicílio do prazer. Quem é quem estragou quase todas as composições de Rubens se não fosse essa natureza feia e material flamenga que ele imitou? Nos assuntos flamengos, talvez ela seria menos repreensível: talvez a constituição relaxada e mole e repleta sendo bem de um Silene, de uma bacante e outros seres crapulosos, ela conveniaria perfeitamente numa Bacanal. É que não são todas as incorreções que são viciosas; é que há deformidade de idade e de condição. A criança é uma massa de carne não desenvolvida, o velho é descarnado, seco e curvado. Há incorreções locais. O chinês tem os seus olhos pequenos e oblíquos; a flamenga, suas nádegas gordas e suas mamas pesadas; o negro, seu nariz achatado, seus lábios grossos e seus cabelos crespos. É se submetendo a essas incorreções que se evitaria a maneira, longe de cair nela. Se a maneira é uma afetação, qual é a parte da pintura que não possa pecar por

esse defeito! O desenho? Mas há quem desenha redondo, há quem desenha quadrado. Uns fazem as suas figuras longas e esbeltas, outros as fazem curtas e pesadas; ou as partes são ressentidas ou elas não são nenhum pouco. Aquele que estuda o modelo anatômico veja e exprime sempre a parte debaixo da pele. Alguns artistas estéreis só tem um pequeno número de posições do corpo, um pé só, uma mão, um braço, uma costa, uma perna, uma cabeça que se encontram em todos lugares. Aqui reconheço o escravo da natureza, lá o escravo do antigo. O Claro-escuro? Mas o que que é essa afetação de juntar toda luz sobre um objeto só e de jogar o resto da composição na sombra? Me parece que esses artistas não viram nada a não ser que por um buraco. Outros espalharão mais as suas luzes e as suas sombras, mas eles voltam sem para a estar presos na mesma distribuição, o sol deles é imóvel. Se você nunca observou os pequenos círculos claros da luz refletida de um canal no teto de uma galeria, você uma justa ideia do pestanejo. A cor? Mas o sol da arte não é o mesmo que o sol da natureza; a luz do pintor, aquela do céu; a carne da paleta, a minha; o olho do artista, aquele de um outro, como não teria maneira na cor? Como um não seria radioso, um outro cinza demais, um terceiro totalmente terno ou escuro? Como não teria vícios de técnica, resultando das falsas misturas; um vício de escola ou de natureza; um vício do órgão, se as diferentes cores não o afetam proporcionalmente? A expressão? Mas é ela que se acusa principalmente de ser amaneirada. De fato a expressão é amaneirada de cem jeitos diferentes. Há na arte, como na sociedade, as falsas graças, a denguiçice, o afetado, o precioso, o ignóbil, a falsa dignidade ou a arrogância, a falsa gravidade ou o pedantismo, a falsa dor, a falsa piedade, se faz fingir todos os vícios, todas as virtudes, todas as paixões; essas caretas são às vezes na natureza, mais elas desagradem sempre na imitação, nós exigimos que se seja homem mesmo no meio dos mais violentos suplícios. É raro que um ser que não seja tudo inteiro à sua ação não seja amaneirada. Qualquer personagem que se afasta das justas conveniências do seu estado ou de seu caractere, um magistrado elegante, uma mulher que se aflige e que cadencia os seus braços, um homem que anda e que faz a perna bela, é falso e amaneirada.

Eu disse em algum lugar que o famoso Marcel maneirava os seus alunos e eu não vou me desdizer. Os movimentos acomodados, graciosos, delicados que ele dava aos membros afastavam o animal das ações simples, reais da natureza, as quais ele substituíra atitudes de convenção que ele entendia melhor que ninguém. Mas Marcel não sabia nada do ar franco e selvagem. Mas em Constantinopla, precisando mostrar como se anda, se apresenta, se dança a um turco, Marcel teria feito outras regras. Que se pretende que o seu aluno executava maravilhosamente a macaquice francesa do respeito, posso consentir; mas que esse aluno soubesse melhor que um outro se afligir da morte ou da infidelidade de uma amante, se jogar aos pés de um pai irritado, não creio nada. Toda arte de Marcel se reduzia à ciência de um certo número de evolução da sociedade; ele não sabia o suficiente para formar mesmo que seja um ator medíocre; e o mais insípido modelo que um artista possa escolher, fosse o seu aluno. Como há grupos de comendo, das massas de convenções, das atitudes parasitas, uma distribuição servil ao técnico, frequentemente, mau grado da natureza do assunto, dos

falsos contrastes entre as figuras, dos contrastes tão falsos quanto entre os membros de uma figura, pois há maneira na composição, na ordenança de um quadro. Reflita nisso e você concebera que o pobre, o pequeno, o mesquinho, o amaneirado, aconteça mesma no drapeado. A imitação rigorosa de Natureza deixara a arte pobre, pequena, mesquinha, mas nunca falsa e amaneirada. É da imitação de Natureza, ou exagerada ou embelezada, que sairão o belo e o verdadeiro, o amaneirado e o falso, porque então o artista está abandonado à sua própria imaginação: ele fica sem nenhum modelo preciso. Tudo que é romanesco é falso e afetado. Mas qualquer natureza exagerada, aumentada, embelezada além do que ela nos apresenta nos indivíduos os mais perfeitos não é romanesca? Não. Qual diferença você faz entre o romanesco e o exagerado? Veja o preâmbulo desse Salon. A diferença entre a Ilíada e um romance é a mesma desse mundo tal como ele é como um mundo parecido, mas no qual os seres, e consequentemente todos os fenômenos físicos, morais, seriam muito maiores, meio seguro de excitar a admiração de um pigmeu como eu. Mas eu me canso, eu me entedio eu mesmo e eu acabo com medo de entediar você também. Não sou outra mente satisfeita desse pedaço que eu queimaria se não for sob a pena de refazê-lo.

DIDEROT DENIS : Salon de 1767. Em Salon Editora Gallimars. Paris 2008.

« *De la manière.*

Sujet difficile, trop difficile peut-être, pour celui qui n'en sait pas plus que moi ; matière à réflexions fines et profondes, qui demande une grande étendue de connaissances, et surtout une liberté d'esprit que je n'ai pas. Depuis la perte de notre ami commun^{xi}, mon âme a beau s'agiter, elle reste enveloppée de ténèbres, au milieu desquelles une longue suite de scènes douloureuses se renouvellent. Au moment où je vous parle, je suis à côté de son lit ; je le vois, j'entends sa plainte, je touche ses genoux froids, je pense qu'un jour... Ah ! Grimm, dispensez-moi d'écrire, ou du moins laissez-moi pleurer un moment. La manière est un vice commun à tous les beaux-arts. Ses sources sont plus secrètes encore que celles de la beauté. Elle a je ne sais quoi d'original qui séduit les enfants, qui frappe la multitude, et qui corrompt quelques fois toute une nation ; mais elle est plus insupportable à l'homme de goût que la laideur ; car la laideur est naturelle, et n'annonce par elle-même aucune prétention, aucun ridicule, aucun travers d'esprit. Un sauvage maniéré, un paysan, un pâtre, un artisan maniérés, sont des espèces de monstres qu'on imagine pas en nature ; cependant ils peuvent l'être en imitation. La manière est dans les arts ce qu'est la corruption des mœurs chez un peuple. Il me semblerait donc premièrement que la manière soit dans les mœurs, soit dans le discours, soit dans les arts, est un vice de société policée. A l'origine des sociétés, on trouve les arts bruts, le discours barbare, les mœurs agrestes ; mais ces choses tendent d'un même pas à la perfection, jusqu'à ce que le grand goût naisse ; mais ce grand goût est comme le tranchant d'un rasoir, sur lequel il est difficile de se tenir. Bientôt les mœurs se dépravent ; l'empire de la raison s'étend ; le discours devient épigrammatique, ingénieux, laconique, sentencieux ; les arts se corrompent par le raffinement. On trouve les anciennes routes occupées par des modèles sublimes qu'on désespère d'égaliser. On écrit des poétiques ; on imagine des nouveaux genres ; on devient singulier, bizarre, maniéré, d'où il paraît

que la manière est un vice d'une société policée, où le bon goût tend à la décadence. Lorsque le bon goût a été porté chez une nation à son plus haut point de perfection, on dispute sur le mérite des Anciens, qu'on lit moins que jamais. La petite portion du peuple qui médite, qui réfléchit, qui pense, qui prend pour unique mesure de son estime le vrai, le bon, l'utile, pour trancher le mot, les philosophes dédaignent les fictions, la poésie, l'harmonie, l'antiquité. Ceux qui sentent, qui sont frappés d'une belle image, qui ont une oreille fine et délicate, crient au blasphème, à l'impiété. Plus on méprise leur idole, plus ils s'inclinent devant elle. S'il se rencontre alors quelque homme original, d'un esprit subtil, discutant, analysant, décomposant, corrompant la poésie par la philosophie, et la philosophie par quelques bluettes de poésie, il naît une manière qui entraîne la nation. De là une foule d'insipides imitateurs d'un modèle bizarre, imitateurs dont on pourrait dire, comme le médecin Procope disait : «Eux, bossus ! Vous vous moquez ; ils ne sont que mal faits.» Ces copistes d'un modèle bizarre sont insipides, parce que leur bizarrerie est d'emprunt ; leur vice ne leur appartient pas ; ce sont des singes de Sénèque, de Fontenelle, de Boucher. Le mot manière se prend en bonne et en mauvaise part : mais presque toujours en mauvaise part, quand il est seul. On dit avoir de la manière, être maniéré, et c'est un vice ; mais on dit aussi sa manière est grande, c'est la manière du Poussin, de le Sueur, du Guide, de Raphael, des Carrache. Je ne cite ici que des peintres ; mais leur manière a lieu dans tous les genres, en sculpture, en musique, en littérature. Il y a un modèle primitif qui n'est point en nature, et qui n'en est que vaguement, confusément dans l'entendement de l'artiste. Il y a entre l'être de Nature le plus parfait et ce modèle primitif et vague une latitude sur laquelle les artistes se dispersent. De là les différentes manières propres aux diverses écoles et à quelques maîtres distingués de la même école ; manière de dessiner, d'éclairer, de draper, d'ordonner, d'exprimer ; toutes sont bonnes, toutes sont plus ou moins voisines, du modèle idéal. La Vénus de Médicis est belle. La statue du Pygmalion de Falconnet est belle. Il semble seulement que ce soient deux espèces de belle femme. J'aime mieux la belle femme des anciens que la belle femme des modernes, parce qu'elle est plus femme. Car qu'est-ce que la femme ? Le premier domicile de l'homme. Faites donc que j'aperçoive ce caractère dans la largeur des hanches et des reins. Si vous cherchez l'élégance, le svelte aux dépens de ce caractère, votre élégance sera fausse, vous serez maniéré. Il y a une manière nationale, dont il est difficile de départir. On est tenté de prendre pour la belle nature celle qu'on a toujours vue : cependant le modèle primitif n'est d'aucun siècle, d'aucun pays. Plus la manière nationale s'en rapprochera, moins elle sera vicieuse. Au lieu de me montrer le premier domicile de l'homme, vous me montrez celui du plaisir. Qui est-ce qui a gâté presque toutes les compositions de Rubens, si ce n'est cette vilaine et matérielle nature flamande qu'il a imité ? Dans des sujets flamands, peut-être serait-elle moins répréhensible : peut-être la constitution lâche, molle et replète, étant bien d'un Silène, d'une Bacchante et d'autres êtres crapuleux, conviendrait-elle tout à fait dans une Bacchanale. C'est que toute incorrection n'est pas vicieuse ; c'est qu'il y a des difformités d'âge et de condition. L'enfant est une masse de chair non développé ; le vieillard est décharné, sec et vouté. Il y a des incorrections locales. Le chinois a ses yeux petits et obliques ; la flamande, ses grosses fesses et ses lourdes mamelles ; le nègre, son nez épaté, ses grosses lèvres et ses cheveux crépus. C'est en

s'assujettissant à ces incorrections qu'on éviterait la manière, loin d'y tomber. Si la manière est une affectation, qu'elle est la partie de la peinture qui ne puisse pécher par ce défaut ! Le dessin ? Mais il y en a qui dessinent rond ; il y en a qui dessinent carré. Les uns font leurs figures longues et sveltes ; d'autres les font courtes et lourdes ; ou les parties sont trop ressenties, ou elles ne le sont point du tout. Celui qui a étudié l'écorché voit et rend toujours le dessous de la peau. Certains artistes stériles n'ont qu'un petit nombre de positions de corps, qu'un pied, une main, un bras, un dos, une jambe, une tête, que l'on retrouve partout. Ici je reconnais l'esclave de la nature ; là l'esclave de l'antique. Le clair-obscur ? Mais qu'est-ce que cette affectation de rassembler toute la lumière sur un seul objet, et de jeter le reste de la composition dans l'ombre ? Il semble que ces artistes n'ont jamais rien vu que par un trou. D'autres étendent davantage leurs lumières et leurs ombres ; mais ils retombent sans cesse dans la même distribution, leur soleil est immobile. Si vous avez jamais observé les petits ronds éclairés de la lumière réfléchie d'un canal au plafond d'une galerie, vous aurez une juste idée du papillotage. La couleur ? Mais le soleil de l'art n'étant pas le même que le soleil de la nature ; la lumière du peintre, celle du ciel ; la chair de la palette, la mienne ; l'œil de l'artiste, celui d'un autre ; comment n'y aurait-il point de manière dans la couleur ? Comment l'un ne serait-il pas trop éclatant, l'autre trop gris, un troisième tout à fait terne ou sombre ? Comment n'y aurait-il pas un vice de technique, résultant des faux mélanges ; un vice de l'école ou de nature ; un vice de l'organe, si les différentes couleurs ne l'affectent pas proportionnellement ? L'expression ? Mais c'est elle qu'on accuse principalement d'être maniérée. En effet l'expression est maniérée en cent façons diverses. Il y a dans l'art, comme dans la société, les fausses grâces, la minauderie, l'afféterie, le précieux, l'ignoble, la fausse dignité ou la morgue, la fausse gravité ou la pédanterie, la fausse douleur, la fausse piété, on fait grimacer tous les vices, toutes les vertus, toutes les passions ; ces grimaces sont quelques fois dans la nature ; mais elles déplaisent toujours dans l'imitation ; nous exigeons qu'on soit homme, même au milieu des plus violents supplices. Il est rare qu'un être qui n'est pas tout entier à son action ne soit pas maniéré. Tout personnage qui s'écarte des justes convenances de son état ou de son caractère, un magistrat élégant, une femme qui se désole et qui cadence ses bras, un homme qui marche et qui fait la belle jambe est faux et maniéré. J'ai dit quelque part que le célèbre Marcel maniérât ses élèves, et je ne m'en dédis pas. Les mouvements souples, gracieux, délicats qu'il donnait aux membres, écartaient l'animal des actions simples, réelles, de la nature, auxquelles il substituait des attitudes de convention, qu'il entendait mieux que personne au monde. Mais Marcel ne savait rien de l'allure franche et sauvage. Mais à Constantinople, ayant à montrer à marcher, à se présenter, à danser à un turc, Marcel se serait fait d'autres règles. Qu'on prétende que son élève exécutait à merveille la singerie française du respect, j'y consentirai ; mais que cet élève sût mieux qu'un autre se désoler de la mort ou de l'infidélité d'une maîtresse, se jeter aux pieds d'un père irrité, je n'en crois rien. Tout l'art de Marcel se réduisait à la science d'un certain nombre d'évolutions de la société ; il n'en savait pas assez pour former même un médiocre acteur ; et le plus insipide modèle qu'un artiste eût pu choisir, c'eût été son élève. Puisqu'il y a des groupes de commande, des masses de convention, des attitudes parasites, une distribution asservie au technique, souvent en dépit de la nature du sujet, de faux contrastes entre

les figures, des contrastes tout aussi faux entre les membres d'une figure, il y a donc de la manière dans la composition, dans l'ordonnance d'un tableau. Réfléchissez-y, et vous concevrez que le pauvre, le mesquin, le petit, le maniéré, a lieu même dans la draperie. L'imitation rigoureuse de Nature rendra l'art pauvre, petit, mesquin mais jamais faux ou maniéré. C'est de l'imitation de Nature, soit exagérée, soit embellie, que sortiront le beau et le vrai, le maniéré et le faux ; parce qu'alors l'artiste est abandonné à sa propre imagination : il reste sans aucun modèle précis. Tout ce qui est romanesque est faux et maniéré. Mais toute nature exagérée, agrandie, embellie au-delà de ce qu'elle nous présente dans les individus les plus parfaits n'est-elle pas romanesque ? Non. Quelle différence mettez-vous donc entre le romanesque et l'exagéré ? Voyez-le préambule de ce Salon. La différence de l'Iliade à un roman est celle de ce monde tel qu'il est à un monde tout semblable, mais où les êtres, et par conséquent tous les phénomènes physiques et moraux seraient beaucoup plus grands ; moyens sûr d'exciter l'admiration d'un pygmée tel que moi. Mais je me lasse, je m'ennuie moi-même, et je finis, de peur de vous ennuyer aussi. Je ne suis pas autrement satisfait de ce morceau, que je brûlerais si ce n'était sous peine de le refaire.»

xii **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.**
Tiré du site internet : <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>

EFEITO: Termo de pintura *Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem*. O efeito, em pintura, é para o espectador essa volúpia, esse prazer que ele procura e que ele espera sentir. Para o artista o efeito é o concurso das diferentes partes da arte que excitam no espírito daquele que veja uma obra, o sentimento cujo pintor é preenchido compondo ele. É inútil se estender sobre a primeira significação dessa palavra. O prazer é feito para ser sentido, mas os meios de excitar essa sensação são interessantes para os artistas. Eis algumas reflexões sobre essa matéria. A arte da pintura é composta de várias partes principais, como veremos com maiores detalhes à palavra Pintura. Cada uma dessas partes é destinada a produzir uma impressão particular, que é o seu efeito próprio. O efeito do desenho é de imitar as formas; aquela da cor, de dar a cada objeto a nuance que o distingue dos outros. O claro escuro imita os *efeitos* da luz, assim das outras. A reunião desses diferentes produtos causa uma impressão que nomeia-se o *efeito do tudo junto*. Pois é essencial para conseguir conduzir um quadro a um efeito justo, que todas as partes tendem em um só projeto. Mas qual é aquela que deve comandar, que deve marcar o objetivo ao qual elas devem chegar? É sem dúvida o que se chama invenção, porque é ela que nasce primeiro no espírito do pintor quando ele medita uma obra; e que aquele que começaria em pintar sem saber o que ele quer representar, pareceria um homem que queria, sem abrir os olhos, se entregar a suas funções ordinárias. A invenção que reina em todos os gêneros de pintar, quem os criou, e quem os reproduz em cada obra, decide do *efeito* que ele deve ter. O quadro de história deve fazer consistir o seu efeito na expressão exata das ações; o retrato, na semelhança dos traços; a paisagem, na representação dos lugares e a pintura de uma marina naquela das águas. Mas em cada uma das partes que constituem a arte de pintar, entende-se mais particularmente com a palavra *efeito*, uma expressão grande, majestosa, forte.

Assim o *efeito* no desenho é num contorno ousado que exprime formas que o artista conhece perfeitamente; a liberdade, a confiança com a qual ele indica o seu lugar, a sua figura, a sua proporção, faz ressentir um *efeito* justo. É assim que Michelangelo desenhando uma figura, terá exprimido com a ajuda do simples traço, a conformação dos membros, o justo encabamento dele, a aparência dos músculos, os enquadramentos dos olhos, os planos nos quais os ossos da cabeça são colocados, enfim o caractere da ação que infalivelmente resulta da justeza de todas essas combinações. Ele terá feito mais ainda, ele terá indicado aos olhos exercitados na arte da pintura o *efeito* do claro-escuro, e poderia mesmo se dizer aquela da cor: esse desenho nomear-se-ia um *desenho de efeito*. O *efeito* aplicado particularmente o colorido, é aquele que leva a imitação das cores locais a um grau de perfeição capaz de fazer uma ilusão sensível. A cor local é a cor própria e distintiva de cada objeto: ela tem, na natureza, uma força e um valor que a arte tem dificuldade em imitar. Órgãos justos e bem exercitados podem pretender nela, mas o baixo funeste, que nesse mar difícil é o mais famoso para os naufrágios, é o hábito de tons e de nuances que se enraízam, sem que os pintores se deem conta deles, com uma prática repetida e que renasce em todas as obras, faz dizer de quase todos artistas, que eles pintaram cinza, ou ruivo, que a cor deles parece ao tijolo, que ela seja vermelha ou preta ou violeta. Esse defeito tão favorável àqueles que sem princípios, querem distinguir as maneiras dos mestres, é uma prova da inferioridade da imitação do artista. A natureza não é de fato, nem dourada, nem prateada; ela não tem cor geral: as suas nuances são misturas de cores rompidas, refletidas, variadas, e aquele que aspira ao *efeito* pelo caminho da cor, não deve nenhuma dele. Pode se favorecer o *efeito* da cor, pela disposição das luzes, que produz o *efeito do claro-escuro*, mas alguns perigos ainda ameaçam aqueles que se fundam nesse auxílio. O desejo de excitar a atenção com *efeitos* inspirou Carravagio em alumiar os seus modelos de uma maneira que se encontra raramente na natureza. A claridade que ele fazia descer por aberturas tratadas cuidadosamente com arte, oferecia aos olhos luzes vivas mas cortantes, resultou disso, nas imitações que ele fez delas, efeitos mais singulares que agradáveis. As oposições duras demais, as sombras tornadas pretas, deixaram, com o tempo, os seus quadros de duas cores só; o branco e preto dominam neles; e as suas sombras tenebrosas que a sua afetação espalhou nas suas obras, envolveram na sua escuridão as partes excelentes cujo pintor habilidoso devia tira a sua glória. Há limites justos que sustentam a perfeição em qualquer gênero, e os excessos são seus inimigos temíveis. Do resto, um quadro cujo *efeito* é justo, produz sobre todo mundo uma sensação interessante; como uma peça de teatro na qual os caracteres são verdadeiros, produz sobre todos os espectadores uma satisfação geral. Esses caracteres devem ser exprimidos pelos principais traços que os distinguem e pelas oposições que os fazem valer. Os detalhes aprofundados demais, embora a natureza ofereça modelos deles, são um obstáculo ao *efeito* teatral que tem relações infinitas com os *efeitos* dos quais eu falei. Mas o sucesso não consiste somente em subtrair esses detalhes; ele exige ainda que se escolhesse aqueles que são essenciais e que constituem principalmente o caractere que se representa. Distingui-los é o próprio de um gênio que abraça todas as circunstâncias de um objeto, sem que a quantidade deles o embarace. Ele não se deixa seduzir; ele não perde de vista o alvo no qual ele tende; ele distingue o que é mais próprio e segura o sucesso. Um pintor de *efeito* é ordinalmente um homem de gênio e, em todas as artes, o gênio que ordinalmente produz a facilidade, conduz a ciência dos *efeitos*. A poesia, assim como a pintura, a música assim como as suas duas irmãs, só poderão pretender apenas por esse caminho a sucesso resplandecentes, e a essa aprovação geral, que é tão lisonjeira; as outras partes terão admiradores, os grandes *efeitos* juntarão todos os sufrágios; a homenagem que se dá a eles, é, por assim dizer, involuntária; ele não deve nada a reflexão: é um primeiro movimento.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

EFFET, terme de Peinture. *Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem.* L'effet, en Peinture, est pour le spectateur cette volupté, ce plaisir qu'il cherche et qu'il s'attend à ressentir. Pour l'artiste l'effet est le concours des différentes parties de l'art, qui excite dans l'esprit de celui qui voit un ouvrage, le sentiment dont le peintre était rempli en le composant. Il est inutile de s'étendre sur la première signification de ce mot. Le plaisir est fait pour être senti ; mais les moyens d'exciter cette sensation, sont intéressants pour les artistes. Voici quelques réflexions sur cette matière. L'art de la Peinture est composé de plusieurs parties principales, comme on le verra dans un plus grand détail au mot Peinture. Chacune de ces parties est destinée à produire une impression particulière, qui est son effet propre. L'effet du dessein est d'imiter les formes ; celui de la couleur, de donner à chaque objet la nuance qui le distingue des autres. Le clair-obscur imite les effets de la lumière, ainsi des autres. La réunion de ces différents produits cause une impression qu'on nomme l'effet du tout ensemble. Il est donc essentiel pour parvenir à conduire un tableau à un effet juste, que toutes ses parties tendent à un seul projet. Mais quelle est celle qui doit commander, qui doit marquer le but auquel elles doivent arriver ? C'est sans doute celle qu'on nomme invention, puisque c'est elle qui naît la première dans l'esprit du peintre, lorsqu'il médite un ouvrage ; et que celui qui commencerait à peindre sans savoir ce qu'il veut représenter, ressemblerait à un homme qui voudrait, sans ouvrir les yeux, se livrer à ses fonctions ordinaires. L'invention qui règne sur tous les genres de peindre, qui les a créés, et qui les reproduit dans chaque ouvrage, décide donc de l'effet qu'ils doivent avoir. Le tableau d'histoire doit faire consister son effet dans l'expression exacte des actions ; le portrait, dans la ressemblance des traits ; le paysage, dans la représentation des sites ; et la peinture d'une marine, dans celle des eaux. Mais dans chacune des parties qui constituent l'art de peindre, on entend plus particulièrement par le mot effet, une expression grande, majestueuse, forte. Ainsi l'effet dans le dessin, est un contour hardi qui exprime des formes que l'artiste connaît parfaitement ; la liberté, la confiance avec laquelle il indique leur place, leur figure, leur proportion, fait ressentir un juste effet. C'est ainsi que Michel-Ange en dessinant une figure, aura exprimé par le secours du simple trait, la conformation des membres, leur juste emmanchement, l'apparence des muscles, les enchâssements des yeux, les plans sur lesquels les os de la tête sont placés, enfin le caractère de l'action qui doit infailliblement résulter de la justesse de toutes ces combinaisons. Il aura fait plus encore ; il aura indiqué aux yeux exercés dans l'art de la peinture l'effet du clair-obscur, et l'on pourrait dire même celui de la couleur : ce dessein se nommera un dessein d'effet.

L'effet particulièrement appliqué au coloris, est celui qui porte l'imitation des couleurs locales à un point de perfection capable de faire une illusion sensible. La couleur locale est la couleur propre et distinctive de chaque objet : elle a, dans la nature, une force et une valeur que l'art a bien de la peine à imiter. Des organes justes et bien exercés peuvent y prétendre ; mais l'écueil funeste, qui sur cette mer difficile est le plus fameux par les naufrages, c'est cette habitude de tons et de nuances qui s'enracine, sans que les peintres s'en aperçoivent, par une pratique répétée ; et qui renaissant dans tous leurs ouvrages, fait dire de presque tous les artistes, qu'ils ont peint gris, ou roux ; que leur couleur ressemble à la brique, qu'elle est rouge, ou noire, ou violette. Ce défaut si favorable à ceux qui sans principes, veulent distinguer les manières des maîtres, est une preuve de l'infériorité de l'imitation de l'artiste. La nature n'est, en effet, ni dorée, ni argentée ; elle n'a point de couleur générale : ses nuances sont des mélanges de couleurs rompues, reflétées, variées ; et celui qui aspire à l'effet par la route de la couleur, n'en doit avoir

aucune à lui. On peut favoriser l'effet de la couleur, par la disposition des lumières, qui produit l'effet du clair-obscur : mais quelques périls menacent encore ceux qui se fondent sur ce secours. Le désir d'exciter l'attention par des effets, inspira au Carravage d'éclairer ses modèles d'une manière qui se rencontre rarement dans la nature. Le jour qu'il faisait descendre par des ouvertures ménagées avec art, offrait à ses yeux des lumières vives, mais tranchantes ; il en résulta, dans les imitations qu'il en fit, des effets plus singuliers qu'agréables. Les oppositions trop dures, les ombres devenues noires, ont rendu, avec le temps, ses tableaux de deux seules couleurs ; le blanc et le noir y dominant ; et ces ombres ténébreuses que son affectation a répandues sur ses ouvrages, ont enveloppé dans leur obscurité les parties excellentes, dont cet habile artiste devait tirer sa gloire. Il est donc de justes bornes qui renferment la perfection en tout genre, et les excès sont ses ennemis redoutables. Au reste, un tableau dont l'effet est juste, produit sur tout le monde une sensation intéressante ; comme une pièce de théâtre dans laquelle les caractères sont vrais, produit sur tous les spectateurs une satisfaction générale. Ces caractères doivent être exprimés par les principaux traits qui les distinguent, et par les oppositions qui les font valoir. Les détails trop approfondis, quoique la nature en offre les modèles, sont un obstacle à l'effet théâtral, qui a des rapports infinis avec les effets dont j'ai parlé. Mais la réussite ne consiste pas seulement à soustraire ces détails ; elle exige encore qu'on choisisse ceux qui sont essentiels, et qui constituent principalement le caractère qu'on représente. Les distinguer, c'est le propre d'un génie grand, qui embrasse toutes les circonstances d'un objet, sans que leur nombre l'embarrasse. Il ne se laisse point séduire ; il ne perd pas de vue le but où il tend, il distingue ce qui est plus propre à assurer ses succès. Un peintre d'effet, est ordinairement un homme de génie ; et dans tous les arts, le génie qui ordinairement enfante la facilité, conduit à la science des effets. La Poésie, ainsi que la Peinture ; la Musique, ainsi que ses deux sœurs, ne pourront jamais prétendre que par cette voie à des succès éclatants, et à cette approbation générale, qui est si flatteuse ; les autres parties auront des admirateurs, les grands effets réuniront tous les suffrages ; l'hommage qu'on leur rend, est, pour ainsi dire, involontaire ; il ne doit rien à la réflexion : c'est un premier mouvement. O artigo é de Watelet. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.** Tiré du site internet: <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>.

^{xiii} **Denis DIDEROT.** *Salon de 1767. Introdução ao Salon de 1767. Carta para Grimm.*

Sur le modèle idéal. Editora Gallimard. Paris 2008. Page 241.

“Pois, eu perguntaria a esse artista, se você tinha escolhido como modelo a mais bela mulher que você tivesse conhecido e que você tivesse exprimido com o maior escrúpulo todos os charmes do seu rosto, você acreditaria ter representado a beleza? Se você me responde que sim: o último dos seus alunos lhe desmentiria e lhe dirá que você fez um retrato. Mas se existe um retrato do rosto, existe um retrato do olho; existe um retrato do pescoço; da garganta; do ventre; do pé; da mão; do dedo do pé; da unha; porque o que é um retrato se não a representação de um ser qualquer individual? E se você não reconhecesse tão prontamente, tão seguramente com caracteres tão certos, a unha retrato que o rosto retrato, não é que não seja, é que você o estudou menos, é que ela tem menos extensão, é que seus caracteres de individualidade são menores, mais leves

e mais fugitivos. Mas você me impõe, você se impõe mais a você mesmo e você sabe mais do que você diz. Você sentiu a diferença da ideia geral e da coisa individual, até nas menores partes, porque você não ousaria me assegurar que desde o momento no qual você pegou os pincéis até o dia de hoje de ter se sujeitado à imitação rigorosa de um cabelo. Você cresceu, você suprimiu: sem isso você não teria feito uma imagem primeira, uma cópia da verdade, mas um retrato ou uma cópia de cópia (o fantasma e não a coisa em grego no texto...**xxxx**, e você só teria sido no terceiro grau porque entre a verdade da sua obra, teria tido a verdade, ou o protótipo, o seu fantasma subsistindo que lhe serve de modelo, e a cópia que você faz dessa sombra mal acabada, desse fantasma. A sua linha não teria sido a linha verdadeira, a linha de beleza, a linha ideal, mas uma linha qualquer alterada, deformada, retratista, individual; e Fídias teria dito de você (você só está no terceiro no terceiro nível, depois da bela mulher e da beleza) (em grego no texto). Há entre a verdade e a sua imagem, a bela mulher que ele escolheu como modelo. Mas o artista que reflita me dirá, antes de se contradizer, pois onde está o verdadeiro modelo, se ele não existe nem em tudo nem em partes na natureza, e se podemos dizer da menor e da melhor escolha (...) à isto eu replicarei, e quando eu não poderia mais ensinar isso para você, você teria sentido menos a verdade do que eu lhe estou dizendo? Seria menos verdade para um olho microscópico a imitação rigorosa de uma unha, de um cabelo não fosse um retrato. Mas eu vou lhe mostrar que você tem esse olho e que você o usa sem parar. Você não confirma que qualquer ser, sobretudo animado, tem as suas funções, suas paixões determinadas na vida, e que com o exercício e o tempo essas funções devem ter se espalhando sobre toda sua organização, uma alteração tão marcada às vezes que ele faria adivinhar a função? Você não confirma que essa alteração não afeta somente a massa geral, mas que é impossível que ela afete a massa geral sem afetar cada parte tomada separadamente?

Você não confirma que quando você exprimiu fielmente e a alteração própria da massa e a alteração consequente de cada uma das suas partes, você fez o retrato? Pois há uma coisa que você não pintou, e uma coisa que você pintou que está entre o modelo primeiro e a sua cópia. Mas onde está o modelo primeiro.... Um momento, de graça, e nós chegaremos lá talvez. Você não confirma ainda que as partes moles interiores do animal, as primeiras desenvolvidas dispõem da forma das partes duras? Você não confirma que essa influência é geral sobre todo o sistema? Você não confirma que independentemente das funções diárias e habituais, que teriam logo estragado o que Natureza teria superiormente feito, é impossível imaginar entre tantas causas que agem e reagem na formação, o desenvolvimento. O crescimento de uma máquina tão complicada, um equilíbrio tão rigoroso e tão contínuo, que nada tinha pecado de nenhum lado nem por excesso nem por defeito? Você confirma que se você não foi tocado por essas observações, é que você não tem a primeira tintura de anatomia, de fisiologia, a primeira noção de natureza. Confirma pelos menos que essa multidão de rostos cujas nossas alamedas dos nossos jardins formigam um belo dia, você não encontrara uma cujo perfil parece ao outro perfil, nenhuma cujo um dos lados da boca não seja diferente sensivelmente do outro lado, nenhum que vista num espelho côncavo tivesse um só ponto igual a um outro ponto. Concorda que Vernet falava como um grande mestre e um homem sensato quando ele dizia aos alunos da escola ocupados em fazer caricatura,

sim, essas dobras são grandes, largas e belas, mas pensa que você não as virão mais. Pois concorda que não há e não pode ter nem um animal inteiro, subsistente, nem nenhuma parte de um animal subsistente que você possa pegar a rigor como modelo primeiro. Pois, concordo que esse modelo é puramente ideal e que ele não é emprestado diretamente a nenhuma imagem individual de natureza cuja cópia ficou na imaginação e que você possa chamar outra vez, parar embaixo dos seus olhos e copiar servilmente, a menos que você queira se fazer retratista. Pois concorda, que quando você faz bonito, você não faz do que é, nada mesmo do que possa ser. Pois concorda que a diferença do retratista e de você, homem genial, consista essencialmente em o que o retratista exprime fielmente a natureza como ela é e se fixa por gosto ao terceiro nível e que você, que procure a verdade, o primeiro modelo, o seu esforço contínuo é de você se elevar ao segundo.... Você me confunde; tudo isso só é metafísica.... Eh besta grande, será que a sua arte não tenha metafísica? Será que essa metafísica que tem por objeto a natureza, a bela natureza, a verdade, o primeiro modelo no qual você se conforma à custa de ser somente um retratista, não é a mais sublime das metafísicas? Deixa essa queixa que os homens que não pensam, fazem aos homens profundos que pensam...Olha, sem me complicar tanto o espírito; quando eu quero uma estátua de uma bela mulher, faço se despir um grande número, todos me oferecem belas partes e partes

disformes, eu pego de cada uma o que ela tem de mais belo. Eh, como você o reconhece? Mas a conformidade com o Antigo que eu estudei muito? ...E se o antigo não era, como é que você faria? Você não responde. Pois me escuta, porque eu vou tentar te explicar como os Antigos, que não tinham antigos, fizeram, como você se tornou o que você é, e a razão de uma rotina boa ou ruim que você segue sem nunca ter procurado a origem. Se o que eu te dizia outra hora é verdade, o modelo o mais bonito, o mais perfeito de um homem ou de uma mulher, seria de um homem ou de uma mulher que seria superiormente próprio à todas as funções da vida e que seria chegado a idade do mais inteiro desenvolvimento sem ter exercido nenhuma. Mas como a natureza não nos mostra em nenhum lugar esse modelo nem total, nem parcial. Como ela produz todas as suas obras viciadas, como os mais perfeitos que saem do seu ateliê foram submetidos a condições, trabalhos, funções, necessidades que os deformaram ainda mais. Como pela única necessidade selvagem de se conservar e de se reproduzir, eles se afastaram de mais em mais da verdade, do modelo primeiro, da imagem intelectual, de sorte que não há, que não teve nunca que pude ter nem um tudo, nem por consequência uma parte de um tudo que não sofreu; você sabe, meu amigo, o que os seus mais antigos predecessores fizeram. Por uma longa observação, por uma experiência consumida, por um tacto agudo, por um gosto, um instinto, um gênero de inspiração dada a alguns raros gênios, talvez por um projeto natural a um idolatre de elevar o homem por cima da sua condição e de lhe imprimir um caractere divino, um caractere exclusivo de todas as contenções da nossa vida insignificante, pobre, mesquinha e miserável, eles começaram por sentir as grandes alterações, as deformidades as mais grosseiras, os grandes sofrimentos. Eis é o primeiro passo que só reformou propriamente massa geral do sistema animal ou algumas das suas porções principais. Com o tempo, por uma marcha lenta e pusilânime, por um longo e penível apalpadela, por uma noção surda, secreta de analogia, adquirida por uma infinidade de

observações sucessivas que se apagam da memória, mas das quais o efeito fica, a reforma se estendeu as partes menores, desses a de menores ainda e essas últimas as menores, a unha, a pálpebra, aos cílios, aos cabelos apagando sem pausa e com uma circunspeção surpreendente as alterações e as deformidades de natureza viciada ou na sua origem, ou pelas necessidades da sua condição, se afastam sem pausa do retrato, da linha falsa para se elevarão verdadeiro modelo ideal da beleza, a linha verdadeira, linha verdadeira, modelo ideal de beleza que não existiu em nenhum lugar na cabeças dos Agasias, dos Raphaels, dos Poussins, dos Pugets, dos Pigalles, dos Falconnets; modelo ideal da beleza, linha verdadeira cujos artistas subalternes só extraem noções incorretas, mais ou menos aproximadas, no Antigo ou nas suas obras; modelo ideal de beleza, linha verdadeira que esses grandes mestres só podem inspirar a seus alunos como o mesmo rigor que eles a concebem. Modelo ideal de beleza, linha verdadeira em cima da qual eles podem se lançar com ímpeto, se enganando para produzir o quimérico, a esfinge, o hipogrife, o fauno e todas as naturezas misturadas, abaixo da qual eles podem descer para produzir os diferentes retratos da vida, a charge, o monstro, o grotesco, segundo a dose de mentira que exija a composição deles e o efeito que eles tenham que produzir. Dessa maneira é quase uma questão vazia de senso que de procurar até onde é preciso se segurar próximo ou afastado do modelo ideal da beleza, da linha verdadeira; modelo ideal da beleza, linha verdadeira não tradicional que quase se apaga com o homem genial que forma durante um tempo o espírito, o caractere, o gosto das obras de um povo, de um século, de uma escola; modelo ideal da beleza, linha verdadeira, cujo homem genial terá a noção a mais correta conforme ao clima, o governo, as leis, as circunstâncias que o terão visto nascer; modelo ideal da beleza, linha verdadeira que se corrompe, que se perde e que só se encontraria talvez perfeitamente num povo pela volta a barbárie, porque é a única condição na qual os homens convencidos das sua ignorância possam se resolver a lentidão da apalpadela; os outros ficam medíocres precisamente porque eles nascem, por assim dizer, sábios. Servis e quase estúpidos imitadores daqueles que os precederam, eles estudam a natureza como perfeita e aperfeiçoável; eles a procura não para aproximar-se do modelo ideal e da linha verdadeira, mas para aproximar de mais perto a cópia daqueles que a possuíram. É do mais hábil deles que o Poussin diz que ele era uma águia em comparação aos modernos e um asno em comparação aos antigos. Os imitadores escrupulosos do antigo tenham sem pausa os olhos fixados no fenômeno, mas nenhum deles conhece a razão desse fenômeno. Eles ficam primeiramente um pouco abaixo do modelo, pouco a pouco eles se afastam mais; do quarto nível de retratista, de copista, eles caem no centésimo. Mas você me dirá, pois é impossível para nossos artistas igualar jamais os Antigos. Eu penso isso, pelo menos seguido a estrada que eles mantêm, só estudando a natureza, só a procurando, só a achando bela conforme as cópias antigas, o quanto sublime que elas estejam e o quanto fiel que possa ser a imagem que eles têm dela. Reformar a natureza segundo o antigo é seguir o caminho inverso dos Antigos que não tinham nenhum, é sempre trabalhar conforme uma cópia. E mais meu amigo, você acredita que não tem nenhuma diferença entre ser da escola primitiva e do segredo, compartilhar o espírito nacional, ser animado pelo calor e compenetrado de vistas, de processos, de meios daqueles que fizeram a coisa e ver

simplesmente a coisa feita? Você acredita que não tem nenhuma diferença entre Pigalle e Falconnet em Atenas e na frente Agasias. É uma velha história, meu amigo, que para formar essa escultura, verdadeira e imaginária, que os Antigos chamavam a regra e que eu chamo de modelo ideal ou a linha verdadeira, eles percorreram a natureza, emprestando dela, numa infinidade de indivíduos, as mais belas partes das quais eles compuseram um tudo. Como eles teriam conhecido a beleza dessas partes? daquelas sobretudo que raramente estão expostas a nossos olhos, como o ventre, a parte de cima dos rins, a articulação das coxas ou dos braços, ou o poco piú e o poco meno estão sentidos por um número tão pequeno de artistas, não recebem o nome de bela pela opinião popular que o artista encontra estabelecida nascendo e que decide do seu julgamento? Entre a beleza de uma forma e a sua deformidade, só há a espessura de um cabelo, como eles adquirirem esse tato, que é preciso ter antes de procurar as formas as mais belas, esparsas para compor um tudo? É disso que está se tratando? E quando eles tiveram encontrado essas formas, por que meio incompreensível eles as reuniram? Quem os inspirou a verdadeira escala na qual era precisa os reduzir? Arguir um tal

paradoxo não é pretender que esses artistas tinham o conhecimento o mais profundo da beleza, tendo voltado ao modelo ideal, a linha de fé, antes de ter feito uma só coisa bela. Pois, eu lhe declaro que esse caminho é impossível, absurdo. Eu lhe declaro que se eles tivessem possuído o modelo ideal, a linha verdadeira na imaginação deles, eles não teriam achado nenhuma parte que o satisfazem a rigor. Eu lhe declaro que só teriam sido retratistas daquela que eles teriam servilmente copiado. Eu lhe declaro que não é com uma infinidade de pequenos retratos isolados que se eleva ao modelo original e primeiro, nem da parte, nem do conjunto e do tudo, que eles seguir uma outra via e que aquela que acabo de prescrever é aquela do espírito humano em todas as suas pesquisas. Não nego que uma Natureza grosseiramente viciada não lhes inspirou o primeiro pensamento de reforma e que eles pegaram muito tempo com perfeitas naturezas que não eram em estado de sentir o vício leve, a menos que um gênio raro e violento tinha se lançado de repente com ímpeto a onda ele tateava com a multidão, no segundo. Mas eu pretendo que esse gênio se fez esperar e que ele não pode fazê-lo sozinho o que é a obra do tempo e de uma nação inteira. Eu pretendo que é nesse intervalo do terceiro nível, do nível do retratista da mais bela natureza subsistente ou em tudo, ou em parte que são contidas todas as maneiras possíveis de fazer, com elogio e sucesso, todas as nuances imperceptíveis do bem, do melhor e do excelente. Eu pretendo que tudo que está por cima é quimérico e que tudo que está por baixo é pobre, mesquinho, vicioso. Eu pretendo que sem recorrer as noções que eu acabo de estabelecer, se pronunciará eternamente as palavras de exageração, de pobre de natureza, de natureza mesquinho, sem ter disso uma ideia nítida. Eu pretendo que a razão principal pela qual as artes não puderam em nenhum século, em nenhuma nação, atingir o grau de perfeição que eles tiveram nos gregos, é que é o único lura conhecido da terra onde eles foram submetidos ao taceamento (tacteio), é graça aos modelos que eles nos deixaram, nós nunca pudemos, como eles, chegar sucessivamente, lentamente, à beleza desses modelos. É que nós nos tornamos mais ou menos servilmente imitadores, retratistas e que nós só tivemos o modelo ideal, a linha verdadeira de empréstimo, surdamente, obscuramente, é que se esses modelos tinham

sido aniquilados, há tudo para se presumir que obrigados como eles a nos arrastar conforme uma natureza disforme, imperfeita, viciada, nós teríamos chegado como eles a um modelo original e primeiro, a uma linha verdadeira que certamente teria sido mais nossa do que ela é e possa ser, e para resolver, é que essas obras primas dos antigos me parecem feitas para atestar para sempre a sublimidade dos artistas passados e perpetuar para toda eternidade a mediocridade dos artistas a vir. Estou chateado com isso. Mas é preciso que as leis invioláveis da natureza se executam; é que natureza não faz nada por pulo e que isso não é menos verdade nas artes que no universo. Quaisquer consequências que você tirara disso, sem que eu me intrometa, é a impossibilidade confirmada pela experiência que todos os tempos e todos os povos, que as belas artes tivesse no mesmo povo vários belos séculos; é que esses princípios se estendem igualmente a eloquência, a poesia e talvez aos idiomas. (...)»

Denis DIDEROT. *Salon de 1767. Introdução ao Salon de 1767. Carta para Grimm. Sur le modèle idéal.* Editora Gallimard. Paris 2008. Page 241.

(...) « Je demanderais donc à cet artiste, si vous aviez choisi pour modèle la plus belle femme que vous connussiez et que eussiez rendu avec le plus grand scrupule tous les charmes de son visage, croiriez-vous avoir représenté la beauté? Si vous me répondez que oui : le dernier de vos élèves vous démentira, et vous dira que vous avez fait un portrait. Mais s'il y a un portrait du visage ; il y a un portrait de l'œil ; il y a un portrait du col ; de la gorge ; du ventre, du pied ; de la main ; de l'orteil ; de l'ongle ; car qu'est-ce qu'un portrait, sinon la représentation d'un être quelconque individuel ? Et si vous ne reconnaissiez pas aussi promptement, aussi sûrement, à des caractères aussi certains que l'ongle portrait que le visage portrait ; ce n'est pas que ne soit, c'est que vous l'avez moins étudiée ; c'est qu'elle a moins d'étendue ; c'est que ces caractères d'individualité sont plus petits, plus légers et plus fugitifs. Mais vous m'en imposez, vous vous en imposez à vous-même et vous en savez plus que vous ne dites. Vous avez senti la différence de l'idée générale et de la chose individuelle, jusque dans les moindres parties, puisque vous n'oseriez pas m'assurer depuis le moment où vous prîtes le pinceau, jusqu'à ce jour, de vous être assujetti à l'imitation rigoureuse d'un cheveu. Vous y avez ajouté ; vous en avez supprimé ; sans quoi vous n'eussiez pas fait une image première, une copie de la vérité, mais un portrait ou une copie de copie (le fantôme et non la chose en grec dans le texte....., et vous n'auriez été qu'au troisième rang puisque entre la vérité et votre ouvrage ; il y aurait eu la vérité ; ou le prototype, son fantôme subsistant qui vous sert de modèle, et la copie que vous faites de cette ombre mal terminée, de ce fantôme. Votre ligne n'eût pas été la véritable ligne, la ligne de beauté, la ligne idéale, mais une ligne quelconque altérée, déformée, portraitique, individuelle ; et Phidias aurait dit de vous (Vous n'êtes qu'au troisième rang, après la belle femme, et la beauté (en grec dans le texte)). Il y a entre la vérité et son image, la belle femme individuelle qu'il a choisie pour modèle. Mais, me dira l'artiste qui réfléchit avant que de contredire, où est donc le vrai modèle, s'il n'existe ni en tout ni en partie dans la nature ; et si l'on peut dire de la plus petite et du meilleur choix (...) À cela, je répliquerai, et quand je ne pourrais

pas vous l'apprendre, en auriez-vous moins senti la vérité de ce que je vous dis ? En serait-il moins vrai que pour un œil microscopique l'imitation rigoureuse d'un ongle, d'un cheveu ne fut un portrait. Mais je vais vous montrer que vous avez cet œil et que vous vous en servez sans cesse. Ne convenez-vous pas, que tout être, surtout animé, a ses fonctions, ses passions déterminées dans la vie, et qu'avec l'exercice et le temps, ces fonctions ont dû répandre sur toute son organisation, une altération si marquée quelques fois qu'elle ferait deviner la fonction ?

Ne convenez-vous pas que cette altération n'affecte pas seulement la masse générale, mais qu'il est impossible qu'elle affecte la masse générale sans affecter chaque partie prise séparément ? Ne convenez-vous pas que quand vous avez rendu fidèlement et l'altération propre à la masse et l'altération conséquente de chacune de ses parties, vous avez fait le portrait ? Il y a donc une chose que vous n'avez pas peinte, et une chose que vous avez peinte qui est entre le modèle premier et votre copie.... Mais où est le modèle premier Un moment, de grâce, et nous y viendrons peut-être. Ne convenez-vous pas encore que les parties molles intérieures de l'animal, les premières développées, disposent de la forme des parties dures ? Ne convenez-vous pas que cette influence est générale sur tout le système ? Ne convenez-vous pas qu'indépendamment des fonctions journalières, et habituelles, qui auraient bientôt gâté ce que nature aurait supérieurement fait, il est impossible d'imaginer entre tant de causes qui agissent et réagissent dans la formation, le développement. L'accroissement d'une machine aussi compliquée, un équilibre si rigoureux et si continu que rien n'eût péché d'aucun côté ni par excès ni par défaut ? Convenez-vous que si vous n'êtes pas frappé de ces observations, c'est que vous n'avez pas la première teinture d'anatomie, de physiologie, la première notion de nature. Convenez du moins que sur cette multitude de têtes dont les allées de nos jardins fourmillent un beau jour vous n'en trouverez pas une dont un des profils ressemble à l'autre profil, pas une dont un des côtés de la bouche ne diffère sensiblement de l'autre côté, pas une qui vue dans un miroir concave ait un seul point pareil à un autre point. Convenez qu'il parlait en grand artiste et en homme de sens, ce Vernet lorsqu'il disait aux élèves de l'École occupés de la caricature, oui, ces plis sont grands, larges et beaux, mais songez que vous ne les reverrez plus. Convenez donc qu'il n'y a et qu'il ne peut y avoir ni un animal entier, subsistant, ni aucune partie d'un animal subsistant que vous puissiez prendre à la rigueur pour modèle premier.

Convenez-donc que ce modèle est purement idéal et qu'il n'est emprunté directement d'aucune image individuelle de nature dont la copie vous soit restée dans l'imagination, et que vous puissiez appeler derechef, arrêter sous vos yeux, et copier servilement, à moins que vous ne veuillez-vous faire portraitiste. Convenez donc, que quand vous faites beau, vous ne faites rien de ce qui est, rien même de ce qui puisse être. Convenez donc que la différence du portraitiste et de vous, homme de génie, consiste essentiellement, en ce que le portraitiste rend fidèlement nature comme elle est, et se fixe par goût au troisième rang et que vous qui cherchez la vérité, le premier modèle, votre effort continu est de vous élever au second... Vous m'embarrassez ; tout cela n'est que de la métaphysique... Eh grosse bête, est-ce que ton art n'a pas sa métaphysique ?

Est-ce que cette métaphysique qui a pour objet la nature, la belle nature, la vérité, le premier modèle auquel tu te conformes sous peine de n'être qu'un portraitiste n'est pas

la plus sublime métaphysique ? Laisse là ce reproche que les sots qui ne pensent point, font aux hommes profonds qui pensent ... Tenez, sans m'alambiquer tant l'esprit ; quand je veux faire une statue de belle femme ; j'en fais déshabiller un grand nombre ; tous m'offrent de belles parties et des parties difformes ; je prends de chacune ce qu'elles ont de beau. Eh à quoi le reconnais-tu ?... Mais à la conformité avec l'antique que j'ai beaucoup étudié ?... Et si l'antique n'était pas, comment t'y prendrais-tu ? Tu ne me réponds pas. Écoute-moi donc, car je vais tâcher de t'expliquer comment les Anciens qui n'avaient pas d'antiques, s'y sont pris, comment tu es devenu ce que tu es, et la raison d'une routine bonne ou mauvaise que tu suis sans en avoir jamais recherché l'origine. Si ce que je te disais tout à l'heure est vrai, le modèle le plus beau, le plus parfait d'un homme ou d'une femme serait d'un homme ou d'une femme qui serait supérieurement propre à toutes les fonctions de la vie, et qui serait parvenu à l'âge du plus entier développement, sans en avoir exercé aucune. Mais comme la nature ne nous montre nulle part ce modèle ni total ni partiel. Comme elle produit tous ses ouvrages viciés ; comme les plus parfaits qui sortent de son atelier ont été assujettis à des conditions, des travaux, des fonctions, des besoins qui les ont encore déformés. Comme par la seule nécessité sauvage de se conserver et de se reproduire, ils se sont éloignés de plus en plus de la vérité, du modèle premier, de l'image intellectuelle, en sorte qu'il n'y a point, qu'il n'y eut jamais et qu'il ne put y avoir ni un tout, ni par conséquent une seule partie d'un tout qui n'ait souffert ; sais-tu mon ami, ce que tes plus anciens prédécesseurs ont fait. Par une longue observation, par une expérience consommée, par un tact exquis, par un goût, un instinct, une sorte d'inspiration donnée à quelques rares génies, peut-être par un projet naturel à un idolâtre d'élever l'homme au-dessus de sa condition et de lui imprimer un caractère divin, un caractère exclusif de toutes les contentions de notre vie chétive, pauvre, mesquine et misérable, ils ont commencé par sentir les grandes altérations, les difformités les plus grossières, les grandes souffrances. Voilà le premier pas qui n'a proprement réformé que la masse générale du système animal ou quelques-unes de ses portions principales. Avec le temps, par une marche lente et pusillanime, par un long et pénible tâtonnement, par une notion sourde, secrète d'analogie, acquise par une infinité d'observations successives dont la mémoire s'éteint et dont l'effet reste, la réforme s'est étendue à des moindres parties, de celles-ci à de moindres encore et de ces dernières aux plus petites, à l'ongle, à la paupière, aux cils, aux cheveux effaçant sans relâche et avec une circonspection étonnante les altérations et difformité de nature viciée ou dans son origine, ou par les nécessités de sa condition, s'éloignant sans cesse du portrait, de la ligne fausse, pour s'élever au vrai modèle idéal de la beauté, à la ligne vraie ; ligne vraie, modèle idéal de beauté qui n'exista nulle part dans la tête des Agasias, des Raphaëls, des Poussins, des Pugets, des Pigalles, des Falconnets ; modèle idéal de la beauté, ligne vraie dont les artistes subalternes ne puisent des notions incorrectes, plus ou moins approchées que dans l'antique ou dans leurs ouvrages ; modèle idéal de la beauté, ligne vraie que ces grands maîtres ne peuvent inspirer à leurs élèves aussi rigoureusement qu'ils la conçoivent, modèle idéal de la beauté, ligne vraie au-dessus de laquelle ils peuvent s'élancer en se jouant, pour produire le chimérique, le sphinx, le centaure, l'hippogriffe, le faune, et toutes les natures mêlées ; au-dessous de laquelle ils peuvent descendre pour produire les différents portrait de la vie, la charge, le monstre, le

grotesque, selon la dose de mensonge qu'exige leur composition et l'effet qu'ils ont à produire, en sorte que c'est presque une question vide de sens que de chercher jusqu'où il faut se tenir approché ou éloigné du modèle idéal de la beauté, de la ligne vraie ; modèle idéal de la beauté, ligne vraie non traditionnelle qui s'évanouit presque avec l'homme de génie qui forme pendant un temps l'esprit, le caractère, le goût des ouvrages d'un peuple, d'un siècle, d'une école ; modèle idéal de la beauté, ligne vraie dont l'homme de génie aura la notion la plus correcte selon le climat, le gouvernement, les lois, les circonstances qui l'auront vu naître^{xiii} ; modèle idéal de la beauté, ligne vraie qui se corrompt, qui se perd et qui ne se retrouverait peut-être parfaitement chez un peuple que par le retour à l'état de barbarie, car c'est la seule condition où les hommes convaincus de leur ignorance puissent se résoudre à la lenteur du tâtonnement ; les autres restent médiocres précisément parce qu'ils naissent, pour ainsi dire, savants. Serviles et presque stupides imitateurs de ceux qui les ont précédés, ils étudient la nature comme parfaite, et non comme perfectible ; ils la cherchent non pour approcher du modèle idéal et de la ligne vraie, mais pour approcher de plus près la copie de ceux qui l'ont possédée. C'est du plus habile d'entre eux que le Poussin a dit qu'il était un aigle en comparaison des modernes et un âne en comparaison des Anciens. Les imitateurs scrupuleux de l'antique ont sans cesse les yeux fixés sur le phénomène, mais aucun d'eux n'en a la raison. Ils restent d'abord un peu au-dessous de leur modèle ; peu à peu ils s'en écartent davantage ; du quatrième degré de portraitiste, de copiste, ils se ravalent au centième. Mais me direz-vous, il est donc impossible à nos artistes d'égaler jamais les Anciens. Je le pense, du moins en suivant la route qu'ils tiennent ; en n'étudiant la nature, en ne la recherchant, en ne la trouvant belle que d'après des copies antiques, quelque sublime qu'elles soient et quelque fidèle que puisse être l'image qu'ils en ont. Réformer la nature sur l'antique, c'est suivre la route inverse des Anciens qui n'en avaient point ; c'est toujours travailler d'après une copie. Et puis mon ami, croyez-vous qu'il n'y ait aucune différence entre être de l'école primitive et du secret, partager l'esprit national, être animé de la chaleur, et pénétré des vues, des procédés, des moyens de ceux qui ont fait la chose, et voir simplement la chose faite ? Croyez-vous qu'il n'y ait aucune différence entre Pigalle et Falconnet dans Athènes et devant Agasias. C'est un vieux conte, mon ami, que pour former cette statue, vraie et imaginaire, que les Anciens appelaient la règle et que j'appelle le modèle idéal ou la ligne vraie, ils aient parcouru la nature, empruntant d'elle, dans une infinité d'individus, les plus belles parties, dont ils composèrent un tout. Comment est-ce qu'ils auraient reconnu la beauté de ces parties ? De celles surtout qui rarement sont exposées à nos yeux, telles que le ventre, le haut des reins, l'articulation des cuisses ou des bras, où le poco più et le poco meno sont sentis par un si petit nombre d'artistes, ne tiennent pas le nom de belles de l'opinion populaire que l'artiste trouve établie en naissant et qui décide de son jugement ? Entre la beauté d'une forme et sa difformité, il n'y a que l'épaisseur d'un cheveu, comment avaient-ils acquis ce tact, qu'il faut avoir avant que de rechercher les formes les plus belles, éparses pour en composer un tout ? Voilà ce dont il s'agit ? Et quand ils eurent rencontré ces formes, par quel moyen incompréhensible les réunirent-ils ? Qui est-ce qui leur inspira la véritable échelle à laquelle il fallait les réduire ? Avancer un pareil paradoxe, n'est-ce pas prétendre que ces artistes avaient la connaissance la plus profonde de la beauté, étaient

remontés à son vrai modèle idéal, à la ligne de foi, avant que d'avoir fait une seule belle chose. Je vous déclare donc que cette marche est impossible, absurde. Je vous déclare que s'ils avaient possédé le modèle idéal, la ligne vraie dans leur imagination, ils n'auraient trouvé aucune partie qui les eut contentés à la rigueur. Je vous déclare qu'ils n'auraient été que des portraitistes de celle qu'ils auraient servilement copiée. Je vous déclare que ce n'est point à l'aide d'une infinité de petits portraits isolés qu'on s'élève au modèle original et premier ni de la partie, ni de l'ensemble et du tout ; qu'ils ont suivi une autre voie, et que celle que je viens de prescrire est celle de l'esprit humain dans toutes ses recherches. Je ne nie pas qu'une Nature grossièrement viciée ne leur ait inspiré la première pensée de réforme et qu'ils n'aient longtemps pris pour parfaites des natures dont ils n'étaient pas en état de sentir le vice léger ; à moins qu'un génie rare et violent, ne se soit élancé tout à coup du troisième rang où il tâtonnait avec la foule, au second. Mais je prétends que ce génie s'est fait attendre et qu'il n'a pu faire lui seul, ce qui est l'ouvrage du temps, et d'une nation entière. Je prétends que c'est dans cet intervalle du troisième rang, du rang du portraitiste de la plus belle nature subsistante soit en tout, soit en partie que sont renfermées toutes les manières possibles de faire, avec éloge et succès, toutes les nuances imperceptibles du bien, du mieux et de l'excellent. Je prétends que tout ce qui est au-dessus est chimérique et que tout ce qui est au-dessous est pauvre, mesquin, vicieux. Je prétends que sans recourir aux notions que je viens d'établir on prononcera éternellement les mots d'exagération, de pauvre nature, de nature mesquine, sans en avoir d'idées nettes. Je prétends que la raison principale pour laquelle les arts n'ont pu dans aucun siècle, chez aucune nation atteindre au degré de perfection qu'ils ont eues chez les grecs ; c'est que c'est le seul endroit connu de la terre où ils ont été soumis au tâtonnement ; c'est que grâce aux modèles qu'ils nous ont laissés, nous n'avons jamais pu, comme eux, arriver successivement et lentement à la beauté de ces modèles ; c'est que nous nous en sommes rendus plus ou moins servilement imitateurs, portraitistes, et que nous n'avons jamais eu que d'emprunt, sourdement, obscurément le modèle idéal, la ligne vraie ; c'est que se ces modèles avaient été anéantis, il y a tout à présumer qu'obligés comme eux à nous traîner d'après une nature difforme, imparfaite, viciée, nous serions arrivés comme eux à un modèle original et premier, à une ligne vraie qui aurait été bien plus nôtre, qu'elle ne l'est et ne peut l'être ; et pour trancher le mot, c'est que les chefs-d'œuvre des Anciens me semblent faits pour attester à jamais la sublimité des artistes passés, et perpétuer à toute éternité la médiocrité des artistes à venir. J'en suis fâché. Mais il faut que les lois inviolables de la nature s'exécutent ; c'est que nature ne fait rien par saut^{xiii}, et que cela n'est pas moins vrai dans les arts que dans l'univers. Quelques conséquences que vous tirerez bien de là, sans que je m'en mêle, c'est l'impossibilité confirmée par l'expérience de tous les temps et de tous les peuples, que les beaux-arts aient chez un même peuple, plusieurs beaux siècles ; c'est que ces principes s'étendent également à l'éloquence, à la poésie, et peut-être aux langues. (...)

xiv **DIDEROT, Denis** : *Oeuvres complètes*. Garnier Frères Editeurs Paris 1876. (Documento digital) [Acessível no endereço: <http://gallica2.bnf.fr/?&lang=FR> Relatório do Salon de 1765. Parte da escultura.

“Eu gosto dos fanáticos, não aqueles que lhe apresenta uma formula absurda de crença e que apontando um punhal na garganta grita para você: assina ou morre, mas bem aqueles que fortemente apaixonados de algum gosto particular e inocente, não vejam mais nada que lhe seja comparável, o defendem de todas as suas forças, vão nas casas, nas ruas, não a lança, mas o silogismo parado, somando e aqueles que passem e aqueles que estão parados de convir de com as suas absurdidades, ou da superioridade dos encantos da sua Dulcineia sobre todas as criaturas do mundo. Esses são atraentes, eles me divertem, eles me surpreendem as vezes. Quando por acaso eles encontram a verdade, eles a expõe com uma energia que estilhaça e derruba tudo. No paradoxo, acumulando imagens sobre imagens, chamando para o seu socorro todas as potencias da eloquência, as expressões figuradas, as comparações ousadas, os jeitos, os movimentos, se dirigindo ao sentimento, a imaginação, atacando a alma e a sua sensibilidade por todas as sorte de lugares. O espetáculo dos seus esforços ainda é belo. Tal qual é Jean Jacques Rousseau quando ele rebenta as letras que ele cultivou a sua vida toda, a filosofia que ele professa, a sociedade das nossas cidades corrompidas no meio das quais ele deseja tanto morar e onde ele estaria desesperado de ser ignorado, desconhecido, esquecido. Ele pode fechar a janela do seu eremitério que olha para a capital, é o único lugar do mundo que ele veja, no fundo da floresta, ele está em outro lugar, ele está em Paris.

Tal qual é Winckelmann quando ele compara as produções dos artistas antigos e aquelas dos artistas modernos. O que ele não vê nesse fragmento de homem que se chama torso? Os músculos que se enchem no seu peito, não é nada menos que as ondulações do mar, os seus largos ombros curvados, é uma grande abóbada côncava que não se rompe, que se fortifica pelo contrário pelos fardos com os quais carrega-se a, e seus nervos, as cordas das balistes antigas que lançavam pedaços de rochas sobre distancias imensas, são em comparação apenas fios de aranhas. Pergunta a esse entusiasta charmoso por qual caminho Glicão, Fidias e os outros chegaram fazer obras tão belas e tão perfeitos, ele lhe responderá: pelo sentimento da liberdade que eleva a alma e lhe inspira grandes coisas, as recompensas da nação, a consideração pública, a vista. O estudo, a imitação constante da bela natureza, o respeito da posteridade, o inebriamento da imortalidade, o trabalho assíduo, a feliz influência dos costumes e do clima, e o gênio... Não há sem dúvida nenhum ponto dessa resposta que se ouse contestar. Mas faz a ele uma segunda pergunta e pergunta a ele se vale mais estudar o antigo que a natureza sem o conhecimento, o estudo e o gosto da qual os antigos artistas, com todas as vantagens particulares cujos eles foram privilegiados: contudo, eles só nos teriam deixado apenas obras medíocres: O antigo! Ele dirá sem hesitar o antigo! ... e assim de repente o homem que mais tem espirito, calor e gosto, de noite bem no meio do Toboso. Aquele que desdenha o antigo para a natureza arisca não ser nada além de pequeno, fraco e mesquinho de desenho, de caractere, de panejamento e de

expressão. Aquele que terá negligenciado a natureza para o antigo arriscara ser frio, sem vida, sem nenhuma dessas verdades escondidas e secretas que só se veem apenas na natureza mesmo. Me parece que seria preciso estudar o antigo para apreender a ver a natureza. “

“J’aime les fanatiques, non pas ceux qui vous présentent une formule absurde de croyance et qui vous portant le poignard à la gorge vous crient : Signe ou meurs ; mais bien ceux qui fortement épris de quelque goût particulier et innocent, ne voient plus rien qui lui soit comparable, le défendent de toute leur force, vont dans les maisons et les rues, non la lance, mais le syllogisme en arrêt, sommant ceux qui passent et ceux qui sont arrêtés de convenir de leur absurdité, ou de la supériorité des charmes de leur Dulcinée sur toutes les créatures du monde. Ils sont plaisants, ceux-ci, ils m’amusent, ils m’étonnent quelques fois. Quand par hasard ils ont rencontré la vérité, ils l’exposent avec une énergie qui brise et renverse tout. Dans le paradoxe, accumulant images sur images, appelant à leur secours toutes les puissances de l’éloquence, les expressions figurées, les comparaisons hardies, les tours, les mouvements s’adressant au sentiment, à l’imagination, attaquant l’âme et sa sensibilité par toutes sortes, le spectacle de leurs efforts est encore beau. Tel est Jean Jacques Rousseau lorsqu’il se déchaîne contre les lettres qu’il a cultivées toute sa vie, la philosophie qu’il professe, la société de nos villes corrompues au milieu desquelles il brûle d’habiter et où il serait désespéré d’être ignoré, méconnu, oublié. Il a beau fermer la fenêtre de son ermitage qui regarde la capitale, c’est le seul endroit du monde qu’il voit ; au fond de la forêt, il est ailleurs, il est à Paris. Tel est Winckelmann lorsqu’il compare les productions des artistes anciens et celles des artistes modernes. Que ne voit-il pas dans ce tronçon d’homme qu’on appelle le torse ? Les muscles qui se gonflent sur sa poitrine, ce n’est rien moins que les ondulations de la mer ; ses larges épaules courbées, c’est une grande voûte concave qu’on ne rompt point, qu’on fortifie au contraire par les fardeaux dont on la charge, et ses nerfs, les cordes des balistes anciennes qui lançaient des quartiers de roches à des distances immenses, ne sont en comparaison que des fils d’araignée. Demandez à cet enthousiaste charmant par quelle voie Glycon, Phidias et les autres sont parvenus à faire des ouvrages si beaux et si parfaits, il vous répondra : par le sentiment de la liberté qui élève l’âme et lui inspire de grandes choses ; les récompenses de la nation, la considération publique, ; la vue, l’étude, l’imitation constante de la belle nature, le respect de la postérité, l’ivresse de l’immortalité, le travail assidu, l’heureuse influence des mœurs et du climat et le génie... Il n’y a sans doute aucun point de réponse aucun point de cette réponse qu’on osât contester. Mais faites-lui une seconde question, et demandez-lui s’il vaut mieux étudier l’antique que la nature sans la connaissance, l’étude et le goût de laquelle les anciens artistes avec tous les avantages particuliers dont ils ont été favorisés, ne nous auraient pourtant laissé que des ouvrages médiocres : L’antique !vous dira-t-il sans balancer, l’antique... et voilà tout d’un coup l’homme qui a le plus d’esprit, de chaleur et de goût, la nuit tout au bon milieu du Toboso. Celui qui dédaigne l’antique pour la nature, risque de n’être jamais que petit, faible et mesquin de dessin, de caractère, de draperie et d’expression. Celui qui aura négligé la nature pour l’antique, risquera d’être froid, sans

vie, sans aucune de ces vérités cachées et secrètes qu'on aperçoit que dans la nature même. Il me semble qu'il faudrait étudier l'antique pour apprendre à voir la nature. (...)

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. 2.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

ARASSE, Daniel. **Le détail**. Pour une histoire rapprochée de l'art. Paris: Edition Champs Flammarion, 1996.

ARGAN, Giulio. **Imagem e persuasão**. Ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Tradução de A. Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

ARISTÓTELES. **La poétique**. Tradução de Charles Batteux. Disponível em: <<http://gallica2.bnf.fr/?&lang=FR>>. Acesso em: jan. 2014.

BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres complètes**. Tomes I et II. Paris: La Pléiade, 1990.

BATTEUX, Charles. **Les beaux-arts réduits à un même principe**. 1746. Disponível em: <<http://gallica2.bnf.fr/?&lang=FR>>. Acesso em jan. 2014.

BOILEAU. **l'Art poétique**. Edição Classique Larousse. Paris, 1934.

BONNET, Jean-Claude. **Diderot**: textes et débats. Editora Le Livre de poche, 1984.

BORDES, Philippe; MICHEL, Régis. **Aux armes et aux arts, Les arts de la Révolution française**. 1789-1799. Paris: Adam Biro, 1989.

BREHIER, Emile. **Histoire de la philosophie**. Vol II. Coll. Paris: Puf, 2000.

CASSIRER, Ernst. **La philosophie des lumières**. Paris: Editions Fayard, 1970.

CAYLUS, Comte de. **Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines** (7 volumes, 1752-1767). Disponível em:
<<http://gallica2.bnf.fr/?&lang=FR>>. Acesso em dez. 2014.

CHASTEL, André. **Introduction à l'histoire de l'art français**. Paris: Ed. Champs Flammarion, 1993.

CONDILLAC. **Traité des sensations**. (CNRS). Disponível em:
< <http://gallica2.bnf.fr/?&lang=FR>>. Acesso em jan. 2014.

COYPEL, Antoine. **Conférence sur l'excellence de la peinture 1720**. Disponível em: <<http://gallica2.bnf.fr/?&lang=FR>>. Acesso em jan. 2008.

CROW, Thomas. **La peinture et son public à Paris au 18ème siècle**. Paris: Macula, 2000.

DIDEROT, Denis. **Essais sur la peinture**. Collection savoir: sur l'art. Editions Hermann. Editeurs des sciences et des arts. Disponível em: <<http://gallica2.bnf.fr/?&lang=FR>>. Acesso em jan. 2014.

DIDEROT, Denis. **Oeuvres complètes**. Garnier Frères Editeurs Paris 1876. Disponível em: <<http://gallica2.bnf.fr/?&lang=FR>>. Acesso em jan. 2014.

DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean. **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers**. Disponível em: <<http://portail.atilf.fr/encyclopedia/Formulaire-de-recherche.htm>>. Acesso em jan. 2014.

DU BOS, Jean Baptiste. **Réflexions critiques sur la poésie et la peinture**. 1734. Disponível em: <<http://gallica2.bnf.fr/?&lang=FR>>. Acesso em jan. 2014.

DUCHET, Michèle. **Anthropologie et histoire au siècle des lumières**. Paris: Albin Michel, 1971.

DU, Fresnoy. **L'art de peinture**. 1689. Disponível em: <<http://gallica2.bnf.fr/?&lang=FR>>. Acesso em jan. 2014.

FELIBIEN, André. **De l'origine de la peinture et des plus excellents peintres de l'Antiquité Dialogue**. 1660. Disponível em: <<http://gallica2.bnf.fr/?&lang=FR>>. Acesso em jan. 2014.

FELIBIEN, André. **Des principes de l'architecture, de la sculpture et de la peinture et des autres arts qui en dépendent suivi d'un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts. 1676, 1690**. Disponível em: <<http://gallica2.bnf.fr/?&lang=FR>>. Acesso em jan. 2014.

FELIBIEN, André. **Entretiens sur les vies des plus excellents peintres anciens et modernes**. Editora de 1725. Disponível em: <<http://gallica2.bnf.fr/?&lang=FR>>. Acesso em jan. 2014.

FRANCASTEL, Pierre. **Histoire de la peinture française**. Tome I et II. Paris: Denoël, 1984.

FRIED, Michael. **La place du spectateur**. Paris: Gallimard, 1990.

FRIED, Michael. **Le réalisme de courbet**. Paris: Gallimard, 1993.

FRIED, Michael. **Le modernisme de Manet**. Paris: Gallimard, 1996.

FROMENTIN, Eugène. **Les maîtres d'autrefois**. Editora Le livre de poche, 1965.

FUMAROLI, Marc. **Les abeilles et les araignées**. La Querelle des Anciens et des Modernes. Paris: Gallimard.

GAEHTGENS, Thomas W.; LUGANS, Jacques. **Joseph Marie VIEN**: peintre du Roi (1716-1809). Paris: Editora Arthena, 1988.

HEIM, Jean François; BÉRAUD, Claire; HEIM, Philippe. **Les Salons de Peintures de la Révolution française**. (1789-1799). Paris: Editora CAC, 1789.

HORACE. **Art poétique**. Tradução de Charles Batteux. Disponível em: <<http://gallica2.bnf.fr/?&lang=FR>>. Acesso em jan. 2014.

LA FONT DE SAINT YENNE, Etienne. **Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France**. 1752. Disponível em: <<http://gallica2.bnf.fr/?&lang=FR>>. Acesso em jan. 2014.

LEBLANC, Jean Bernard. **Observations sur les ouvrages de MM. De l'Académie de peinture et de sculpture.** Et sur quelques écrits qui ont rapport à la peinture. 1753. Disponível em: <<http://gallica2.bnf.fr/?&lang=FR>>. Acesso em jan. 2014.

LE BRUN, Charles. **L'apogée de l'expression des passions.** Disponível em: <<http://gallica2.bnf.fr/?&lang=FR>>. Acesso em jan. 2014.

LEMAIRE, Gérard Lemaire. **Histoire du salon de peinture.** Paris: Ed. Klincksieck, 2004.

LEVEQUE, Jean Jacques. **L'art et la Révolution Française 1789-1804.** Editora Ides et Calendes. Neuchâtel. 2001.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (direção). **A pintura.** Textos essenciais. Vol I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX e X. São Paulo: Editora 34, 2004.

MONTESQUIEU, Charles-Louis: **Essai sur le goût.** Edição Armand Colin. Disponível em: <<http://gallica2.bnf.fr/?&lang=FR>>. Acesso em jan. 2014.

PERNETY, Antoine Joseph. **Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure.** 1757. Disponível em: <<http://gallica2.bnf.fr/?&lang=FR>>. Acesso em jan. 2014.

PEVSNER, Nicolas. **Academias de arte, passado e presente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PLINE L'ANCIEN. **Histoire naturelle**. Collection Folio. Classique. Paris: Gallimard, 1999. (livre XXV la peinture).

POMMIER Edouard. **Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art**. Paris: Gallimard, 2003.

POUSSIN, Nicolas. **Lettres**. Disponível em: <<http://gallica2.bnf.fr/?&lang=FR>>. Acesso em jan. 2014.

ROGER DE PILES: **L'idée du peintre parfait**. Cours de peinture par principes. Balance des peintures. Disponível em: <<http://gallica2.bnf.fr/?&lang=FR>>. Acesso em jan. 2014.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Discours sur l'origine des sciences et des arts**. Paris: Editions Flammarion, 1971.

SETJEN, Elisabeth. **Diderot ou le défi esthétique, les écrits de jeunesse**. Paris: Editora Vrin, 2001.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture.** (1755). Paris: Allia, 2005.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Histoire de l'art dans l'antiquité.** Paris: Librairie générale française, 2005.