

# Diderot e Goethe: notas sobre pintura

ARLENICE ALMEIDA DA SILVA

PROFESSORA DE ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA UNIFESP

A recepção da obra de Diderot na Alemanha, no final do século XVIII, é um interessante capítulo da história da filosofia. Reconhecido como um pensador insolente e original, mesmo assim ou, por isso mesmo, acaba se impondo como uma voz preponderante no debate estético alemão, especificamente quando ele versa sobre o tema da relação entre arte e natureza. No fragmento 201 da *Athenäum* pode-se ler a seguinte provocação de August Schlegel: “No *Fatalista*, nos *Ensaaios sobre a pintura* e em toda parte onde é Diderot, ele é verdadeiro até o despu- dor. Não raro surpreendeu a natureza em atraente roupão de dormir; algumas vezes também a viu fazer suas necessidades”<sup>1</sup>. Friedrich Schlegel, em *Conversa sobre a poesia*, arrebatado pelo “mal-afamado” *Fatalista*, recomenda-o vivamente como exemplo de obra de arte: “você encontrará a abundância da espíritosidade (*Witz*), completamente purificada de todo contágio sentimental”<sup>2</sup>. Anos antes, ao traduzir textos e peças teatrais de Diderot, na *Dramaturgia de Hamburgo*, entre 1767-1768, Lessing menciona repetidas vezes Diderot e seu “sistema dra- mático”. A despeito do entusiasmo e da admiração, o dramaturgo alemão não deixa de censurar o pensador francês, ora por incompreensão, ao “entender algo inteiramente diferente do que Aristóteles teria dito”; ora por impetuosidade, ao

---

<sup>1</sup> SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 81.

<sup>2</sup> Idem, *Conversa sobre a poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 63.

não apresentar provas dos excessos que diz; ora por incoerência, ao afirmar e negar ao mesmo tempo suas ideias<sup>3</sup>.

Da mesma maneira, Goethe reconhece em júbilo, em seus diários, em 1780, ter-se deleitado como um deus pagão, um Baal da Babilônia em grande festim, ao ler *Jacques, o fatalista* de Diderot<sup>4</sup>. Schiller igualmente menciona na carta a Körner, de 28 de fevereiro de 1793: “deleitei-me muito com ele”, após ler a tradução de Mylius, *Jakob und sein Herr*; diga-se de passagem, também bastante mutilada<sup>5</sup>. Além do mais, como é sabido, em 1805, Goethe traduz *O sobrinho de Rameau* com grande entusiasmo, empenhando-se na confecção de inúmeras notas explicativas: “jamais”, dirá ele, anos depois, em seus *Anais*, “nada me pareceu mais atrevido e mais comedido; mais espiritual e mais ousado, mais imoralmente moral; por isso decidi voluntariamente traduzi-lo”<sup>6</sup>. Tradução feita, certamente, com “prazer e paixão” e acompanhada passo a passo por Schiller, já bastante adoecido, o qual mesmo assim acrescenta em carta a Körner de 25 de Abril de 1805, que a *Sátira Segunda* deve ser lida como uma “sátira espiritual”, nada mais nada menos que um relevante testemunho de uma época em decomposição; a última cintilação de algo que se fecha<sup>7</sup>. Com efeito, a tradução é corajosa e brilhante, embora Goethe cometa erros e, por vezes, prefira locuções mais apropriadas ao *decorum*. Em todo caso, não se pode esquecer, na mesma direção, que anos antes quando Schiller, em 1785, traduz um dos contos internos do *Fatalista*, a história de Madame de la Pommeraye<sup>8</sup>, a tradução exhibe um certo formato moralista, especialmente quando, ao isolar o conto do resto da narrativa, como exemplo moral de bravura, desvirtua os propósitos de romance, como mostra por exemplo,

<sup>3</sup> LESSING, Gotthold Ephraim. *Dramaturgia de Hamburgo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, p. 154.

<sup>4</sup> GOETHE, Diário, 3 de abril de 1780, apud TOUMARKINE, Barbara (org.) « Dossier ». In.: Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, 1997, p. 318.

<sup>5</sup> SCHILLER, Friedrich. *Kallias ou sobre a beleza*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p.109.

<sup>6</sup> Apud MORTIER, Roland. *Diderot en Allemagne, 1750 bis 1850*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954, p. 267.

<sup>7</sup> CHOUILLET, Jacques. “Herbert Dieckmann, historien et philosophe des lumières. In: *Recherches sur Diderot et l’Encyclopédie*, n. 6, 1989, p.50; MORTIER, op. cit., p. 264.

<sup>8</sup> A tradução de Schiller foi publicada na *Rheinische Thalia* em março de 1785, sob o título de “Notável exemplo de uma vingança feminina. Extraído de um manuscrito do finado Diderot” (MORTIER, op. cit., p. 226).

Anne Saada, no artigo *Diderot revisité*, de 1998. Para a autora, Schiller respeita o conteúdo, mas, curiosamente, desdenha a forma; ademais, o léxico utilizado demonstra que “o que é da ordem da natureza, que está além do bem e do mal, recebe um tratamento moralizador em Schiller”<sup>9</sup>. Deslize que pôde ser constatado na comparação com a retradução para o francês de Jean-Paul Doray, em 1793<sup>10</sup>.

Diderot é apenas motivo de riso e divertimento aos sérios e prudentes alemães? Em 1798, entre irritado e mobilizado, Goethe apropria-se dos *Essais sur la peinture* em uma severa tradução comentada, intitulada *O ensaio sobre a pintura de Diderot*<sup>11</sup>. O poeta alemão reconhece e admira a audácia, “agilidade sofisticada e retórica” do francês, mas contesta os seus princípios estéticos; sugere que os argumentos utilizados por Diderot enredam o leitor em um “cerco sofístico”; uma armadilha na qual o “sofista navega a toda vela” para levá-lo a concordar com ele ao final, mesmo sem tê-lo convencido. Ao comentar a tradução, o poeta pergunta: o que esta estratégia de Diderot pretende provar? Ideias falsas, argumentos fracos?<sup>12</sup> O diálogo fictício é, no mínimo, intrigante, haja vista as semelhanças e familiaridades entre Goethe e Diderot: ambos cultivam o gosto pela conversação e pelo confronto de ideias; em ambos a natureza é pensada de modo semelhante como fluxo constante de transformações, dotada de uma unidade dinâmica; neles, a metamorfose ou transformação da natureza se refere a uma invenção na repetição e não meramente à repetição, enquanto tal; ambos não concebem o homem isolado, nem a existência de um homem natural, anterior ao homem social; enfim, sobre o que aqui nos interessa diretamente, a relação entre arte e natureza, para ambos, aparentemente funda-se em princípios semelhantes.

Por que escrever, então, contra os *Essais*, que foram concebidos como sequência ao *Salão de 1765*, trinta anos depois, quatorze anos após a morte de Diderot, especialmente para demonstrar suas graves deficiências? Goethe teria conhecido os *Salões*, por intermédio de Grimm, em particular o de 1767, o mais próximo

<sup>9</sup> SAADA, Anne. “Diderot revisité”. In: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 123, 1998, pp. 98-99.

<sup>10</sup> Ibidem., p. 96

<sup>11</sup> *Diderots Versuch über die Malerei*. As citações a seguir referem-se à edição GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos sobre arte*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2005.

<sup>12</sup> Ibid., pp.150-1.

de suas considerações estéticas e críticas? A *Correspondance Littéraire* do Barão von Grimm e de Meister (o sucessor) certamente é um capítulo à parte na história dessa recepção, que só posso mencionar aqui de raspão. Tratava-se, como é sabido, de uma publicação de vida longa que teria circulado entre 1753 e 1813 e que teve certamente grande impacto em Herder, Goethe e Schiller. Era um jornal literário distribuído no formato de cópias manuscritas, reservado às cortes principescas da Europa, por meio do qual Diderot fez circular seus textos mais importantes e originais: *Jacques, o fatalista*, *A religiosa*, *O sonho de d'Alembert*, *Salões*, *O sobrinho de Rameau*. A iniciativa de Grimm, efetivava de certo modo uma ideia cara a Diderot que era a de participar de uma república das letras não nacional, isto é, de um pensamento sem censuras, nem fronteiras, circulando livremente em um espaço sem partidarismos e preconceitos. O que teria lido Goethe pelas mãos de Grimm? Em *Poesia e verdade*, o poeta anota, por volta de 1775, como Grimm fora, de fato, muito influente à época e útil aos seus compatriotas<sup>13</sup>, especialmente aos pintores alemães Georg Melchior Kraus e Jacob Philipp Hackert. Herbert Dieckmann, no ensaio pioneiro sobre o tema intitulado, *Diderot und Goethe*, de 1932, afirma, no entanto, que apesar de Grimm mandar copiar vários verbetes, Goethe não conheceu a fundo nem *Encyclopédie*, nem a filosofia de Diderot.

O fato é que curiosamente, trinta anos depois, Goethe parece reexaminar, com outros olhos, os *Essais* de Diderot, pois, diz ele, “cai novamente em minhas mãos, por acaso, o velho ensaio sobre a pintura de Diderot”<sup>14</sup>. Provavelmente, não se trata da edição dos *Essais*, publicados em separado em 1795, por Buisson, mas da republicação por Naigeon, em 1798, que lhe deu pela primeira vez o título no singular. De todo modo, em 1796 é publicado uma resenha elogiosa ao ensaio de Diderot no *Allgemeine Literatur Zeitung* e surge a primeira tradução para o alemão tanto dos *Essais* como do *Salão* de 1765, levada a cabo por C.F. Cramer, confirmando que o ensaio de Diderot se tornara bem conhecido e debatido na Alemanha.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> GOETHE, Johann Wolfgang. *De minha vida. Poesia e verdade*. Tradução de Mauricio Mendonça Cardozo. São Paulo: Editora Unesp, 2017, p. 936.

<sup>14</sup> GOETHE, 2005, p. 144.

<sup>15</sup> JUNOD, Philippe. “Diderot et Goethe: un dialogue paradoxal”. In: *Revue Germanique internationale*, n. 13, 2000, p. 97. Cf. também MORTIER, op. cit., p. 305.

Supõe-se, então, que seja neste contexto de aumento da notoriedade dos *Essais* de Diderot que a tradução comentada foi realizada por Goethe a fim de ser propagada na revista *Propileus*, como se sabe, concebida por Goethe, Schiller e o historiador da arte Heinrich Meyer, com o intuito de favorecer e divulgar o classicismo e atacar o naturalismo ou romantismo, então em voga, centrado na revista *Athenäum*. Em carta a Meyer, de 1796, Goethe comunica seu projeto de escrever uma tradução comentada, não para corrigir a de Cramer, mas para expor suas próprias ideias estéticas, no formato de uma “polêmica sem fim com o texto, às vezes para o aprovar, outras vezes para o corrigir e ampliar”<sup>16</sup>. Na carta de 10 de dezembro de 1796 escreve a Schiller sobre o mesmo assunto, enviando-lhe o ensaio. Schiller, em resposta, dois dias depois, manifesta entusiasmo com os *Essais*; em 07 de agosto de 1797, no entanto, retorna ao tema, agora apontando reservas ao texto<sup>17</sup>. Para Schiller, Diderot “tem os olhos demasiadamente direcionados para fins estrangeiros e morais, quando se trata de obras estéticas. Para ele, a obra de arte e de beleza deve sempre servir a outra coisa”<sup>18</sup>. Secundada por essa avaliação negativa de Schiller, em 1798, a tradução comentada é finalmente publicada; ela é, sem meias palavras, contra Diderot. Em primeiro lugar, causa estranheza que a forma que tanto estimulara Goethe seja aqui tratada com reserva, quando não escandalosamente reprovada e separada do conteúdo. Por meio da tradução comentada, o poeta concentra-se no combate à “tentação naturalista da época”, cuja paternidade viria dos *Essais* de Diderot o qual teria legitimado uma “revolução” na arte contemporânea, a qual Goethe recusa, com veemência, como a “doença principal que rebaixa a nossa época”<sup>19</sup>. Diderot é reconhecida, então, um pretexto para que Goethe exhiba suas convicções, especialmente diante da arte moderna, isto é, do romantismo nascente, pronunciando sobre a questão, como ele diz, a palavra final.<sup>20</sup> De todo modo, como afirma Laurent van

<sup>16</sup> Apud MORTIER, op. cit., p. 308.

<sup>17</sup> Ibid., p. 308.

<sup>18</sup> Ibid., p. 312.

<sup>19</sup> GOETHE, 2005, p. 155.

<sup>20</sup> Marco Aurélio Werle adverte que mesmo que a obra de Goethe possa ser classificada nessa fase como de orientação clássica, o poeta não pode ser reduzido a esta oposição entre classicismo e romantismo, pois “ele possui inúmeras facetas que anulam esta oposição. [...] importa refletir sobre a exigência mais ampla que levou à sua adoção, vinculada a um fundo histórico e estético de

Eynde, a “leitura de Diderot lhe inspira, em 1798, as páginas mais radicalmente antinaturalistas de sua obra estética”<sup>21</sup>.

Além da crítica ao romantismo, o ensaio acaba atuando como uma preparação para a *Doutrina das Cores*, que só será publicada em 1810; nessa direção, Goethe julga suficiente para seus intentos traduzir dos sete ensaios de Diderot apenas o primeiro sobre desenho e o segundo, dedicado à cor. Para Jean-Marie Schaeffer, a escolha é razoável na medida em que “para ele a essência da pintura se resumiria ao desenho, princípio de forma e portador do valor simbólico, enquanto a cor, seria o princípio produtor do efeito de real”<sup>22</sup>. De todo modo, no comentário de Goethe sobre os *Essais* de Diderot reconhece-se um gênero misto que combina filosofia e crítica de arte, destinado aos artistas ou iniciantes; aliás, como também ocorre em Diderot. Com efeito, a tradução de Goethe pretendia influenciar a cena artística, por exemplo, o *Weimarer Kunstfreunde*, movimento pictórico contemporâneo organizado em torno de exposições e concursos voltados para a temática antiga, ou mitologia, com um viés classicista.

Com um vigoroso elogio ao diálogo, Goethe justifica o formato da controvérsia, no preâmbulo intitulado *Confissão do tradutor*, pois essa seria a única forma que permitiria ao seu pensamento avançar com base em uma polêmica, sendo, assim, conduzido prazerosamente pelo interlocutor, contra uma exposição solitária, doutrinadora, triste e rígida; o gênero do diálogo, porque feito de desvios, recuos e reencontros exibiria, ademais, um caráter vivo e dinâmico. O que se lê, no entanto, não é um diálogo entre antagonistas ou rivais, não só porque um está vivo e o outro morto, mas porque para o tradutor-comentador

---

crise”; o classicismo de Goethe não é, assim, uma questão de estilo, mas “*signo de um problema ou questão inerente ao ambiente cultural do fim do século XVIII*” (WERLE, Marco Aurélio. *A aparência sensível da ideia. Estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe*. São Paulo: Edições Loyola, 2013, p. 60). Para Werle este fundo refere-se às mudanças significativas na vida e obra do poeta: a viagem à Itália com sua atividade intensa em relação às artes plásticas; a amizade com Schiller e, com ela, a reflexão sobre a *Crítica da faculdade de Julgar* de Kant; o contato com a filosofia de Schelling, a relação e os debates sobre arte com Moritz em Roma. (Ibid., pp. 58-60).

<sup>21</sup> EYNDE, Laurent van. *La libre raison du phénomène. Essai sur la naturphilosophie de Goethe*. Paris: Vrin, 1998, p. 260.

<sup>22</sup> In: GOETHE, Johann Wolfgang. *Écrits sur l'art*. Tradução e notas de Jean-Marie Schaeffer. Paris: Klincksieck, 1983, p. 163.

há uma aparente hierarquia a separá-los: um é prudente, o outro é selvagem; um é treinado, o outro é um diletante; um busca os princípios gerais, o outro perde-se nas particularidades; um é teórico ou *Lehrer*, doutrinador, no sentido daquele que conhece o ofício que ensina, o outro é um sofista; por fim, Diderot se autointitula insidiosamente filósofo, enquanto Goethe, dirá, em outro momento, com veemência e uma pitada de ironia que “não tem órgão para a filosofia”<sup>23</sup>. As objeções se sucedem, com notável agressividade, de sorte que pouca coisa escapa ilesa da correção de Goethe. Em alguns momentos os comentários do tradutor emancipam-se do trecho traduzido, como se o poeta esquecesse o interlocutor. No ensaio sobre o desenho, a ordem de exposição de Diderot é respeitada, embora haja cortes graves e correções de termos<sup>24</sup>; no capítulo sobre a cor, Goethe apropria-se analiticamente do ensaio, tal qual faria um professor rigoroso com os textos de seus alunos: organiza o material a seu modo, desfigurando-o, a fim de que o problema do colorido possa ser apresentado de modo minimamente aceitável, classificado em temas principais e secundários.

Um comentário de Goethe, mesmo quando interessado, é verdadeiramente interessante: o centro da polêmica é o pertinente problema do naturalismo e o *status* da imitação, isto é, a relação entre natureza e arte, um tema crucial da estética no século XVIII. A objeção central de Goethe recai sobre a proposição inicial de Diderot, assim enunciada: “a natureza não faz nada de incorreto”. De saída Goethe corrige o termo, substituindo o advérbio incorreto pelo de inconsequente (*Inkonsequentes*), assegurando que a natureza opera segundo leis ou causalidade interior e não segundo regras exteriores; correção por meio da qual constata, logo de início, o erro central do ensaio de Diderot: “a tendência de todos os seus enunciados teóricos caminha na direção de confundir natureza e arte, de amalgamar completamente natureza e arte. Nossa preocupação deve ser a de expor ambas como separadas em seus efeitos”<sup>25</sup>. Ora, esclarece Goethe, se a arte tem sua própria profundidade, seu próprio poder; se ela é o ápice da beleza, pela elevação da paixão e dignidade do seu significado, é porque “a arte fixa os supremos momentos desses fenômenos superficiais, na medida em que reconhece neles o

---

<sup>23</sup> GOETHE, 1989, p. 94.

<sup>24</sup> JUNOD, P. op. cit., p. 104.

<sup>25</sup> GOETHE, 2005, p. 148.

caráter da lei, a perfeição da proporção conforme a fins”<sup>26</sup>. O argumento progride, então, afirmando que a necessária separação entre arte e natureza, alicerça-se em diferenças de efeito: a arte produz prazer; a natureza, conhecimento. Nas suas palavras: “diante das obras da natureza o espectador deve primeiramente levar à sua alma significação, sentimento, pensamento, efeito e eficiência; ao passo que na obra da arte ele já quer e deve encontrar tudo isso”<sup>27</sup>. Com efeito, separando o homem estético, inclinado ao prazer, do homem do conhecimento, que no fundo despreza o homem estético, tomado sempre por uma criança, Goethe defende que ao artista não interessa, de fato, as leis da natureza, pois sua força consiste em intuir um todo significativo, a fim de expor a harmonia de suas partes internas. Com base numa multiplicação de antíteses, o poeta alemão arremata, então, que uma imitação perfeita da natureza é impossível: na pintura o que se visa é apenas “uma representação da superfície de um fenômeno”<sup>28</sup>.

Estamos, de fato, diante de duas ordens distintas ou haveria um paralelismo entre elas? A pergunta procede, pois Goethe não se demora, nesse comentário, na descrição da diferença, nem a sustenta por muito tempo; ao contrário, rapidamente desvia a argumentação para o exame do estatuto do gênio e do grau de verdade da obra genial, os quais, paradoxalmente, restabelecem uma outra relação com a natureza<sup>29</sup>. É assim que a relação retorna indiretamente como analogia, como em Kant, no sentido de que a natureza se manifesta no gênio, que é aquele que tem a vocação de “agir segundo as regras que a natureza mesma prescreve a ele”<sup>30</sup>. Não é por outra razão que, por meio do gênio, “a arte toma a natureza em seu ponto mais digno de aparição, aprende com ela a beleza das proporções para novamente prescrevê-las a ela”<sup>31</sup>. Das mãos do gênio, a arte torna-se, assim, uma “segunda natureza”, sentida, pensada e realizada pelo homem. Ora, se é assim, ou seja, se “o artista deve formar para si mesmo um reino no interior da natureza”<sup>32</sup> é porque não se trata aqui de um mero prolongamento da natureza,

---

<sup>26</sup> Ibid., p. 152.

<sup>27</sup> Ibid., p. 148.

<sup>28</sup> Ibid., p. 148.

<sup>29</sup> EYNDE, 1998, p. 262.

<sup>30</sup> GOETHE, 2005, p. 152.

<sup>31</sup> Ibid., p. 152.

<sup>32</sup> Ibid., p. 155.

argumento que embaralharia novamente natureza e arte, mas de um paralelismo, haja vista que o gênio no fundo almeja o ideal que só pode ser realizado na arte genial, a qual “configura poeticamente o que é impossível à natureza constituir na realidade”<sup>33</sup>.

Mas com isso, no lugar da ruptura temos, na verdade, um paralelismo, apresentado em um argumento circular: por exemplo, Goethe concorda parcialmente com Diderot sobre a necessidade de observação da natureza, mas, ao mesmo tempo, desdenha a experiência enquanto tal: não adianta nada ficar diante do povo nas ruas, escarnece, pois “o aprendiz deve antes saber o que tem de procurar, o que o artista pode empregar da natureza e como ele deve empregá-lo para fins artísticos”<sup>34</sup>. Deslocando o acento do modelo para o gênio, da imitação para a invenção, Goethe desqualifica o núcleo forte da crítica de Diderot que é a oposição entre *atitude* artificial e fria do modelo e a *ação* espontânea do homem vivo nas ruas. Com sarcasmo confessa dificuldade em traduzir a palavra “atitude” (*attitude*) usada por Diderot; sugere, “posição acadêmica”, termo que, no entanto, caberia bem aos franceses pedantes, mas não aos alemães voltados ao natural, isto é, à variedade e à espontaneidade. Desconsidera, com isso, na contraposição feita por Diderot, a noção de unidade na variedade, central em toda a estética do XVIII; aliás, parece não ter entendido que a oposição entre atitude e ação remete àquela, muitas vezes utilizada por ele mesmo, entre “maneira” e verdade, especialmente quando Diderot comenta os 22 quadros do pintor Le Sueur, intitulados *La vie de Saint Bruno* e não Rafael, como entende Goethe. Em todo caso, mesmo que se trate apenas estrategicamente de um argumento para combater o romantismo, é de se estranhar esta crítica em um autor que sempre primou pela ênfase na experiência, entendida como aquilo que se refere ao vivo no fenômeno. Noutros termos: Goethe é incisivo ao afirmar em seu comentário que a experiência por si só não gera uma obra verdadeira; no limite, ela permite apenas representar “o comum, o que é interessante pela metade, ou o que, por desvios sentimentais, é falsamente interessante”<sup>35</sup>.

Mesmo no momento em que poderiam concordar, já que Diderot adota a

---

<sup>33</sup> Ibid., p. 158.

<sup>34</sup> Ibid., p. 163.

<sup>35</sup> Ibid., p. 163.

noção de *Erscheinung*, ou seja, de que o pintor só pode apresentar o particular em seu vivo aparecer, orientando o pintor a fim de captar a superfície da pele humana nela mesma, no seu aparecer do interior ao exterior, Goethe condena mais uma vez a proposição de Diderot, considerando-a fisiológica demais; invertendo o argumento, remete o gênio novamente para a relação com a natureza, de onde o havia afastado:

O que é o exterior de uma natureza orgânica senão a aparição que eternamente se modifica do interior? Essa exterioridade, esta superfície está de tal maneira adaptada a uma estrutura interior múltipla, enredada e suave, que ela se torna, desse modo, ela mesma algo de interior, na medida em que ambas as determinações, a exterior e a interior, estão sempre na mais imediata relação, tanto na mais silenciosa existência, quanto no mais forte movimento<sup>36</sup>.

Jogando com os polos imitação e invenção; gênio e natureza, ou hesitando entre eles, como quer Philippe Junod<sup>37</sup>, a fim de reafirmar a centralidade do gênio, Goethe acaba por exibir contradições em relação a outras afirmações suas. Com base no acento sobre o gênio, haja vista que o todo em uma obra é sempre função do espírito, da ideia estética por meio da qual o todo é constituído, visível no contorno do desenho<sup>38</sup>, Goethe invalida totalmente a crítica de Diderot aos modelos acadêmicos: de um lado, porque nos modelos da arte não se trata da imitação da natureza, mas imitação do fazer artístico; de outro lado, porque as regras não são convenções acadêmicas ou abstratas, pois formadas empiricamente a partir dos exemplos fornecidos pelos gênios em suas obras.

No segundo capítulo sobre a cor intensifica-se a oposição entre gênio e natureza; embora, reconheçamos que aqui Goethe é um pouco mais generoso e amigável com Diderot, considerando algumas de suas ideias corretas ou estimulantes. O poeta concorda com o filósofo que o domínio da cor requer sentimento, enquanto que o do desenho, inteligência, haja vista que a cor fala imediatamente

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 159.

<sup>37</sup> JUNOD, op. cit., p. 103.

<sup>38</sup> GOETHE, 2005, p. 166.

aos sentidos. Aceita igualmente que o gênio capta a verdade da cor, representando-a viva e verdadeiramente, da maneira mais correta e pura. Mesmo assim, o tom geral é ainda negativo, pois igualmente sobre o problema da cor Goethe “considera que Diderot não separa adequadamente a arte da natureza”, para tomar de empréstimo a expressão de Marco Aurélio Werle<sup>39</sup>. Também neste segundo ensaio o argumento sobre a relação entre arte e natureza é, por vezes, circular: Goethe acentua, em entonação naturalista, que é por meio da cor que propriamente reconhecemos muitos objetos, a ponto de nos interessarmos por eles, haja vista que todos os corpos possuem em certo sentido uma cor individual. Daí acentuar que “toda representação da forma sem cor é simbólica, somente a cor torna a obra de arte verdadeira, a aproxima da realidade<sup>40</sup>”. No entanto, como na natureza o artista encontra “amplitude e extensão infinitos, a incerteza das observações isoladas e dispersas e confusões de uma força de pensamento não treinada”<sup>41</sup>, o gênio colorista, deve necessariamente, argumenta Goethe, elevar-se acima da experiência, voltar-se para a vida interna do olho, em busca da pureza da cor. Sobre o colorido, então, deve-se imitar a natureza apenas como atitude inicial do observador, como treinamento do olhar; no entanto, como “o verdadeiro é raramente encontrado harmoniosamente na natureza”, pois ele é um produto artístico, Goethe deduz que “a harmonia tem que ser procurada no olho humano, ela repousa sobre um efeito e contra-efeito interiores do órgão”<sup>42</sup>. Assim, sobre o colorido, Goethe não só diferencia o “conhecedor treinado” da multidão não treinada – aliás, diz ele “a multidão apreende tampouco a harmonia e a verdade das cores quanto a ordem de uma bela composição”<sup>43</sup> –, como lamenta que até o momento ainda não exista uma teoria sobre a cor, que exiba noções corretas que possam ser transmitidas aos artistas<sup>44</sup>. É por essa razão que ao traduzir o verbo *entendre*, usado por Diderot para referir-se ao fato de que “todos se entendem sobre o colorido”<sup>45</sup>, Goethe prefira o verbo “*begreifen*”, cujo sentido é outro,

---

<sup>39</sup> WERLE, 2013, p. 88.

<sup>40</sup> GOETHE, 2005, p. 176.

<sup>41</sup> Ibid., p. 172.

<sup>42</sup> Ibid., p. 175.

<sup>43</sup> Ibid., p. 174.

<sup>44</sup> Ibid., p. 171.

<sup>45</sup> Na versão francesa a frase de Diderot é a seguinte: “Mais pourquoi y a-t-il peu d’artistes qui

isto é, o de compreender conceitualmente algo. Assim, mesmo concordando com os *Essais*, Goethe acaba por transpor a famosa noção de Diderot, material e fisiológica, de “sentimento da carne” (*sentiment de la chair*) a um sentimento da cor “saudável”, depurado e obtido da mistura entre técnica e espírito do artista. Nada mais urgente, portanto, que uma ciência capaz de fundamentar o jogo das cores na pintura, demonstrando como a “harmonia existe independentemente e originariamente no olho e no sentimento do homem”<sup>46</sup>; porque só com base nesse saber, assevera Goethe, poder-se-ia produzir harmonia externamente, entendida como coesão ou um “todo”, obtido mediante a combinação de objetos coloridos.

Privado da relevância deste saber, Diderot engana-se ao apontar o arco-íris, um fenômeno restrito, eventual e externo, como fundamento para a harmonia<sup>47</sup>. Contra a ótica de Newton, Goethe já prenuncia aqui o que desenvolverá na *Doutrina das cores*, ao postular um tratamento mais geral da harmonia, além dos fenômenos prismáticos. De um lado, o poeta reconhece que Diderot defende que a luz não é só fisiológica, na medida que a luz e o ar são dois harmonizadores universais. De outro lado, no entanto, dá mais um passo na direção do combate à teoria newtoniana da natureza compósita da luz, ou seja, à natureza corpuscular da luz, ao recusar essa dimensão de objetividade, a qual acabaria por reduzir a luz a uma compreensão matemática. O fato é que enquanto Diderot acentua no tratamento da cor, modos individuais de colorir, como os de Vernet ou Chardin, Goethe contrapõe aos exemplos de Diderot os modelos italianos, que seriam a seu ver estilos de colorir que teriam levado a pintura à mais alta realização, todos eles exibindo procedimentos similares por meio dos quais reivindica, paradoxalmente, princípios gerais, haja vista que o critério da individualidade serviria apenas para caracterizar maneirismos. Para Goethe o gênio exhibe estilo, não porque colore a

---

sachent rendre la chose à laquelle tout le monde s'entend ?” (DIDEROT, Denis. *Salons*. Edição de Michel Delon. Paris: Gallimard, 2008, p. 178).

<sup>46</sup> GOETHE, 2005, p. 181.

<sup>47</sup> Para Werle, “ao contrário de Diderot, que procura intencionalmente deixar em aberto a possibilidade de uma sistematização da cor, ao atribuir a responsabilidade de sua constituição às habilidades e talentos ou à contingência da natureza, Goethe acredita ser possível estabelecer os parâmetros de uma harmonia das cores que possa estar acima do que nos oferece o experimento do prisma e do arco-íris” (WERLE, 2013, p. 89).

seu modo, mas porque “observa os objetos em sua suprema dignidade, em seu efeito mais vivo, e em suas relações mais puras”<sup>48</sup>. Esse método de depuração não decorre da observação direta da natureza; herdado da tradição, isto é, dos gregos, acabou por se consolidar como o único método, verdadeiro e universal. Da natureza à invenção, da cor ao colorido, do maneirismo ao estilo, Goethe circunscreve, assim, um método e uma escola autênticos, não para ali encontrar o formalismo acadêmico, que tão seguidamente oprimia os artistas da época de Diderot, mas a bela arte entendida como a composição de um todo harmônico. O estilo na cor significa em Goethe que o verdadeiro gênio, entre outras habilidades, não se detém na “aparência de harmonia”<sup>49</sup> provocada pelos coloridos fracos, esmaecidos, que dissolvem todos os contornos, mas, sem covardia, trabalha com cores fortes, por meio das quais consegue abranger um todo harmonioso.

A crítica de Goethe ao enciclopedista sugere que desconhecendo os complexos problemas do fazer artístico, Diderot combate o maneirismo francês de modo reducionista e ingênuo, pela via do naturalismo. No entanto, mesmo que isso fosse correto, não deixa de ser intrigante que Goethe em momento algum se pergunte pelo que entende Diderot por natureza. Não conheceria o original tratamento dado ao natural, a partir de *O sonho de d'Alembert*, de 1769, quando Diderot ousa pensar a natureza como “fluxo perpétuo”?<sup>50</sup> Com efeito, a partir deste texto seminal a natureza não mais comparece como imediatez, exterioridade ou dado, mas como poder ou potência instável, em metamorfose constante. Essa ideia da natureza como fluxo geral, isto é, como movimento ou mudança contínua de formas, aproximaria certamente os dois autores.

Como ficamos diante desta polêmica? Para não acusarmos Goethe de deslealdade, como faz, por exemplo, Philippe Junod ao demonstrar que Goethe elimina, por vezes, da tradução os argumentos de Diderot semelhantes ao seu ponto de vista, preferimos ainda operar com as antigas e generosas interpretações de Dieckmann (1932) e de Mortier (1954). Na primeira se sugere que Goethe provavelmente, duvidando ou conhecendo pouco o crítico de arte, não teria se dedicado totalmente aos *Essais*, nem tampouco conhecido os *Salões* em sua to-

---

<sup>48</sup> GOETHE, 2005, p.186.

<sup>49</sup> Ibid., p. 189.

<sup>50</sup> Sobre a hipótese de Goethe ter lido o *Sonho de d'Alembert*, cf. MORTIER, 1954, p. 368.

talidade<sup>51</sup>. Na segunda, que Goethe, nos anos pós-revolucionários, não fez coro à ideia crescente na Alemanha de que Diderot era o pai da incredulidade e do terrorismo jacobino, nem defendeu sua filosofia materialista; ao contrário, de modo inequívoco, seu sentimento permaneceu sempre apenas no plano estético: o Diderot de Goethe não é o moralista, nem o filósofo, mas o artista. Assim, para os dois intérpretes, o sentimento de Goethe em relação a Diderot foi um só e coerente ao longo de sua vida, admirava menos as ideias filosóficas e mais o artista, aquilo que havia de “individual e único em Diderot” (*Diderot ist Diderot, ein einzig Individuum*), como afirma na carta ao músico Zelter de 1831<sup>52</sup>.

Para Mortier, precisamente, os *Essais* de Diderot são um mero pretexto para Goethe defender, *en partisan*, suas próprias convicções estéticas. Com efeito, se tivesse examinado com mais vagar os *Essais* certamente veria como Diderot está em vias de rever e modificar suas anteriores concepções estéticas, ao aprofundar e modular os problemas sobre o colorido, o que ocorreria no ensaio seguinte, intitulado “exame do claro-escuro”, por meio da noção dos “possíveis-verossímeis”<sup>53</sup>. Veria como no quarto ensaio, dedicado à expressão, Diderot não se posiciona contra as regras antigas, oriundas dos modelos dos gregos; ao contrário, em um exercício comparativo único entre pintura e religião, demonstra como as regras que decorreram de práticas cristãs e ocidentais tornaram-se tristes e acadêmicas, pois a serviço de uma *caritas* ou tradição piedosa, presente em artistas que não pintavam ao modo grego, pois tinham perdido “o sentimento da diferença”, vibrante entre os antigos. Constataria que Diderot nos *Essais* não defende para a arte a imitação direta da natureza, nem a fisiologia como proporção; ao contrário, como já indicara na *Carta sobre os surdos e mudos, de 1951*, a beleza não tem proporções comuns, pois obedece a uma forma que é sempre inaugural, criada pelo pintor na sua paleta, daí a especificidade do fazer artístico a da linguagem pictórica. Se Diderot começa sua exposição pela noção de disforme, para defender que a “natureza não faz nada de incorreto”, em paralelismo com outros ensaios nos quais começa

<sup>51</sup> DIECKMANN, Herbert. “Diderot und Goethe. In: *Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 10, 1932, p. 487. Mortier, diferentemente, sustenta que como Goethe conhecia a versão do *Essai* de Naigeon, é provável que ele tenha lido o Salão de 1767 e os *Pensées détachées sur la peinture* (MORTIER, 1954, p. 313).

<sup>52</sup> Apud MORTIER, 1954, p. 224

<sup>53</sup> DIDEROT, 2008, p. 191.

pelos monstros, cegos, surdos ou mudos, é porque sua concepção da natureza não pressupõe nenhum finalismo ou teleologia; ao contrário, como fluxo perpétuo, a natureza sempre indicia o movimento incessante de transformação. Para Diderot, no limite, não há nada preciso ou perfeito na natureza, uma vez que, a partir de *O sonho de d'Alembert*, “nascer, viver e passar é mudar de formas”<sup>54</sup>; neste novo contexto de multiplicidade sem hierarquia, a verdadeira poesia é a “arte de criar seres que não existem, à imitação dos que existem”<sup>55</sup>. Reconheceria no autor do *Fatalista* passos na direção de uma concepção do gênio como criador, ou seja, a disposição espaço-temporal específica de um sujeito criador e não a natureza, enquanto tal operando nele. Veria, por fim, que se Diderot, como Winckelmann, aceita que não se sabe ver a natureza, não é porque ela se mostra com véus, como afirma o último, mas simplesmente porque ela muda sem cessar. De sorte que o “todo” da obra, sua unidade formal é a própria composição, que em Diderot corresponde à noção de unidade na variedade de Hutcheson, a qual não remete tampouco à hipótese da harmonia preestabelecida, isto é, a uma “harmonia das coisas”, na qual a perfeição seria previamente “um acordo ou identidade na variedade”, para usar a linguagem leibniziana. O “todo” vivo ou orgânico de Diderot cada vez mais abandona as evidências de uma causa inteligente, que seria a fonte de todas as mudanças, recriada na arte; ou seja, abandona qualquer uniformidade estática, harmoniosa e perfeita. Inversamente, desse “todo” se sabe apenas que ele muda sem cessar, pois “está em um fluxo perpétuo”,<sup>56</sup> o qual corresponde ao movimento orgânico de criação e degradação das coisas.

Diderot, nos *Salões*, mesmo operando com a categoria de imitação, afasta-se gradativamente de uma epistemologia clássica, preocupada com a ordem, medida ou disciplina, para se concentrar, como Goethe, na especificidade e no efeito de prazer da obra de arte. O belo não é mais uma essência supraempírica, o belo em si, mas apenas coisas belas que provocam prazer: “ao afirmar que o belo é a qualidade daquilo que é belo, Diderot exclui toda forma de realismo transcendente”<sup>57</sup>. O

<sup>54</sup> DIDEROT, Denis. “O sonho de d'Alembert”. In: *Diderot, Obras I, Filosofia e Política*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 178.

<sup>55</sup> Ibid., p. 212.

<sup>56</sup> “Tudo muda, tudo passa, só o todo permanece. O mundo começa e acaba incessantemente, está a cada instante no início e no fim” (DIDEROT, 2000, p. 172).

<sup>57</sup> TALON-HUGON, Carole. “Callistique et théorie humaniste de la peinture”. In: POU-

que não significa afirmar que haja nele “um realismo de propriedades”, como sugere Goethe. Pois a operação estética, cada vez mais autônoma, constitui-se a partir da materialidade da obra; um “saber prático”<sup>58</sup> do artista, que, para Diderot, guarda uma forte dimensão aleatória, tal como sugere no Salão de 1763:

Ajuntai confusamente objetos de toda espécie e cores, lençóis, frutos, licores [...] e verás que o ar e a luz, estes dois harmônicos universais, os colocarão em acordo, não sei como, por reflexos imperceptíveis; tudo se ligará, os disparates diminuirão e vosso olho em nada recusará o conjunto<sup>59</sup>.

Com efeito, na pintura não se trata da coisa mesma, mas de pigmentos, que são meios ou substitutos, que conquistam na tela autonomia. É por essa razão que a pintura, acentua Diderot, é uma trama de falsidades (*tissu de faussetés*) que se encobrem umas às outras<sup>60</sup>; ou ainda, nas palavras de Michel Delon: “um ir e vir entre o que é e o que poderia ser, entre o visível e o irrepresentável”<sup>61</sup>. Daí que a tarefa maior do pintor é a de escolher os objetos e as cores a fim de tentar conquistar na composição o efeito de imobilidade, sem eliminar o movimento. “Alguns objetos ganham, outros perdem e a grande magia consiste em aproximar tudo da natureza fazendo com que tudo perca ou ganhe proporcionalmente; mas então não se trata da cena real e verdadeira, mas, por assim dizer, da sua tradução”<sup>62</sup>.

Uma harmonia ou todo orgânico que igualmente para Diderot só acontece na paleta do pintor e que, por isso mesmo, só depende do gênio. Greuze, por exemplo, ao dispor os acidentes ou acessórios na tela escolhe aqueles que tenham “afinidade de ideias” – um termo certamente do vocabulário goethiano – as quais podem ser as mais variadas: físicas, científicas ou religiosas. Além de conhecer

---

RADIER, Maud (org.). *Esthétiques de Diderot. La nature du beau*. Caen: Presses Universitaires de Caen, 2015, p. 41.

<sup>58</sup> DUFLO, Colas. *Diderot philosophe*. Paris: Honoré Champion, 2013, p. 305.

<sup>59</sup> DIDEROT, 2008, p. 79.

<sup>60</sup> Ibid., p. 80.

<sup>61</sup> DELON, Michel. *Diderot cul par-dessus tête*. Paris: Albin Michel, 2013, p. 302.

<sup>62</sup> DIDEROT, 2008, p. 80

as leis particulares da pintura, Greuze possui, para Diderot, sensibilidade e instinto (*instinct*) para compor conjuntos claros e simples; é mestre em estabelecer afinidade entre os acidentes, de modo que seus acessórios não são ornamentos neutros, haja vista que estão unidos por “um fio invisível finíssimo”<sup>63</sup>, “ligação secreta” ou “encadeamento necessário”, termos, aliás, subtraídos espantosamente por Goethe em sua tradução comentada.

De um lado, na pintura o pintor é onipotente, pois se trata, para Diderot, de problemas de execução, experiência e de longos anos de estudo ou de educação do olho; certamente, de gênio, pois é ele quem resolve os problemas na obra de arte: “o modelo está na alma, no espírito, na imaginação do artista; e mesmo quando é um modelo exterior, ele precisa ser transposto para a tela, em pinceladas e camadas de tinta”<sup>64</sup>. De outro lado, o criador não pode deslindar as “verdades da natureza”: a natureza foi o primeiro modelo da arte, entre os gregos, e continua sendo fonte de criação para os modernos. Mas o que essa premissa da natureza significa para Diderot? Ora, se na natureza tudo está esparso, disperso, em permanente modificação, disso decorre, inversamente, que ela não fornece modelos. A natureza sugere ao artista que, assim como ela, invente combinações de elementos heterogêneos ou “aglomerados de matéria”, que possam imobilizar por um instante o movimento, sem eliminar a tensão, analogamente ao que dissera na *Carta sobre os cegos*<sup>65</sup>, introduzindo, assim, uma outra ordem sutil, momentânea, por assim dizer imperceptível. O todo na obra de arte se refere, portanto, em analogia à natureza, a um dinamismo das partes que, individualizadas, operam no quadro, silenciosamente, uma unidade que é um turbilhão de linhas e cores. São essas leis da natureza que servem de norma à arte; leis que não estão fixas diante do pintor, na medida em que “elas conquistam um lugar apenas no quadro que será feito”<sup>66</sup>.

No *Salão* de 1767 Diderot assume teoricamente a tese do modelo ideal, na direção do platonismo de Winckelmann, evidentemente em uma leitura mate-

---

<sup>63</sup> Ibid., p. 207.

<sup>64</sup> Ibid., p. 475.

<sup>65</sup> DIDEROT, 2000, p. 122.

<sup>66</sup> SEJTEN, Anne Elisabeth, “Critique d’art et pensée esthétique: questions de lignes”. In: POURADIER, Maud (org.). *Esthétiques de Diderot. La nature du beau*. Caen: Presses Universitaires de Caen, 2015 p. 80.

rialista de Platão, segundo adverte Michel Delon<sup>67</sup>. Ao examinar as paisagens de Vernet, conhecida como *Promenade Vernet*, a crítica de Diderot reinventa o gênero, mobilizando-o com vistas a enunciar uma inversão das relações entre arte e natureza. Por meio de um procedimento irônico, o crítico coloca-se no interior do quadro, não para provocar algum efeito de imediaticidade ou um grau zero da representação, como preconizava Rousseau, mas, inversamente, para tensionar e desestabilizar os supostos acordos ou harmonias preestabelecidas entre natureza e arte; especificamente, para deslocar e multiplicar as relações entre homem e natureza. É por essa razão que Diderot vê as composições de Vernet como desvios do olhar, nos quais a unidade efetuada na paleta desloca o espectador sempre a um “outro plano”, anunciando “um espaço além e aquém, que recua o céu e aproxima objetos”<sup>68</sup>; melhor dizendo, Diderot captura uma ordem incomum criada pela capacidade incomum e, por isso mesmo, genial de Vernet de agrupar ações, objetos e cenas particulares ao infinito, de modo que a “unidade na variedade” da tela desperta no fruidor, apenas por um instante, uma “imobilidade dos seres, a solidão do lugar, seu silêncio profundo, que suspende o tempo”<sup>69</sup>. Ao ordenar uma paisagem, segundo outro ponto de vista, entre muitos possíveis, Vernet transpõe a obra de arte em obra da natureza, num deslocamento que reconfigura o estatuto do sujeito da experiência estética: fortemente abalado, o fruidor sente um prazer intenso, incomum, nomeado por Diderot, leitor de Edmund Burke, de sublime. Ao propor um novo espaço pictórico, Vernet sugere àqueles que creem saber ver a natureza, como “*il cicerone*”, vê-la de um outro ponto de vista<sup>70</sup>. Não é por outra razão que as “belas paisagens das obras de arte nos ensinam a conhecer a natureza”<sup>71</sup> e não o contrário, pois é no plano da composição que Vernet “roubou

---

<sup>67</sup> DELON, 2013, p. 309.

<sup>68</sup> Michel Delon observa, em nota, que o termo horizonte, muito utilizado na *Promenade*, designa um limite que sugere o infinito. Mas, aqui já se trata de uma apropriação moderna da noção, tal como esclarece Michel Collot: “o horizonte daqui para frente foge, recua, se aprofunda. A linha circular que dividia o universo clássico entre visível e invisível é substituída por uma fronteira imprecisa, indecisa, móvel. A paisagem pictórica abandona a perspectiva geométrica em proveito da perspectiva atmosférica” (In: DIDEROT, 2008, p. 569).

<sup>69</sup> DIDEROT, 2008, p. 280.

<sup>70</sup> DUFLO, 2013, p. 366.

<sup>71</sup> DIDEROT, 2008, p. 467.

da natureza seu segredo”<sup>72</sup>. Diferentemente da harmonia geométrica de Poussin, equilibrada entre linhas horizontais e verticais, Vernet, para Diderot, prefere a perspectiva do plano vertical, com partes iluminadas que delineiam objetos bem distintos, bem demarcados, como as rochas; e outras partes coloridas com semitons e tons obscuros, como as nuvens interpostas, as quais dão profundidade à cena e “obscurecem a transparência”<sup>73</sup>. No plano do colorido, Vernet, como Chardin, não segue, de modo algum, a ordem do arco-íris, pois “mistura a maior variedade, em elevada harmonia, todas as cores da natureza, com todas suas nuances”<sup>74</sup>. Por isso, se há cores amigas e cores inimigas, os grandes coloristas não reduzem este princípio a uma lei obrigatória; nos *Pensées détachées*, Diderot vê no procedimento falta de gênio: “São os limites estreitos da arte, sua pobreza, que distingue as cores em amigas e inimigas”<sup>75</sup>. É por isso que o filósofo francês, nos *Essais*, recomenda ao pintor o cultivo da “sensibilidade da diferença”, termo que Goethe, estranhamente, evita comentar. Ora, a noção de unidade na variedade é pictórica em Diderot, refere-se aos “reflexos imperceptíveis dos objetos uns sobre os outros”, em contato com o ar e a luz<sup>76</sup>. Para Diderot, as cores dos objetos não são fixas, mas variam segundo as cores vizinhas; é por essa qualidade que os tons, sob o efeito dos reflexos, ou se enfraquecem, entrando em desacordo, ou se harmonizam em acordes surpreendentes.

Por fim, a *Promenade Vernet* é também uma experiência de si diante da paisagem; como no sublime dinâmico de Kant ou de Schiller não é uma experiência de equilíbrio na relação com a natureza, mas de excesso e de desmesura, por meio da qual o espectador descobre-se capaz de inventar e multiplicar vizinhanças e contatos. Se os planos do quadro em permanente oscilação conquistam o “milagre” da frágil estabilização no instante figurado, é porque indiciam uma unidade precária, imprevisível e por isso mesma, maravilhosa. Uma ordem transitória, que não exclui a desordem; uma ordem que é um turbilhão, pois deslocamento contínuo, criação e destruição<sup>77</sup>.

---

<sup>72</sup> Ibid., p. 88.

<sup>73</sup> Ibid., p.281.

<sup>74</sup> Ibid., p.182.

<sup>75</sup> Ibid., p.437.

<sup>76</sup> Ibid., p.80.

<sup>77</sup> Para Belleguic na *Promenade Vernet* os acidentes, as circunstâncias particulares exercem sobre

Como se vê, buscou-se aqui fugir da armadilha que ameaça o intérprete de tais polêmicas, ou seja, a de saber qual dos dois antagonistas teria razão, no sentido de propor uma estética que estaria à frente de sua época, antevendo o futuro da arte. Em outra direção, procurou-se neste artigo ressaltar aquilo que historicamente chama a atenção no ensaio interessado de Goethe e que permanece quase oculto, a saber, as semelhanças com Diderot; entre elas, apontar, por fim, uma diferença, que poderia talvez explicar o tom severo e professoral adotado por Goethe. Ora, a polêmica não indicaria uma diferença no tratamento dos temas do destino e do acaso, os quais acusam alguns resquícios metafísicos, que ambos os autores procuram recusar? Herbert Dickmann alude nesta direção quando, em seu estudo pioneiro de 1932 aponta essa diferença conceitual significativa: enquanto Diderot procede como crítico ao modo empírico, Goethe aproxima-se da arte para nela ver a intuição (*Anschauung*)<sup>78</sup> do todo e a apresentação da perfeição. De fato, uma oposição assim reducionista entre o pensador francês e o poeta alemão não se sustenta, como bem mostrou Mortier<sup>79</sup>. No entanto, os *Salões* exibem um Diderot para o qual a composição ou unidade da obra é física e não metafísica: um todo que é empírico, experimental, que remete à natureza em constante mudança; portanto, ao contingente, à materialidade, como o enxame de abelhas, em *O sonho de d'Alembert*: uma microestrutura móvel, nascida ao acaso de encontros moleculares e de divisões dotadas de uma agitação inquieta. A pintura de Vernet, por exemplo, seria verdadeira ao imobilizar na tela silenciosamente e delicadamente essa agitação ou “fermentação” da natureza.

Em Goethe a defesa da intuição do todo, manifestada no gênio, estaria impregnada de alguma destinação, com entonação ainda metafísica? Como sabemos, o gênio na pintura não é uma subjetividade indeterminada, nem autossuficiente, mas é aquele que tem disposição para a “harmonia cromática”, isto é, para a legalidade que rege o aparecer das cores<sup>80</sup>. Ao acentuar a primazia da vida in-

---

as torrentes declinantes outras forças, além da de atração e peso newtonianas. A *Promenade* “coloca em jogo um grande número de parâmetros, elementos de relações, que se juntam à turbulência geral. A natureza entendida como ‘turbilhão’ aponta para o paradigma epistemológico que tem duas faces: é estável e instável, pois a ordem vem da desordem” (BELEGUIC, 2000, p. 496).

<sup>78</sup> DIECKMANN, 1932, p. 488-90.

<sup>79</sup> MORTIER, 1954, p. 315.

<sup>80</sup> EYNDE, 1998, p. 227.

terna do olho, Goethe defende que o olho tem uma disposição não só para ver, mas especificamente para ver o equilíbrio e a harmonia, e, assim, abrir-se a uma dimensão afetiva da cor, que tem como consequência o círculo cromático que ocorre no olho. Com efeito, Goethe, ao falar do gênio, não quer circunscrever uma subjetividade isolada e íntegra diante das coisas, mas encontrar as condições originais do aparecer, como puro aparecer da cor, na sua imediaticidade sensível, exibindo aí a legalidade do fenômeno nesta vida interna do olho; movimento que precederia, portanto, para ele, toda e qualquer polarização entre objetividade e subjetividade. Certamente, o órgão pode perceber, pois é pré-formado para tal, “ele é predisposto a produzir cores”, como diz no §76o da *Doutrina das cores*<sup>81</sup>, de modo que há uma vida imanente do olho que se manifesta no movimento do aparecer das coisas. Mas é uma legalidade que o olho tem ao dividi-la com a natureza. Se a natureza é eterna e absoluta é porque animada pelo movimento de aparição, como presença ao homem, de sorte que o gênio é aquele que possui a intuição (*Anschauung*) originária desse aparecer do mundo, que sabe reconhecer esta manifestação transcendental, pois é dela que recebe as regras da sua ação. Se é assim, compreende-se um pouco melhor que Goethe confronte Diderot invocando um gênio descentrado dele mesmo pela precedência transcendental que ele atribui à manifestação natural. Uma comunhão com a natureza que não é amálgama, mas é o pressuposto da obra do gênio; uma natureza que é manifestação no homem, como inventividade; uma natureza que não se reduz a um conjunto de fatos; uma natureza que tampouco é cindida, muda, ou morta, como, *grosso modo*, diriam os românticos. O gênio não é subjetividade exacerbada, nem a obra autotélica, como queriam os românticos, para os quais na obra a natureza torna-se apenas linguagem. A manifestação natural é manifestação significativa do mundo, por isso mesmo instância de uma verdade absoluta e transcendental. Mas a consequência disso é que a obra genial só pode ser compreendida em Goethe no horizonte de sua relação com a natureza. É por isso que o artista associa sua liberdade, no gesto criativo, a mais alta realização da liberdade da natureza; no lugar da ideia abstrata, tem-se a presença da ideia, ou seja, a disposição (*Stimmung*) de alma para o aparecer contínuo da natureza. Ora, convenhamos, essa presença também ocorre em Diderot, mas após muito esforço do gênio: ela é rara, surge ao

---

<sup>81</sup> GOETHE, 1993, p. 129.

acaso, de modo descontínuo; por isso, quase magicamente. Quando aparece na obra produz um forte abalo no espectador, quase uma desintegração. Em Diderot, com efeito, no lugar do destino, vige o acaso repleto de contingências. Assim se pode entender porque Goethe zeloso desta pequena e sutil diferença acrescenta livremente o termo *Stimmung* em sua tradução de Diderot, na seguinte passagem: “não se faz dez bons versos, sem uma boa disposição”<sup>82</sup>, a fim de arrematar o comentário e exibir sua própria estética: “o gênio e a disposição (*Stimmung*), são duas condições indispensáveis para a produção de uma obra de arte”<sup>83</sup>.

## Referências bibliográficas

- BELLEGUIC, Thierry. “L’œil et le tourbillon. Épistémologie et poétique du pathos dans la Promenade Vernet”. In: *Dixhuitième Siècle*. n. 32, 2000.
- CHOUILLET, Jacques. “Herbert Dieckmann, historien et philosophe des lumières”. *Recherches sur Diderot et l’Encyclopédie*. n. 6, 1989.
- DIDEROT, Denis. *Salons*. Édition de Michel Delon. Paris: Gallimard, 2008.
- \_\_\_\_\_. “O sonho de d’Alembert”. In: *Diderot, Obras I, Filosofia e Política*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Dossier” (org.) Barbara Tourmakine. In: *Jacques le Fataliste et son maître*. Paris: Flammarion, 1997.
- DELON, Michel. *Diderot cul par-dessus tête*. Paris: Albin Michel, 2013.
- DIECKMANN, Herbert. “Diderot und Goethe”. In: *Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Halle, 10. 1932, pp. 478-503.
- DUFLO, Colas. *Diderot philosophe*. Paris: Honoré Champion, 2013.
- EYNDE, Laurent van. *La libre raison du phénomène. Essai sur la Naturphilosophie de Goethe*. Paris: Vrin, 1998.
- GOETHE, J.W. *De minha vida. Poesia e verdade*. Tradução de Mauricio Mendonça Cardozo. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Écrits sur l’art*. Tradução e notas de Jean-Marie Schaeffer. Paris: Klincksieck, 1983.

---

<sup>82</sup> GOETHE, 2005, p. 170.

<sup>83</sup> Ibid., p. 171.

- \_\_\_\_\_. *Escritos sobre arte*. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas/ Imprensa oficial, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Doutrina das Cores*. Tradução Marco Gianotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- \_\_\_\_\_. “Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie, Erfahrung, Betrachtung, Folgerung durch Lebensereignisse verbunden”. In: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. v. 12. Munique: Carl Hanser Verlag, 1989.
- JUNOD, Philippe. “Diderot et Goethe: un dialogue paradoxal”. In: *Revue Germanique Internationale*, n. 13, 2000.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Dramaturgia de Hamburgo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- MORTIER, Roland. *Diderot en Allemagne, 1750 bis 1850*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954.
- SAADA, Anne. “Diderot revisité”. In: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 123, 1998, pp. 98-99
- \_\_\_\_\_. *Inventer Diderot. Les constructions d’un auteur dans l’Allemagne des Lumières*. Paris: Éditions CNRS, 2003.
- SCHELGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- WERLE, Marco Aurélio. *A aparência sensível da ideia. Estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- SEJTEN, Anne Elisabeth. “Critique d’art et pensée esthétique: questions de lignes”. In: POURADIER, Maud (org.). *Esthétiques de Diderot. La nature du beau*. Caen: Presses Universitaires de Caen, 2015, pp. 71-88.
- TALON-HUGON, Carole. “Callistique et théorie humaniste de la peinture”. In: POURADIER, Maud (org.). *Esthétiques de Diderot. La nature du beau*. Caen: Presses Universitaires de Caen, 2015, pp. 41-54.

**RESUMO:** Este artigo examina a recepção da obra de Diderot na Alemanha, no final do século XVIII, confrontando a tradução comentada de Goethe, intitulada *Ensaio sobre a pintura de Diderot* de 1798, com os *Essais* de Diderot, publicados como complemento ao Salão de 1765. Comparando várias interpretações e fontes busca-se, em primeiro lugar, caracterizar o contexto estético da polêmica aberta pelo estudo de Goethe contra o naturalismo de Diderot. O artigo visa, em seguida, demonstrar as semelhanças no tratamento da relação entre arte e natureza, entre os dois autores. Por fim, esboça uma interpretação desta polêmica marcando as diferenças entre suas concepções de natureza e de gênio.

**PALAVRAS-CHAVE:** Diderot, Goethe, Natureza, Arte, Imitação, Pintura.

**ABSTRACT:** This article examines the reception of Diderot's work in Germany at the end of the 18th century, comparing Goethe's commented translation entitled *Essay on Diderot's painting* of 1798 with the *Essais* of Diderot, published as a complement to the Salon of 1765. By comparing various interpretations and sources, the aim is first of all to characterize the aesthetic context of the polemic opened by Goethe's study against Diderot's naturalism. The article then aims to demonstrate the similarities in the treatment of the relationship between art and nature between the two authors. Finally, it outlines an interpretation of this polemic marking the differences between their conceptions of nature and genius.

**KEYWORDS:** Diderot, Goethe, Nature, Art, Imitation, Painting.