O cinema e Diderot

Da “promenade Vernet” ao Eidophusikon de Louthembourg

Fernando Guerreiro

Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/cultura/2467>

DOI: 10.4000/cultura.2467

ISSN: 2183-2021

Editora

Centro de História da Cultura

Edição impressa

Data de publicação: 9 Junho 2015

Paginação: 151-170

ISSN: 0870-4546

Referência eletrónica

Fernando Guerreiro, « O cinema e Diderot », *Cultura* [Online], Vol. 34 | 2015, posto online no dia 12 julho 2016, consultado a 20 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cultura/2467> ; DOI : 10.4000/cultura.2467

Este documento foi criado de forma automática no dia 20 Abril 2019.

© CHAM — Centro de Humanidades / Centre for the Humanities

O cinema e Diderot

Da “promenade Vernet” ao Eidophusikon de Louthembourg

Fernando Guerreiro

- 1 Se a data “oficial” da apresentação pública do Cinema é 28 de Dezembro de 1895 – a sessão organizada pelos Lumière no Salon Indien du Grand Café de Paris –, em si, como possibilidade técnico-científica, ou por interpostos meios – tanto os espectáculos ópticos de fins do século XVII (a lanterna mágica) e XVIII (a fantasmagoria), como depois o novo tipo de espectáculo romântico da primeira metade do século XIX: o panorama e o diorama –, podemos dizer que desde a segunda metade do século XVIII o Cinema está a vir, na Literatura, como uma nova exigência/pedido de criadores e público.
- 2 Ao longo do século XVIII, o contexto poético-literário sofreu alterações importantes em relação aos modelos dominantes da Idade Clássica (a do século XVII).
- 3 No plano filosófico – e portanto da cultura, hábitos de vida e ideologia (Civilização) –, o Sensualismo torna-se desde finais do século XVII, primeiro em Inglaterra (Locke, Hume) e depois em França (Condillac), a corrente de “ponta”, valorizando a percepção sensorial e sensível do real: de acordo com a tese “as sensações [as coisas] *antes* das ideias” – elas próprias pensadas como complexos relacionais de sensações/impressões sensíveis de um homem dado em situação tanto na sociedade como na natureza –, tende-se a valorizar modalidades de “arte” cada vez mais *sensacionalistas*, produzindo um duplo efeito de maior proximidade (afectiva) e de presença, envolvendo os seus destinatários (leitores ou espectadores).
- 4 Este é aliás o momento da constituição da Estética como saber do “belo” (“arte(s)”). Para Baumgarten, trata-se de uma “ciência do conhecimento sensível”, no quadro da qual o “belo” já não é uma categoria “ideal”, *a priori*, mas o que produz emoção ou efeitos sensíveis (Saint-Girons).
- 5 Para os “sensualistas” a origem do sentido passa a residir na relação entre o signo e a sensação. Enquanto representação da “coisa”, o signo já não representa um “conteúdo” (pré-constituído) do espírito, mas a sensação que dessa “coisa” tem cada indivíduo. As relações entre signos são assim articuladas como relações de “exterioridade[s]” (as “sensações” fazem passar, através do indivíduo, essa “exterioridade” para os signos):

parte-se das sensações e dos signos para a compreensão das coisas e dos seus sentidos. “Conhecer”, assim, será sempre em grande medida, por detrás (ou sob) o carácter “abstracto” (e em certa medida “morto”) das palavras/signos, *remotivar* (activar: avivar) a origem “sensível” (e relacional) dos elementos dessas combinações/estruturas (“nous saurons nous servir des mots lorsqu’au lieu d’y chercher des essences que nous n’avons pas pu y mettre, nous n’y chercherons que ce que nous y avons mis, les rapports des choses à nous, et ceux qu’elles ont entre elles”, escreve Condillac).

- 6 Neste contexto, com o Sensualismo, a tónica posta tanto no carácter demonstrativo (de “mostrar” como *monstrar*, acentuar a singularidade: enormidade da presentificação sensacional da “coisa”) das figuras e situações (a sua dramaticidade: patético), como na componente passional-afectiva (sensacional-imaginária) do processo de recepção/interpretação das obras, traduz-se na valorização de um tipo de imagem: a Hipotipose (o *pro ommaton* grego).
- 7 Du Marsais, no seu *Traité des tropes* (1730), define-a nos seguintes termos: “L’HYPOTHIPOSE est un nom grec qui signifie ‘image, tableau’. C’est lorsque, dans les descriptions, on *peint* les faits dont on parle comme si ce qu’on dit était actuellement devant les yeux ; on *montre*, pour ainsi dire, ce qu’on ne fait que *raconter*; on donne en quelque sorte l’original pour la copie, les objets pour des tableaux” (1977: 110) (itálico nosso [quando não houver indicação em contrário, o itálico é dos textos]).
- 8 A Hipotipose assenta, assim, numa tripla operação: primeiro, a projecção na escrita da pintura (o texto trabalhado como quadro: imagem); depois, a configuração da “diegese” (“raconter”) como presentificação deíctica (“montrer”); por fim, o estabelecimento de uma equivalência (performante) entre *pintura: imagem* e *dizer: oralidade* que se resolveria e dissiparia na imediaticidade, evidência, da exposição sem lastro do “olhar” (ver) em presença. Ter-se-ia, portanto, uma coincidência entre *ideia: imagem* (os “quadros”: “cópias”) e a própria *coisa* (o original: objectos): na Hipotipose (uma hiper-imagem) proceder-se-ia – nisso consistindo o seu *ilusionismo: efeito real*, alucinatório – à realização plena de um imaginário (inexistente).
- 9 Deste modo, no quadro do Sensualismo estético – da sua literatura (sensacionalista) de imagens, cujo tropo privilegiado seria uma espécie de *hipotipose animada* (tanto a da “promenade Vernet” como a dos “quadros vivos” do drama) –, vai-se, como observa Jean-Claude Bonnet (“Diderot a inventé le cinéma”), *da escrita ao visual* (Bonnet, 1995: 28).
- 10 Louis Sébastien Mercier (artigo “Bouquiniste” do *Tableau de Paris*), ainda que num sentido crítico, observa, já no final do século XVIII: “Pour nous, bientôt nous ne lirons plus que sur des écrans” (1990: 85/86).
- 11 Com efeito, esse é o período da criação de dispositivos de projecção: aparição (mais ou menos espectacular) de imagens (da lanterna mágica à fantasmagoria de Robertson) que, *desligando* as imagens do seu suporte físico material (como com os quadros ou o livro), as lança e projecta no espaço, comunicando-lhes um novo estatuto (ontológico): o de compostos (espectrais) de presença e ausência, luz e sombra, que Mercier, a propósito da fantasmagoria, caracteriza como um 3.^o *ontológico incerto*, um “étonnant intermédiaire”.¹
- 12 Mas não só, já que este tipo de dispositivos tende também a exteriorizar, objectivar, o próprio modo cada vez mais *virtual* (mas não menos impressivo ou real) como se concebe o processo da ideação: pensamento: “J’ai pris l’habitude d’arranger mes figures dans ma tête comme si elles étaient sur la toile”, escreve Diderot no *Salon de 1767* (o da “promenade

Vernet”), precisando: “peut-être [que] je les y transporte, et que c’est sur un grand mur que je regarde quand j’écris” (Bonnet, 1995: 29).

- 13 A questão, assim, não é só a de como a estética do século XVIII cria condições para a vinda de algo como o Cinema (Bonnet refere-se ao “fait paradoxal de l’existence virtuelle [...] du cinéma au XVIIIe siècle” [29]), mas também a de saber o que o cinema deve a Diderot que, ainda segundo Bonnet, “a bien effectivement inventé l’écran à travers l’écrit” [33], seja pela escrita sobre pintura – com passagem de uma descrição *frame to frame* (“quadro a quadro”) ao panorama metabólico da “promenade Vernet” –, seja pela construção, no teatro, de um espaço de “actuação”, o da teoria do *quatrième mur*, sobre o qual a própria noção de Representação se pensa, estrutura e alucina (Eisenstein, “Diderot a parle de cinema” [1943]).²

1. A descrição em Pintura: a perspectiva panorâmica da “promenade Vernet” (*Salon de 1767*)

- 14 Se nos encontramos no quadro de uma mesma teoria da Representação do “real” (do “efeito de real”) como *verrue* (“Les Deux amis de Bourbonne”),³ é contudo diferente o modelo de “percepção” preconizado por Diderot para a Pintura e o Teatro.
- 15 Se, para o Teatro, Diderot recomenda o “distanciamento” do actor/espectador em relação à cena representada, para a Pintura, pelo contrário, como observa Michael Fried (*Absorption and Theatricality – Painting and Beholder in the Age of Diderot*), ele defende a via da “absorção” – do esbatimento da distância/fronteiras entre a obra e o espectador: uma espécie de “cegueira” fusional – que permite a “entrada” física (matérica e sinestésica) do espectador no quadro (“the fiction of *physically entering* a painting or a group of paintings”, comenta Fried [118]). No acto da percepção há não só mudança (de hierarquia) do ponto de vista (agora é o quadro “qui vous met en scène” [*Salon de 1765* (Fried: 121)]), como tende a desaparecer (como sucederá depois com o panorama) a própria noção de “moldura” da representação: a “absorção”, assim, resulta de uma espécie de efeito de zoom (“*lunette*”) “qui embrasse le champ du tableau et qui exclue la bordure”, fazendo-nos esquecer “que vous examinez un morceau de peinture” (*Salon de 1763*: 228) (a partir deste momento, referiremos as citações de Diderot pelo título *Salon*, já que todas remetem para a edição em 4 volumes da Hermann).
- 16 À “percepção” como *metabolização do espectador* corresponde um discurso como *hipotipose animada: prosopéia do quadro/pintura*.
- 17 Na escrita dos *Salons* de Diderot somos conduzidos da descrição *literal* (denotativa: figurativa) ao registo da *ficção* (“*fictio*” e “*fable*”) e do *figural*, ou seja, de uma *Hipotipose animada*, não só retórica (linguística) mas *poiética: sensacionalista*, de acordo com um modelo de visão pluri-sensorial (sinestésico) e performante (em acto) que incorpora em si os novos dispositivos de produção de imagens do seu tempo. É esse já o projecto do *Salon de 1765*: “Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle qu’avec un peu d’imagination et de goût on les réalisera dans l’espace, et qu’on y posera les objets à peu près comme nous l’avons vu sur la toile” [26] (itálico nosso).
- 18 Trata-se, contudo, de uma descrição não só horizontal: extensiva (procurando dar conta da “totalidade” do objecto) mas também vertical: volumétrica que, pelo recurso à “digressão” (teorizada para o romance no *Éloge de Richardson*), comunicaria “profundidade” e “relevo” à situação (cena/paisagem) descrita.

- 19 À “digressão”, para lá dela poder constituir um momento de “repouso” no esforço de presentificação totalizador do discurso (*Salon de 1763*: 212), corresponderia uma função de “harmonização” capaz de proceder à “relève” (pelo jogo do “falso” e do “real”, i.e., a magia de “un tissu de faussetés qui se couvrent les unes les autres” [213]) tanto dos limites/dificuldades inerentes à representação do real, como da própria “técnica” do autor (“tout se liera; les disparates s’affaibliront et votre oeil ne reprochera rien à l’ensemble” [212]).
- 20 Deste modo, através da des-teatralização (“de-theatricalization of the relationship between paintings and the beholder” [Fried: 131]), somos imaginariamente transportados (“On s’oublie”) para o seio da natureza: “Ce n’est plus au Salon on dans un atelier qu’on est, c’est dans une église, sous une voûte; il règne là un calme, un silence qui touche, une fraîcheur délicieuse”, escreve Diderot (*idem* [130]).
- 21 Com efeito, nos *Salons*, temos não só uma descrição como Prosopeia como a adopção, em certos momentos privilegiados, de um tipo particularmente metabólico de *descriçãodigressão* em sintonia com o modelo de percepção do (novo) espectador – dado na natureza, como no jardim, e não numa galeria, ante um quadro: referimo-nos à *Promenade* (ela própria uma modalidade do Diálogo/“Entretien” clássico).⁴
- 22 No caso de Diderot (que escreve em 1747 *La Promenade du sceptique*), para lá de um modo de discurso dialógico e aberto, próximo do modelo da “conversation” (“Je ne compose point, je ne suis point auteur; je lis ou je converse; j’interroge ou je répons” [Guyot, 1963:155]) – ou seja, de um discurso organizado como uma rede de sinapses, um encavalgamento de ideias acessórias, disseminando-se numa pluralização sinestésica de sentidos⁵ –, a “Promenade” funda um modelo de Sujeito, metabólico e aberto à natureza (“Pour moi, qui m’occupe plutôt à former des nuages qu’à les dissiper, et à suspendre les jugements qu’à juger” [Markovits, 1999: 38]), a que corresponde também um pensamento em acto e performativo (aliando “ambulatio” e “cogitatio” [*idem* (38)]), simultaneamente local (em situação) e aleatório (“Mês pensées naissent on ne sait d’où, je ne sais comment”, escreve [*idem* (43)]).⁶
- 23 É o caso da “promenade Vernet” do *Salon de 1767* (“rêverie” que antecede *Le Rêve de d’Alembert*, escrito dois anos mais tarde), momento privilegiado dessa escrita e pensamento deambulatório (“Et moi j’errais incertain sur quelque point je m’arrêterais et venais”, escreve a certa altura [211]). Debrucemo-nos, então, da balaustrada que nos oferecem o seu texto e visão (excepto quando houver indicação em contrário, os números de página remetem para o *Salon de 1767*).
- 24 De facto, no quadro da escrita física, sensacionalista (porque trabalha os materiais da pintura como signos naturais, expressivos [Du Bos]) e metabólica (aberta a uma interacção com a natureza) do autor, mais do que “ver” o quadro é este que cria uma situação de percepção análoga à do objecto em que há sempre *mais visão* (“Il faut voir la chose” [225(6)]) do que “ver”, sendo esse *surplus* de “visão”, imperativo no seu afloramento imaginário (“Il faut la voir”), dado e reabsorvido pela digressão ou a grelha (ficcional) do discurso.
- 25 Descrever, deste modo, de acordo com a retórica poiética da Hipotipose animada (“Si vous ne faites pas un effort pour bien représenter ce site...” [211]), é *animar* (fazer) o quadro, performatizá-lo como efeito de “presença” (realidade virtual 3D: “Imaginez à droite” [210]), de tal forma que é a “vista” imaginária que situa a “arte” e não o contrário

(“j’observai deux figures que l’art n’aurait pas mieux placées pour l’effet”/“c’était encore un accident que l’art avait suggéré” [176]).

- 26 Daí, sendo a descrição um dispositivo de projecção que *faz ver mentalmente*, a constante pontuação deíctica da Enunciação (“c’est de là”/“c’est...voilà”) conduz à sua construção imaginária e performativa, a qual, pelo movimento (vd. referência ao motivo metabólico das “nuvens”), rompe e transpõe a representação, produzindo o novo (é o seu lado poiético, criacionista) e *revelando* a natureza (“il [Vernet] vous aurait peut-être appris à voir dans la nature ce que vous n’y voyez pas” [177]).
- 27 Se quisermos, aliás, há aqui já toda uma construção cinematográfica do discurso (com recurso a *travellings*, panorâmicas, grandes-planos, montagem de atracções) que, com base no suporte peripatético do contracampo do diálogo (com os respectivos planos subjectivos), faz da “Promenade” um *travelling* panorâmico escandido por efeitos de *zoom* sobre pormenores do quadro (as “blanchisseuses”, por exemplo [192]) – verdadeiros efeitos de telescopagem que dissolvem as marcas de “tabulagem” da cena, permitindo a entrada/imersão do espectador na pintura (como no panorama).⁷
- 28 Mas não só. Como observam Eisenstein e Jean-Claude Bonnet (referindo-se em particular ao teatro), há um uso de discordâncias (dessincronias) do som e da imagem que, pela supressão (momentânea) de um dos sentidos, conduz à sua “substituição imaginária” por outro (Bonnet [29]) e, em última instância, pode levar à confusão e interpenetração sinestésica dos sentidos numa situação discursiva e perceptiva de partilha de emoções que já contém em si o modelo de participação (“comunhão” [Canudo]) multi-sensorial e colectivo do cinema.
- 29 No âmbito da estética da Imaginação “acalorada” (“échauffée” [183]) pela obra ou pela natureza, a descrição, aqui, aproxima-se do sonho (“rêverie”) (vd. todo o passo “J’ai passé la nuit la plus agitée. C’était un état bien singulier que celui du rêve...” [230ss]), o que nos remete para uma concepção *mental* da escrita=visão. Assim, se o cérebro, enquanto rede de sinapses que se processa por conexões/“truchements” de uma figuração abreviada e condensada (por catacrese, hieróglifo) das sensações/coisas, pode ser comparado com “le corps d’une araignée, dont tous les filets nerveux sont les pattes, ou la toile” [233], então, o texto=quadro *reaviva a imaginação* (“vous avez vu, tandis que je recitais” [217]) e, referimo-lo, *faz ver mentalmente*. Recompondo a frase, podemos exclamar com Diderot: “Quelle étrange machine qu’une tête!” [219].
- 30 Se a “impressão estética” (de acordo com a sua etimologia) é *sensasorial* (de acordo com a dinâmica de ampliação alucinatória da Hipotipose animada), também o seu efeito é o de um “envoûtement” (rpto), de um ilusionismo mágico (“enchantement” [212]), sendo esse seu excesso (“surplus”: suplemento) imaginário que funda/autoriza o uso de dispositivos poli-sensoriais (sensitivos) como o *Eidophusikon* (de Louthembourg). Com efeito, a descrição em Diderot funciona também ela (como a lanterna mágica, os “transparentes” de Carmontelle ou, mais tarde, o diorama) por encadeamento de quadros: ecrãs iluminados que se sucedem uns aos outros, passando-se assim, pelo *processo da escrita*, da descontinuidade (visual) das placas da lanterna mágica ao carácter, sobretudo mental, de continuidade-cinemática de uma situação (atmosfera) simultaneísta sinestésica de leitura=visão=percepção.⁸
- 31 No quadro da estética do Sublime (tanto o “pequeno” = Chardin como o “grande” = Vernet) e do “delight” de Burke (“un plaisir accompagné de frémissement”/“ce spectacle mêlé de plaisir et d’effroi” [182]), o mundo é pensado como “tourbillon” de átomos,

declinado por um *clinamen* poiético (“ce monde n’est qu’un amas de molécules pipées en une infinité de manières diverses. Il y a une loi de nécessité qui s’exécute sans dessein, sans effort, sans intelligence, sans progrès, sans résistance dans toutes les oeuvres de la nature” [179]), o que permite a analogia entre o mundo e a obra (ambos “caos necessários” [181]), assim como a hipótese de uma *machine imitatrice* (seja a da pintura ou a da escrita) [179/180] que trabalha de acordo com a ordem do cosmos (o “real” da pintura seria, deste modo, o do “modelo ideal” teorizado no *Discours de la poésie dramatique* [XXII] e na abertura do *Salon de 1767* [66/74]).⁹

- 32 Contudo, no final (como na sessão de lanterna mágica ou do cinema), o dispositivo ilusionista da “escrita” (o do conto: ficção da “promenade”) *desilude-se*: “Oui, mon ami [Grimm] (...). Mon secret m’est échappé” [223].¹⁰
- 33 Assim, temos aqui não “natureza” mas “quadros” (“arte”), descrições como “paysages encadrés” nos diálogos (“entretiens” [224]), ou seja, a vinda, pela sugestão/ ilusão da oralidade (“fala”) e do “movimento” (do seu cinetismo sensacionalista), de uma natureza *mais verdadeira* (porque repõe o “modelo ideal”) do que a própria natureza (“c’est qu’en effet ses compositions prèchent plus fortement la grandeur, la puissance, la majesté de nature que la Nature même” [226]).
- 34 Duplo ilusionismo da “fala” (diálogo) e da descrição (“faire voir la chose”) em que a “arte”: o “artifício” se resolve(m) no carácter *eficaz* (conseguido) da escrita/ pintura: “l’effet est produit, sans que l’art s’aperçoive”, “tout est vrai: on le sent”, conclui o autor [224].
- 35 Cria-se, deste modo, um sistema de vaivém (reversível) entre natureza: pintor > pintor: natureza – se Vernet ensina “à mieux voir la nature”, “la nature de son côté vous eût appris à bien voir Vernet” [178] –, pelo que, no fim da cadeia de associações, o pintor é comparado a Deus (“il a volé à la nature son secret: tout ce qu’elle produit, il peut le répéter” [*Salon de 1763*: 228]), o que faz dele não um “copiste rigoureux” [178] mas um criador (“transformant tout à coup l’oeuvre de nature, en une production de l’art” [184]).
- 36 O que aqui temos, enfim, não é um “deus” exterior ao universo visto: pintado (descrito) mas, em nome próprio, VERNET, um demiurgo interior, i/emanente a esse mesmo universo, sendo o FIAT LUX (divino) substituído pelo FIAT PICTURA estético: “C’est qu’il dit que la lumière se fasse et la lumière est faite” [226] (tb. *Salon de 1763*: 227/228). “C’est comme le Créateur pour la célérité, c’est comme la nature pour la vérité”, sintetiza no *Salon de 1765* [133].

2. O Sublime (pitoresco) tecnológico de Philippe de Loutherbourg: da pintura para o teatro e deste para as “moving pictures” do *Eidophusikon*

- 37 O “paralelo” com Vernet é uma constante da crítica que, nos *Salons* (de 1763 a 1769), Diderot faz da pintura de Loutherbourg (vd. *Salon de 1767* [229]).
- 38 No entanto, a diferença entre os dois pintores é importante e não se refere apenas ao grau de maior ou menor qualidade (técnica e ideal) do (seu) Sublime,¹¹ tem também a ver com a imagem (estatuto) do pintor (artista) e as próprias condições de produção da pintura no novo mercado da arte.¹² Já em 1769, Diderot critica a “célérité inconcevable” de

Loutherbourg (*Salon de 1769*: 75); mais adiante, acrescenta: “plus un artiste expédie promptement, moins il est sûr d’être toujours égal” [177].

- 39 De qualquer modo, entre 1663-1767, Diderot elogia o então “jovem pintor” (discípulo de Van Loo e Casanova) que associa, na sua crítica, a Greuze (*Salon de 1763* [225]) e a Vernet [*ibid.*], e cujos principais “gêneros” seriam a pintura de “batalhas” (composições em que adota já uma construção sensacionalista em pirâmide [*Salon de 1765*: 219]), a paisagem de “montanha” e as “cenas marinhas” (“des marines et des tempêtes”, por vezes com naufrágios [*Salon de 1767*: 387 (393/395)]).
- 40 Do ponto de vista do “estilo”, caracteriza-o pelo “traço largo” e “vigoroso” (enérgico) (*Salon de 1763*: 223(4)), “expressivo” (“il y de l’effet” [*Salon de 1765*: 221]), assim como o carácter “matérico” (“Il peint dans la pâte” [*idem* (220)]) e “moelleux” (*Salon de 1763*: 223) da sua pintura; caracteriza-o ainda um sentido da “composição” (vd. cenas de batalha: “un spectacle d’incidents divers” [*Salon de 1767*: 388]) que conjuga a “harmonização” do conjunto (*Salon de 1763*: 223) com o “ritmo” (“magie prosodique” [*Salon de 1767*: 383]) e conduz à facilidade de construção de “atmosferas” (cenas naturais, desastres) através do uso engenhoso (pelos efeitos de transparência da cor) da luz (“l’entente des lumières naturelles et artificielles” [*Salon de 1765*: 211 (*Salon de 1763*: 224)]).
- 41 Num primeiro momento, a sua pintura coloca-se entre o “pitoresco” (do “pormenor”) e o sublime (“il a de l’effet” [*Salon de 1765*: 221]), sobretudo no registo da *terribilità* (vd. Alínea sobre Loutherbourg no *Salon de 1765* [211ss]).
- 42 Diderot (*Salon de 1765*) refere-se mesmo a uma espécie de efeito de *transposição da natureza para a tela* (“Prends le pinceau que tu viens de tremper dans la lumière, dans les eaux, dans les nuages” [212]) que afectaria (e alteraria) *metabolicamente* o sistema nervoso (o cérebro) do pintor (= espectador) (“les phénomènes divers dont la tête est remplie ne demandent qu’à s’en échapper et à s’attacher à la toile” [*ibid.*]), produzindo um *efeito de sublime* no real e no espectador (de modo que, “les yeux attachés sur ton ouvrage, nous en soyons encore effrayés” [*ibid.*]).
- 43 Contudo, já então, Diderot detecta na pintura de Loutherbourg a falta da característica (qualidade) do “grande” (de um “faire simple, grande et large” [*Salon de 1765*: 215]) manifesta na dificuldade da “harmonização” (orgânica) entre “soin des détails” e “manière large” (“Si les coups de force s’isolent, et se font sentir séparément, l’effet du tout est perdu”, conclui [*Salon de 1763*: 225]).
- 44 Simplificando, para Diderot, Loutherbourg não possui “entusiasmo”, não é suficientemente “caloroso” (“échauffé”).
- 45 “Qu’est-ce peindre chaudement?”, interroga-se (*Salon de 1767*: 396). É, responde, não se afastar do real (“c’est conserver sur la toile aux objets imités, la couleur des êtres de la nature, dans toute sa force, dans toute sa vérité, dans tous ses accidents” [*ibid.*])¹³ e não numa pintura de “l’effet”=“éclat” (“si vous exagérez, vous serez éclatant, mais dur” [396]), mais da “cópia” dos mestres (Casanova, Vernet), em segunda-mão, do que “natural” e da “natureza”.¹⁴ É essa também a opinião do *Journal Encyclopédique* que o critica pelo seu “sensacionalismo”: “moins vrai que M. Vernet, on lui a reproché de chercher à étonner par une surabondance de chaleur, et d’avoir mis de ces touches brillants et d’effets, jusque dans des arbres et les terraces” [395 (nota)].
- 46 Daí a sua “menoridade” face a Vernet: “Le Loutherbourg est fait et bien fait [d’un pinceau vigoureux, mais âpre et dur]. Le Vernet est *créé* [original: “d’une harmonie de nature”] [393] (itálico nosso).

- 47 O que lhe falta em “natureza”: “génie”, segundo Diderot, é substituído por uma tendência para a exteriorização = mostraçã = exibição (Kitson), para a “teatralidade” (McCalman), ou seja, para uma concepção de pintura mais como “espectáculo” do que como “arte”. Uma tendência que se acentuaria em Inglaterra na década de 70 (em 1781 ele entra na Royal Academy), no contexto tanto do “devir tecnológico” das artes, como da “domesticação” e “espectacularização” da paisagem num meio ambiente cada vez mais industrializado (Baugh) (vd. uma tela como *Coalbrookdale by Night*, 1801).
- 48 Não é de estranhar assim que, com a mudança de cenário – em 1771 Loutherbouurg
- 49 emigra da França para Inglaterra (talvez já com a intenção de trabalhar no teatro de Drury Lane com Garrick, que conhecera em França no salão de Mme. Geoffrin) –, a “teatralização” da sua pintura se recicle como *picturalização do teatro*. Com efeito, entre 1772 e 1781, Loutherbouurg trabalha em Drury Lane (primeiro com Garrick, até 1776, depois com Sheridan) como “cenógrafo” (“the artist who is to plan the scenes”, segundo um contemporâneo, John O’Keefe [Kornhaber, 2009: 49]).
- 50 Desde 1763, com efeito, que Garrick vinha operando em Drury Lane uma transformação das condições de representação do teatro: se a exclusão dos espectadores do palco, para lá de eliminar um factor de distração em relação à cena, já caminhava no sentido de obter uma maior homogeneidade (coerência) da representação, ao suprimir-se o grande candelabro sobre o palco, passava-se de uma iluminação uniforme à possibilidade de existência, nas condições de maior obscuridade da sala, de focos diferenciados (acentuados ou modificados pelo jogo de espelhos), obtendo-se assim melhores condições de absorção do público no espectáculo.
- 51 Loutherbouurg (1740-1812) transporta consigo a herança do teatro barroco do início do século XVIII (encarado como um lugar de “prodígios”, uma “viewing machine” [Huhtamo, 2013: 93/94]) e, em particular, a de Servandoni (activo em França entre 1738 e 1758): a do seu “Spectacle de Décoration”, caracterizado pelo jogo de luzes e a manipulação da perspectiva e das dimensões. O próprio Loutherbouurg surgirá, na altura, como um “novo Servandoni” (*idem* [96]).
- 52 Em Drury Lane, Loutherbouurg ocupa o cargo de “Superintendent of Scenes and Machines” (Stone, 2011: 18), uma espécie de “set designer” responsável por toda a cena (cabia-lhe “[to] take care of all decorations, the machines dependent on them, the way of lightning and manipulating them, would divide scenes [...], suggest appropriate costume, and prepare all novelties”, escreve-se em *The London Stage* [Kornhaber: 47]), uma função que Christopher Baugh compara com a do “modern theatre scenographer” (Baugh: 266).
- 53 “Genius of special effects” (tanto na pintura como no teatro) (McCalman, 2005: 197), em Drury Lane, Loutherbouurg porá em cena um teatro (visual) mais de “efeitos” do que de “texto”, cujas duas principais modalidades são o “entertainment” (“entre-actos” de puro espectáculo, como *The Christmas Tale*, de 1772/1773 [Kornhaber: 47/48])¹⁵ e a “pantomina” – tanto a “tópica”, de “faits-divers” (jornalística ou política) (Allen), como o “travelogue”, “mise en scène” das novas paisagens em que por vezes usa as suas próprias pinturas (vd. *The Wonders of Derbyshire*, 1779).¹⁶
- 54 E isto, segundo o *Morning Chronicle* de 15 de Fevereiro de 1776, de modo a afirmar um teatro sensacionalista de efeitos (especiais), mágico (de acordo com as concepções teósofas e alquímicas do autor [McCalman, 2005: 191/192]) e ilusionista que levasse o espectador a tomar “the produce of art for real nature” (Baugh: 255).
- 55 No espaço (ilusionista, mágico) de Drury Lane, Loutherbouurg recorria, assim:

- 56 1) a “décors” (pinturas) com efeitos de transparência, pintados dos dois lados (“a new technique of painting scenery on gauze rather than cloth; colored silk screens” [Kornhaber: 48]), assim como a gases e fumos (“hidden lights [backlit transparencies] with colored filters modified the mood” (Huhtamo: 96);
- 57 2) a mudanças súbitas de “décors”, ou por efeito de luzes (“a sudden transition in a forest scene, where the foliage varies from green to blood colour” [Kornhaber: 48]) ou por processos mecânicos de ilusão óptica (“quick transformations and mechanical-optical illusions became his hallmarks” (Huhtamo: 96);
- 58 3) a sugestão de uma 3D (“avoiding flatness” [Stone: 19]), com efeito de profundidade (John O’Keeffe observa que Louthembourg sugeria em palco “miles and miles distance [...] by the laws of perspective” [Kornhaber: 47]) e de divisão do espaço (“breaking the scene into several places” [ibid.]);
- 59 4) ao fim e ao cabo, um conjunto de efeitos – a que há que acrescentar a modalização do tempo (com efeitos de “duração”: “stase”) pelos efeitos de luz – que convergiam no sentido de produzir um efeito de “transporte” dos espectadores na sala (“the desire to be transported into a simulated elsewhere was in the air” [Huhtamo: 97]) para uma atmosfera (de “encantamento”) em que eram submergidos (“He sought to create not simply the impression of a world behind the actors but a world that enveloped the actors and placed them in the very middle of a landscape” [Kornhaber: 47]).

O Eidophusikon (1781-1782)

- 60 Enquanto dispositivo mais de *presentificação* do que de representação de imagens, o *Eidophusikon* (à letra, “imagem da natureza”) já não tem só a ver com a transposição da espectacularidade da pintura de natureza para o teatro mas com a tentativa de, pelos meios tecnológicos e plásticos novos do teatro, produzir algo da *mesma ordem* dos efeitos da própria natureza. Ao fim e ao cabo, aquilo que Diderot pedia da pintura de Vernet e não encontrava em Louthembourg.
- 61 Louthembourg deixa Drury Lane (por desavenças com Sheridan) no início de 1781 para, a 26 de Fevereiro desse ano, numa sala de uma residência particular de Lisle Street inaugurar o primeiro *Eidophusikon*; depois de 59 sessões, fecha-o para o reabrir – já depois do “show” multimédia organizado para William Beckford em Fonthill (Natal de 1781)¹⁷ – em Janeiro de 1782, agora numa sala mais preparada para espectáculos, o Cox Museum, em Spring Gardens (Londres). Ainda no mesmo ano volta a fechá-lo e vende-o; já com outros proprietários, o *Eidophusikon* volta a abrir em 1786 e depois entre 1799 e 1800.
- 62 No primeiro programa havia cinco quadros (cada um com cerca de três minutos) em que, para lá de vistas de portos em diferentes momentos do dia (Tamisa: manhã; Tânger: tarde; Nápoles: poente; Mediterrâneo: noite), se incluía uma cena de tempestade e naufrágio (Huhtamo: 99).
- 63 Já o programa da segunda sessão (1782) era mais sensacionalista, tendo como principal atracção um Pandemónio, uma cena do Inferno extraída do *Paraíso Perdido* de Milton (“Satan arraying his troops on the Banks of the Fiery Lake, with the Raising of the Palace of Pandemonium, from Milton 14” [ibid.]).
- 64 Etimologicamente, no grego, o nome descreve já o projecto, conjugando os “valores” (campos de significação) de: 1) *eido* (de *eidolon*): imagem, fantasma, aparição (no sentido de *phantasmata* em Platão); 2) de *phus* (< *phusis*): natural, semelhante à natureza (com

ilusão de “encarnação”); 3) de *ikon* (< *eikon*): imagem, semelhança (e a evidência, quase indicial, que daí derivava) (Baugh: 259 [nota]).

- 65 Dispositivo complexo e poliarticulado, o *Eidophusikon* consistia num palco (caixa) em miniatura, enquadrado (numa situação de “double frame”) por uma cercadura talhada na própria sala, com as dimensões de um metro de altura, dois de largura e cerca de três de profundidade (Huhtamo: 100-101)

- 66 Tratava-se assim de um “teatro em miniatura” (Daniela Kern), apercebido, como com os “transparentes” de Carmontelle¹⁸ (ou depois os panoramas portáteis), através de um sistema de “peep-hole” que, como observa Christopher Baugh, criava um espaço “privado”, favorável à “absorção” do espectador no escuro da sala (“a private space in which the viewer might become absorbed and ‘lost’ within their own visual experience” [262]).¹⁹
- 67 No palco, uma engenhosa maquinaria (o que faz do *Eidophusikon* “a mechanical theatre” [Huhtamo: 103]) fazia mudar os “décors” (“movable canvas”/“transparent shades”), assim como o recurso a acessórios (adereços), miniaturas e marionetas (figurinhas mecânicas), reflectidos e ampliados pelo sistema de espelhos e luzes, permitia criar a atmosfera (“sensurround”) do quadro que incluía também sons/ruídos (um contemporâneo, William Henry Pine, considerava mesmo que Louthembourg introduzira “a new art: the picturesque of sound” (McCalman, 2005: 195; Huhtamo: 101).
- 68 Trata-se, contudo, já de um espectáculo multimédia (Huhtamo: 104) em que a apresentação do *Eidophusikon* (em si, uma “atração”) era acompanhada por música (piano, colocado ao lado, à esquerda, do palco) e canto. Cada sessão podia durar cerca de trinta minutos (com cerca de três minutos por quadro), com um preço de entrada, caro, de cinco xelins.
- 69 Sintomaticamente, o *Eidophusikon* é apresentado na imprensa como “a new species of painting” (*The European Magazine*, Março de 1782 [Baugh: 262]) que acrescentava à semelhança o movimento: “[De Louthembourg] resolved to add motion to resemblance”, escreve-se ainda no *European Magazine*, acrescentando-se: “He therefore planned a series

of moving pictures, which should unite the painter and the mechanic; by giving natural motion to accurate resemblance” (Huhtamo: 101).

- 70 Ou como se pode ler no anúncio do *Morning Herald* (Março de 1781), pondo-se a tónica no efeito de *transfiguração* permitido pela presentificação/cinematização sensacionalista (Hipotipose animada) das imagens: “Imitations of Natural Phenomena, represented by Moving Pictures” (Huhtamo: 98).
- 71 Mas, como observa David Kornhaber, o dispositivo do *Eidophusikon*, do ponto de vista dos seus efeitos (de representação), era contraditório. Por um lado, ao contrário do tipo de “visão total” (sem moldura) do panorama, no *Eidophusikon*, pelo “reenquadramento” da percepção e a “parcelização” da visão por “quadros”, reforçava-se o dispositivo teatral do espectáculo [54/55], ao mesmo tempo que se “domesticavam” (nomeadamente “miniaturizando-os” [55]) os seus efeitos “especiais” (ter-se-ia, assim, “the spectacle domesticated”, “in a more intimate environment” [55]: “through the *Eidophusikon* what seemed on stage overwhelming, uncontrollable, and wondrously new, could become enchanting, contained, and reassuringly familiar”, comenta Kornhaber [57]). No entanto, por outro lado, em certos momentos/quadros, pelo uso da nova tecnologia, transfigurava-se (transmutava-se mesmo, num registo quase esotérico, místico), o “realismo pictural” do quadro [50], produzindo-se um efeito de conjunto já de acordo com a nova noção de espectáculo do Romantismo (a que preside ao panorama, diorama e mesmo ao drama e ópera românticos), em sintonia com a fórmula de Théophile Gautier, em 1841: “Le temps des spectacles oculaires est arrivé.”
- 72 Comenta Christopher Baugh: “Loutherbourg’s *Eidophusikon* effectively marked the beginning of a technology-driven entertainment industry that attempted (and still attempts) to use new technologies, especially of light and projection, to devise ways of absorbing the spectator into scenes of the supernatural and the sensational, as well as into worlds of landscape and topography” [262].
- 73 Christopher Baugh refere-se a “new forms of technology-driven entertainment” [251] que estabelecem também “new relationships between performance and technology”, assim como um novo tipo de relação com o público agora assente em “tensions that still exist between physical and virtual realities” [*ibid.*].
- 74 Uma via que, com o escuro da sala que favorece a imersão (“absorção” [Fried]) do espectador e o sensacionalismo multimédia e “sensurround” das imagens (que produzem efeitos de ilusão: alucinação: transporte), pensamos, conduz ao cinema.
- 75 Para Baugh (como para MacCalman ou Huhtamo), o cinematógrafo (e a sessão de cinema) dos Lumière constitui o “aboutissement” do dispositivo e do tipo de espectáculo) de Loutherbourg [268] – mas era essa já a tese de A. Nicholas Vardac, em *Stage to Screen* (1949), para quem o cinema pode ser considerado “the ultimate aesthetic expression of a cycle of realistic-pictorial theatrical production” (o “realismo pictural”), que iria de Garrick e Loutherbourg, no século XVIII, a Griffith, no século XX (o subtítulo do seu livro, aliás, é *Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*).²⁰
- 76 Se a estética da “absorção” (Fried) conduz à construção da posição: figura do “espectador”, ela também dá espessura: volume, entidade alucinatória, à obra, assim compactada, amassada, como um novelo (mundo) de sensações.
- 77 Com efeito, é esse *excesso* (*surplus*, suplemento) imaginário libertado no processo estético (*sensorial*) de produção e percepção da obra que funda e autoriza o uso de dispositivos (técnicos) poli-sensoriais como o *Eidophusikon* de Loutherbourg, maquinações que se

inserir, afinal, na vontade, no final do século XVIII, de *écraniser* tanto a natureza como as diferentes modalidades de espetáculo: da Literatura à Pintura, ou do Teatro às formas do pré-cinema.

- 78 Tudo isto, no quadro de uma *poética geral da matéria* (desse “amas de molécules pipées en une infinité de manières diverses”, que constitui tanto as obras como o universo [*Salon de 1767*: 179]), em cujos intervalos criadores (o *écart* reivindicado por Diderot para a criação [*Salon de 1767*: 284]) se joga constantemente, momento a momento, o *presente-futuro* (nos nossos termos: o cinema não como “antecipação” mas *algo já lá* que nela se imprime e molda a “forma”) do que ainda hoje se designa por “arte”.

79 A) DIDEROT

80 Sobre pintura:

Outros:

C) PINTURA/ CINEMA

ALLEN, Ralph, 1965, “Topical scenes for pantomime”, *Educational Theatre Journal*, vol. 17, n.º 4, December.

BARIDON, Michel (ed), 1998, *Les Jardins – Paysagistes. Jardiniers. Poètes*, Paris: Éditions Robert Laffont, Bouquins.

BEUGNOT, Bernard, 1972, “La fonction du dialogue chez La Motte Le Vayer”, *Cahiers de l’Association Internationale des Études Françaises*, n.º 24.

BONNOT, Jean-Claude, 1995, “Diderot a inventé le Cinéma”, *Recherches sur Diderot et L’Encyclopédie*, n.º 18/19.

BRANCION, Laurence Chatel de, 2007, *Le Cinéma au Siècle des Lumières*, Paris: Éditions Monelle Hayot.

DU MARSAIS, César Chesneau, 1777, *Traité des Tropes* [1730], Paris: Éditions Le Nouveau Commerce.

EISENSTEIN, S. M., 1984, “Diderot a parlé de Cinéma”, Paris: *Europe*, n.º 661.

EISENSTEIN, S. M., 2002, “Uma inesperada junção”, *A Forma do Filme* [Film Form, 1949], Rio de Janeiro: Edições Jorge Zahar.

FRANTZ, Pierre, 1998, *L’Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris: P.U.F.

FRIED, Michael, 1992, *Absorption and Theatricality – Painting and beholder in the age of Diderot*, Chicago/London: The University of Chicago Press.

GUERREIRO, Fernando, 2000, “Diderot: o real monstruoso da pintura – descrição e *poiesis*”, *Dedalus*, n.º 7/8, Lisboa: Cosmos/APLC (Associação Portuguesa de Literatura Comparada).

GUERREIRO, Fernando, 2000, *Monstros Felizes – La Fontaine, Diderot, Sade, Marat*, Lisboa: Colibri.

GUERREIRO, Fernando, 2004, “O Homem metabólico: do jardim à montanha – a hipótese do cinema”, BUESCU, Helena/DUARTE, João Ferreira (ed), *Corpo e Paisagem Românticos*, Lisboa: Colibri/APLC, ACT-9.

GUYOT, Charles, 1963, “L’Homme du Dialogue”, Paris: *Europe*, n.º 405/406, Janvier/ Février.

JUMAND-BAUDRY, Régine/NUEL, Martine (ed), 2012, *Impressions cinématographiques du Siècle des Lumières*, Paris: Kimé.

- MARKOVITZ, Francine, 1999, "De quelques formes modernes des arguments sceptiques. La Promenade de Diderot ou: Comment suspendre ses pensées?", in IBRAHIM, Anne (ed), 1999, *Diderot et la question de la forme*, Paris: P.U.F.
- MERCIER, Louis Sébastien, 1990, "Bouquiniste", in MERCIER, L. S./BRETONNE, Réstif de la, *Paris le jour, Paris la nuit*, Paris. Éditions Robert Laffont.
- MERCIER, Louis Sébastien, 2012, "Phantasmagorie", in BANDA, Daniel/MOURE, José (ed), *Avant le Cinéma - L'Œil et l'Image*, Paris: Armand Colin.
- PRIEUR, Jérôme, 1985, *Séance de lanterne magique*, Paris: Gallimard.
- SAINT-GIRONS, Baldine, 2000, "L'Esthétique: problèmes de définition", in TROTTEIN, Serge (ed), *L'Esthétique naît-elle au XVIIIe siècle?*, Paris: P.U.F.
- SCHIFANO, Laurence/POIRSON, Martial (ed), *Filmer le XVIIIe siècle*, Paris: Éditions Desjonquères.
- STONE, Harry, 2011, *Stage Effect Sensations - An astounding history revealing amazing mechanical devices*, London: AuthorHouseUK.
- VARDAC, A. Nicholas, 1987, *Stage to Screen - Theatrical origins of early film: David Garrick to D. W. Griffith [1949]*, New York: Da Capo Press.
- WAISBORD, Bernard, 1963, "La Conversation de Diderot", Paris: *Europe*, n.º 405/406, Janvier/Février.

BIBLIOGRAFIA

- 1984, *Essais sur la peinture - Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris: Hermann.
- 1984, *Salon de 1765*, Paris: Hermann.
- 1995, *Ruines et paysages - Salon de 1767*, Paris: Hermann.
- 1995, *Héros et martyrs - Salons de 1769, 1771, 1775, 1778 - Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, Paris: Hermann.
- 1972, *Discours de la poésie dramatique*, Paris: Nouveaux Classiques Larousse.
- 1995, *Entretiens sur 'Le Fils Naturel'*, in *Écrits sur le Théâtre I - Le Drame* (ed. Alain Ménil), Paris: Pocket, Agora n.º 158.
- 1998, *Contes*, (ed. Béatrice Didier), Paris: Librairie Générale de France, Le Livre de Poche n.º 3144.
- B) DE LOUTHERBOURG / EIDOPHUSIKON
- BAUGH, Christopher, 2007, "Philippe de Louthembourg: Technology-driven entertainment and spectacle in the late eighteenth century", *Huntington Library Quarterly*, vol. 70, n.º 2, June.
- HUHTAMO, Erkki, 2013, *Illusions in Motion - Media archeology of moving panorama and related spectacles*, Cambridge (USA)/London: The M.I.T. Press.
- KERN, Daniela, 2010, "Louthembourg e o cinema 'à corda'", *Resvalando no cubo branco*. blogspot.com/2010/06 (consultado em 9/2/2012).

KITSON, Michael, 1793, "Louthembourg at Kenwood", *The Burlington Magazine*, vol. 115, n.º 944, July.

KORNHABER, David, 2006, "Spectres of Quackery: the fragile career of Philippe de Louthembourg", *Cultural and Social History*, 3, The Social History Society (Australia).

KORNHABER, David, 2007, "The Virtual Infernal: Philippe de Louthembourg, William Beckford and the spectacle of the sublime", *Romanticism on the Net*, n.º 46, maio (<http://id.erudit.org/iderudit/016129ar>).

KORNHABER, David, 2009, "Regarding the Eidophusikon: Spectacle, scenography and culture in eighteenth century England", *Theatre Arts Journal: Studies in Scenography and Performance*, vol. 1, n.º 1, Fall.

McCALMAN, Ian, 2005, "Magic, Spectacle, and the Art of de Louthembourg's Eidophusikon", in BERGMINGHAN, Anna (ed), *Sensations and Sensibility: Viewing Gainsborough's 'Cottage Door'*, New Haven: Yale University Press.

NOTAS

1. Escreve Mercier no artigo "Phantasmagorie" da *Néologie* (1801): "Qu'est-ce que le spectre du miroir, ou dans le miroir? Existe-t-il, n'existe-t-il pas? Quelle prodigieuse ténuité de rayons colorés! Quel étonnant intermédiaire entre la matière que nous palpons, et l'esprit que nous ne touchons pas! Ô spectre! Ô figurabilité! Qui, quoi es-tu?" (Banda/Moure, 2012: 99).

2. Aspecto que elaborámos numa primeira versão deste estudo mas que tivemos de deixar cair para nos centrarmos na relação entre escrita de pintura e dispositivos de dramatização sensacionalista da imagem, caso do *Eidophusikon* de Philippe de Louthembourg. (Posteriormente à realização do Colégio, uma versão mais completa deste texto foi publicada no livro *Cinema El Dorado - Cinema e modernidade*, Colibri, 2015.)

3. Escreve Diderot: "Mais que l'artiste me fasse apercevoir au front de cette tête une cicatrice légère, une verrue à l'une de ces tempes, une coupure imperceptible à la lèvre inférieure, et d'idéale qu'elle était, à l'instant la tête devient un portrait; une marque de petite vérole au coin de l'oeil ou à côté du nez, et ce visage de femme n'est plus celui de Vénus; c'est le portrait de quelqu'une de mes voisines" (1998: 73/74).

4. Um género/moço de discurso, na tradição do diálogo psicagógico de Sócrates (Platão), recuperado pela "honnêteté" do século XVII francês como modelo de discurso livre (La Mothe Le Vayer refere-se à "la liberté de [un] stile mesprisant toute contrainte" e à "la licence de [...] pensées purement naturelles") e como acto de linguagem poroso e aberto à intersecção com a natureza. Méré: "en se remuant on ranime sa viguer et son esprit"/ Le Vayer: "on ne peut exercer l'esprit qu'imparfaitement, si le corps ne participe à cet exercice" (Beugnot, 1972: 19, 34).

5. "C'est une chose singulière que la conversation (...). Voyez les circuits que nous avons faits; les rêves d'un malade en délire ne sont plus hétéroclites (...) tout se tient aussi dans la conversation mais il serait quelquefois bien difficile de retrouver les chaînons imperceptibles de tant d'idées disparates", escreve a Sophie Volland, a 20 de Outubro de 1760 (Waisbord, 1963: 169).

6. Como escreve o autor: "Je pense chez moi le jour, la nuit, en société, dans les rues, à la promenade; ma besogne me poursuit. J'ai sur mon bureau un grand papier sur lequel je jette un mot de réclame de mës pensées, sans ordre, en tumulte, comme elles viennent. Lorsque ma tête est épuisée, je me repose; je donne le temps aux idées de repousser; c'est ce que j'ai appelé parfois une recoupe" (Waisbord: 169).

7. "Regardez le *Port de la Rochelle* avec une lunette qui embrasse le champ du tableau, et qui exclue la bordure; et oubliant tout à coup que vous examinez un morceau de peinture, vous vous

écrierez, comme si vous étiez placé au haut d'une montagne, spectateur de la nature même: Ô le beau point de vue!" (*Salon de 1763* [228/229]).

8. Situação em que a "variété d'accents" (de sensações, signos naturais) (*Salon de 1767* [220]), característica das línguas do "sentimento" e da "natureza" [221], *supre* a "disette des mots" [220] e o fraco poder expressivo das palavras: "mais qui signifient mes expressions exsangues et froides, mes lignes sans chaleur et sans vie", "tout cela se sent fortement et ne se décrit point", "il faut voir [ou "faire voir"] la chose" [225/ 226].

9. "Mesure invariable", "module hors de moi" (exterior à circunstancialidade "defeituosa" do real) (*DPD*: 117), ou seja, essa "ligne vraie, modèle idéal de beauté qui n'existe que dans la tête des Agasias, des Raphaels, des Poussins" (*Salon de 1767*: 70), que, contudo, "modificável" "selon les circonstances", trabalha o real no sentido do "modelo": "c'est ainsi que d'un seul simulacre, il émanera une variété infinie de représentations différentes, qui couvriront la scène et la toile", conclui o autor (*DPD*: 118).

10. Modelo ilusionista de construção/des-construção do texto, com "rouages" e costuras à vista, que é também o dos Contos: "Mystification", "Ceci n'est pas un conte", "Les Deux Amis de Bourbonne", ou mesmo do romance: *La Religieuse* (cf. o capítulo sobre Diderot em *Monstros Felizes*).

11. No *Salon de 1767*, ao sublime "técnico", que ambos possuiriam, Diderot acrescenta o "sublime de l'idéal" de Vernet [401]: em Louthembourg, efeito de recaída do "pitoresco", tender-se-ia a "papilloter en grand" [406].

12. No final do século XVIII entrar-se-ia na "age of public exhibitions", da "mundanização" da pintura que leva à procura do "efeito", de modo a produzir "the maximum visual impact" [Kitson, 1973: 482a].

13. Pelo contrário, Diderot critica-lhe cada vez mais a falta de "étude de la nature": "Louthembourg a un talent prodigieux: il a beaucoup vu la nature, mais ce n'est pas chez elle; c'est en visite chez Berghem, Wauvermans et Vernet" (*Salon de 1767*: 408).

14. "Tableau cru, dur, sans vérité, sans effet, peint de réminiscence de plusieurs autres", escreve no *Salon de 1767* de uma "tempête": "Plagiat (...) vous êtes entré dans des étables, et l'on s'en aperçoit; mais vous n'avez jamais vu des tempêtes" [394].

15. "Entertainment" que, segundo um turista alemão da época, Johan von D'Archenholz, "consist [s] of a happy mixture of dialogue, song and dance": "the decorations are amazing; and the machinery is carried to the most astonishing perfection", acrescenta (Baugh: 255).

16. "Never were such romantic and picturesque paintings exhibited in that theatre before, (...) [which] gave you an idea of the mountains and waterfalls, most beautifully executed, exhibiting a terrific appearance", observa, na altura, Henry Angelo (Baugh: 256).

17. Com efeito, entre Drury Lane e o *Eidophusikon*, Louthembourg organiza, para comemorar os 21 anos de William Beckford, a *saturnalia* de Fonthill (Natal de 1781): "a miniature gothic spectral show" (para McCalman exemplo de um "romantic virtual sublime") que o próprio Beckford afirmará ter servido de inspiração ao universo feérico (oriental) do seu *Vathek*. Para McCalman (2006), "[a] 'technological simulated event' ('a pioneering experiment in applying the aesthetic of sublime to virtual reality technology') – para Baugh, "an extended scenographically controlled fantasy" / "a site-specific installation and performance" (258) –, o *happening* exótico e esotérico de Fonthill criava a "fairy [alternative] world" (mágico, maravilhoso) em que se procedia à imersão do espectador (participante do cerimonial colectivo) que antecipava a fantasmagoria (já no final do século) de Robertson. Nele, a evocação do Inferno de Eblis (do Islão) anuncia o quadro do Inferno de Milton do *Eidophusikon* de 1782 – também ele "a sort of magical effect in art" (McCalman).

18. Carmontelle (1717-1806), que conheceu Louthembourg (e mesmo Garrick) nos salões de Helvetius e de Mme. Geoffrin, construiu as suas primeiras pinturas de rolo no início dos anos 80 (a sua série mais conhecida, *Les Saisons*, data de cerca de 1798). Para a sua técnica contribuíram as experiências cenográficas de Giovanni Nicola Servandoni, os espectáculos de lanterna mágica e do

Teatro de Sombras de François Dominique Séraphin (em Paris, desde 1772), assim como a pintura de rolo (o *emakimono*) japonesa.

Trata-se de pinturas de grandes dimensões (um metro de altura por 20 a 40 cm de largura), pintadas dos dois lados sobre material (papel) muito fino, que eram enroladas e contidas numa caixa, o que aproximava o dispositivo de um “teatro portátil” (Brancion), operando por um sistema semelhante ao do “peep-show” (Huhtamo), ou mesmo de um aparelho de TV (Brancion). Durante a sessão, que podia durar cerca de uma hora, a sala era obscurecida, sendo apenas iluminada a abertura (“proscenium”) da caixa, o que permitia a “imersão” do espectador no que via (Brancion: 39; Huhtamo: 43).

Tratava-se, assim, de *écraniser* (“mettre en scène”: “à l’écran” [Brancion: 65]) tanto a natureza (domesticada, “apprivoisée”, pelas formas de civilização: cultura do parque: jardim), como as “cenar domésticas” da sociedade francesa da segunda metade do século XVIII. Teatro sem actores, os espectáculos de Carmontelle constituíam uma espécie de “filmes mudos” (“un déroulement continu d’images animées par la lumière” [Brancion: 126]), sonorizados pela voz do narrador (antepassado remoto do “bonimenteur”/“lecturer” do primeiro cinema). Algo como um “documentário filmado” do século XVIII (*idem*).

19. Pode ver-se uma reconstituição recente em vimeo.com/32698316.

20. De facto, em Diderot, como sublinha Eisenstein no seu texto de 1943 (“Diderot a parlé de cinéma”), encontramos uma estética polilógica e heterogénea do drama. Assim, para lá dos efeitos mais de continuidade (unidade formal) do ponto de vista: enquadramento em função do qual é ordenada a cena [140] – e do plano contínuo (panorâmico) desenhado (conduzido) pelo movimento dos actores –, Eisenstein refere-se também a efeitos de miscigenação de modos/registos (“Ah! Si nous avions des théâtres où la décoration changeait toutes les fois que la scène doit changer!” [139]) e de montagem discordante tanto das cenas (“combinaison la pantomime avec le discours”) e dos “décors” no quadro (Bonnet refere-se a uma “esthétique de la dissonance et de l’hétérogénéité, de l’entassement des effets esthétiques” [30]), como da relação entre som (ou silêncio) e imagens (“une oreille et un oeil... ‘non synchrones’” [Bonnet: 30 (tb. Eisenstein: 140)]).

Na concepção de “drama” de Diderot (vd. *Discours de la poésie dramatique, Entretiens sur ‘Le Fils Naturel’*), seríamos assim conduzidos da representação teatral, pensada ainda em função da pintura (Frantz), como “fragmentação” (atomicidade) de quadros: cenas descontínuas – ver uma peça seria como que percorrer uma galeria de pintura – à continuidade dinâmica e panorâmica de um novo modelo de espectáculo e de percepção que, no seu monismo polilógico, combina o ilusionismo metabólico e performativo (do discurso-acto) da “promenade Vernet” com o sensacionalismo integrado de um quadro em movimento: afinal, expansão do *Eidophusikon* de Louthembourg: “le spectateur est au théâtre comme devant une toile où des tableaux divers se succéderaient par enchantement”, escreve Diderot no *Discours de la poésie dramatique* [109].

Situando-se na linhagem de Diderot, Eisenstein e Griffith reinterpretem e reelaboram essa herança (nomeadamente a teoria do *4ème mur*) de maneira diferente.

Eisenstein vê no cinema, claramente, o “accomplissement” eufórico e operático de todas as “promessas” do teatro (daí a sua relação com o teatro Kabuki, entendido como “provocação total do cérebro humano” por várias vias e sentidos [“Uma inesperada junção”]); o que o teatro e Diderot antecipam, para ele, o cinema *realiza-o*, razão pela qual “le cinématographe, c’est justement le seul domaine où peuvent se réaliser les rêves de ceux qui déliraient à propos d’un ‘4ème mur’ irréalisable au théâtre” (art. cit. [138]). Griffith, através da sua reinterpretação pessoal do Melodrama (mais como *deflação* do que como *pathos*: vd. *Broken Blossoms* ou *It’s a Wonderful Life*), “des-teatraliza-o”, fazendo da sua simplificação uma forma de o (re)*naturalizar* – aproximar do real e da vida – e de o redefinir/ reconfigurar como cinema.

RESUMOS

Com o Sensualismo criam-se condições para uma nova estética, sensível e sensacionalista, que vai transformar as diversas artes (Literatura, Pintura, Escultura) e trazer consigo novas formas de espectáculo: o panorama, a fantasmagoria e o diorama (este, já no início do século XIX). O *Eidophusikon*, dispositivo de criação e ampliação (*sensurround*) de novas imagens – um híbrido de teatro e pintura, criado por Philippe de Loutherbourg entre 1781 e 1782 –, insere-se nesse processo e, com a fantasmagoria de Robertson (no final do século XVIII, em França), constitui uma das modalidades do que hoje designamos por *pré-cinema*. No entanto, apropriando-se das novas condições de representação e de percepção do teatro introduzidas por David Garrick em Drury Lane – que promovem a “absorção” do espectador naquilo que vê em palco –, o *Eidophusikon* de Loutherbourg (ele próprio, pintor) pode ser considerado um *elo em processo* da nova concepção de pintura de Diderot – da qual a “promenade Vernet” do *Salon de 1767* constitui como que a actualização *por escrito*.

Sensualism brings about the conditions for a new aesthetics, simultaneously sensible and sensationalist, that is going to change the existent various arts (Literature, Painting, Sculpture) and introduces, at the end of the 18th century, new forms of spectacle: the Panorama, the Phantasmagoria and the Diorama (the latter already at the beginning of the 19th century). The *Eidophusikon*, a device that creates and amplifies new images, is a hybrid of painting and theatre, conceived by Philippe de Loutherbourg (himself a painter) in 1781/1782. It is part of this process and, together with Robertson's *Phantasmagorie*, is today seen as a form of what we now call *precinema*. However, by adopting the new conditions of perception and representation introduced in the theatre by David Garrick at Drury Lane – favouring the “absorption” of the spectator in what was happening on stage –, de Loutherbourg's *Eidophusikon* can be considered as a *link in the process* of Diderot's new idea of painting – the one that the so called “promenade de Vernet” (*Salon de 1767*) is its actual *written version*.

ÍNDICE

Keywords: Diderot, eidophusikon, Loutherbourg, drama, Griffith, Eisenstein, cinema

Palavras-chave: Diderot, eidophusikon, Loutherbourg, drama, Griffith, Eisenstein, cinema

AUTOR

FERNANDO GUERREIRO

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal. fernandoguerreiro@letras.ulisboa.pt
Professor associado do Departamento de Românicas da FLUL. Trabalhou, ao longo dos anos, sobre Literatura e Cultura dos séculos XVII e XVIII em França, tendo-se depois dedicado ao Romantismo e ao Modernismo. Actualmente lecciona cadeiras de cinema na Licenciatura em Estudos artísticos-Artes do Espectáculo da FLUL, tendo trabalhado, nomeadamente, sobre as relações

entre o “grupo de ‘Orpheu’” e o cinema. Publicou, entre outros, os livros de ensaios: *Monstros Felizes – La Fontaine, Diderot, Sade, Marat* (2000), *O Caminho da Montanha* (2001), *O Canto de Mársias – Por uma poética do sacrifício* (2001), *Italian Shoes* (2005), *Cinema El Dorado – Cinema e modernidade* (2016).

He is Associate Professor of the Department of Romance Literature and Culture of the FLUL. He has been working for years on French Culture and Literature of the 17th and 18th centuries and, for the past two decades, has focused his work on Romanticism and Modernism. Presently, he lectures on cinema and writes about the relations between “Orpheu” group and cinema. He has published, among other, the following books of essays: *Monstros Felizes – La Fontaine, Diderot, Sade, Marat* (2000), *O Caminho da Montanha* (2001), *O Canto de Mársias – Por uma poética do sacrifício* (2001), *Italian Shoes* (2005), *Cinema El Dorado – Cinema e modernidade* (2016).