

DO BELO E DA CRÍTICA EM *ECRITS SUR L'ART* DE DELACROIX.

Celina Maria Moreira de Mello
UFRJ/CNPq

I

Apresento para discussão, no âmbito deste GT, alguns resultados de um estudo sobre (1) a construção da personagem do artista no período que se segue à Revolução Francesa e os valores que se encontram em jogo na relações entre pintura e literatura, para a geração romântica, na França; (2) as instâncias legitimadoras do modelo estético literário e pictórico ocorridas a partir da Revolução Francesa e (3) a construção histórica do significante *artista*.

Trata-se dos resultados de uma das etapas do Projeto ARS, que desenvolvo desde 1996, com apoio da UFRJ e do CNPq. Enfocarei, aqui, mais especificamente, os tópicos propostos, exemplificando-os, principalmente, a partir da leitura dos *Ecrits sur l'art* e das *Pensées sur les Arts et les Lettres* do pintor Delacroix, que levantam questões sobre o belo, em suas relações com a imitação e a originalidade, e oferecem uma comparação entre literatura e pintura, assim como uma reflexão crítica sobre os processos poéticos que os diferenciam. Em paralelo, Delacroix coteja os traços que diferenciam as atividades do pintor, do escritor e do crítico, dando-nos uma visão bastante abrangente das tensões entre papéis e funções destes atores sociais, os quais se redefinem e redesenham, na França, no período da Restauração e da Monarquia de Julho. Apresento uma leitura destes textos, informada por uma abordagem histórica e sociológica de sua *situação de discurso*.

A leitura dos mecanismos discursivos se dá graças aos aportes de um instrumental das condições históricas de produção que considera a articulação de sua enunciação com seu *lugar social*.¹ Constrói-se, àquela época, uma dupla rede em tensão, oscilando entre polos potencialmente aptos a se beneficiarem de uma política de incentivo à artes.

II

Os *Ecrits sur l'art* de Delacroix são uma coletânea de artigos e ensaios publicados pelo pintor em diversas revistas, reunidos por Piron, seu herdeiro universal e testamentário, em 1865, reeditados em 1923 por Elie Faure (ed. Crès). O volume republicado em 1988 (ed. Séguier) apresenta uma organização em três capítulos: o primeiro contém ensaios teóricos dedicados às belas-artes e à questão do belo, o segundo capítulo é dedicado a estudos biográficos e analíticos de alguns pintores e escultores antigos e modernos e o terceiro capítulo reúne três monografias, *Portrait de Pie VII* de Thomas Lawrence, *Sur le Jugement dernier* de Miguelangelo e um artigo inédito até então, *Le groupe d'Andromède de Puget*.² No final do volume, juntamente com as Notas, encontra-se sua "*Lettre sur les concours*".

Observe-se que os artigos e ensaios de *Ecrits sur l'Art*, em sua maioria, foram escritos entre 1824 e 1847. Este é o período em que Delacroix interrompe a redação de seu diário, escrito de 1822 a 1824 e de 1847 a 1863. No cotejo dos textos escritos por Delacroix - ensaios, artigos, diário - e na apreciação de suas atividades, de pintor e de escritor, por seus editores, vêm implícitas, respectivamente, uma hierarquia de gêneros e uma divisão de papéis

¹ Vinculamos esta investigação ao trabalho que propõe Maingueneau: "[...] em vez de procedermos a uma análise lingüística do texto em si ou a uma análise sociológica ou psicológica de seu "contexto" , [esta análise] visa a *articular* sua enunciação com um certo *lugar social*." MAINGUENEAU, Dominique. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris: Seuil, 1996. p. 11 (a trad. da citação é nossa)

² cf. *Avant-propos de l'éditeur* in: DELACROIX, Eugène. *Ecrits sur l'Art*. Paris, Séguier, 1988. p. 7

sociais. No interior mesmo da hierarquia de gêneros surge o grande divisor, que agrupa, de um lado, os textos que poderiam pretender ao estatuto de literário, de outro, textos críticos e, em um terceiro grupo, aqueles que são excluídos até mesmo das coletâneas de artigos e ensaios. Os editores citam os "programas e descrições de suas próprias obras"³, escritos por Delacroix, mas não os incluem em seus *escritos sobre a arte*. Entretanto, não aprofundarei, aqui, este último ponto, que pressupõe uma reflexão sobre a literariedade e hierarquias de gêneros literários, o que fugiria ao tema proposto.

Complementam esta coletânea as *Pensées sur les Arts et les Lettres*, livro publicado em 1998 (ed. Séguier). Trata-se de textos escritos no mesmo período em que se dá a redação do Diário de Delacroix e que foram, em parte, incluídos na edição das *Oeuvres littéraires* de Delacroix, organizada por Elie Faure e publicada por Georges Crès, em 1923. Os textos organizam-se, igualmente, em três partes: uma seleção de "pensamentos variados" sobre a Arte e sobretudo sobre o "realismo" na pintura, uma seleção de artigos e cartas sobre críticos, juris de concursos e comissões de seleção e algumas reflexões sobre o estatuto do escritor não-profissional.⁴

III

A divisão de papéis sociais, o do escritor e o do pintor, e suas representações valorativas vinculam-se à construção da personagem do artista, tal como se dá na França contemporânea de Delacroix⁵, da qual ainda somos tributários. Mais do que a tradição biográfica, que confere a Delacroix um duplo talento, para a literatura e para a pintura, o ponto que pretendo aprofundar é o das relações entre o campo do literário e do pictórico, o embate para se resituarem como valores, na sociedade francesa, após as transformações do campo social provocadas e/ou aceleradas pela Revolução Francesa.

Cabe, aqui, apresentar algumas informações sobre a construção do campo das artes plásticas, por ocasião da *Restauration*, o qual assume uma importância para uma política de reconstrução do prestígio da França, junto aos demais países da Europa. Após a derrota de Napoleão, em Waterloo (1815), Luís XVIII se viu obrigado, pelo tratado de rendição assinado, a devolver as obras de arte do Museu do Louvre, espólio das vitórias de Napoleão. O Museu necessitou ser reorganizado, uma nova concepção discutida. A proposta aceita foi a de que o Museu fosse doravante dedicado à Escola francesa, sobretudo à produção contemporânea. São mantidos e aperfeiçoados ou criados mecanismos institucionais que atendam a esta política.⁶ As questões estéticas assumem o valor de questões de Estado.

IV

A leitura dos textos do pintor, em *Ecrits sur l'Art*, faz surgir a imagem de um Delacroix esteta, apaixonado pela beleza, fiel à tradição neoplatônica. E também a de um artista moderno, para quem a idéia de beleza não pode ser universal senão em sua essência, a qual se manifestará, necessariamente, em variadas formas, definidas pela diversidade cultural e as transformações das circunstâncias históricas.⁷

³ DELACROIX, Eugène. *Ecrits sur l'Art*. Paris, Séguier, 1988. p. 7

⁴ cf. *Note d'édition* in: DELACROIX, Eugène. *Pensées sur les arts et les lettres*. Paris, Séguier, 1998.

⁵ cf. MARTIN-FUGIER, Anne. *Les romantiques; figures de l'artiste. 1820-1848*. Paris, Hachette, 1998. Sobretudo os capítulos *Trois itinéraires: Berlioz, Delacroix, Huho, 1820-1830* p. 47-90; *Cénacles* p. 91-136; *Des romantiques excessifs. Le Petit Cénacle, 1830-1833* p. 137-167.

⁶ Cf. CHAUDONNET, Marie-Claude. *L'Etat et les Artistes*. Paris, Flammarion, 1999.

⁷ A esse respeito, note-se que Karine Marie, ao apresentar a coletânea de críticas de arte escritas por Theophile Gautier e Baudelaire sobre Delacroix, observa que, embora a tradição atribua a Baudelaire a primazia em afirmar ter sido a modernidade inaugurada por Delacroix, Gautier foi, na verdade, o primeiro a usar, a respeito do pintor, a expressão "*premier des modernes*" Cf. MARIE, Karine. *Avant-propos*. In:

E harmonizar o ideal neoclássico de beleza, herança de uma tradição acadêmica, com as formas que ele assume, na França contemporânea de Delacroix, parece ser um tema recorrente de sua atividade de ensaísta. Ao longo dos textos, constitui-se sua proposta estética, aquela que, juntamente com o impacto de suas telas junto ao júri dos Salões da Academia, junto aos críticos e ao público, fez de Delacroix, bem a seu contragosto o líder da escola romântica na pintura. Assim, ao registrar as reações ao quadro *Sardanapale*, Anne Martin-Fugier comenta: "Mas o pintor ficou muito agastado com a etiqueta de "romântico" que nele colavam."⁸

Delacroix, embora tenha sido aluno do pintor neoclássico Guérin, foi visto como chefe da Escola romântica, desde 1824, quando expôs seu quadro *Les massacres de Scio*. A obra é considerada um quadro-manifesto. Seu biógrafo, Philippe Jullian, afirma: "Esta tela, a mais conhecida juntamente com *A liberdade*, é menos um quadro histórico do que um quadro com a ambição de ter um papel histórico, um quadro-manifesto como foram algumas telas de David e, na Espanha, *O dois de maio*." ⁹

Apresentava este quadro, contrariamente ao que exigiam os cânones acadêmicos, um tema contemporâneo, nem religioso, nem vinculado à Antiguidade. Delacroix registra, com grande liberdade de composição e cores intensas, a repressão dos turcos contra os gregos da ilha de Scio, episódio da guerra de independência dos gregos em 1922. E começa, assim, a ser visto como um defensor da *liberdade*, o que fez dele uma das vozes mais reverenciadas em sua época. Observe-se, entretanto que se tratava de um tema que havia, então, congregado tanto a esquerda quanto a direita. Anne-Martin Fugier comenta:

Trata-se menos de ilustrar um episódio preciso do que de prestar uma homenagem aos gregos que lutam por sua independência e, deste modo, homenagear Byron o qual, já em 1812, concluía o último canto de *Childe Harold* com um hino à Grécia.¹⁰

Seria uma leitura redutora, portanto, limitar o tema da liberdade a uma bandeira política *stricto sensu*. A produção pictórica e literária de Delacroix, variantes de um mesmo discurso autorial, entram em uma relação de conflito com discursos contemporâneos¹¹, sobretudo com aqueles que trazem ainda a marca da estética davidiana e das teorias da regeneração.¹² O significante liberdade vem, portanto, aglutinar sentidos vários, que não se limitam a uma leitura política *stricto sensu* e que desdobramos a seguir.

1. Unidade temática e unidade de composição

No que se refere à técnica pictórica, especificamente em *Les massacres de Scio*, o grande tema central do quadro, com efeito, também é o da liberdade, que se afirma, formalmente, na ausência de um tema central e na liberdade de composição, estruturada a partir de duas

BAUDELAIRE, Charles & GAUTIER, Théophile. *Correspondances esthétiques sur Delacroix*. Paris: Olbia, 1998. p. 14

⁸ FUGIER-MARTIN, Anne. *op. cit.* p. 83

⁹ JULLIAN, Philippe. *Delacroix*. Paris, Albin Michel, 1963. p. 66

¹⁰ FUGIER, Anne-Martin Fugier. *op. cit.* p. 66

¹¹ "Se considerarmos *um discurso específico* também podemos chamar de *interdiscurso* o conjunto das unidades discursivas com as quais ele entra em relação. Conforme o tipo de relação *interdiscursiva* que privilegiarmos, poderá tratar-se de discursos citados, discursos anteriores do mesmo gênero, discursos contemporâneos de outros gêneros, etc." MAINGUENEAU, Dominique. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris: Seuil, 1996. p. 51 (a trad. da citação é nossa)

Menciono, aqui, uma relação de conflito por assim compreender a dimensão de duelo implícita em todo diálogo.

¹² Aplica-se, perfeitamente, neste caso, a observação de Bourdieu sobre uma nota de Flaubert, que destaca a dimensão dialógica de um discurso que se dirige a um leitor antecipado (cf. Bourdieu 92, p. 50)

pirâmides de corpos, em uma leitura arrojada da perspectiva neoclássica, centralizada em um ponto de fuga único.

Mas Delacroix mantém-se fiel ao primeiro preceito da pintura acadêmica, qual seja o da unidade de composição.

2. Razão e emoção

Destaca-se a importância conferida ao sentimento do pintor e à emoção, que vêm se opor às teorias davidianas. Aplicando-se esta observação à tradicional oposição entre classicismo e romantismo, que desdobra paradigmas que se tornaram escolares, o consagrado par razão vs. emoção recupera, no texto de Delacroix, todo seu frescor:

Mas é o sentimento do pintor que imprime esta marca [o sublime]. Encontraremos a comprovação disto na comparação com estas pinturas ingênuas, e contudo plenas de ideal, com a maioria das figuras de David, que imita o mais que pode, embelezando, e que, raramente, alcança o ideal. É impossível levar a imitação para além do quadro dos *Horaces*, por exemplo. A perna, o pé de Horace, etc. são quase servis de tanto imitar: entretanto, a intenção de embelezar pode ser notada na escolha das formas, e estes braços, estas pernas, não produzem uma impressão na imaginação.¹³

No exemplo citado, vemos, igualmente, a virulência que podiam alcançar as críticas de Delacroix feitas às teorias e aos quadros de David. E vemos que a questão do sentimento do pintor entra em choque com a importância que a Escola de David atribui à teoria neoclássica da imitação.

3. Imitação dos modelos e inspiração

Assim, juntamente com o desmonte dos privilégios da razão, face à emoção, ao analisar os efeitos produzidos pela pintura sobre o público, Delacroix denuncia um paradoxo: o da teoria da imitação dos modelos. À fiel reprodução de todos os detalhes – *La question du réalisme* – sobrepõe ele a imitação com inspiração, em que o pintor recorrerá à memória, à invenção e à imaginação. A erudição exibida e seu o respeito pelos antigos fortalecem sua legítima aspiração a ser fundador de um estilo, não preso à imitação de modelos que lhes são impostos.

Por outro lado, localiza Delacroix, com certo encantamento, em novos modelos, o dos mestres primitivos, movimentos, opções e atitudes que associa àqueles que ele próprio propõe:

Seria uma grande ousadia afirmar que o que é ideal é aquilo que vai à idéia imitada ou não? As formas da *Antiope*, as figuras de Miguelângelo e tantas outras sublimes obras, a que falta a imitação literal, nos fazem sonhar. Ao contrário, nos mestres primitivos a que nos referimos [Holbein, Raphaël], a imitação, longe de prejudicar o efeito na imaginação, provavelmente, aumenta este efeito. O que, pois, alcança a alma, sem o que não há pintor, nem espectador? Aquele não-sei-bem-o-que-é, a inspiração misteriosa que dá à alma tudo e que encontra os caminhos secretos da alma.¹⁴

4. Colorista e desenhista

Em *Questions sur le beau*¹⁵, Delacroix critica o poder que o simples respeito à tradição neoclássica daria de produzir o belo e faz observar que aquilo que define a perfeição tem variado, segundo os críticos. Um dos pontos longamente discutidos diz respeito ao debate,

¹³ DELACROIX, Eugène. *Pensées sur les Arts et les Lettres*. Paris, Séguier, 1998. p. 9

¹⁴ DELACROIX, Eugène. *op. cit.* p. 10

¹⁵ DELACROIX, *Ecrits sur l'Art*. p. 19-32

para o qual o pintor colorista é inferior ao pintor desenhista e que opôs, desde o Renascimento a Escola de Veneza à Escola de Florença.¹⁶ Demonstrando ser um erudito, manifesta contudo, em suas telas e em seus textos, a preferência pela técnica dos pintores ditos *manuais*. Defesa apaixonada de um pintor cuja originalidade sempre se afirma no uso particularíssimo da cor.

Apoia-se nos grandes nomes de uma nova tradição, para fazer aceitar a inovação estética que propõe e ser reconhecido entre os grandes pintores. A distribuição geométrica das formas, apresenta, então, nos quadros de Delacroix, um jogo inovador, em que a cor é espetacular e o que importa é a idéia de movimento.

V

Delacroix, nesses artigos e ensaios, desenvolve uma atividade que podemos comparar, por um lado, à dos acadêmicos à Poussin, teorizando sobre o seu fazer de pintor e legitimando-se pelo domínio de conhecimentos daquilo que poderíamos denominar de uma Teoria do Belo pictórico e, por outro lado, à dos críticos de arte. Constantemente é feita uma reflexão sobre a atividade do pintor, fundamentada em um paralelismo entre literatura e pintura.

Entretanto, também aqui o pintor inova: ao tecer comparações entre a pintura e a literatura, propõe uma ótica que privilegia, em suas técnicas e seus resultados, o fazer do pintor acima do fazer literário. E ainda, faz com que o pintor assuma o lugar do crítico, em um esforço empreendido para dar uma voz ao pintor e libertá-lo, deste modo da tirania do crítico.

Por outro lado, com uma ponta de ironia, analisa as relações que se estabelecem entre o campo do pictórico e o mercado de arte, falsamente regulado pelo gosto "natural" do público, mas na verdade dirigido pelas indicações dos críticos. Assumir, então, o papel de crítico significa caminhar para uma autonomização de sua atividade, sobre a qual disserta, e de seus conhecimentos teóricos que o legitimam, na melhor tradição acadêmica, enquanto autoridade para proferir julgamentos de qualidade.

¹⁶ DELACROIX, *op. cit.* p. 25-26