

DIDEROT: A PALAVRA DA PINTURA

Mestrando Elder Mourão (UFMG)¹

PALAVRAS-CHAVE: Crítica de arte, temporalidade, espacialidade.

A crítica de arte de Denis Diderot (1713-1784) é oriunda de estudo exaustivo, que durou anos de pesquisa e, encontra dentre suas origens outro trabalho do mesmo autor: a *Carta sobre os surdos-mudos: para uso dos que ouvem e falam* (1751), onde acham-se reveladas as bases de sua estética, tais como a simultaneidade e a intenção de examinar os caracteres específicos da música, da pintura e da poesia, não obstante o mesmo princípio que as origina: a verossimilhança. Anos mais tarde, já como crítico da *Correspondance littéraire* desde 1759, Diderot visita o *Salão de 1765* e se depara com a pintura *La jeune fille qui pleure son oiseau mort* de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805). O Filósofo, como também era conhecido Diderot, em sua crítica a tela, especula as relações homológicas entre literatura e artes plásticas, levando em conta três elementos que a nortearam desde o seu aparecimento: 1) a coerência dos seus critérios de avaliação e julgamento onde prevalece a observação contínua e atenta; 2) a escolha natural e espontânea para se deter diante de obras sobre as quais o olhar desatento de um mero espectador tenderia a desviar – consequência da formulação anterior e, 3) a digressão epistolar que será a forma para o *Philosophe* exercitar a sua imaginação que nunca abandonará os cânones plásticos: cores, formas, linhas, volumes, etc., elementos sensíveis da beleza e harmonia. O desvio servirá para articulações ficcionais e psicológicas típicas de um romance. A escrita passional e derramada anteciparia em um século o romantismo e, revelaria um escritor-crítico, cujo texto trouxe para a posteridade como explicita Leyla Perrone-Moisés em texto intitulado *Texto, crítica, escritura* “a fusão total de duas atividades antes irreconciliáveis, para além das questões de gênero e estilo” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p 81). A supremacia do sensível sobre o visível é a confirmação do que Diderot já havia sedimentado em sua crítica: a temporalidade. A imagem torna-se falante e o quadro pictural passa a ter vida. Evitando a mera descrição, a obra crítica diderotiana procura em esforço permanente uma linguagem capaz de conferir-se uma forma literária. Em seu livro *Literatura e artes plásticas*, Solange Ribeiro de Oliveira afirma:

Diderot foge ao lugar comum de descrever os quadros sobre os quais emite julgamento. Procura outros meios de levar o leitor a imaginá-los. (...) Prenuncia-se o relativismo do mundo moderno, o descentramento, que admite vários ângulos de visão, todos igualmente válidos. Além da teatralização do espaço, Diderot ao propor um “passeio” pelo quadro, introduz na pintura, arte do espaço um elemento de temporalidade (OLIVEIRA, 1993, p. 17).

Jovem que chora seu pássaro morto, é um *portrait* que foge às cenas do cotidiano e aos temas moralizantes mais presentes na obra de Greuze – pintor de gênero – que trata, também, das naturezas-mortas, ao qual Diderot refere-se como sendo o seu e o dos outros, citado por Luiz Costa Lima em *O fingidor e o censor: no ancien regime, no iluminismo e hoje* “o primeiro, que ente nós teve a idéia de trazer os costumes para a arte e de encadear

¹ Universidade Federal de Minas Gerais. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. elder.mourão@hotmail.com

acontecimentos com que seria fácil escrever um romance” (DIDEROT, *apud* Lima, 1988, p. 170). Italo Calvino nas suas *Seis propostas para o próximo milênio* distingue “dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal” (CALVINO, 2004, p. 99). Na crítica à tela de Greuze, Diderot parte do segundo. Num primeiro momento e, a título de ilustração, ele convoca o poeta e pintor suíço Salomon Gessner (1730-1788), autor de poemas descritivos e bucólicos ilustrados por ele mesmo e que anunciaram o romantismo. Põe-se, Diderot, a escrever um idílio, valendo-se da *ekphrasis*. Usada primeiramente por Homero para descrever o escudo de Aquiles, a *ekphrasis* clássica era aplicada para a descrição de objetos circulares – taças, jarros, urnas, vasos, etc. Com o passar e evoluir do tempo, os poetas dela se apropriaram para descrever obras de arte pictóricas e escultóricas, valendo-se da aparência visível para suas manifestações sensíveis, suas leituras pessoais e íntimas. O texto atinge seu mais alto grau de saturação pictural e, ao leitor é dado segundo Leo Spitzer em *A ode sobre uma urna grega ou conteúdo versus metagramática* “separar as inferências simbólicas ou metafísicas extraídas pelo poeta, dos elementos visuais que ele percebeu” (SPITZER, *apud* Lima, 1983, p. 125). Para Ângela Vaz Leão, em seu estudo *Sobre a estilística de Spitzer*, “uma obra literária é, pois, um documento que nos permite conhecer aquele que a criou, o seu clima espiritual, a sua visão do mundo” (LEÃO, 1960, p. 22).

A crítica é circular e a digressão é o elemento usado pelo Filósofo para unir as duas extremidades do quadro que é oval. Ao iniciá-la, o crítico faz um relato de cada uma das partes que formam o conjunto, adjetivando-as para defini-las e anunciar a elegia que irá compor trazendo à superfície uma delicada pronúncia das palavras – elemento essencial da prosódia: “**belo** seu rosto; **elegante** o penteado; dor é **profunda**; **obsedada** pelo sofrimento; **bela** mão; dedos **delicados**”. (DIDEROT, 1996, p. 381; tradução minha²). Ao final volta a analisar o rosto da jovem e, num corte fotográfico, observa que o mesmo é de uma menina de uma idade e o braço e a mão de uma outra de idade diferente, esclarecendo que a cabeça é de um modelo e a mão de outro para concluir que o detalhe não compromete a harmonia do conjunto. A execução procurou atender a uma função e, o detalhe não é fundamental. Tradutor para o francês de Anthony Shaftesbury (1671-1713) e, em nota à tradução feita em 1745 do *Ensaio sobre o mérito e a virtude* do empirista inglês, Diderot esclarece que “por disforme que seja um ser (...) ele agradecerá contanto que seja bem representado. (...) o que me encanta não supõe nenhuma beleza na coisa: o que admiro é a conformidade do objeto e da pintura” (DIDEROT, *apud* Lima, 1988, p. 148).

Que elegia encantadora! Que poema encantador! Que idílio lindo teria Gessner feito disto! Podia ser uma vinheta ilustrando uma composição deste poeta. Que quadro delicioso! O mais ameno e talvez o mais interessante da Exposição. Ela contempla o espectador; sua cabeça descansa sobre a mão esquerda; o pássaro morto está colocado na extremidade superior da gaiola, com a cabeça pendente, asas pendentes, pés no ar. Que posição natural a da menina! Que belo seu rosto! Que elegante o penteado! Que expressão! Sua dor é profunda, ela está inteiramente obsedada pelo sofrimento. Que belo catafalco é essa gaiola! Que graça naquela grinalda de folhas que a contorna. Que bela mão, que belo braço! Vejam a verdade que há nos detalhes daqueles dedos, daquelas covinhas, a suavidade, a marquinha vermelha com que a pressão da cabeça coloriu as pontas dos seus dedos delicados. Que encanto tem tudo isto! (...) A menininha está chorando por alguma outra coisa, garanto-lhe. Você ouviu-a admitir, e o ar cismado da sua amargura conta o resto. Tal amargura, na idade dela! E por um passarinho? Então que idade tem ela? Como lhe responderei? E qual é a sua pergunta? O rosto dela é de uma menina de quinze anos, o braço e a mão de uma moça de dezoito ou dezenove. É um defeito desta composição que se

² Todas as citações da crítica são traduções de minha autoria.

torna mais notável porque a cabeça está apoiada na mão e as duas não combinam. Se a mão estivesse colocada em alguma outra parte seria menos notável que ela é um pouco forte demais e bem definida. O fato, meu amigo, é que a cabeça foi tomada de um modelo e a mão de outro. No entanto, a mão é muito realista, muito bonita, o desenho e o colorido são perfeitos. A cabeça é bem iluminada e a cor é tão congruente quanto é possível dar a uma loura. Talvez se pudesse desejar um pouco mais de solidez de formas. O lenço listrado é largo, leve, de uma bela transparência. O conjunto é vigorosamente desenhado sem prejudicar a figura do detalhe. O pintor não teria feito melhor (DIDEROT, 1996, p. 381-383).

A parte interior da crítica é formada pelas impressões que o objeto pictural – descrito pelo crítico com riqueza de detalhes –, causou no escritor. Expressa de forma imanente e imaginativa a historieta inventada por Diderot, torna-se possível através de um recurso nomeado por Liliane Louvel no texto *Nuances do pictural de ekphrasis baladeuse ou excursionniste* “verdadeira divagação literária, dispositivo pelo qual o observador passeia pelo quadro à maneira de Diderot descrevendo os quadros dos *Salões* para a revista *Correspondência literária, filosófica e crítica*” (LOUVEL, 2001, p. 186; tradução minha). Nela estão expressas toda a ternura e tristeza elegíacas, pois ao se tornar um *flâner* da cena descrita tentando consolar a jovem pela perda do pássaro que, supostamente, foi agrado de um pretendente, coloca-se ele mesmo – o Filósofo – como o fictício galanteador. Em livro já mencionado, Luiz Costa Lima observa que “a reflexão estética de Diderot é contemporânea ao choque entre as correntes que, respectivamente, prolongam a tradição clássico-racionalista e inauguram o destaque do sentimental” (LIMA, 1988, p. 142). Considerando sobre a natureza do belo proposta por Diderot em *Recherches philosophiques sur l’origine et la nature du beau* (1752), Lima chama a atenção, pertinentemente, que o *Philosophe* em suas *Investigações*, trazia à baila, como ficou claro em sua crítica, o tema da recepção: “utilizando sua própria terminologia, podemos então dizer que o belo real ou essencial é aquele cuja presença, se nos impõe, (...) o belo percebido é aquele que se motiva dentro de nós para que então se projete e reconheça no objeto”. (*idem*, p. 146).

O belo retrato falado feito por Diderot traz além da descrição pictural, aspectos psicológicos emanados de sua própria constituição.

A gente com facilidade poderia ser apanhado falando com a criança, consolando-a. Isto é tão verdadeiro que me lembro de ter falado com ela da seguinte maneira em muitas oportunidades. Mas menininha, sua dor é tão profunda, tão imensamente profunda. Que significa esse ar sonhador e melancólico? O quê? Por causa do passarinho? Você não está chorando. Está angustiada, e os pensamentos se misturam com a sua angústia. Venha, menininha, abra para mim seu coração, diga-me a verdade. É realmente a morte desse passarinho que faz você se fechar assim em si mesma tão triste?... Você baixa os olhos, não me responde. Suas lágrimas estão prontas para cair. Não sou seu pai. Não sou indiscreto nem severo... Ah! Agora compreendo. Ele amava você, ele jurou a você durante muito tempo. Ele era tão infeliz. Como era possível ver tão infeliz uma pessoa que a gente amava?... Deixa-me continuar. Por que fechar a minha boca com a sua mão? Naquela manhã sua mãe infelizmente não estava. Ele veio; você estava sozinha. Ele era tão bonito, tão amoroso, tão terno, tão encantador! Quanto amor havia nos olhos dele! Que sinceridade de expressão! Ele falou as palavras que vão direto à alma, e enquanto as falava estava naturalmente de joelhos aos seus pés. (...) Ele é que lhe tinha dado o passarinho. Ora, ele vai encontrar outro tão lindo como esse. Mas há ainda uma coisa. Seus olhos se fixam em mim, cheios de tristeza. Que mais há? Fale, não posso adivinhar o que você está pensando. Suponhamos que a morte desse passarinho foi um presságio! Que devo fazer? Que seria de mim? Se ele fosse ingrato... Que

tolice! Não fique com medo. Isso não acontecerá, é impossível... Mas, meu amigo, você não ri ao ouvir uma pessoa grave e séria consolar uma criança em um quadro pela perda do seu passarinho, pela perda de qualquer coisa de que você gosta? Mas veja como ela é bela, que interessante? Não gosto de causar sofrimento, e, no entanto, não me importaria se fosse eu a causa da sua aflição (DIDEROT, 1996, p. 382-383).

Transcendental a crítica de arte diderotiana incorpora elementos de algumas doutrinas panteístas tais como o neoplatonismo e o bramanismo onde se observa que os múltiplos seres que constituem o Universo provêm dum ser único. A imitação é para Platão (428-348 ou 347 a.C.) cópia menor do seu modelo. Em arte toda representação imagética seria então um simulacro. Daí a condenação platônica ao poeta e sua poesia. Os neoplatônicos ao explicarem a narrativa pelo que ela representa como sendo a exposição de uma ou mais idéias abstratas mediante formas que as fazem compreensíveis, tornam-a um meio de revelar o Verdadeiro; de igual maneira a obra de arte é meio para se chegar à concepção que a gerou. Para Plotino (205-270), filósofo neoplatônico, mito e imagem estão intrinsecamente unidos, ambos podendo ser percebidos e, remetendo à matriz, que os gerou. Sendo a narrativa figuração é, também, percepção do saber que ela traz consigo mesma.

Percebe-se, também, na crítica diderotiana, elementos das três escolas gestaltistas – Leipzig, Graz e Berlim –, que distintas, resumem princípios comuns, sendo o mais importante deles aquele que preconiza o exame das partes através do todo, já que este se constitui em sistema independente, o contrário da *prima facie*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALVINO, Italo. **Seis propostos para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DIDEROT, Denis. **Tome IV. Esthétique – Théâtre**. Paris: Éditions Robert Laffont S.A., 1996.

LIMA, Luiz Costa. **O fingidor e o censor: no ancien regime, no iluminismo e hoje**. Rio de Janeiro, RJ: Forense-Universitária, 1988.

LOUVEL, Liliane. **Nuances du pictural**. POÉTIQUE, n. 126. Paris, 2001, p. 175-189.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e artes plásticas**. Ouro Preto, MG: UFOP, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo. Ática, 1978.

SPITZER, Leo. **A ode sobre uma urna grega ou conteúdo versus metagramática**. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**, 2ª Ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. I, p. 121-142.

