



Luciana Lourenço Paes

**As representações de *A morte de Ofélia* na obra de Eugène Delacroix**

Campinas - SP  
2014





UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Luciana Lourenço Paes

## **As representações de *A morte de Ofélia* na obra de Eugène Delacroix**

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Claudia Valladão de Mattos

Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra na área de História da Arte.

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pela aluna Luciana Lourenço Paes e orientada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Claudia Valladão de Mattos, 10/11/2014.

Campinas - SP  
2014

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/338

P138r Paes, Luciana Lourenço, 1984-  
As representações de *A morte de Ofélia* na obra de Eugène Delacroix /  
Luciana Lourenço Paes. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Cláudia Valladão de Mattos.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Delacroix, Eugène, 1798-1863. 2. Shakespeare, William, 1564-1616 -  
Hamlet. 3. Ofélia (Personagem fictício). 4. Pintura - Séc. XIX. 5. Teatro - Séc. XIX.  
6. Psiquiatria - História - França - Séc. XIX. I. Mattos, Cláudia Valladão de, 1964-.  
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.  
III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** *The death of Ophelia* representations in Eugène Delacroix's work

**Palavras-chave em inglês:**

Shakespeare, William - Hamlet

Ofelia (Fictitious character)

Painting - 19th century

Theatre - 19th century

Psychiatry - History - France - 19th century

**Área de concentração:** História da Arte

**Titulação:** Mestra em História

**Banca examinadora:**

Cláudia Valladão de Mattos [Orientador]

Luiz César Marques Filho

Paulo Mugayar Kuhl

**Data de defesa:** 10-11-2014

**Programa de Pós-Graduação:** História



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, em sessão pública realizada em 10 de novembro de 2014, considerou a candidata LUCIANA LOURENÇO PAES aprovada.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora.

Profa. Dra. Cláudia Valladão de Mattos

Prof. Dr. Luiz César Marques Filho

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kuhl

Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf

Prof. Dr. Jorge Sydnei Coli Júnior



## RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar as representações da morte de Ofélia na obra do pintor francês Eugène Delacroix (1798-1863), pensando sua relação com a tradição visual ligada à representação de Vênus e do suicídio feminino, com outras obras do artista e de seus contemporâneos, com a noção de “teatral” em pintura e com o contexto da pesquisa psiquiátrica na França na primeira metade do séc. XIX.

**Palavras-chave:** Delacroix, Eugène, 1798-1863; Shakespeare, William, 1564-1616 - *Hamlet*; Ofélia (personagem fictício); Ilustração de livros - séc. XIX; Pintura - séc. XIX; Teatro - séc. XIX; Psiquiatria - História - França - séc. XIX.



## **ABSTRACT**

*The present paper intends to analyze the representations of Ophelia's death in the production of the French painter Eugène Delacroix (1798-1863), reflecting on its relationship with the visual tradition of Venus and the feminine suicide, with other works by the artist and his contemporaries, with the notion of "theatrical" in painting and with the context of psychiatric research in the first half of nineteenth-century France.*

**Keywords:** *Delacroix, Eugène, 1798-1863; Shakespeare, William, 1564-1616 - Hamlet; Ophelia (fictitious character); Book illustration - 19<sup>th</sup> century; Painting - 19<sup>th</sup> century; Theatre - 19<sup>th</sup> century; Psychiatry - History - France - 19<sup>th</sup> century.*

## **RÉSUMÉ**

*Ce mémoire a pour but d'analyser les représentations de la mort d'Ophélie du peintre français Eugène Delacroix (1798-1863), en réfléchissant sur leurs relation avec la tradition visuelle de Vénus et du suicide féminine, avec d'autres œuvres de l'artiste et de ses contemporains, avec la notion du « théâtral » en peinture et avec la recherche psychiatrique en France pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.*

**Mots-clés:** *Delacroix, Eugène, 1798-1863 ; Shakespeare, William, 1564-1616 - Hamlet ; Ophélie (personnage de fiction); Illustration de livres - XIX<sup>e</sup> siècle ; Peinture - XIX<sup>e</sup> siècle ; Théâtre - XIX<sup>e</sup> siècle; Psychiatrie - Histoire - France - XIX<sup>e</sup> siècle.*



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1. AS OBRAS .....</b>	<b>5</b>
1.1. AS QUATRO REPRESENTAÇÕES DE <i>A MORTE DE OFÉLIA</i> DE EUGÈNE DELACROIX .....	5
1.2. OFÉLIA NA PRODUÇÃO DE DELACROIX E NA TRADIÇÃO DA PINTURA OCIDENTAL .....	11
1.3. <i>PETITS TABLEAUX</i> .....	34
<b>Capítulo 2. <i>A MORTE DE OFÉLIA</i>: ARTES VISUAIS, LITERATURA E TEATRO .....</b>	<b>41</b>
2.1. TEMAS COLHIDOS NA LITERATURA .....	41
2.2. O “TEATRAL” NAS OFÉLIAS DE DELACROIX.....	46
2.2.1. DELACROIX E GUÉRIN .....	54
2.2.2 DELACROIX, RACINE E SHAKESPEARE .....	69
<b>Capítulo 3. AS <i>OFÉLIAS</i> DE DELACROIX E A PESQUISA PSIQUIÁTRICA NA FRANÇA DO INÍCIO DO SÉC. XIX.....</b>	<b>97</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>115</b>
<b>FONTES DE PESQUISA.....</b>	<b>127</b>



## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu marido, Eduardo, pelo diálogo e apoio constantes.

A minha mãe, Lisian, e a minha avó, Lucy, pelo estímulo e pela confiança.

A minha tia, Leila, e aos meus primos, Lucas e Luan, pela hospedagem e pelo suporte oferecido na cidade de Campinas.

A minha orientadora, Claudia, e aos professores da banca, Paulo e Luiz, pela atenção depositada na leitura do meu texto.

Ao CNPq, por financiar esta pesquisa.



“A arte do pintor é mais íntima ao coração do homem pelo fato de parecer mais material, porque nela, tal como na natureza exterior, é feita uma distinção clara entre o que é finito e o que é infinito, ou seja, entre o que a alma encontra que a perturba interiormente em objetos que impressionam apenas os sentidos.”

[« *L'art du peintre est d'autant plus intime au cœur de l'homme qu'il paraît plus matériel, car chez lui, comme dans la nature extérieure, la part est faite franchement à ce qui est fini et à ce qui est infini, c'est-à-dire à ce que l'âme trouve qui la remue intérieurement dans les objets qui ne frappent que les sens.* »]

- Eugène Delacroix (8 out. 1822, *Journal*, I, 17-18)

“Insisto no fato de que este grande pintor esteve abaixo ou acima de sua tarefa, tratando-se de representar pelos meios da arte a imagem externa deste século, do qual ele é um dos mais raros intérpretes quanto ao espírito.”

[« *J'insiste (...) que ce grand peintre a été au-dessous ou au-dessus de sa tâche, lorsqu'il s'est agi de représenter par les moyens de l'art l'image extérieure de ce siècle, dont il est un des plus rares interprètes quant à l'esprit.* »]

- Ernest Chesneau (*L'art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, 1864)

“Em La Rochefoucauld: ‘Existem coisas belas que brilham mais quando permanecem imperfeitas do que quando são demasiado acabadas’.”

[« *Dans La Rochefoucauld: 'Il y a de belles choses qui ont plus d'éclat quand elles demeurent imparfaites, que quand elles sont trop achevées'.* »]

- Eugène Delacroix (29 jun. 1857, *Journal*, III, 108-9)



## LISTA DE FIGURAS

### CAPÍTULO 1. AS OBRAS

- Figura 1.** Eugène Delacroix, *La mort d'Ophélie*, 1838. Óleo s/ tela, 37,9 x 45,9 cm. Neue Pinakothek, München. .... 5
- Figura 2.** Eugène Delacroix, *La mort d'Ophélie*, 1843. Litografia, 18,1 x 25, 5 cm. Musée Eugène Delacroix, Paris. .... 6
- Figura 3.** Eugène Delacroix, *La mort d'Ophélie*, 1844. Óleo s/ tela, 55 x 64 cm. Oscar Reinhardt Museum “am Römerholz”, Winterthur..... 6
- Figura 4.** Eugène Delacroix, *La mort d'Ophélie*, 1853. Óleo s/ tela, 23 x 30 cm. Musée du Louvre, Paris..... 6
- Figura 5.** Trecho de página do diário de Delacroix, escrita no fim do ano de 1852. (1960[1932], vol. I, pp. 502-3). .... 7
- Figura 6.** Eugène Delacroix, *Hamlet e Horácio no cemitério*, 1835. Óleo s/ tela, c. 39 x 32 cm. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt..... 10
- Figura 7.** Eugène Delacroix, *Hamlet e Horácio no cemitério*, 1843. Litografia, 28,3 x 21,4 cm. Bibliothèque Nationale, Paris ..... 10
- Figura 8.** Eugène Delacroix, *Hamlet e Horácio no cemitério*, 1839. Óleo s/ tela, 81 x 65 cm. Musée du Louvre, Paris. .... 11
- Figura 9.** Eugène Delacroix, *Hamlet e Horácio no cemitério*, 1859. Óleo s/ tela, 29 x 36 cm. Musée du Louvre, Paris. .... 11
- Figura 10.** John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-52. Óleo s/ tela, 76,2 x 111,8 cm. Tate Gallery, Londres. .... 14
- Figura 11.** Léopold Burthe, *Ophélie*, 1851. Óleo sobre tela, 62,4 x 100 cm. Musée Sainte-Croix, Poitiers..... 14
- Figura 12.** Paul Delaroche, *La Jeune Martyre*, 1855. Óleo s/ tela, 1,71 x 1,48 m. Musée du Louvre, Paris..... 15
- Figura 13.** Charles Taylor, a partir de desenho de Robert Smirke, *Death of Ophelia*, 1783. Folger Shakespeare Library..... 15

- Figura 14.** James Parker, a partir de Richard Westall, *Death of Ophelia*, 1789. Folger Shakespeare Library. .... 16
- Figura 15.** Anna Jameson, *Ophelia and the fates*, 1832. In: *Characteristics of women: moral, poetical, and historical, with fifty vignette etchings*, vol. 1, p. 209. .... 17
- Figura 16.** Achille Devéria, *Mort d'Ophélie*, 1827-30. Bibliothèque Nationale de France, Paris ..... 19
- Figura 17.** Eugène Delacroix, *L'enlèvement de Rébecca*, 1846. Óleo s/ tela, 100 x 81,9 cm. Metropolitan Museum, New York..... 21
- Figura 18.** Eugène Delacroix, *Rébecca enlevée par le Templier*, 1858. Óleo s/ tela, 105 x 81 cm. Musée du Louvre, Paris. .... 21
- Figura 19.** Estudos para *O rapto de Rebeca* (versão de 1846), Chesneau refere-se ao terceiro, Musée du Louvre, Paris..... 21
- Figura 20.** Peter Paul Rubens, *O rapto das filhas de Leucipo*, c. 1617-18. Óleo s/ tela, 224 cm x 209 cm. Alte Pinakothek, München. .... 21
- Figura 21.** Gustave Courbet, *Les Baigneuses*, 1853. Óleo s/ tela, 227 x 193 cm. Musée Fabre, Montpellier. .... 24
- Figura 22.** Eugène Delacroix, *Femmes turques au bain*, 1854. Óleo s/ tela, 92,7 x 78, 7 cm. Wadsworth Atheneum, Hartford. .... 24
- Figura 23.** Ticiano, *Vênus de Urbino*, 1538. Óleo s/ tela, 119 cm x 165 cm. Galleria degli Uffizi, Florença..... 26
- Figura 24.** Eugène Delacroix, Folhas de cadernos de estudo representando Vênus. Musée du Louvre, Paris..... 27
- Figura 25.** Eugène Delacroix, *As quatro estações Hartmann: a primavera, Eurídice colhendo flores é mordida por uma cobra*, 1856-63. Óleo s/ tela, 196 x 166 cm. MASP, São Paulo. .... 28
- Figura 26.** Eugène Delacroix, *Indiana atacada por um tigre*, 1856. Óleo s/ tela, 51 x 61,3 cm. Neue Staatsgalerie, Stuttgart..... 29
- Figura 27.** Eugène Delacroix, *A morte de Sardanapalo* (detalhe), 1827. Óleo s/ tela, 368 x 495 cm. Musée du Louvre, Paris. .... 29

- Figura 28.** Peter Paul Rubens, *A morte de Dido*, c. 1635-38. Óleo s/ tela, 1,83 x 1,17 m. Musée du Louvre, Paris ..... 31
- Figura 29.** Guido Reni (ateliê), *Suicídio de Lucrecia*, 1625-40. Óleo s/ tela, 113 x 91 cm. MASP, São Paulo ..... 31
- Figura 30.** Ticiano, *Tarquínio e Lucrecia*, c. 1515. Óleo s/ madeira, 82 x 68 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena ..... 31
- Figura 31.** Carl Theodor von Piloty, a partir de Paolo Veronese, *Cleópatra*, c.1840-80. Litografia, 38,2 x 29,9 cm. British Museum, Londres ..... 31
- Figura 32.** Jacopo Robusti Tintoretto, *O rapto de Helena*, c.1578-80. Óleo s/ tela, 186 cm x 307 cm. Museo del Prado, Madrid. .... 33
- Figura 33.** Eugène Delacroix. Folhas com estudos para *L'enlèvement de Rébecca*, do Met, e para a *Primavera*, do MASP (este último invertido horizontalmente). Musée du Louvre, Paris ..... 33
- Figura 34.** Eugène Delacroix, único esboço conhecido para *A Morte de Ofélia* (invertido horizontalmente), Musée du Louvre, Paris..... 33
- Figura 35.** Eugène Delacroix, *Charles VI and Odette de Champdivers*, c. 1824-6. Óleo s/ tela, 33,5 x 27,5 cm. Matthiesen Collection, Londres ..... 38
- Figura 36.** Eugène Delacroix, *Louis d'Orléans montrant sa maîtresse*, c. 1825-26. Óleo s/ tela, 35,5 x 25,5 cm. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid..... 38

## CAPÍTULO 2. A MORTE DE OFÉLIA: ARTES VISUAIS, LITERATURA E TEATRO

- Figura 37.** Eugène Delacroix, *Mephistopheles in Flight*, 1828, do *Fausto* de Goethe, Paris, C. Motte, 1828. Litografia, 27 x 23,8 cm. Metropolitan Museum, NY. .... 44
- Figura 38.** Eugène Delacroix, *Faust dans son cabinet*, do *Fausto* de Goethe, Paris, C. Motte, 1828, Litografia. Bibliothèque Nationale de France, Paris..... 44
- Figura 39.** Eugène Delacroix, *Méphistophélès apparaissant à Faust*, 1828. Litografia, 26 x 21 cm. Bibliothèque Nationale de France, Paris. .... 45
- Figura 40.** Eugène Delacroix, *Méphistophélès apparaissant à Faust*, Salon 1827-8. Óleo s/ tela, 46 x 38 cm. Wallace Collection, Londres..... 45

<b>Figura 41.</b> Eugène Delacroix, <i>La mort de Valentin</i> , 1847. Óleo s/ tela, 81,5 x 65,5 cm. Kunsthalle Bremen, Alemanha.....	47
<b>Figura 42.</b> Eugène Delacroix, <i>Scène de la folie d'Ophélie</i> , 1834. Litografia, Musée Eugène Delacroix, Paris .....	48
<b>Figura 43.</b> Achille Devéria, a partir de Louis Boulanger, <i>Harriet Smithson as mad Ophelia</i> , 1827. Litografia, Folger Shakespeare Library.....	48
<b>Figura 44.</b> Imagem comparativa entre a litografia de Delacroix de 1834, <i>Cena da loucura de Ofélia</i> , e a de 1843, <i>A Morte de Ofélia</i> .....	49
<b>Figura 45.</b> Eugène Delacroix, <i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i> , 1834. Óleo s/ tela, 1,80 x 2,29 m. Musée du Louvre, Paris .....	51
<b>Figura 46.</b> Eugène Delacroix, <i>Femmes d'Alger dans leur intérieur</i> , 1849. Óleo s/ tela, 0,84 x 1,12 m. Musée Fabre, Montpellier .....	51
<b>Figura 47.</b> Eugène Delacroix, <i>Hamlet et Guildenstern</i> , 1843, litografia. Musée Eugène Delacroix, Paris .....	52
<b>Figura 48.</b> Eugène Delacroix, <i>Hamlet tenté de tuer le roi</i> , 1843, litografia. Musée Eugène Delacroix, Paris .....	52
<b>Figura 49.</b> Eugène Delacroix, <i>Reproches d'Hamlet à Ophélie</i> , sem data, litografia. Musée Eugène Delacroix, Paris .....	53
<b>Figura 50.</b> Eugène Delacroix, <i>Reproches d'Hamlet à Ophélie</i> , 1840. Óleo s/ tela, 29 x 22 cm. Musée du Louvre, Paris .....	53
<b>Figura 51.</b> Anne-Louis Girodet-Trioson, ilustração de <i>Phèdre</i> , edição deluxe de Pierre Didot das obras completas de Racine, 1801-5. Met, NY (invertido horizontalmente). .....	54
<b>Figura 52.</b> Pierre-Narcisse Guérin, <i>Phèdre et Hippolyte</i> , 1802. Óleo s/ tela, 2,57 x 3,35 m. Musée du Louvre, Paris.....	56
<b>Figura 53.</b> Pierre-Narcisse Guérin, <i>Andromaque et Pyrrhus</i> , 1810. Óleo s/ tela, 3,42 x 4,57 m. Musée du Louvre, Paris.....	61
<b>Figura 54.</b> Talma, no papel de Hamlet, e Duchenois, no papel de Gertrudes, na tragédia <i>Hamlet</i> , de Ducis, publicado por Martinet, início do séc. XIX. Folger Shakespeare Library. ....	63

- Figura 55.** Eugène Delacroix, *Cleópatre et le paysan*, 1838. Óleo s/ tela, 97,8 x 127 cm. Ackland Art Museum, Chapel Hill, North Carolina..... 71
- Figura 56.** Pierre-Narcisse Guérin, *Retour de Marcus Sextus*, 1799. Óleo s/ tela, 217 x 243 cm. Musée du Louvre, Paris. .... 71
- Figura 57.** Detalhes da fisionomia de Marco Sexto e Fedra, das telas de Guérin, e Cleópatra, de Delacroix. .... 72
- Figura 58.** Auguste Préault, *Ophélie*, 1842, fundido em bronze em 1876. Relevo em bronze, H. 0,75; L. 2; P. 0,2 m. Musée D’Orsay, Paris. .... 74
- Figura 59.** Eugène Delacroix, *La reine s'efforce de consoler Hamlet*, , 1834, litografia. Musée Eugène Delacroix, Paris..... 78
- Figura 60.** Eugène Delacroix, *Hamlet veut suivre l'ombre de son père*, 1835, litografia. Musée Eugène Delacroix, Paris..... 78
- Figura 61.** Marcantonio Raimondi, *Ceia na casa de Simão*, a partir de Rafael, c. 1490-1534, gravura em papel. Victoria and Albert Museum, Londres. .... 81
- Figura 62.** Peter Paul Rubens, *Ceia na casa de Simão*, 1618-20. Óleo s/ tela (transferido da madeira), 189 x 285 cm. Hermitage, São Petersburgo. .... 81

<p><b>CAPÍTULO 3. AS OFÉLIAS DE DELACROIX E A PESQUISA PSIQUIÁTRICA NA FRANÇA DO INÍCIO DO SÉC. XIX</b></p>
---

- Figura 63.** Eugène Delacroix, *Tête de vieille femme*, 1824. Óleo s/ tela, 42 x 34 cm. Musée des Beaux-Arts d’Orléans..... 98
- Figura 64.** Théodore Géricault, *Monomanie du jeu*, c. 1820. Óleo s/ tela, 77 x 65 cm. Musée du Louvre, Paris ..... 98
- Figura 65.** Georges-François-Gabriel, Uma demonomaníaca, In: *Dictionnaire des sciences médicales*, VIII, prancha 4..... 100
- Figura 66.** Georges-François-Gabriel, Um demonomaníaco, In: *Dictionnaire des sciences médicales*, VIII, prancha 1..... 100
- Figura 67.** Georges-François-Gabriel, Um maníaco curado, In: *Dictionnaire des sciences médicales*, XXX, prancha 2..... 100

- Figura 68.** Théodore Géricault, *Monomanie de l'envie*, início dos anos 1820. Óleo s/ tela, 72 x 58 cm, Musée des Beaux-Arts de Lyon..... 100
- Figura 69.** Théodore Géricault, *Monomanie du vol*, c. 1820-4. Óleo s/ tela, 61,2 cm x 50,2 cm. Museum voor Schone Kunsten, Gent, Bélgica..... 100
- Figura 70.** Théodore Géricault, *Monomanie du vol des enfants*, c. 1820. Óleo s/ tela, 64,8 x 54 cm. Michele and Donald D'Amour Museum of Fine Arts, Springfield, Massachusetts ..... 100
- Figura 71.** Eugène Delacroix, *Le Tasse dans la maison de fous*, 1824. Óleo s/ tela, 50 x 61,5 cm. Coleção particular..... 108
- Figura 72.** Eugène Delacroix, *Le Tasse dans la maison de fous*, 1839. Óleo s/ tela, 60 x 50 cm. Oskar Reinhardt Museum, Winthertur. .... 109
- Figura 73.** Eugène Delacroix, *Michelangelo dans son atelier*, 1849-50. Óleo s/ tela, 40 x 32 cm. Musée Fabre, Montpellier..... 109
- Figura 74.** André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière* (título no livret do Salon), 1887. Óleo s/ tela, 2,90 x 4,30 m. Faculté de Médecine, Paris. .... 113

<b>CONCLUSÃO</b>
------------------

- Figura 75.** Honoré Daumier, *Croquis pris au Salon*, Le Charivari, 10.05.1865. Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes, Paris ..... 117
- Figura 76.** Gabriel-François Doyen, *Le miracle des Ardens*, 1767. , 1767. Óleo s/ tela, 665 x 450 cm. Église de St. Geneviève, St. Roch ..... 118
- Figura 77.** Joseph-Marie Vien, *Marc-Aurèle faisant distribuer au peuple du pain et des médicaments, dans un temps de famine et de peste*, 1765. Óleo s/ tela, 300 x 301 cm. Musée de Picardie, Amiens..... 118
- Figura 78.** Antoine Borel (desenho); Jacques Bouillard (gravura), a partir de Giuseppe Cesare, *Suzanne au bain*, 1786. Gravura em metal. Bibliothèque Nationale de France, Paris ..... 120
- Figura 79.** Gavriila Ivanovitch Scarodoumov (gravura), a partir de Carle Van Loo, *La chaste Suzanne*, 1765-73. Gravura em metal. Albertina Museum, Viena..... 120

Todas as traduções do francês, do inglês e do alemão foram feitas por mim, salvo quando especificado o contrário. O texto na língua original foi, em geral, mantido entre parênteses ou em nota, a título de comparação, segundo o critério que adotar o leitor.

As citações do *Journal* de Eugène Delacroix correspondem à edição de André Joubin, publicada pela primeira vez em 1932, revista e ampliada por ele em 1950 e reimpressa em 1960. A menção à primeira edição, de 1893, quando ocorrer, virá explicitada.



## INTRODUÇÃO

Que interesse pode haver na investigação de três pinturas em pequenas dimensões e uma litografia representando Ofélia na obra do pintor de *La Barque de Dante* (1822), de *Scène des Massacres de Scio* (1824), de *Mort de Sardanapale* (1827-28) e de *Le 28 juillet - la Liberté guidant le peuple* (1830)? Tratando-se de uma obra tornada pública somente na gravura de 1843 e que se encontra, por certo, na periferia da produção do artista, qual o seu valor enquanto objeto de estudo?

As *Ofélias* de Eugène Delacroix (1798-1863) introduziram na história da arte um modo de representar a personagem no momento da morte retomado por outros pintores, haja vista a imagem mais popular da cena, do inglês John Everett Millais (1829-1896) ou outra, formalmente próxima embora tematicamente distinta, *A jovem mártir*, de Paul Delaroche (1797-1856)<sup>1</sup>. Mesmo não tratando diretamente de um tema de prestígio na hierarquia acadêmica dos gêneros, pois, apesar de retratar a figura humana, não é exemplar e não inspira o heroísmo, e mesmo não constituindo um trabalho em grandes dimensões, as *Ofélias* foram criadas por Delacroix no contexto de seu desejo de rivalizar com os antigos

---

<sup>1</sup> Só para citar duas obras emblemáticas. Na verdade, a partir do segundo terço do séc. XIX, aproximadamente, o tema de Ofélia virou uma febre entre artistas europeus. Kimberly Rhodes escreve sobre o cenário inglês: “Ofélia desempenha um papel menos pronunciado, ainda que significativo, na cultura visual dos séculos XVIII e XX, sua ascensão no período vitoriano fazendo-se mais evidente e marcante. Por exemplo, entre 1791 e 1828, apenas cinco trabalhos com Ofélia foram mostrados na *Royal Academy*. Em contraste, três representações de Ofélia constaram na exposição anual da *Royal Academy* somente no ano de 1831. De 1831 em diante, mais Ofélias foram exibidas na *Royal Academy* por década do que foram mostradas entre 1791 e 1828” [“*Ophelia plays a less pronounced, albeit significant, role in eighteenth- and twentieth-century visual culture, making her ascendance in the Victorian period more notable and noticeable. For example, between 1791 e 1828, only five works featuring Ophelia were shown at the Royal Academy. By contrast, three representations of Ophelia were presented in the 1831 Royal Academy annual exhibition alone. From 1831 onward, more Ophelias were exhibited at the Royal Academy per decade than were shown between 1791 and 1828*”] (RHODES: 2008, p. 4). Delphine de Lafond escreve sobre o cenário francês: “Os famosos *Salons* de Paris do séc. XIX exibiram 90 Ofélias, retratadas em pinturas, aquarelas, desenhos e esculturas. Entre elas, constam 50 pinturas, bem menos se comparado às Ofélias exibidas na *Royal Academy* britânica ao longo do século. Mas o total das imagens pintadas de Ofélia feitas por artistas franceses no séc. XIX chega a um número significativamente maior, algo em torno de 100, além das exibidas no *Salon*. Do fim dos anos 1820 até 1900, o número de Ofélias aumentou, tendo um pico significativo nos anos 1890” [“*The famous Paris Salons of the nineteenth century exhibited ninety Ophelias, depicted in paintings, watercolours, drawings, and sculptures. Among this were fifty paintings, rather few compared to the British Royal Academy’s Ophelias exhibited over the century. But a total count of pictures painted of Ophelia by French artists in the nineteenth century arrives at a figure significantly higher, some one hundred beyond those exhibited at the Salon. From the late 1820s to 1900, the number of Ophelias increased, with a significant peak in the 1890s*”] (LAFOND: 2012, p. 169).

mestres e produzir obras passíveis de serem inseridas na tradição da pintura ambiciosa. O capítulo 1 deste trabalho concentra-se na relação dessas obras com a tradição pictórica e com outras do mesmo artista, levando em conta como nossa sensibilidade reage a uma imagem como essa, que aproxima sexualidade e morte – o que já ocorria, por exemplo, nas representações do martírio religioso –, aproximação produzida, nesse caso, no âmbito da estética romântica, na qual a mulher é idealizada pelo artista somente para permanecer na posição de um objeto inacessível. Uma seção do capítulo é dedicada, ainda, às pinturas em pequeno formato, os *petits tableaux*.

As *Ofélias* ensejam também uma discussão sobre o lugar que ocupavam as fontes literárias modernas na obra do artista e sobre o significado do “teatral” em sua obra. Esses aspectos – a relação com a literatura moderna e com o “teatral” – são as pedras de toque do capítulo 2. Entendo o teatral na obra de Delacroix como: 1) citações diretas das artes da cena por meio da reprodução de gestos e expressões faciais de atores; 2) a existência de um pensamento cênico a estruturar a imagem; e 3) um qualificativo negativo, equivalente a *artificial*, *forçado* ou *exagerado*. Em todos esses aspectos, o *gesto* revela-se um fator central no processo de produção e recepção da obra de arte.

A eloquência do gesto, no âmbito da representação pictórica, legítima em grande parte os empréstimos *conscientes* que pintores faziam, nos séculos XVIII e XIX, do teatro, e remete, ao menos, à influência que Nicolas Poussin (1594-1665) e a sistematização dogmática de seu legado nos pintores-teóricos da Academia exerceram sobre a cultura visual francesa<sup>2</sup>. Essa herança consciente provavelmente chega a Delacroix por meio de seu

---

<sup>2</sup> Poussin, tratando-se do problema da *expressão*, deve muito aos italianos dos séculos XV e XVI, os quais, por sua vez, encontram-se em débito com os oradores antigos. Pois ao definir a educação do orador ideal, os retóricos clássicos conferiam importância também ao gesto e à expressão do rosto como meios de comunicar emoções humanas. Os críticos renascentistas foram convidados a comparar a pintura com a oratória numa observação de Quintiliano (*Institutio Oratoria* XI. 3, 67), que não estranhava a grande eficácia do gesto na oratória, quando os gestos calados de uma pintura podiam entrar tão fundo no coração que pareceriam superar, nesse sentido, o poder do próprio discurso. Cícero, no *De oratore*, dedicou um capítulo (III. 59) à relevância dos gestos e expressões faciais como indicativos do *motus animi*. Alberti (*Della Pittura*, 54) aconselhava o pintor a ler os *rhetorici* e Leonardo recomendava-lhe que prestasse atenção à sutileza dos movimentos dos mudos, cuja única linguagem é a do gesto (*Tratatto della Pittura*, Libro A, carta 24, 33). Para ele, a pintura que não exteriorizasse convincentemente as paixões da alma estaria “*due volte morte*” (id., *ibid.*). [Cf. citado em: LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting*. **The Art Bulletin**, XXII, 1940, p. 219; para acompanhar a apropriação desse discurso pelos acadêmicos franceses sob o

professor Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833). O gesto é, para Delacroix e para os pintores criados na tradição do *ut pictura poesis*, o veículo mais apropriado de transmissão do conteúdo expressivo do quadro. Nele se concentra o drama da imagem. Sua imobilidade deve, portanto, ser “ouvida”. A discussão proposta em torno do gesto teatral na obra de Delacroix fundamenta, especialmente, um aspecto de minha interpretação das suas imagens da morte de Ofélia, em que estabeleço uma projeção que não pode ser, desse modo, aleatória ou gratuita, sobre o gesto da personagem de segurar o galho ao morrer. Esse gesto não é simbólico, como, por exemplo, o indicador e o dedo médio levantados da mão direita de Cristo, automaticamente lidos na cultura judaico-cristã como “abençoar”, e não está inserido num contexto interativo, ou seja, não projeta uma reação em alguém dentro da cena, a qual, por sua vez, nos forneceria um parâmetro de como reagir a ele – o que de modo algum anula seu poder expressivo, embora lhe subtraia em termos de transparência. Além disso, no caso de Delacroix, o gesto do pintor também tem um papel a desempenhar no drama da imagem, nunca tão predominante que ofusque o dos demais personagens no quadro, mas nunca tão secundário que justifique ignorá-lo em cena.

Portanto, mesmo que *A Morte de Ofélia* trate, como veremos, de um momento da peça de Shakespeare que não era encenado, mas descrito por uma personagem, ou seja, mesmo que Delacroix tenha se baseado apenas numa descrição e não numa encenação ao criá-la, a influência que o teatro exerce sobre sua obra em geral e sobre a obra de artistas anteriores, especialmente Guérin, orienta nossa leitura dessas imagens em particular. Assim, o capítulo 2 opera indiretamente sobre o foco da análise. É um daqueles momentos em que o pintor precisa cuidar do fundo para garantir que o apelo se concentre na figura.

O último ponto de interesse no estudo dessas obras “menores” de Delacroix encontra-se na relação que podem apresentar com um momento na história da psiquiatria – Ofélia enlouquece antes de cometer o suposto suicídio – em que há uma revisão na classificação e no tratamento das psicopatologias e na própria imagem do doente mental diante da sociedade francesa. Estabeleço, por meio do caráter paternal por trás da amizade

---

signo da filosofia cartesiana, que culmina na “mecanização” e regularização da *expressão*, ver toda a seção III - *Expression*, pp. 217-26.]

entre Delacroix e Théodore Géricault (1791-1824), uma relação por oposição das *Ofélias* do primeiro com os retratos de monomaníacos do último. Trago um quadro posterior, do fim do séc. XIX, *La leçon clinique du docteur Charcot*, de André Brouillet, e estabeleço então uma relação por semelhança das *Ofélias* com a ilustração da histeria. No último caso, estou consciente de que há uma projeção *a posteriori* de conteúdo sobre as imagens de Delacroix e, nesse sentido, a-histórica. Delacroix não “medicaliza” a loucura de Ofélia em suas obras. Mas isso não impede que, olhando retrospectivamente, ou seja, levando em conta não somente o momento isolado, mas também o que ocorreu logo depois, elas ganhem um novo sentido e, vendo por esse ângulo, acredito ainda estar trabalhando dentro do campo do historiador.

Mesmo os capítulos 2 e 3 deste trabalho, cujo foco é contextual, giram em torno desta questão central: a singularidade da interpretação de Delacroix nas obras que representam *A morte de Ofélia*, na qual valores tradicionais, de um ponto de vista iconográfico, e modernos, de um ponto de vista técnico e temático, se misturam. Espero, de minha parte, oferecer uma interpretação que ajude a entender melhor o poder da contradição operando nessas obras, o qual as pressiona em direções opostas e impede a distinção nítida de um centro.

## Capítulo 1. AS OBRAS

### 1.1. AS QUATRO REPRESENTAÇÕES DE A MORTE DE OFÉLIA DE EUGÈNE DELACROIX

Eugène Delacroix fez uma série de 16 litografias ilustrando *Hamlet* entre 1834 e 1843, entre as quais figura uma *Morte de Ofélia*, datada de 1843<sup>3</sup> (o Musée Eugène Delacroix, Paris, possui a série completa, além das 16 pedras litográficas originais). Ele havia pintado o mesmo motivo, em composição semelhante, em 1838 (Neue Pinakothek, Munique). Retornou a ele ainda numa pintura de 1844 (Oscar Reinhardt Museum “am Römerholz”, Winterthur) e em outra de 1853 (Musée du Louvre, Paris)<sup>4</sup>. Assim, esta foi uma de suas composições executadas antes em pintura e depois em gravura.



Figura 1. Eugène Delacroix, *La mort d'Ophélie*, 1838. Óleo s/ tela, 37,9 x 45,9 cm. Neue Pinakothek, München.

<sup>3</sup> Neste ano, Delacroix publicou às próprias expensas, junto ao impressor Villain e aos editores Jean e Michel-Ange Gihaut, 13 gravuras da série, numa tiragem de 80 exemplares: *La reine s'efforce de consoler Hamlet*; *Hamlet veut suivre l'ombre de son père*; *Le fantôme sur la terrasse*; *Polonius et Hamlet*; *Hamlet et Guildenstern*; *Hamlet fait jouer aux comédiens la scène de l'empoisonnement de son père*; *Hamlet tenté de tuer le roi*; *Le meurtre de Polonius*; *Hamlet et la reine*; *Hamlet et le cadavre de Polonius*; *La Mort d'Ophélie*; *Hamlet et Horatio devant les fossoyeurs* e *Mort d'Hamlet*. Na segunda edição, feita após a morte de Delacroix, em 1864, foram acrescentadas três gravuras que haviam sido excluídas pelo artista da série anterior, duas das quais envolvendo cenas em que a personagem de Ofélia toma parte: *Reproches d'Hamlet à Ophélie*; *Scène de la Folie d'Ophélie*; *Combat d'Hamlet et de Laërte dans la fosse*. A segunda edição contou com 200 exemplares e foi realizada por intermédio de Dusacq, dos irmãos Michel Lévy e de Pagnerre. [SÉRULLAZ: 1993, pp. 7-8] A série litográfica não foi concebida para acompanhar uma publicação do texto da peça, contando apenas com uma breve legenda abaixo das imagens. Conhecemos ao menos um proprietário dessas gravuras. Segundo Théodore de Banville (1882:79-80), Charles Baudelaire, em 1843, possuía a 1ª edição completa da série pendurada numa parede do seu pequeno apartamento no Hotel de Pimodan, Quai D'Anjou, Paris.

<sup>4</sup> Respectivamente, como numeradas no catálogo completo das obras de Delacroix, organizado por Lee Johnson (1986): 264, 282, 313.

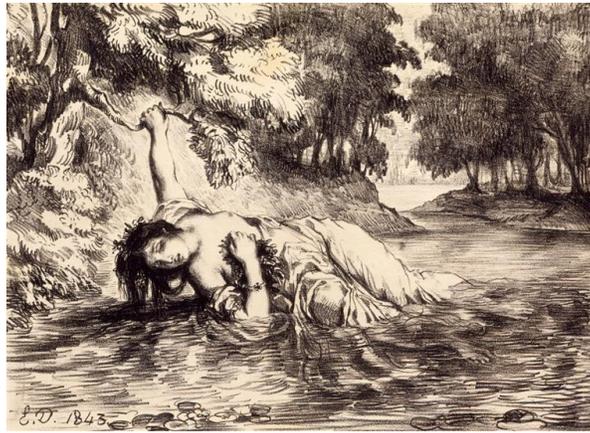


Figura 2. Eugène Delacroix, *La mort d'Ophélie*, 1843. Litografia, 18,1 x 25,5 cm. Musée Eugène Delacroix, Paris.



Figura 3. Eugène Delacroix, *La mort d'Ophélie*, 1844. Óleo s/ tela, 55 x 64 cm. Oscar Reinhardt Museum "am Römerholz", Winterthur.



Figura 4. Eugène Delacroix, *La mort d'Ophélie*, 1853. Óleo s/ tela, 23 x 30 cm. Musée du Louvre, Paris.

Tanto a litografia quanto as pinturas da morte de Ofélia são muito semelhantes entre si. Há uma variação de enquadramento entre elas, Delacroix experimentando com um efeito de proscênio e outro de proximidade maior do espectador; há diferenças também nos elementos que compõem a paisagem. Além disso, a pintura de Munique é praticamente monocromática, segundo seu proprietário na época, Frédéric Villot (1809-1875), o qual afirmou no catálogo da venda de sua coleção (11 fev. 1865) que Delacroix a pintara, no ano de 1838, em sua propriedade em Champrosay, ela não é “*ni une grisaille ni une œuvre entièrement colorée*” (apud JOHNSON: 1986, p. 84). A pintura de 1844 é, comparativamente as outras duas, mais “acabada”. Na de 1853, o corpo de Ofélia aparece invertido, com a cabeça voltada para a direita e não, como nas anteriores, para a esquerda, repetindo a orientação da matriz litográfica.

Ao que consta, as pinturas da morte de Ofélia não foram expostas publicamente durante a vida de Delacroix e não integram, salvo um desenho preparatório, o catálogo da venda das obras remanescentes em seu ateliê após sua morte, organizado em 1864, o que indica que pertenciam a coleções privadas<sup>5</sup>. No diário do artista consta, em uma página do fim de 1852, no registro de cessão de alguns quadros a marchands, entre eles Georges Thomas, um quadro de *Ophélie dans le ruisseau*, no valor de 700 francos. Provavelmente, essa transação se deu no início de 1853, entre fevereiro e abril, devendo tratar-se, portanto, da versão de 1853.

Marché avec Thomas :	
<i>Desdémone aux pieds de son père</i> (C. R. 698).....	400 fr.
<i>Ophélie dans le ruisseau</i> (C. R. 790).....	700 —
<i>Deux lions sur le même tableau</i> (C. R. 1051).....	500 —
<i>Michel-Ange dans son atelier</i> (C. R. 1184).....	500 —
	} 2 100 fr.
(En avril) <i>Desdémone dans sa chambre</i> (C. R. 1079).....	500 fr.
La répétition du <i>Christ</i> de M. de Geloës (C. R. 1037).....	1 000 —

Figura 5. Trecho de página do diário de Delacroix, escrita no fim do ano de 1852. In: JOUBIN, André (introduction et notes). *Journal de Eugène Delacroix*. 3 vols. Plon: Paris, 1960 [1932] (vol. I, pp. 502-3). O número entre parênteses corresponde ao número da obra no Catálogo Robaut (C. R.).

<sup>5</sup> BURTY, Phillippe. *Catalogue de la vente qui aura lieu par suite des décès de E. Delacroix (...)*. Hotel Drouot, Paris, 16-19 février 1864. Na seção *Dessins et croquis* (p. 80), está registrada uma composição de *A morte de Ofélia* a grafite, igual à da litografia.

No catálogo organizado em 1885 por Alfred Robaut e comentado por Ernest Chesneau, que em muito segue um anterior, de 1873, de autoria de Adolphe Moreau, o quadro do Louvre consta como sendo o do ano de 1844 e, inversamente, o de 1844 (hoje em Winterthur), como o último executado por Delacroix, em 1859 (não em 1853)<sup>6</sup>. Maurice Sérullaz (1963) e Lee Johnson (1986) detectaram a confusão e Vincent Pomarède (2004), seguindo-os, escreveu que provavelmente a divulgação das litografias da série *Hamlet* tenha levado um marchand ou patrono a encomendar a Ofélia de Winterthur, quase uma réplica da versão de 1838, embora pouco maior em dimensões e com cores mais vivas<sup>7</sup>. O

---

<sup>6</sup> Eis a nota de rodapé escrita por Moreau ao quadro de 1838: “Veremos figurar adiante na venda Allou-Erler, em 1872, um segundo quadro com a mesma composição (52 x 64 cm), que não devemos confundir com um terceiro de menores dimensões (22 x 30 cm); *este bem acabado*, também assinado à direita e não datado, mas pintado em 1844, pouco tempo após a execução da litografia. Este último quadro, que não figurou em venda pública, pertence hoje ao Sr. John Saulnier” [« *On verra figurer plus loin à la vente Allou-Erler en 1872, un second tableau de la même composition (H.52<sup>c</sup> x L.64<sup>c</sup>), qu'il ne faut pas confondre avec un troisième de plus petites dimensions (H.22<sup>c</sup> x L.30<sup>c</sup>); celui-ci très-terminé, aussi signé à droite et non daté, mais peint en 1844, peu de temps après l'exécution de la lithographie. Ce dernier tableau, qui n'a pas figuré en vente publique, appartient aujourd'hui à M. John Saulnier* »] (grifo meu, MOREAU: 1873, p. 251). Ora, o terceiro quadro de menores dimensões não pode ser aquele *très-terminé*. Mas por que a data deste menor foi considerada relativa ao “bem acabado”? Precisaríamos de mais evidências para ter certeza de que Moreau não se confundiu, por exemplo, apenas em relação à aparência dos quadros (a datação permanecendo correta), pois se retirarmos a expressão *très-terminé*, suprimimos também o erro lógico; no mais, ao sequenciar os quadros (*un second, un troisième*) ele não está se referindo ao fato de que um foi feito após o outro, mas apenas ao de que um terceiro, fora os que já eram conhecidos por figurarem em vendas públicas, *existe*. Finalmente, Moreau cataloga (1873:252) o quadro hoje em Winterthur como pintado mesmo depois, em 1859 (não em 1844), ou seja, ele repete a informação supostamente equivocada ainda uma vez após tê-la lançado numa nota de rodapé.

<sup>7</sup> REINHARDT-FELICE, Mariantonia (org.) **Sammlung Oskar Reinhardt 'Am Römerholz' Winterthur, Gesamtkatalog**. Basel: Schwabe Verlag, 2004, p. 302. Devo mencionar, todavia, que Maurice Sérullaz, em *Eugène Delacroix, 1798-1863: Mémorial de l'exposition organisée à l'occasion du centenaire de l'artiste* (Louvre, 1963), não corrige Moreau, como afirma Pomarède neste catálogo da Coleção Oskar Reinhardt 'am Römerholz' (p. 304, nota 7), pois cita Robaut em sentido de concordância. Sérullaz escreve no comentário do desenho a lápis da *Morte de Ofélia*: “Estudo para o quadro do Louvre (Robaut, 1885, n° 790) pintado em 1844 (...)” [« *Étude pour le tableau du Louvre (Robaut, 1885, n° 790) peint en 1844 (...)* »] (grifo meu, p. 245). Na verdade, Sérullaz corrige a datação de Moreau em relação a outro quadro, o *Hamlet e o coveiro*: “Moreau faz confusão com a tela intitulada *Hamlet diante do corpo de Polônio*, catalogada duas vezes por Robaut sob os n°s 943 e 1387. Além disso, Robaut comete um erro ao indicar a de n° 1387, *Hamlet diante do corpo de Polônio*, como sendo o quadro do *Salon* de 1859. Trata-se, na verdade, deste que apresentamos aqui, que Robaut cataloga sob o n° 1388 : *Hamlet e o coveiro* (...). As críticas do *Salon* não deixam nenhuma dúvida a respeito. No mais, o quadro está datado de 1859” [« *Moreau établit une confusion avec la toile intitulée Hamlet devant le corps de Polonius cataloguée deux fois par Robaut aux n°s 943 e 1387. En outre, Robaut fait erreur en indiquant au n° 1387 l'Hamlet devant le corps de Polonius comme étant le tableau du Salon de 1859. Il s'agit bien de celui que nous présentons ici, que Robaut catalogue sous le n° 1388 : Hamlet et le fossoyeur (...). Les critiques du Salon ne laissent aucun doute sur ce point. De plus le tableau est daté de 1859* »] (SÉRULLAZ: 1963, p. 386). Lee Johnson (1986:109) afirma que o equívoco de Moreau e Robaut foi primeiro detectado por André Joubin, o qual, em sua edição do *Journal* de Delacroix, identificou a pintura do

quadro integrou a coleção Allou-Erler entre 1864-72, foi vendido a J.-B. Faure e, em 1873, ao Sr. Hulot, depois ao marchand Durand-Ruel. Já a versão de 1853 foi adquirida pelo *amateur* John Saulnier<sup>8</sup>.

Partindo da análise de Robert Edenbaum<sup>9</sup> da série de litografias de Hamlet, nota-se que, nas representações do príncipe, Delacroix parece menos interessado em ilustrar a peça do que em criar trabalhos individuais e, como corolário, interpretações do caráter do personagem título (1967:350). Isso porque não há uma constância na definição de sua fisionomia (que se altera livremente ora para a de um jovem imberbe, afeminado, ora para a de um homem maduro, barbado). Além disso, experimentações em termos compositivos diferentes umas das outras mostram como algumas cenas, a do cemitério com a caveira de

---

Louvre com aquela vendida a Thomas em 1853 (a correção de 1859 para 1853 procede, pois, como lembra o autor, Théophile Silvestre cita, já em 1855, uma terceira pintura da morte de Ofélia do artista); a de Winterthur passou, então, a datar de 1844, o ano estabelecido por Moreau para a anterior. Depois de concordar com Joubin, o qual faz a correção sem expor suas razões (ver figura 5), Johnson desenvolve seu argumento (repetido por Pomarède, cf. citamos acima) observando que a pintura de Winterthur (1844) é mais semelhante à primeira versão, de Munique (1838), e a litografia de 1843, por sua vez, parece ter sido a base para o quadro do Louvre (1853). O principal critério para essa associação em pares, fora o tamanho do corpo de Ofélia, é o modo como pende sua cabeça nas respectivas versões: nas duas primeiras ela está inclinada na direção do vértice inferior esquerdo da tela; nas duas últimas, paralela em relação aos limites horizontais do suporte. Na verdade, foi no catálogo de uma exposição de Delacroix em Edimburgo (1964:30) que Johnson esclareceu melhor sua concordância com Joubin: o autor considera o estilo mais esboçado (*sketchy*) do *tableautin* do Louvre típico da maneira tardia do artista. Cotejando a versão mais acabada em pintura de *Hamlet e Horácio no cemitério* (também conhecida como *Hamlet e o coveiro*, Musée du Louvre, Paris), datada de 1839, com a outra versão, mais expeditiva, exposta no *Salon de 1859* (Musée du Louvre, Paris), e depois com as *Ofélias* de 1844 e 1853, a nova datação proposta parece proceder, embora isso ainda não seja suficiente para torná-la, de fato, inquestionável (*petits tableaux* anteriores à maturidade do artista, por ex., também podem apresentar uma pincelada menos descritiva). Delacroix escreve em 3 de abril de 1853 (ver nota 32 a seguir) que estava sobrecarregado de encomendas de pequenos quadros (o quadro do Louvre, 23 x 30 cm, é quase a metade do tamanho do de Winterthur, 55 x 64 cm) e na página do diário em que registra a negociação com Thomas, os outros quadros junto com os quais Ofélia foi vendida são de dimensões mais próximas à da tela da Suíça (cf. a identificação de Joubin no Catálogo Robaut: *Desdémone...*, 1839, 40 x 32 cm; *Deux lions...*, 1848, 41 x 52 cm; *Michel-Ange...*, 1851, 60 x 40 cm). Além disso, a tela de Ofélia custou 700 francos, em torno de 200 francos a mais do que as outras. Seria por tratar-se de uma tela um pouco maior, como a que está em Winterthur? Ou simplesmente o tema tinha mais apelo entre o público?

<sup>8</sup> Cf. cartas autógrafas deste a Adolphe Moreau, 20 e 24 mar. 1873, *Inventaire du département des arts graphiques*, Musée du Louvre, Paris (A850 Recto). Lee Johnson (1986:133), contudo, questiona seu nome como proprietário, com base nas anotações de Robaut feitas na cópia pessoal do seu próprio catálogo, conservada no *Cabinet des Estampes* da Bibliothèque Nationale, Paris. Nela, Robaut apagou o nome de Saulnier. Segundo Johnson, da venda da coleção Marmontel (11 mai. 1868), o quadro teria passado, em torno de 1885, à *Galerie Georges Petit*.

<sup>9</sup> EDENBAUM, Robert I. *Delacroix's "Hamlet" Studies*. *Art Journal*, vol. 26, n. 4 (Summer, 1967), pp. 340-351 + 173.

Yorick, por exemplo, eram mais controversas na imaginação de Delacroix do que a da morte de Ofélia. E se pensarmos, junto com Alan Young<sup>10</sup>, que “a imagem de Ofélia dentro do riacho tornou-se a imagem aceita do destino de Ofélia, quase tão reconhecida quanto à de Hamlet, o homem com a caveira, mesmo para aqueles que jamais assistiram ou leram Hamlet” (2002:340), poderemos nos perguntar por que a imagem do último era tão fugidia em sua imaginação, propondo-se diferentes soluções compositivas para ela, e a da primeira, tão definitiva.



Figura 6. Eugène Delacroix, *Hamlet e Horácio no cemitério*, 1835. Óleo s/ tela, 100 x 81,3 cm. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.



Figura 7. Eugène Delacroix, *Hamlet e Horácio no cemitério*, 1843. Litografia, 28,3 x 21,4 cm. Bibliothèque Nationale, Paris.



Figura 8. Eugène Delacroix, *Hamlet e Horácio no cemitério*, 1839. Óleo s/ tela, 81 x 65 cm. Musée du Louvre, Paris

<sup>10</sup> YOUNG, Alan R. **Hamlet and the visual arts, 1709-1900**. Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Press, 2002.



Figura 9. Eugène Delacroix, *Hamlet e Horácio no cemitério*, 1859. Óleo s/ tela, 29 x 36 cm. Musée du Louvre, Paris.

## 1.2. OFÉLIA NA PRODUÇÃO DE DELACROIX E NA TRADIÇÃO DA PINTURA OCIDENTAL

Ao longo da peça, temos dúvidas se Hamlet realmente enlouqueceu ou se apenas finge; ele é ora amável e virtuoso, ora cruel e blasfemo, com frequência paralisado entre a dúvida e a certeza diante da tarefa que o destino lhe impõe: vingar o pai, morto pelo tio. Hamlet, “um ser nobre, puro, eminentemente moral, mas desprovido da energia que faz os heróis, deve sucumbir sob o peso de um fardo que não pode nem carregar nem rejeitar” (GOETHE *apud* JANIN: 1854, p. 300, nota 1).

Ambiguidades do caráter de Hamlet espelham o de Delacroix, as mesmas ambiguidades que podem ter levado o pintor a vacilar mais sobre a representação visual do príncipe do que sobre a de Ofélia. Delacroix foi um pintor tradicionalista e inovador<sup>11</sup>. Suas

---

<sup>11</sup> Tenha-se em conta algumas frases colhidas de seu diário: “O que faz os homens de gênio, ou melhor, o que eles fazem, não são em absoluto as ideias novas – é essa ideia que os possui de que o que já foi dito ainda não o foi o suficiente” [« *Ce qui fait les hommes de génie ou plutôt ce qu'ils font, ce ne point les idées neuves, c'est cette idée qui les possède que ce qui a été dit ne l'a pas encore été assez* »] (15 mai. 1824, *Journal*, I, 101). Sobre Rubens: “O novo é muito antigo; pode-se mesmo dizer que é sempre o que há de mais antigo” [« *Le nouveau est très ancien; on peut même dire que c'est toujours ce qu'il y a de plus ancien* »] (8 jun. 1850, *Journal*, I, 372). “Os homens superiores são naturalmente inovadores. Eles chegam e encontram por toda parte a estupidez e a mediocridade que impera e manifesta-se em tudo o que se faz. Seu impulso mais natural os leva a mudar de direção, a tentar caminhos novos, para sair desta banalidade e desta estupidez” [« *Les hommes supérieurs sont naturellement novateurs. Ils arrivent et trouvent partout la sottise et la*

viagens e sua grande erudição o fizeram senhor de um repertório visual que incluía não só obras da Antiguidade Clássica, como também do Renascimento italiano e do Barroco flamengo, holandês e nórdico, passando pela cultura medieval e chegando, inclusive, a contemporâneos, como Ingres (considerado seu contraponto estilístico), Decamps e Meissonier, e ao Oriente. De onde vem a *Morte de Ofélia*, no contexto deste vasto repertório visual? Em que medida essa representação inova e em que medida, digamos, repete clichês?

Começemos pela fonte narrativa da litografia e dos quadros. Ofélia, inicialmente cortejada por Hamlet, tem que lidar, ao longo da trama, com a rejeição do príncipe e sua aparente demência, coroada pelo assassinato, cometido por ele, de seu pai, Polônio. Ela mesma sucumbe à loucura. A descrição de sua morte, no texto de Shakespeare, é feita pela rainha Gertrudes, no Ato IV, cena VII, por meio, portanto, do discurso indireto:

“Onde um salgueiro cresce sobre o arroio, e espelha as flores cor de cinza na água, ali, com suas líricas grinaldas de urtigas, margaridas e rainúnculos, e as longas flores de purpúrea cor a que os pastores dão um nome obscuro e as virgens chamam ‘dedos de defunto’, subindo aos galhos para pendurar essas coroas vegetais nos ramos, pérfido, um galho se partiu de súbito, fazendo-a despencar-se e às suas flores dentro do riacho. Suas longas vestes se abriram, flutuando sobre as águas; como sereia assim ficou, cantando velhas canções, apenas uns segundos, inconsciente da própria desventura, ou como ser nascido e acostumado nesse elemento. Mas durou bem pouco até que as suas vestes encharcadas a levassem, envolta em melodias, a sufocar no lodo”<sup>12</sup> (Ato IV, cena VII, trad. Barbara Heliodora: 2006, p. 513).

---

*médiocrité qui tient tout dans sa main et qui éclate dans tout ce qui se fait. Leur impulsion la plus naturelle les jette à redresser, à tenter des routes nouvelles, pour sortir de cette platitude et de cette sottise »] (28 set. 1853, Journal, II, 77).*

<sup>12</sup> “*There is a willow grows aslant a brook,  
That shows his hoary leaves in the glassy stream;  
Therewith fantastic garlands did she make  
Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples  
That liberal shepherds give a grosser name,  
But our cold maids do dead men's fingers call them:  
There on the pendent boughs her crownet weeds  
Clamb'ring to hang, an envious sliver broke,  
When down her weedy trophies and herself  
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,  
And, mermaid-like, awhile they bore her up,  
Which time she chanted snatches of old lauds,*

Nas interpretações de Delacroix, no primeiro plano, centro da tela, o corpo de uma mulher na horizontal contrapõe-se ao vertical do espectador. É o *melodious lay* que precede a *muddy death*, o momento em que Ofélia fica suspensa na superfície da água. Ela ainda não está morta. Na verdade, o fato de segurar o galho traduz um desejo de viver ainda e, apesar de na peça ficar claro que o galho partiu enquanto ela tentava pendurar nele uma grinalda, na imagem de Delacroix sobressai mais uma contradição entre o desejo de morrer e o de viver do que uma situação de morte “acidental”. Além disso, parece que o corpo de Ofélia não irá submergir tão facilmente, apesar de o movimento das águas puxá-lo para o lado oposto ao da árvore. Ela não está totalmente nua, pois são suas roupas que fazem, inicialmente, com que seu corpo flutue, mas ela também não está totalmente vestida, pelo menos um seio encontra-se à mostra; ela está, enfim, seminua. Em outras palavras, na imagem, como pensada por Delacroix, forças opostas agem sobre a personagem.

Primeiramente, levantarei algumas ilustrações do episódio, em pintura e gravura, feitas por artistas franceses e estrangeiros, especialmente ingleses<sup>13</sup>. Na verdade, é Delacroix quem inaugura, publicamente ao menos, a imagem de Ofélia morta, na horizontal, sobre a água. Somente depois dela é que virá a célebre pintura de John Everett Millais (1851-2, Tate Gallery, Londres)<sup>14</sup>, a explicitamente tributária da de Delacroix feita

---

*As one incapable of her own distress,  
Or like a creature native and endued  
Unto that element. But long it could not be  
Till that her garments, heavy with their drink,  
Pull'd the poor wretch from her melodious lay  
To muddy death.”*  
- *Hamlet* (A Norton Critical Edition: 2011, pp. 106-7)

<sup>13</sup> Afinal, Delacroix, ao invés de empreender a célebre viagem à Itália que integrava a formação de jovens artistas, foi à Inglaterra, em 1825. Em Londres, travou contato com a pintura de Reynolds, Gainsborough e Lawrence, bem como de Constable, que já o impressionara no *Salon de 1824*, além da de artistas mais íntimos seus, como Bonington e Wikie. Obras executadas logo em seguida atestam a influência da “maneira inglesa” na fluidez da pincelada e escolha dos temas (JOBERT: 1998, p. 99).

<sup>14</sup> Delacroix conhecia e apreciava o trabalho de Millais e dos pré-rafaelitas por terem ido além dos franceses na imitação dos primitivos italianos, acrescentando-lhes um caráter próprio, e elogiou nesse sentido o *A ordem de libertação [L'ordre de l'élargissement]*, de Millais, enviado à Exposição Universal de 1855 (*Journal*, II, 339-40). Ernest Chesneau, em *L'éducation de l'artiste* (1880:365), afirma que a Ofélia morta de Millais também veio a essa exposição: “Já em 1855, ano desta extraordinária revelação de uma arte inglesa ao continente surpreso e encantado, o Sr. Millais, confundindo as estratégias costumeiras da crítica, ganhou a admiração geral. Ele nos submeteu estas obras tão novas, tão estranhamente características, das quais a

pelo discípulo de Amaury Duval, Léopold Burthe (*Salon* de 1852, Musée Sainte-Croix, Poitiers) ou mesmo uma outra semelhante de um pintor que Delacroix conhecia, mas não apreciava, Paul Delaroche, chamada *A jovem mártir* (1855, Musée du Louvre, Paris).



Figura 10. John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-52. Óleo s/ tela, 76,2 x 111,8 cm. Tate Gallery, Londres.



Figura 11. Léopold Burthe (1823-1860), *Ophélie*, 1851. Óleo sobre tela, 62,4 x 100 cm. Musée Sainte-Croix, Poitiers.

---

personalidade escapa a qualquer tradição anterior: *A ordem da libertação, o Retorno da pomba à arca e Ofélia* que inspiraram a Théophile Gautier páginas que o *Moniteur Universel* deveria selecionar e reunir no seu Livro de Ouro” [« Déjà en 1855, l'année de cette extraordinaire révélation d'un art anglais au continent surpris et charmé, M. Millais confondant les combinaisons accoutumées de la critique, força l'admiration générale. Il nous soumettait ces œuvres si neuves, si étrangement caractéristiques, dont la personnalité se dérobe à toute tradition antérieure: L'Ordre d'élargissement, le Retour de la colombe à l'arche et Ophélie qui inspirèrent à Théophile Gautier des pages que le Moniteur Universel a dû réunir et relier dans son Livre d'or »]. Delacroix, contudo, não comenta o quadro da morte de Ofélia nos diários, apesar de o *The Order of Release 1746* (1852-3, Tate Gallery, Londres) ter sido lembrado por ele nesta mostra na qual ele mesmo expôs 36 pinturas.



Figura 12. Paul Delaroche, *La Jeune Martyre*, 1855. Óleo s/ tela, 1,71 x 1,48 m. Musée du Louvre, Paris.

Delacroix, segundo Elizabeth Dotson (1965), citada por Paul Joannides (WRIGHT, 2001:143), pode ter visto e guardado algumas referências da gravura da *Morte de Ofélia* de Charles Taylor, a partir de desenho de Robert Smirke, de 1783, publicada em *The picturesque beauties of Shakespeare, being a selection of scenes, from the Works of that great author*.



Figura 13. Charles Taylor, a partir de desenho de Robert Smirke, *Death of Ophelia*, 1783. Folger Shakespeare Library.

Mas de todas as gravuras inglesas anteriores à primeira versão da morte de Ofélia de Delacroix, ou seja, 1838, analisadas por Young, apenas uma mostra a personagem deitada. A referência à mão a apoiar-se no galho que irá se quebrar e, então, lançá-la no rio, contudo, conforme ao texto da peça, é uma constante na maioria delas. Além disso, nessas caracterizações, Ofélia está totalmente vestida (em geral, como ocorre também em Delacroix, com um vestido branco) e, muitas vezes, apresenta folhas, galhos e flores misturados aos cabelos desgrenhados (em Delacroix esse aspecto, que se tornará bastante comum nas representações da personagem louca, também está presente). A gravura abaixo, que em muito segue a de Taylor, foi feita por James Parker para a edição de Boydell, *The dramatic Works of Shakespeare*, de 1798, e baseia-se numa obra de Richard Westall que, segundo Young (2002:327), com seu fundo de floresta densa para enfatizar o horror gótico da cena, tornou-se, pelas subseqüentes reproduções de alguns gravuristas oitocentistas, incluindo Augustus Fox, Charles Heath, William Starling, Wenceslaus Pobuda, R. Sherratt e M. F. Geisler, uma das imagens de Ofélia mais conhecidas durante a primeira metade do séc. XIX.



Figura 14. James Parker, a partir de Richard Westall, *Death of Ophelia*, 1789. Folger Shakespeare Library.

No âmbito da produção inglesa e de acordo com o levantamento feito por Young, a única representação de Ofélia morta na horizontal anterior à de Delacroix é uma xilogravura intitulada *Ophelia and the fates* e publicada em *Characteristics of women, moral, poetical, and historical, with fifty vignette etchings* (1832), de Anna Jameson. A gravura, também de autoria de Jameson, acompanha sua interpretação da personagem, com quem ela compara Efigênia, de Eurípedes. Conforme Young, a ideia é de que a jovem é uma vítima inocente, ligada a um contexto de crimes nos quais não toma parte, embora seja atingida pelas consequências. Assim, Ofélia aparece na gravura como “uma vítima imaculada oferecida às *moirai* inexoráveis e misteriosas” (JAMESON: 1833, p. 338). Todavia, pouco tem a ver com a imagem criada por Delacroix, a qual mescla o gesto de segurar o galho com a exposição do corpo seminudo em supinação, posto de modo mais evidente sobre a água.



Figura 15. Anna Jameson, *Ophelia and the fates*, 1832. In: *Characteristics of women: moral, poetical, and historical, with fifty vignette etchings*, vol. 1, p. 209.

Existe, contudo, um desenho do francês Achille Devéria (1800-1857), conservado na Bibliothèque Nationale, em Paris, descoberto por Petra Gröschel (1996) e por ela datado entre 1827-30 (*apud* LAFOND: 2012, p. 173), no qual a personagem é vista praticamente na horizontal, semi-submersa na água, segurando com ambas as mãos o galho do salgueiro. Como veremos adiante, uma litografia de Devéria (fig. 43, p. 48) feita, conforme Jacques Lethève e Jean Adhémar (ADHÉMAR: 1963, cat. n<sup>os</sup> 49-51), a partir do desenho de Louis Boulanger (1806-1867) conservado no *Cabinet des Estampes* da Bibliothèque Nationale, a qual representa a cena da loucura de Ofélia, publicada num

álbum em 1827, essa litografia, enfim, influenciaria aquela da mesma cena feita por Delacroix; foi ao lado de Achille Devéria, também, que Delacroix executou, no ateliê litográfico do sogro de Devéria, Charles Motte (1785-1836), suas litografias da série *Fausto* entre a metade do ano de 1825 e 1827 (id.:ibid., p. 8); em 1828, Devéria, inclusive, litografou o frontispício do livro contendo essas ilustrações (Bibliothèque Nationale, Paris). A data do desenho de Devéria é suposta por Gröschel, segundo Delphine de Lafond (2012:173), com base na publicação do álbum *Souvenirs du théâtre anglais à Paris*, em 1827, que registra alguns momentos de diferentes performances de Shakespeare por uma companhia inglesa na capital (no frontispício, Devéria e Boulanger dividem a autoria dos desenhos); ele poderia, de fato, ter feito o desenho naquele ano, mas, como a cena não fazia, efetivamente, parte da peça (é apenas descrita por uma personagem), não a selecionara para ser litografada e compor o álbum. E já que, no mesmo ano, ele estava litografando com Delacroix, somado ao fato de que outra litografia dele influenciaria a de Delacroix na mesma série de *Hamlet* em que está a de Ofélia morrendo, o contato de Delacroix com o desenho de Devéria parece bem plausível. Delacroix fez uma litografia de *Hamlet e o coveiro* já em 1828 (Bibliothèque Nationale, Paris), no ateliê de Motte, seis anos antes de começar, oficialmente, a série publicada em 1843, ou seja, de algum modo, ele já estava pensando na peça como objeto de representação no intervalo de tempo em que o desenho da morte de Ofélia de Devéria foi datado por Gröschel. Mesmo que a possibilidade de uma influência inversa, de Delacroix sobre Devéria, exista, as evidências tornam-na menor. Essa imagem, portanto, é a que mais se aproxima daquela da morte de Ofélia de Delacroix, embora o gesto da personagem, em Devéria, seja bem mais enérgico e menos ambíguo e seu corpo não esteja totalmente deitado. O tom escuro do fundo, por sua vez, dilui a paisagem num plano homogêneo, ao invés de abri-la numa clareira, como em Delacroix, e a contrasta com o véu branco e esvoaçante logo atrás de Ofélia.



Figura 16. Achille Devéria, *Mort d'Ophélie*, 1827-30. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

É procedente inclinar-se agora sobre as folhas de cadernos de estudo de Delacroix e tentar entender como chegou à configuração da *Morte de Ofélia*. Isso fará com que nossa atenção se volte a outras pinturas suas, especialmente, por conta das recorrências formais, a uma anterior, retrabalhada ao longo da carreira, *O Rapto de Rebeca* (a versão que nos interessa mais, do Metropolitan, é de 1846), bem como *Mulheres turcas no banho* (1854, Wadsworth Atheneum, Hartford) e *A primavera – Eurídice colhendo flores é mordida por uma cobra* (1856-63, MASP, São Paulo), ambas pintadas no período tardio de sua produção. Também *Indiana mordida por um tigre* (1856, Staatsgalerie, Stuttgart) é relevante a título de comparação.

Embora Delacroix tenha tratado, segundo Joaniddes (2001:136, fig. 51), do tema do *Enlèvement de Rébecca* num desenho já nos anos 1820, o quadro do Metropolitan data de 1846 e foi ele que levou Baudelaire a afirmar, por conta da disposição dos tons, que “a pintura de Delacroix é como a natureza: tem horror ao vazio”<sup>15</sup>. Há uma segunda versão,

<sup>15</sup> « Ce qu'il y a d'admirable dans L'Enlèvement de Rébecca, c'est une parfaite ordonnance de tons, tons intenses, pressés, serrés et logiques, d'où résulte un aspect saisissant. Dans presque tous les peintres qui ne sont pas coloristes, on remarque toujours des vides, c'est-à-dire de grands trous produits par des tons qui ne sont pas de niveau, pour ainsi dire ; la peinture de Delacroix est comme la nature, elle a horreur du vide. » (Salon de 1846, 1992 [1846]:99).

no Louvre, *Rébecca enlevée par le Templier* (Salon de 1859), local onde também estão 3 desenhos preparatórios para as telas. O tema foi tirado do capítulo 32 de *Ivanhoe* (1820), de Walter Scott<sup>16</sup>. Especialmente no quadro do Metropolitan, bem como no respectivo desenho preparatório conservado no Louvre, o corpo de Rebeca desfalecido guarda algum parentesco com o de Ofélia. Sobre o desenho, Chesneau comenta no catálogo Robaut (n. 975, 1885:255) que “as atitudes são menos forçadas [do que na pintura]” e que o raro equilíbrio existente em Delacroix entre as faculdades de invenção, somado à sua imaginação que, num primeiro golpe, “encontra sem grande esforço a expressão de conjunto do drama que se trata de colocar em cena” e à sua paciência em retomar esse conjunto em seus detalhes, a fim de aperfeiçoá-lo, são, enfim, características dignas de admiração<sup>17</sup>. Delacroix escreve em seus diários que copiara, nos anos 1830, a composição de Rubens do *Rapto das filhas de Leucipo*, a qual pode tê-lo estimulado a criar estas<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> O castelo de Front-le Boeuf foi saqueado pelo cavaleiro negro (Richard I) e os homens de Locksey (aliados de Robin Hood). Rebeca foi raptada do castelo sob as ordens do Templário Bois-Guilbert, que há muito a cobiçava. Ela está sendo posta à força na garupa do cavalo diante de um dos escravos sarracenos do Templário. No quadro de 1846, Bois-Guilbert aparece montado a cavalo, abaixo à direita. [JOHNSON, 1991: p. 68]

<sup>17</sup> « *Les attitudes sont moins forcées. Ce qu'on ne saurait trop signaler non plus que trop admirer dans le génie de Eugène Delacroix, c'est le merveilleux et rare équilibre des facultés d'invention, la vivacité d'une imagination qui, de prime saut, trouve sans effort la grande expression d'ensemble du drame qu'il s'agit de mettre en scène, et la prodigieuse patience avec laquelle il reprend cet ensemble par le menu, afin d'en perfectionner le moindre détail.* »

<sup>18</sup> “Tive uma ideia de tudo isso [o aspecto avermelhado dos antigos quadros flamengos, que coloca a dificuldade de encontrar uma compensação conveniente de cinzas para balancear o amarelamento e o ardor das tintas] no esboço que fiz, faz uns dez anos, de *Mulheres raptadas por homens a cavalo*, a partir de uma gravura de Rubens; como elas estão no quadro, só falta-lhes um pouco de cinza” [« *J'avais eu une idée de tout cela dans l'esquisse que j'ai faite, il y a quelque dix ans, de Femmes enlevées par des hommes à cheval, d'après une estampe de Rubens ; comme elles y sont, il n'y manque que quelques gris*»] (5 out. 1847, *Journal*, I, 243-44). Em nota, André Joubin afirma tratar-se da obra na Pinacoteca de Munique.



Figura 17. (esq.) Eugène Delacroix, *L'enlèvement de Rêbecca*, 1846. Óleo s/ tela, 100 x 81,9 cm. Metropolitan Museum, New York.

Figura 18. (dir.) Eugène Delacroix, *Rébecca enlevée par le Templier*, 1858. Óleo s/ tela, 105 x 81 cm. Musée du Louvre, Paris.



Figura 19. Estudos para *O rapto de Rebeca* (versão de 1846), Chesneau refere-se ao terceiro, Musée du Louvre, Paris.



Figura 20. Peter Paul Rubens, *O rapto das filhas de Leucipo*, c. 1617-18. Óleo s/ tela, 224 x 209 cm. Alte Pinakothek, München.

*Femmes turques au bain* (1854) é mencionada nos diários de Delacroix sob o título de *Baigneuses* (21 e 29 abr. 1854), objeto de uma encomenda feita ao artista em fevereiro de 1854, pelo intermediário do marchand Antoine Berger, por um cliente ainda hoje desconhecido (VIOLIN-SAVALLE: 2013, pp. 66-7). Em 1868, foi adquirida pelo *amateur* John Saulnier (o qual possuía também o quadro da morte de Ofélia hoje no Louvre), segundo carta autógrafa deste a Adolphe Moreau (20 e 24 mar. 1873, ver nota 8). De acordo com Alain Daguerre de Hureaux (1994:74), o título *Mulheres turcas no banho* foi proposto por Adolphe Moreau e retomado por Alfred Robaut, muito embora não haja nada de realmente oriental no quadro, fora o bracelete da moça que está dentro d'água, em segundo plano (diria que os sapatos na margem do rio também têm um estilo oriental) e a referência à aquarela feita no Marrocos, *Marroquina e sua criada à beira de um riacho* [*Marocaine et sa servante au bord d'une rivière*] (1832, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts). Para Hureaux, o apelo ao Oriente parece obedecer, sobretudo, a um procedimento de “censura inconsciente”: a distância que o exótico impõe ou a presença de uma fonte literária intervém como pretexto e justificção para o erotismo, autorizando o voyeurismo do espectador. O mesmo autor afirma, ainda, que essa tela, pintada em 1854, pode conter uma resposta às *Baigneuses* (1853, Musée Fabre, Montpellier), de Gustave Courbet (1819-1877), cujos gestos “sem sentido” e a composição com a paisagem dissociada das figuras são criticadas por Delacroix nos diários (15 abr. 1853)<sup>19</sup>. As banhistas deste último, mesmo a que dá a impressão de tirar a meia no canto inferior esquerdo, que é uma referência mais direta àquela com um pé descalço no quadro de Courbet, não têm nada a ver com a *grosse bourgeoise*, como a chama Delacroix, da tela do realista. Seus gestos e atitudes são logicamente orquestrados e a infraestrutura da paisagem, mais adequada à ação de tomar banho. A banhista deitada de costas acariciando um cão, em primeiro plano, é rebatida, ao fundo, por outra acariciando os cabelos, que está de frente para nós, em sentido inverso, com roupas de mesmas cores – parece um jogo como o das três graças, cuja estratégia é a de dar a volta no corpo da mulher, mostrando vários de seus lados numa única imagem, especialmente se notamos como suas fisionomias são

---

<sup>19</sup> Ver adiante na p. 79 e nota 86, quando retomo o problema, a citação completa do trecho do diário.

semelhantes. Entre as duas mulheres deitadas nas margens opostas do rio, outra, totalmente nua, nada de lado sem deixar ver a parte inferior das pernas, o que também ocorre com a que segura o galho, visando – tendo em conta outro aspecto criticado pelo romântico no quadro de Courbet – a dar mostras da profundidade do rio. (A Ofélia morrendo de Delacroix como que se desdobra em duas nessas figuras da mulher que nada e da que segura o galho.) Um denso arbusto florido em primeiro plano, abaixo à direita, forma uma espécie de base que cobre e antecede a base real da estátua branca de Vênus, logo acima, de costas para essas mulheres e no ponto mais alto reservado a uma figura humana no quadro<sup>20</sup>.

No catálogo Robaut, Chesneau identifica a espécie de árvore em cujo galho uma das banhistas se apoia como um salgueiro (n. 1240, 1885:332), o mesmo tipo da que contracena com Ofélia. O gesto de segurar o galho que a figura central da composição, em torno da qual as outras parecem girar, empreende, é o mesmo de Ofélia, embora esteja em pé, olhando para dois cisnes atrás de si – será que as aves, que estão agitadas, com as asas abertas, uma inclusive se encaminhado para fora do rio, se assustaram com algum movimento estranho, que não vemos no quadro, o qual repercute na reação da jovem? Arlette Serullaz e Edwart Vignot (2008:180) sugerem que a cena como pintada por Delacroix sobrepõe à imagem, profana num primeiro momento, de um jogo termal e inocente entre jovens mulheres, uma reinterpretação do episódio de *Diana surpreendida no banho por Actéon*, extraído das *Metamorfoses*, de Ovídio. Na suposta reinterpretação aventada pelos autores, essa banhista, que reage a algo *hors-scène*, quer sair o quanto antes

---

<sup>20</sup> O caimento do tecido cobrindo a parte inferior do corpo da estátua, com a perna direita flexionada, lembra o da *Vênus de Arles*, do Louvre, atribuída à juventude de Praxíteles (séc. IV a. C.), encontrada em 1651 e restaurada durante o reinado de Louis XIV. A postura corporal, contudo, remete à *Vênus do Capitólio* (cópia romana, Louvre), à *Vênus pudica* (cópia romana em bronze, Louvre) ou, ainda, à célebre *Vênus Médici* (cópia romana, Uffizi), todas variantes da *Vênus de Cnido*, também de Praxíteles, as três fazendo os mesmos gestos de modéstia ao cobrir os seios e o púbis, uma vez surpreendidas totalmente nuas no banho, e que evocam, por conta da referência à água, a *Vênus Anadiômene*, de Apeles, a qual, por sua vez, ilustra a versão do nascimento da deusa em Hesíodo. Especialmente o objeto serpenteado ao lado da estátua na pintura de Delacroix parece ser o peixe que se encontra ao lado da *Vênus do Capitólio*, no Louvre, e da *Vênus Médici*, na Galleria degli Uffizi. Ver: PASQUIER, Alain. **La Vénus de Milo et les Aphrodites du Louvre**. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1985; PICÓN, Carlos [et. al.]. **Art of the classical world in the Metropolitan Museum of Art: Greece, Cyprus, Etruria, Rome**. New York, New Haven and London: Metropolitan & Yale University Press, 2007.

do rio, por isso já tem em mãos algo para se cobrir e por isso também se apoia no galho – seu objetivo seria fugir rápido de olhares intrusos.

Nessa imagem, muito do universo de que a pintura da morte de Ofélia vive na imaginação de Delacroix vem à tona: o nu em meio a um ambiente natural, justificado na ação de tomar banho, idealizado pelo pincel, e, para garantir ainda mais o distanciamento proporcionado pela “arte”, o atenuante da referência histórica, explícito numa estátua de Vênus oculta entre as árvores ao fundo (em Ofélia, a nudez é ainda mais discreta, justificada na loucura, e o seu atenuante, a própria ideia de morte).



Figura 21. Gustave Courbet, *Les Baigneuses*, 1853. Óleo s/ tela, 227 x 193 cm. Musée Fabre, Montpellier.

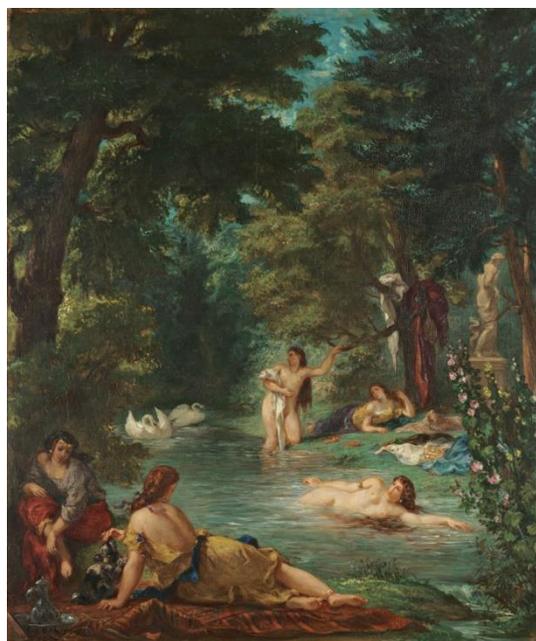


Figura 22. Eugène Delacroix, *Femmes turques au bain*, 1854. Óleo s/ tela, 92,7 x 78, 7 cm. Wadsworth Atheneum, Hartford.

O corpo, como concebido pelo pintor em *A morte de Ofélia*, remete à *Vênus Anadiômene*, que nasce das águas; Ofélia irá morrer nelas – num romântico, a beleza feminina se liga, quase invariavelmente, à doença e à morte<sup>21</sup>. Delacroix copiou,

---

<sup>21</sup> Mario Praz discorre sobre o papel da mulher no baixo e no alto romantismo – respectivamente, na primeira metade do séc. XIX é vítima, na segunda, algoz. Com as *Ofélias* de Delacroix, estamos no âmbito da primeira. O interesse de Delacroix numa beleza mórbida é notado por Praz ao passar em revista praticamente toda a sua produção. Ele escreve: “Mulheres atormentadas e doentes, a bela prisioneira atada nua ao cavalo em *Massacre de Scio*, as belas concubinas massacradas sobre o tálamo fúnebre de Sardanapalo (...); a mulher violentada e morta, estendida nos jardins em posição indecente, e a outra, a loira nobre contaminada e exausta que se curva sobre o rosto lívido da mãe morta, na *Prise de Constantinople*; Ofélia afogada, cuja imagem será

completando as partes faltantes, estátuas gregas e romanas de Vênus, mas as obras em que a deusa se encontra deitada vêm a aparecer somente a partir do Renascimento, quando o sentido da visão, em decorrência da possibilidade de reproduzir imagens mecanicamente, começa a ser mais erotizado que o da audição<sup>22</sup>. Além disso, tradicionalmente, Vênus é uma deidade ligada a cultos à fertilidade e associada ao início da primavera<sup>23</sup> e, no texto de

---

obsessiva para Delacroix por toda a vida; a sombra de Marguerita que aparece em Fausto (um demônio suspende pelos cabelos a pálida executada de seio impudicamente descoberto); Angélica e Andrômeda acorrentadas ao penedo, Olindo e Sofronia presos à fogueira, Indiana ferida por um tigre, Rebeca raptada, outra jovem mulher arrastada pelos piratas na chalupa barbárica, a lívida beleza do cadáver feminino em *Apollon triomphant*... Tudo é um tenebroso harém de espectros cruéis que Delacroix desfila funeralmente nas suas pinturas. Mas Medeia possuída pela sua vingança furibunda, como uma leoa, aperta as duas crianças contra o seio marmóreo: tem na mão um punhal, uma sombra cai-lhe sobre os olhos como uma máscara. E o cadáver ensanguentado do belo efebo São Sebastião, com os dedos de uma mulher extraíndo-lhe as flechas; e o outro jovem mártir Santo Stefano, de quem uma mulher enxuga o sangue das feridas; e o corpo torturado do jovem Foscarini sobre o qual se abandonam a mãe e a esposa chorando; o bispo de Liegi massacrado numa orgia... Enfim, o teto do Palais Bourbon em Paris, onde a concepção dolorosa do pintor parece investir toda a história da humanidade, e uma espécie de filosofia ao modo de Sade, afirmando a crueldade inalterável da natureza, transparece nos episódios de Plínio no Vesúvio, de Arquimedes ferido pelo soldado ignorante, de Sêneca suicida por vontade do tirano, de São João Batista decapitado por capricho de uma mulher, dos israelitas desterrados e escravizados na Babilônia, da Itália pisoteada pelas hordas ferozes de Átila. Também a imagem que deveria inspirar esperança, a Liberdade, passa sobre os cadáveres, incitando o morticínio e tem, mais do que uma deusa, o aspecto de uma Frine e de uma peixeira, como observou Heine (*De la France*, Salon de 1831). Todo o cosmo é sofrimento e dor (...)" (PRAZ: 1996 [1930], p. 139).

<sup>22</sup> Ver: GINZBURG, Carlo. *Ticiano, Ovídio e os códigos da figuração erótica no século XVI*. In: \_\_\_\_\_. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Trad.: Federico Carotti. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 119-41. A ideia básica do artigo, partindo do caso de Ticiano, que se baseou em vulgarizações de textos clássicos para realizar suas “poesias” mitológicas, é de que a criação de imagens eróticas no séc. XVI é afetada pela invenção da imprensa. A maior difusão dessas imagens, que acompanhavam vulgarizações de textos mitológicos antigos, possibilitou uma troca entre códigos eruditos e populares que enfraqueceu os limites entre a produção de imagens em circuito icônico privado e público. Essa maior acessibilidade fez também com que o sentido da visão fosse erotizado, pois, como atestam os manuais italianos de confessores e penitentes, antes de 1540 eram as canções e danças – apelos, principalmente, à audição – as formas mais populares de incorrer no pecado da luxúria.

<sup>23</sup> Antonio Varone (2001:89) escreve que, em Pompeia, a deusa tutelar Vênus encontra-se imortalizada em centenas de imagens: “Em algumas, ela exhibe todas as características de sua divina majestade real, em outras, representa a união entre uma das maiores divindades do panteão romano e a deusa itálica nativa da fertilidade da natureza, chamada *Venus Physica* pelos pompeianos. Como diria Lucrecio, suposto filho da terra, Vênus não é somente *hominum divumque Voluptas*, ‘prazer dos homens e dos deuses’ (*De rerum natura*, I.1), mas também a própria guia da natureza (I. 21), ela que induz todo o ser vivo à propagação da vida e garante que os campos estejam cheios de frutos (I. 3-5). É ela, força sobrenatural, que acende a chama do amor: *Haec Venus est nobis*, ‘esta Vênus está em nós’ (IV.1058).” [“*In some she exhibits fuller characteristics of her divinity royal majesty, in others she represents the union of one of the greatest divinities of the roman pantheon with the indigenous Italic goddess of the fertility of nature, called Venus Physica by the Pompeians. As Lucretius, putative native son, would have said, Venus is not only hominum divumque Voluptas, ‘pleasure of men and of gods’ (De rerum natura, I.1), but also the very guide of nature (I. 21), she who induces every living being to the propagation of life and ensures that the fields are full of fruits (I. 3-5). It is she, supernatural force, who*

Shakespeare, bem como na pintura de Delacroix, a personagem colhia flores (as quais são minuciosamente descritas na peça) antes de cair no riacho. Jonathan Bate e Dora Thornton (2012:76), contextualizando *Hamlet* no tempo de Shakespeare, lembram que os mortos eram velados com flores reais arranjadas em seus cabelos, em torno da face e nas mãos e roupas – costume simbolicamente evocado no relato da rainha Gertrudes sobre a morte de Ofélia no riacho com suas “guirlandas fantásticas”.



Figura 23. Ticiano, *Vênus de Urbino*, 1538. Óleo s/ tela, 119 cm × 165 cm. Galleria degli Uffizi, Florença.

---

*lights the flame of love: Haec Venus est nobis, 'this Venus is in us' (IV.1058)."]* Devo lembrar aqui, ainda sobre a associação entre Vênus e a primavera, também a tese de Aby Warburg no seu “*O nascimento de Vênus e A Primavera* de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano” (1893), no qual demonstra, pela análise comparativa de imagens e textos, como os dois quadros de Botticelli constituem contrapartes e complementam-se mutuamente. Ele escreve: “Se fôssemos dar a *A Primavera* de Botticelli um nome que tivesse sua origem nas ideias da época, teríamos que chamar o quadro de ‘Il regno di Venere’, ‘O reino de Vênus’” (WARBURG: 2013 [1893], p. 42). E adiante: “*O nascimento de Vênus* representa o devir de Vênus, que, emergindo do mar, é levada à praia de Chipre pelos ventos zeferinos; *A Primavera* representa o momento que se segue: Vênus que, adornada como rainha, se apresenta em seu reino; nas copas das árvores e no chão sobre seus pés desdobra-se o novo manto da terra em magnífico esplendor florido, e ao seu redor, como fiéis assistentes de sua senhora sobre tudo o que pertence a essa estação das flores, estão reunidos Hermes, que dissipa as nuvens; as Graças, símbolos da beleza da juventude; Amor; a deusa da Primavera; e o vento do Oeste, cujo amor transforma Flora em doadora de flores [que lhe escapam pela boca]” (id.: *ibid*, p. 44). Antes, Warburg cita também, como Varone, Lucrécio, para quem Vênus é o “símbolo da vida da natureza que se renova a cada ano”.



Figura 24. Eugène Delacroix, Folhas de cadernos de estudo representando Vênus. Musée du Louvre, Paris.

A tradição de nus, que passa pelas representações de Vênus, ligadas ao instinto de reprodução ou sexual, embora presente na composição de *Ofélia*, tem sua energia erótica neutralizada pelo contexto narrativo, no qual o abandono e a loucura conduzem a mulher à morte. Em outras palavras, o apelo erótico que as *Ofélias* de Delacroix apresentam é mitigado – mas nunca anulado – pela sugestão de sua morte; igualmente, o apelo mórbido que apresentam é mitigado – mas nunca anulado – pelo apelo sexual do nu. Nesse meio caminho instala-se a melancolia que a cena exala.

Outra tela (*toile ébauche*, segundo Chesneau no catálogo Robaut) de Delacroix que se relaciona com *A morte de Ofélia* pertence à série das quatro estações feita para o *amateur* Sr. Hartmann, entre 1853-63, hoje no MASP: trata-se da composição da *Primavera*, representando o mito de Orfeu e Eurídice, especificamente o momento em que, após escapar de Aristeus, que havia tentado violentá-la, Eurídice é mordida por uma

serpente “enquanto vaga na relva acompanhada por uma turba de náiades” (OVÍDIO, *Metamorfoses*, Livro X, 8-9 *apud* MAGALHÃES: 2007, p. 118) e morre. Delacroix acrescenta livremente a figura de Orfeu ao fundo, num ímpeto de salvá-la, o que tentará, de fato, somente depois, ao descer ao Érebo. Eurídice, a quem aproximo Ofélia, segura uma tira de flores com a mão esquerda; seu braço direito, por sua vez, é segurado por uma das náiades. Ela parece ter perdido o equilíbrio diante da visão da cobra (em primeiro plano, canto inferior direito), talvez já tenha sido picada e esteja prestes a cair, sendo amparada pela ninfa, que faz um gesto assustado de reconhecimento.



Figura 25. Eugène Delacroix, *As quatro estações Hartmann: a primavera, Eurídice colhendo flores é mordida por uma cobra*, 1856-63. Óleo s/ tela, 196 x 166 cm. MASP, São Paulo.

Já em *Indiana atacada por um tigre* (1856, Neue Staatsgalerie, Stuttgart), a cobra como agente da morte é substituída pelo felino, numa cena mais selvagem que remete ao Oriente. É uma pintura em formato menor que as anteriores e une o gosto animalista de Delacroix ao desejo erótico e à morte feminina. Há um rio em primeiro plano, uma ânfora caída em sua margem com água correndo de seu gargalo na direção do rio. (Na pintura A

*fonte* [Musée D'Orsay, Paris], de Ingres, concluída no mesmo ano, uma jovem nua segura o objeto junto aos ombros, remetendo provavelmente às musas como fonte de inspiração poética; em Delacroix, a ideia é de que a indiana estava enchendo o objeto com a água do rio e foi surpreendida pela fera, derrubando-o; pode ser, talvez, um símbolo de pureza perdida.) A indiana parece não opor resistência à mordida, enganchando-se, quase que num abraço, ao redor do pescoço do animal.

Stéphane Guégan (1998), recentemente, associou a figura da indiana à de uma escrava do *Sardanapalo* e à de Ofélia na obra do artista:

“Variação livre sobre o *Sardanapalo*, a *mulher indiana atacada por um tigre* propõe um estranho balé que associa a torção da fera à curva voluptuosa de uma Ofélia oriental. O prazer à dor se mistura: é bem o erotismo segundo Delacroix”<sup>24</sup> (apud SERULLAZ; VIGNOT: 2008, p. 125).



Figura 26. Eugène Delacroix, *Indiana atacada por um tigre*, 1856. Óleo s/ tela, 51 x 61,3 cm. Neue Staatsgalerie, Stuttgart.



Figura 27. Eugène Delacroix, *A morte de Sardanapalo* (detalhe), 1827. Óleo s/ tela, 368 x 495 cm. Musée du Louvre, Paris.

<sup>24</sup> « *Variation libre sur le Sardanapale*, la femme indienne attaquée par un tigre propose un étrange ballet qui associe la torsion du fauve à la courbe voluptueuse d'une Ophélie orientale. Le plaisir à la douleur se mêle : c'est bien l'érotisme selon Delacroix. »

Gostaria de retornar um momento à tradição das representações visuais de mulheres que cometeram suicídio em obras de ficção, especialmente dentro da produção de artistas admirados e copiados por Delacroix, como Rubens e os venezianos (Ticiano, Veronese, Tintoretto). Interessante notar desde já que, como Ofélia segura um galho no momento de sua morte, Lucrecia segura uma adaga, Dido uma espada e Cleópatra se submete ao veneno de uma cobra. Adiante tentarei demonstrar a importância da definição dos gestos na pintura de Delacroix, especialmente o das mãos, na qualidade de uma herança direta da tradição do *ut pictura poesis*.

Do mesmo modo que nas pinturas do suicídio de Dido (como a de Rubens) ou de Lucrecia (como as de Reni ou Ticiano) ou de Cleópatra (como a de Veronese), a protagonista da tela de Delacroix ainda não passou para o outro lado: é pega em flagrante. Encará-las já mortas eliminaria do ato o sentido heroico no qual, para um moralista do Seiscentos, ele encontrava sua única justificação (ao menos no caso de Lucrecia e Cleópatra, pois Dido se mata após ser abandonada por Enéias). Mas seria o suicídio de Ofélia um ato heroico? Primeiro, ele não está explícito no texto de Shakespeare<sup>25</sup> – não é que Ofélia escolha se matar, ela como que se deixa matar. Ela não o faria, então, como um mártir cristão, cujas representações proliferaram-se durante a Contrarreforma? Talvez. Embora a personagem não se subtraia da própria vida em nome de nenhum ideal religioso, seu comportamento não deixa de ser uma forma de autopunição. Ela se permite levar pelo rio porque enlouquece e enlouquece por conta de um amor não correspondido, agudizado pela morte do pai. Voltamos ao ar triste, melancólico pairando na cena – não é heroica, não é religiosa, mas é uma representação do martírio na qual sexualidade e morte, forças aparentemente antagônicas, convergem. O gênio romântico, aparentado ao louco, faz *pendant* com as inúmeras representações de mulheres transtornadas na pintura do Oitocentos, como a frágil Ofélia é o par do atormentado Hamlet.

---

<sup>25</sup> Na descrição da morte de Ofélia feita pela rainha Gertrudes (ver nota 12) não é feita uma alusão clara ao suicídio. Há, além disso, uma discussão entre os coveiros (ato V, cena I) que coloca em dúvida a natureza do ato, uma vez que, apesar de ter sido considerado suicídio, o corpo recebeu um enterro cristão.



Figura 28. (esq.) Peter Paul Rubens, *A morte de Dido*, c. 1635-38. Óleo s/ tela, 1,83 x 1,17 m. Musée du Louvre, Paris.  
Figura 29. (dir.) Guido Reni (ateliê), *Suicídio de Lucrecia*, 1625-40. Óleo s/ tela, 113 x 91 cm. MASP, São Paulo.



Figura 30 (esq.). Ticiano, *Tarquínio e Lucrecia*, c. 1515. Óleo s/ madeira, 82 x 68 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.  
Figura 31 (dir.). Carl Theodor von Piloty, a partir de Paolo Veronese, *Cleópatra*, c.1840-80. Litografia, 38,2 x 29,9 cm. British Museum, Londres.

Há uma pintura de Tintoretto (1518-1594), no Prado, *O rapto de Helena*, em que a posição do pivô da Guerra de Tróia é muito semelhante à de Ofélia nos quadros de Delacroix. A pintura compunha a coleção de Charles I da Inglaterra e foi adquirida por Luis de Haro, que a presenteou ao rei espanhol no séc. XVII, terminando no Prado. Delacroix foi à Espanha em 1832, mas não passou por Madrid. Pode, contudo, ter entrado em contato com a obra por meio de reproduções em gravura – sua admiração pelo veneziano é declarada mais de uma vez em seu diário e encontra-se patente, por exemplo, na pintura *Heliodoro expulso do templo*, 1854-61, em Saint-Sulpice<sup>26</sup>. Tratando-se de uma situação semelhante, Delacroix pode ter se interessado nela para pensar o seu *Rapto de Rebeca*. Mas em posição parecida encontra-se também a Eurídice do quadro do MASP, outra obra que guarda semelhanças com a *Morte de Ofélia*. Diferencial na postura de Ofélia, contudo, é a mão esquerda junto ao peito, segurando contra ele um punhado de flores (Helena parece segurar uma espada cuja lâmina encontra-se envolta num pano).

---

<sup>26</sup> Se Delacroix não foi a Madrid, ao menos tinha algum conhecimento da riquíssima coleção real. Ele escreve: “Rubens (...) empregava o tempo que não dedicava ao trabalho [para o rei de Espanha] a copiar em Madrid os belos originais italianos que ainda vemos lá” [« *Rubens (...) employait le temps qu’il ne donnait pas aux affaires à copier à Madrid les superbes originaux italiens qu’on y voit encore* »] (1857, *Journal*, III, 24-25). Esta passagem do diário é um indício, embora fraco, de que pode ter entrado em contato com *O rapto de Helena*, de Tintoretto, o qual ainda hoje está na capital espanhola. Uma figura feminina na mesma posição encontra-se, também, na pintura *A Piscina Probática* do mesmo artista (1578-81, Scuola Grande di San Rocco, Veneza), da qual o Louvre possui ao menos duas cópias desenhadas (*Cabinet des dessins*: INV5402; INV5403). Convém lembrar, ainda, como fez Diederik Bakhüys (1998) ao analisar os desenhos de Delacroix feitos entre 1822-40, que o artista reuniu, ao longo da vida, um rico repertório de cópias de quadros de mestres executadas por ele mesmo não a partir do original, mas “de uma das numerosas gravuras que tinha em seu ateliê” (ver a nota 18 anterior). O autor ressalta que Delacroix privilegiava com frequência, nessas “cópias de cópias”, o motivo principal da composição ou concentrava sua atenção em outros mais salientes (BAKHÜYS: 1998, p. 117). Devo mencionar, finalmente, a amizade do pai de Delacroix com Félix Guillemardet, que foi embaixador da França em Madrid, de 1789 a 1800. Seus dois filhos, Félix (especialmente) e Louis, foram grandes amigos de Delacroix e foi graças aos Guillemardet que ele pôde, por exemplo, conhecer e copiar algumas gravuras originais de Goya da série *Caprichos* (SÉRULLAZ: 1989, pp. 28; 35-6).



Figura 32. Jacopo Robusti Tintoretto, *O rapto de Helena*, c.1578-80. Óleo s/ tela, 186 cm x 307 cm. Museo del Prado, Madrid.



Figura 33. Eugène Delacroix. Folhas com estudos para *L'enlèvement de Rébecca*, do Met, e para a *Primavera*, do MASP (este último invertido horizontalmente a título de comparação). Musée du Louvre, Paris.



Figura 34. Eugène Delacroix, único esboço conhecido para *A Morte de Ofélia* (invertido horizontalmente a título de comparação), Musée du Louvre, Paris.

Neste item do primeiro capítulo, vimos que Delacroix não foi, nos seus *A morte de Ofélia*, totalmente fiel ao texto de Shakespeare, no sentido de que o modo como Ofélia segura o galho em suas composições dá menos a impressão de tratar-se de um suicídio ou de um acidente inevitável em decorrência da alienação mental do que de uma ação que trai um desejo de vida. Na verdade, tratando-se de uma imagem que aproxima sexualidade e morte, aproximação esta que cria um terreno propício para a melancolia crescer, essas obras de Delacroix existem sob tensão.

Pudemos notar, ainda, que *A morte de Ofélia*, de Delacroix: 1) afasta-se de um possível modelo inglês ou francês, mas aproxima-se, em alguns aspectos, do desenho de Achille Devéria; 2) tem, uma vez que tal desenho não veio a público, precedência sobre as obras que a retratam na horizontal sobre a água no momento da morte; 3) existe no contexto da produção do artista ligada, formalmente, a pinturas que retratam mulheres sendo raptadas, atacadas por animais selvagens ou banhando-se num rio; 4) pode ser associada, hipotética e simbolicamente, à representação de *Vênus Anadiômene*, a que nasce das águas, por um lado, e as que se encontram mais “humanamente” reclinadas nas pinturas renascentistas, por outro; 5) apresenta-se sob a injunção de forças díspares – desejo de viver contrabalanceado pelo de morrer – de modo que pode ser dito de sua morte que ocorre como a de um mártir cristão, embora totalmente desprovida de heroísmo. Finalmente, 6) aponte a Helena da pintura de Tintoretto, do Prado, como um possível protótipo para o corpo de Ofélia.

É importante que fique claro que os elementos reunidos ensejam interpretações, mas são insuficientes para traçar, de modo seguro e definitivo, a gênese dessas obras de Delacroix.

### **1.3. PETITS TABLEAUX**

Todas as pinturas de Ofélia foram concebidas em pequeno formato. Baudelaire, no *Salon* de 1846, considera “encantadoras” as “pequenas pinturas de gênero” que repetem

o tema das gravuras, tendo como base o quadro *Marguerite à l'église*, derivado da série anterior de litografias (1828) de Delacroix que ilustram *Fausto*, de Goethe. Para Baudelaire, *Marguerite à l'église* “pertence a esta classe já numerosa de encantadores quadros de gênero, pelos quais Delacroix parece querer explicar ao público suas litografias tão amargamente criticadas” (BAUDELAIRE: 1998 [1846], p. 78)<sup>27</sup>. Embora a afirmação do crítico não possa ser diretamente aplicada às obras em foco, pois no caso da *Morte de Ofélia* a pintura veio antes da gravura, pode, por analogia, indicar o estatuto que obras em pequeno formato tinham no contexto de sua produção.

Gautier (1998 [1859]: 114) afirmou que a superfície reduzida de uma tela era incapaz de conter a violência do gesto de Delacroix – em geral, nessas obras, as pinceladas são bastante fluidas e desobrigadas da função de contornar rigidamente o objeto. Elas levam ao cúmulo a característica notada pelo público de Delacroix de que ele não primava pelo bem acabado e produzia obras que ficavam a meio caminho entre o esboço e a tela concluída<sup>28</sup>. Essa mesma característica foi notada a respeito das gravuras como uma qualidade, como na pintura, ora positiva ora negativa, dependendo da oscilação do gosto da crítica<sup>29</sup>. Ocorre que, no caso da pintura, a maestria do trabalho com o colorido compensava

---

<sup>27</sup> « (...) appartient à cette classe déjà nombreuse de charmants tableaux de genre, par lesquels Delacroix semble vouloir expliquer au public ses lithographies si amèrement critiquées. »

<sup>28</sup> Gautier (1998 [1855]: 89) escreve que a pintura *Le Massacre de l'évêque de Liège* « (...) moins fait qu'un tableau plus fini qu'une esquisse, a été quitté par le peintre à ce moment suprême où un coup de pinceau de plus gêterait tout » (grifo meu).

<sup>29</sup> Gautier e Baudelaire remetem em mais de um texto à depreciação das pinturas e gravuras de Delacroix por conta desta característica do seu estilo, ambos partindo em sua defesa, e Arlette Sérullaz cita uma crítica de jornal à série de gravuras de *Hamlet* que, conforme a autora, seria emblemática da “opinião geral” a respeito dessas obras. O autor da matéria, sem se fazer conhecer, pronuncia-se contra “um erro de um homem de inteligência a quem faltou absolutamente tato e julgamento. (...) Se o Sr. E. Delacroix tivesse conservado consigo quaisquer destas páginas lamentáveis, seus amigos poderiam louvá-lo até o exagero e sua reputação não teria sofrido nenhum golpe, nenhum abalo; mas torná-las públicas! (...) A rocha de Tarpeia fica bem perto do Capitólio” [« une erreur d'un homme d'esprit qui a manqué complètement de tact et de jugement. (...) Si M. E. Delacroix avait conservé dans ses cartons ces quelques pages désolantes, ses amis auraient pu le louer à outrance, et sa réputation n'en aurait reçu aucun échec, aucune atteinte ; mais les lancer au public ! (...) La roche Tarpéienne est bien près du Capitole »] (*L'artiste*, 3 set. 1843, apud SÉRULLAZ: 1993, p. 9). Já Gustave Planche, numa avaliação mais moderada, também distingue essa característica do estilo de Delacroix num tom negativo, mas a contrasta com a qualidade de suas composições: “Até o momento [1831], criticávamos o Sr. Delacroix por não conferir suficiente cuidado e rigor à execução de sua pintura. Não contestávamos o vigor e a energia de suas composições. Reconhecíamos de bom grado a riqueza e variedade de sua imaginação. Sabíamos de tudo que havia de grande e hábil em sua invenção; mas pretendíamos saber

as imperfeições do desenho; na gravura, quando uma explicação mais sólida do elogio era oferecida, remetia à dificuldade da perfeição em expressar os estados de espírito do artista ou, mais especificamente, de traduzir a atmosfera psicológica densa de uma peça como *Hamlet*. Voltando à afirmação de Baudelaire, a ideia de que uma pequena pintura de Delacroix com base numa litografia ajudaria a explicá-la melhor ao público em geral, mal compreendida como era, pressupõe certa inclinação de Baudelaire a ver Delacroix muito mais como um artista cujo meio de expressão é, por excelência, a pintura e não a gravura, muito embora o poeta se espante com a quantidade de críticas que as litografias angariaram. De qualquer modo, nas telas menores como essas da *Morte de Ofélia*, Delacroix sentia-se certamente ainda mais livre do que em suas *grandes machines* e podia levar a espontaneidade da pincelada ao clímax do uso. Independente do fato de poderem, eventualmente, servir como esboços destinados à ampliação, eram consideradas por ele obras concluídas e consistiam em momentos nos quais podia dar provas rápidas do seu domínio do colorido, garantindo, ao mesmo tempo, o volume da produção.

Nos diários, durante um passeio com o primo Léon Riesener e o amigo Jean-Baptiste Pierret, Delacroix pondera, instigado pelo primeiro, uma característica importante dos *petits tableaux*: ao conservarem uma qualidade de *ébauche*, de esboço<sup>30</sup>, perdem em termos de expressão, termo este que parece entender como ligado, de acordo com a doutrina clássica, à capacidade do pintor de, na representação de uma história, expressar as

---

de boa fonte que ele não sabia, ou mesmo que não queria bem executar, que se preocupava pouco com isso, que se arranjou sistematicamente uma maneira incorreta e negligente, da qual não queria sair.” [« *Jusqu'à présent [1831], on reprochait à M. E. Delacroix de n'apporter pas assez de conscience et de sévérité dans l'exécution de sa peinture. On ne lui contestait pas l'ardeur et l'énergie de ses compositions. On reconnaissait volontiers la richesse et la variété de son imagination. On savait tout ce qu'il y avait de grandeur et de souplesse dans son invention ; mais on prétendait savoir de bonne source qu'il ne savait pas, ou même qu'il ne voulait pas exécuter, qu'il s'en souciait peu, qu'il s'était arrangé systématiquement une manière incorrecte et négligée, dont il ne voulait pas sortir* »] (1855:62). E, ainda: “E então, contrariando o hábito do autor, que, com frequência, após ter admiravelmente composto, executava incompletamente (...)” [« *Et puis, contre l'habitude de l'auteur, qui souvent, après avoir admirablement composé, exécutait incomplètement (...)*»] (id.:63-4).

<sup>30</sup> Há uma diferença na língua francesa entre *ébauche*, o primeiro momento na composição de uma obra enquanto produto final, e *esquisse*, os ensaios preparatórios, feitos separadamente, com o objetivo de pensar a obra final. Em português, usamos indiscriminadamente a palavra *esboço*.

emoções e sentimentos dos personagens por meio do movimento corporal e da expressão facial.

“Eu os levei a casa, depois à floresta. Riesener retomou sua crítica da busca de certo acabado nos meus pequenos quadros, o que lhe parece fazê-los perderem muito em comparação ao esboço [*ébauche*] ou a uma maneira mais rápida e sem retoques. Talvez ele tenha razão, talvez ele esteja errado. Pierret disse, provavelmente para contradizê-lo, que era preciso que as coisas fossem como as sentia o pintor e que tal interesse vinha antes de todas essas qualidades de pincelada e de franqueza. Eu lhe respondi com esta observação, que coloquei neste livro há alguns dias, sobre o efeito inequívoco do esboço [*ébauche*] comparado ao quadro finalizado, que é sempre um pouco prejudicado em relação à pincelada, mas no qual a harmonia e a profundidade das expressões tornam-se uma compensação”<sup>31</sup> (*Journal*, II, 57-58).

Barthélémy Jobert (1997:101-102) lembra que as pinturas de pequenas dimensões eram, desde os anos 1820, praticadas por Delacroix, abrangendo, nessa época, especialmente o “gênero anedótico”, menos elevado que o da pintura de história tradicional e que representa a história sob a perspectiva de um episódio amável, galante ou simplesmente pitoresco, não referido à virtude exemplar e ao modelo heroico (é o caso, por exemplo, de *Charles VI et Odette de Champdivers*, c. 1824-6, e *Louis d’Orleans montrant sa maîtresse*, 1825-6). O pequeno formato ganha também outros assuntos, como a ilustração literária. Boa parte deles, acrescenta Jobert, encontrava em pouco tempo um comprador. Assim, o autor lança a hipótese de esse tipo de pintura ter um caráter comercial mais imediato – destinava-se *aux cabinets des amateurs* – do que as enviadas sistematicamente por Delacroix aos *Salons*.

---

<sup>31</sup> « Je les ai menés à la maison, puis à la Forêt. Riesener a repris sa critique de la recherche d’un certain fini dans mes petits tableaux, qui lui semble leur faire perdre beaucoup, en comparaison de ce que donne l’ébauche ou une manière plus expéditive et de premier jet. Il a peut-être raison et peut-être qu’il a tort. Pierret a dit, probablement pour le contredire, qu’il fallait que les choses fussent comme le sentait le peintre, et que l’intérêt passait avant tous ces qualités de touche et de franchise. Je lui ai répondu par cette observation, que j’ai mise dans ce livre il y a quelques jours, sur l’effet immanquable de l’ébauche comparée au tableau fini, qui est toujours un peu gâté quant à la touche, mais dans lequel l’harmonie et la profondeur des expressions deviennent une compensation. »



Figura 35. Eugène Delacroix, *Charles VI and Odette de Champdivers*, c. 1824-6. Óleo s/ tela, 33,5 x 27,5 cm. Matthiesen Collection, Londres.



Figura 36. Eugène Delacroix, *Louis d'Orléans montrant sa maîtresse*, c. 1825-26. Óleo s/ tela, 35,5 x 25,5 cm. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid.

E, de fato, em 1853, Delacroix escreve nos diários que havia uma grande demanda sobre ele pelos pequenos quadros, devida ao seu reconhecimento, depois de anos de trabalho, por parte do público:

“Trabalho para terminar meus quadros para o *Salon* e estes pequenos quadros que me pedem. (...) Parece que minhas pinturas são uma novidade descoberta recentemente”<sup>32</sup> (*Journal*, II, 15-16).

Mas seria só a necessidade de suprir essa demanda comercial que moveria Delacroix na direção do pequeno formato? Numa carta a seu aluno e colaborador Pierre Andrieu, de janeiro de 1852, Delacroix afirma que os *petits tableaux* constituem, ao mesmo tempo, uma ocupação e um repouso dos grandes trabalhos. Ele confessa estar irritado com a

<sup>32</sup> « *Je travaille à finir mes tableaux pour le Salon, et tous ces petits tableaux qu'on me demande. (...) Il semble que mes peintures sont une nouveauté découverte récemment.* » E, ainda, mais adiante : “O jovem de Ideville [Henri Amédée Le Lorgne, Conde de Ideville] dizia-me que meus quadros vendiam muito bem: o pequeno Saint-Georges (...), que tinha vendido a Thomas por quatrocentos francos, foi vendido por mil e duzentos em leilão; Beugniet lhe pediu a mesma quantia pelo pequeno Cristo, que ele obteve por quinhentos francos; (...)” [« *Le jeune d'Ideville me disait que mes tableaux se vendaient très bien: le petit Saint-Georges (...) que j'avais vendu à Thomas quatre cents francs, s'est vendu mille deux cents franc en vente publique; Beugniet lui a demandé la même somme du petit Christ, qu'il a eu pour cinq cents francs; (...)*»] (5 jun. 1854, *Journal*, II, 197).

grande pintura, devido a decepções recentes (talvez alguma crítica negativa de um quadro enviado ao *Salon*) e, “de mal” com as *grandes machines*, consolava-se entregando os nervos (“tomou-me um furor de pintar que passo às pequenas telas”) às *petites*.

“Tendo permanecido algum tempo sem trabalhar, tomou-me um furor de pintar que passo às pequenas telas: é ao mesmo tempo uma ocupação e um repouso dos grandes trabalhos. Tenho ainda um resto de mau humor contra a grande pintura, à qual devo minha última decepção: não calculo, assim, poder voltar tão cedo a elas”<sup>33</sup> (Carta a Andrieu, 6 jan. 1852 in BURTY: 1878, p. 225).

Convém notar, ainda, que Delacroix repetia em pequeno formato composições maiores, muitas vezes consagradas, sob encomenda de algum amigo ou marchand. Paul Flat e René Piot (1893), numa nota à primeira edição dos diários, esclarecem que um quadro referido por Delacroix poderia ser uma “*cópia mais sumária, como fazia com frequência aos amigos*” (grifo meu, *Journal*, III, 275, nota 1).

Além disso, Delacroix demonstra possuir certa consciência da história do pequeno formato em pintura. Nos diários, quando define o termo “pincelada” no projeto de seu *Dictionnaire des Beaux-Arts*, afirma que, bem marcada, faz os planos avançarem no espaço e, lisa, faz com que recuem, arrematando: “Mesmo nos pequenos quadros, a pincelada em evidência não desagrade de modo algum. Podemos preferir um [David] Teniers a um [Franz van] Mieris ou a um [Adriaen] van der Werff”<sup>34</sup> (*Journal*, III, 18). Todos os artistas que cita são flamengos ou holandeses do séc. XVII que trabalharam profissionalmente com o pequeno formato, ainda que em estilos díspares no que tange ao *tempo* da pincelada: Teniers fazia pequenos quadros conhecidos como “tardes”, uma referência ao pouco tempo que levavam para serem pintados (KLINGE: 1991, p. 216); já Mieris e Werff eram meticulosos em suas pequenas pinturas. O “podemos preferir” na citação refere-se ao fato, mencionado por Delacroix no parágrafo anterior, de a maioria (*le*

---

<sup>33</sup> « *Mon cher Andrieu, j'ai reçu votre lettre avec bien du plaisir et je vous envoie quelques mots de réponse : je suis jusqu'au cou dans les petits tableaux. Ayant été quelque temps sans travailler, il m'a pris une fureur de peindre que je passe sur de petites toiles: c'est à la fois une occupation et un repos des grands travaux. J'ai encore un reste de mauvaise humeur contre la grande peinture, à laquelle j'ai dû mon dernier désappointement: je ne calcule donc pas pouvoir me remettre de sitôt à ces travaux.* »

<sup>34</sup> « *Dans les petits tableaux mêmes, la touche ne déplaît point. On peut préférer un Téniers à un Mieris ou à un Van der Werff.* »

*vulgaire*) preferir quadros mais lisos e *moins touchés*, muito embora, quando visto à distância, um quadro cujas pinceladas são justapostas ganhe um acento cromático que a fusão das tintas na tela não é capaz de produzir.

Em resumo: 1) os *petits tableaux* constituíam um formato em que, geralmente, o artista não se sentia na obrigação de “acabar” a pintura, fazendo uso de uma maneira rápida associada ao esboço; 2) o resultado ganhava em termos de qualidade da pincelada e franqueza, mas perdia em termos de expressão (no sentido de comunicação dos sentimentos e emoções das figuras humanas); 3) do ponto de vista comercial, a rapidez da produção garantia o volume e o preço, tendo essas obras grande demanda no mercado; e 4) quando as tradicionalmente elevadas grandes pinturas aborreciam ou fatigavam Delacroix, ele encontrava no pequeno formato um modo de descansar da “tradição” sem, todavia, abandoná-la inteiramente.

## Capítulo 2. A MORTE DE OFÉLIA: ARTES VISUAIS, LITERATURA E TEATRO

### 2.1. TEMAS COLHIDOS NA LITERATURA

Segundo Joannides (2001:132), Delacroix nutriu grande interesse por escritores alemães e britânicos; no primeiro caso, confinado a Goethe, o qual leu apenas em traduções; no segundo, voltado especialmente a Walter Scott, Byron e Shakespeare, os quais era capaz de ler no original. Entre as obras de Shakespeare, *Hamlet* era seu texto favorito<sup>35</sup>.

Baudelaire (1998 [1855]: 106-07) afirmou que Delacroix, sendo um pintor essencialmente literário, tornou-se mais querido entre os poetas do que entre os próprios pintores, e Gautier (1998 [1864]: 161), por sua vez, escreveu que se ele executava como pintor, pensava como poeta, de modo que seu talento era feito de literatura. Desde pelo menos os antigos gregos as obras de arte visuais são concebidas também como ilustrações de narrativas pré-existentes, e essa relação, manifesta na expressão latina de Horácio, *ut pictura poesis* [como a pintura, é a poesia], manteve sua força até o séc. XIX<sup>36</sup>. As fontes

---

<sup>35</sup> Cf. Joannides, onze pinturas suas foram inspiradas por cenas da peça (dentro de um conjunto de quase vinte retratando temas shakespearianos), incluindo ao menos quatro versões de *Hamlet*, *Horatio et les fossoyeurs*, mais a série litográfica e numerosos desenhos (WRIGHT: 2001, pp. 134-35). Lembrando que Delacroix ilustrou Shakespeare essencialmente na segunda parte de sua carreira, posterior à viagem ao Marrocos, em 1832.

<sup>36</sup> Rensselaer W. Lee em seu estudo clássico sobre o tema – “*Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting*” (1940) – afirma que o paralelo entre pintura e poesia remonta à Antiguidade Clássica e encontra-se virtualmente expresso, entre fragmentos de outros autores (Plutarco, Filostrato), na *Poética* (c. 335 a. C.), de Aristóteles, e na *Arte poética* (c. 19-10 a. C.), de Horácio. Aristóteles afirma que a natureza humana em ação é o objeto de imitação entre poetas e pintores e que a trama na tragédia é como o desenho na pintura – proporciona mais prazer, já que representa com clareza uma forma. Na *Arte Poética* (361), há a famosa passagem que contém o *ut pictura poesis*, na qual Horácio, depois de observar que o crítico sensível saberá como relevar os erros que devem ocorrer mesmo na grande literatura, clama por mais flexibilidade no julgamento crítico declarando, com efeito, que a poesia deveria ser comparada à pintura que exhibe não somente um estilo detalhado, mas também amplo, que não agrada a menos que seja visto a distância. Lee defende que estas comparações eram legítimas e esclarecedoras em seus devidos lugares, mas quando foram, na Itália, apropriadas pelos teóricos quinhentistas que buscavam para a pintura as honras há tempos concedidas para a poesia, o seu contexto original nem sempre foi lembrado. Esses teóricos se apropriaram também de conceitos de base usados nos tratados sobre a arte literária e os aplicaram deliberadamente a um campo de linguagem distinto. Assim, no Renascimento, quando se passou a investigar a pintura como uma estética – e não somente como uma área do conhecimento científico – os teóricos (Alberti, Dolce,

de Delacroix foram preferencialmente os escritores modernos, o que não o impediu de abordar textos clássicos, mitológicos e bíblicos. Mas, em que Delacroix difere de tantos artistas que colheram seus temas na literatura?

Gautier e Baudelaire cantam em uníssonos o sucesso das pinturas de Delacroix que ilustram textos, justificando-o no fato de Delacroix não se fazer, nelas, escravo da palavra. Ao contrário, ele seria capaz de, apesar de tê-la como referência no processo de criação, ir além e produzir uma obra visual totalmente independente. Joannides (2001:144) afirma que o interesse de Delacroix em ficção desdobrou-se, inclusive, em pinturas que tratavam de fatos ocorridos (como o grupo do cavaleiro que enlaça a moça no canto direito do *Massacre de Scio*, 1824, que é o mesmo do *L'enlèvement de Rébecca*, cena retirada de *Ivanhoe*, de Walter Scott, tema tratado por Delacroix apenas um ou dois anos antes). Havia, desse modo, intercâmbio; as imagens que escritores lhe legaram estruturaram o seu imaginário e, ao determinarem o simbólico, se misturaram às suas abordagens da realidade histórica.

Ulrich Finke (1972) afirma que a ilustração de livros e a pintura de Delacroix fundem-se uma na outra, em contraste com a *vignette romantique*<sup>37</sup> (remete a artistas gravadores como Tony Johannot, Jean Gigoux e Celestin Nanteuil) sempre focada em

---

Lomazzo,...) recorreram às alusões implícitas nos tratados de Aristóteles e Horácio (o que “sobrevivera” da Antiguidade) para defini-la. Associaram, então, a *grande* pintura à representação imitativa de ações humanas significativas (Alberti, *Della Pittura*, 1436) e à expressão das emoções humanas por meio do movimento corporal (Leonardo, *Trattato della Pittura*, 1651 [c. 1542, coligido]). Lee afirma que ingleses e franceses que vieram depois exageraram, algumas vezes, essas correspondências, “aprisionando a arte da pintura numa camisa de força aristotélica de teoria dramática” (LEE: 1940, p. 202). Assim, para Lee, essa doutrina levou a uma grande confusão entre as artes que somente Lessing, na metade do séc. XVIII, com o *Laocoonte*, veio oportunamente dirimir.

<sup>37</sup> As *vignettes* são ilustrações inseridas no meio do texto ou ocupando toda a página de um livro. Sobre as *vignettes romantiques*, ver: CHAMPFLEURY, (Jules François Félix Husson, dito). **Les vignettes romantiques: histoire de la littérature et de l'art (1825-40), suivi d'un catalogue complet des romans, drames et poésies ornés de vignettes, de 1825 à 1840**. Paris: E.-Dentu libraire-éditeur, 1883. Champfleury abre o livro com a seguinte frase: “Não há época, em minha opinião, na qual o lápis e o buril formam tão estreitamente corpo com a literatura como durante o período romântico. (...) Os artistas de 1830 escolhiam e orgulhavam-se de acrescentar um frontispício à obra de um mestre glorioso tanto quanto de representar numa página o conteúdo de obras às vezes estranhas” [« *Il n'est pas d'époque, à mon sens, où le crayon et le burin formèrent aussi étroitement corps avec la littérature que pendant la période romantique. (...) Les artistes de 1830 ne choisissaient pas et se montraient aussi fiers d'adjoindre un frontispice à l'œuvre d'un maître glorieux que de retracer en une page les fonds d'ouvrages parfois bizarres* »] (*Préface*, p. v).

elementos narrativos ou decorativos específicos que não eram abandonados numa possível transposição à pintura. Delacroix, escreve Finke, encontrou na literatura personagens passíveis de identificação e cuja vida parecia-lhe apresentar um significado exemplar. Por isso, para o autor, ele era capaz de elevar-se acima da mera ilustração e alcançar uma verdade artística que encontrava sua justificação nos seus poderes imaginativos (FINKE: 1972, p. 346). Finke vem afirmar isso depois da análise das ilustrações de Delacroix para a segunda edição da tradução francesa de Albert Stapfer do *Fausto I* (publicada em 1828), de Goethe, às quais o próprio alemão referiu-se como tendo ultrapassado a mera ilustração. Goethe considera, por exemplo, a gravura *Fausto em seu estúdio*, em que este é visto, à maneira de *Hamlet*, contemplando uma caveira, uma “obra em si”, independente, “mesmo sem referência adicional ao poema, uma imagem dotada de total significado e tecnicamente bem construída” (GOETHE *apud* FINKE: 1972, p. 343)<sup>38</sup>. Finke defende que Delacroix interpreta mais do que simplesmente transpõe, na série, a palavra em imagem – ele mostra como o artista está, por exemplo, interessado na figura de Mefistófeles, devido, sobretudo, à atuação de um ator a quem assistiu nos palcos ingleses, em 1825, de modo que a insere em cenas nas quais, seguindo o texto, o personagem não estaria presente ou como ele cria um símbolo visual do conjunto da peça ao retratá-lo descendo a terra, em pleno voo, *zwischen Himmel und Erde*<sup>39</sup>. Finke considera que os excertos que Delacroix extrai do texto de Goethe e que acompanham as imagens são em si mesmos uma interpretação (ele

---

<sup>38</sup> A autonomia em relação à fonte escrita é, para Goethe, um critério fundamental para avaliar o aspecto artístico de uma obra. No ensaio *Sobre os objetos das artes plásticas (Über die Gegenstände der bildenden Kunst)*, escrito em 1798 em parceria com Heinrich Meyer, ele afirma: “Exige-se de cada obra de arte que se constitua como uma totalidade em si e, de um trabalho de artes plásticas em especial, que se expresse totalmente por si mesmo. Ele deve ser independente, a ação apresentada, o objeto, deve ser apreendido e compreendido, essencialmente, sem ajuda externa, sem o esclarecimento auxiliar que se encontra num poeta ou historiador” [„Man fordert von einem jeden Kunstwerke, daß es ein Ganzes für sich ausmache, und von einem Werke der bildenden Kunst besonders, daß es sich selbst ganz ausspreche. Es muß unabhängig sein, die vorgestellte Handlung, der Gegenstand muß, im Wesentlichen, ohne äußere Beihülfe, ohne Nebenerklärung, die man aus einem Dichter oder Geschichtschreiber schöpfen müßte, gefaßt und verstanden werden“] (1798:21).

<sup>39</sup> Nas palavras de Goethe: “Nesta produção singular que paira entre o céu e a terra, o possível e o impossível, o mais áspero e o mais delicado e entre quaisquer outras polaridades em que o pêndulo da fantasia audaz pode oscilar, Herr Delacroix parece ter realmente se sentido em casa e a adaptado [a peça] como se fosse a sua própria” [“In this singular production which hovers between Heaven and Earth, the possible and the impossible, the most harsh and the most delicate, and between whatever further polarities the pendulum of audacious fantasy may swing, Herr Delacroix seems to have really felt himself at home and adapted it as his own”] (GOETHE *apud* FINKE: 1972, p. 342).

suprime frases para aproximar outras distantes entre si) e servem como uma chave para interpretá-las – assim, texto e imagem se complementam. Tendo em vista esta relação interdependente, nesse sentido mais estrito as litografias permanecem, para Finke, meras ilustrações, comparativamente às pinturas sobre o mesmo tema, como *Fausto em seu estúdio* e *Margarida na igreja*, nas quais as legendas desaparecem – junto com a redução ou simplificação de acessórios narrativos – e o elemento ilustrativo dá lugar à fórmula pessoal de *pathos* do pintor (id.:ibid., p. 346). Na página seguinte, na litografia e respectiva pintura de *Méhistophélès apparaissant à Faust*, podemos ter um vislumbre dessas considerações do autor.



Figura 37. Eugène Delacroix, *Mephistopheles in Flight*, 1828, do *Fausto* de Goethe, Paris, C. Motte, 1828. Litografia, 27 x 23,8 cm. Metropolitan Museum, NY.



Figura 38. Eugène Delacroix, *Faust dans son cabinet*, do *Fausto* de Goethe, Paris, C. Motte, 1828. Litografia. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

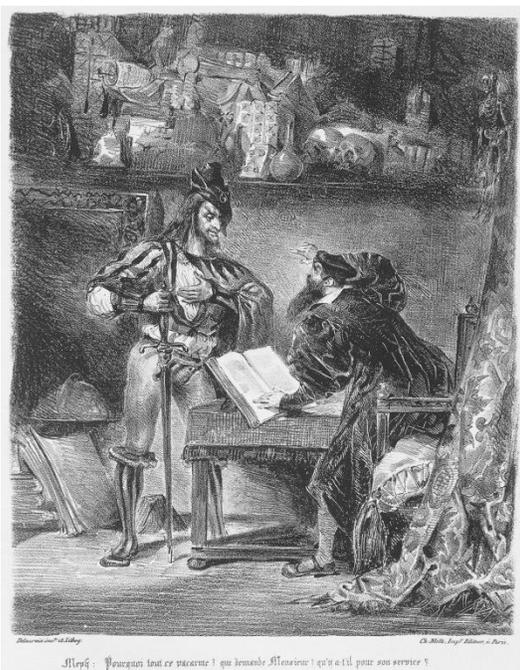


Figura 39. Eugène Delacroix, *Méphistophélès apparaissant à Faust*, 1828. Litografia, 26 x 21 cm. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

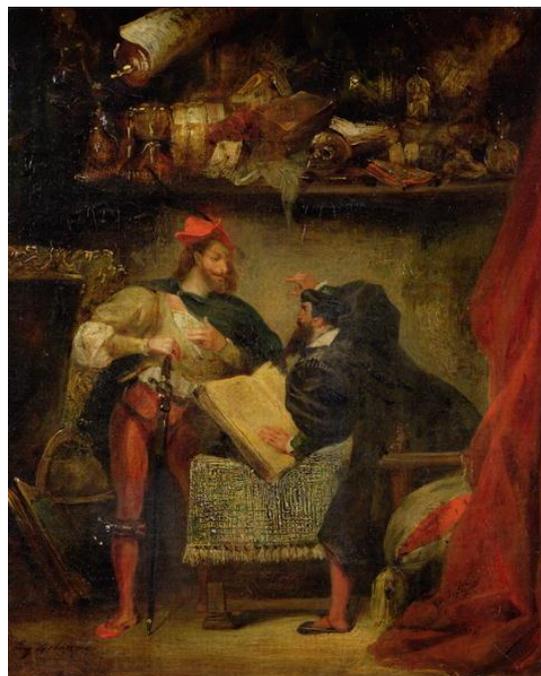


Figura 40. Eugène Delacroix, *Méphistophélès apparaissant à Faust*, Salon 1827-8. Óleo s/ tela, 46 x 38 cm. Wallace Collection, Londres.

Finke pensa, em resumo, que apesar de nas gravuras do *Fausto* Delacroix interpretar criativamente o texto, orientado especialmente pelo seu interesse no personagem de Mefistófeles, as imagens permanecem presas à narrativa devido à presença da legenda e do excesso de detalhes secundários, que funcionam como informações de contexto, não essenciais. Mas na transposição para a pintura o “elemento ilustrativo” seria suprimido em favor da “fórmula pessoal de *pathos*” do artista.

O elemento ilustrativo, a meu ver, não pode ser tão facilmente separado do que Finke chama de “fórmula pessoal de *pathos*” nas pinturas do francês, sob o risco de invalidarmos a representação e comunicação, nelas, das emoções e sentimentos dos personagens retratados, ou seja, da expressão. Talvez a melhor maneira de discutir o modo como eles (ilustração/ fórmula pessoal de *pathos*) agem nas obras de Delacroix, tendo em mente as representações de Ofélia, seja por meio do conceito de teatral.

## 2.2. O “TEATRAL” NAS OFÉLIAS DE DELACROIX

Gostaria de discutir, então, partindo das representações de Ofélia, considerações sobre o caráter ilustrativo da obra de Delacroix, tendo como base o conceito de “teatral”. Num primeiro momento, ele implica a relação de Delacroix com as artes cênicas como fonte visual. Sobre a série *Faust*, por exemplo, Jobert (1997:104) relata que inicialmente o pintor não tinha conhecimento íntimo do texto, o qual aprofundou lendo extratos traduzidos pelo conde Saint-Aulaire<sup>40</sup>, de modo que terminou por trabalhar mais sobre a impressão produzida por *ses souvenirs théâtraux* (além da referência à série de ilustrações de Moritz Retzsch, publicada em 1816)<sup>41</sup>. Gautier comparou, no texto sobre a Exposição Universal de 1855, a postura e o gesto de Marguerite na pintura *La mort de Valentin* (1847, Kunsthalle Bremen) à interpretação que lhe deu a atriz Marie Seebach. Ele escreve:

“A pose e o gesto de Margarida são de uma grandeza verdadeiramente trágica, ainda que a figura não seja muito elevada; diríamos que o Sr. Delacroix viu a Srta. Siebach (sic) em *Fausto* e reproduziu uma de suas atitudes tão naturais e tão patéticas”<sup>42</sup> (GAUTIER: 1998 [1855], p. 95).

---

<sup>40</sup> Delacroix ilustrou a tradução de Albert Stapfer do *Faust I* para Charles Motte, cuja primeira edição já aparecera em 1823 – esse é, portanto, o texto de referência para as litografias. Convém lembrar que, publicadas em 1828, as 17 pranchas foram executadas entre 1825-27. Jobert, quando afirma que, inicialmente, Delacroix aprofunda o conhecimento do texto de Goethe lendo extratos traduzidos pelo Conde Saint-Aulaire (publicados em 1823), refere-se especificamente às longas passagens copiadas por Delacroix à margem das quais desenhou croquis que prefiguram as litografias, em notas manuscritas conservadas na *Bibliothèque d'Art et d'Archeologie*, Fondation Jacques Doucet, atual *Bibliothèque de l'INHA* (JOBERT: 1997, p. 319, nota 41).

<sup>41</sup> “Lembro-me de ter visto, em torno de 1821, as composições de Retzsch, que me impressionaram bastante: mas foi, sobretudo, a representação de um *drame-opéra* sobre *Fausto*, a que assisti em Londres em 1825, que me estimulou a fazer algo sobre o tema. O ator, chamado Terry, (...) era um Mefistófeles perfeito, ainda que fosse gordo; mas isso não diminuía em nada sua agilidade e seu caráter satânico.” [« *Je me rappelle que je vis, vers 1821, les compositions de Retzsch, qui me frappèrent assez: mais c'est surtout la représentation d'un drame-opéra sur Faust, que je vis à Londres en 1825, qui m'excita à faire quelque chose là-dessus. L'acteur, nommé Terry, (...) était un Méphistophélès accompli quoiqu'il fût gros; mais cela n'ôtait rien à son agilité et à son caractère satanique* »] (Carta a Ph. Burty, 1º mar. 1862, *apud* JOBERT: 1997, p. 104). Lembrando que Delacroix tinha o hábito de desenhar enquanto assistia a alguma peça ou concerto (SÉRULLAZ: 1989, p. 284): “Tento me lembrar das minhas impressões da representação de *Otelo*; estou colorindo os croquis que fiz lá” [« *J'essaye de me rappeler mes impressions de la représentation d'Othello; je colore les croquis que j'y ai faits* »] (1º jul. 1855, *Journal*, II, 350).

<sup>42</sup> « *La pose et le geste de Marguerite sont d'une grandeur vraiment tragique, quoique la figure ait à peine quelques pouces de hauteur; on dirait que M. Delacroix a vu Mlle Siebach (sic) dans Faust, et a reproduit une de ses attitudes si naturelles et si pathétiques.* »



Figura 41. Eugène Delacroix, *La mort de Valentin*, 1847. Óleo s/ tela, 81,5 x 65,5 cm. Kunsthalle Bremen, Alemanha.

Ao menos uma *piece of stage* encontra-se reproduzida na série *Hamlet* – o uso que a atriz Harriet Smithson (1800-1854) fez, numa montagem da peça no Teatro Ódeon, em Paris, em 1827, do véu negro, colocado à frente de seu corpo, para simular o féretro de seu pai Polônio, morto por Hamlet. Ainda que não haja certeza de que Delacroix assistiu à atuação de Smithson, existem grandes chances de sua referência ter sido uma litografia de Achille Devéria, a partir do desenho de Louis Boulanger, publicada em 1827, que ilustra esse momento da referida montagem, especialmente porque foi ao lado de Devéria que o artista fez as suas litografias de *Fausto*, entre a metade do ano de 1825 e 1827.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Young (2002:306-7) menciona a litografia de Achille Devéria a partir de desenho de Louis Boulanger, publicada em 1827, em *Souvenirs du théâtre anglais à Paris*, incluindo o véu preto como apropriado por Smithson, o qual gerara muito comentário em Paris. Smithson, para o autor, pode ter fornecido o modelo também para a litografia de 1834, de Delacroix, na qual o véu preto é novamente retratado. Peter Raby afirma que a imagem de Smithson como Ofélia louca, como ilustrada na litografia de Devéria e Boulanger, poderia ser vista “em todas as vitrines de livrarias e lojas de gravuras” (RABY: 2003[1982], p. 72). Elogios à sua atuação foram praticamente unânimes; J.-L. Borgerhoff (1912:172) escreve, com base num artigo de jornal da época, que as parisienses chegaram, inclusive, a adotar um penteado, chamado *à la folle*, que consistia num véu preto com fiapos de palha intercalados no cabelo. Montagens envolvendo a simulação do enterro de Polônio por Ofélia tornaram-se comuns no séc. XIX e algumas edições chegaram a imprimir orientações a Ofélia para, nesse momento, ajoelhar-se e entoar um canto fúnebre. Jean Adhémar (1963:8) afirma que Delacroix obteve “ajuda técnica” de Achille Devéria enquanto executava as litografias do *Fausto*, entre 1825-27, junto ao impressor e sogro de Devéria, Charles Motte; portanto, a possibilidade de Delacroix ter se guiado pela litografia em questão e, ainda que pela via da “citação”, ter reproduzido a *piece of stage*, é grande.

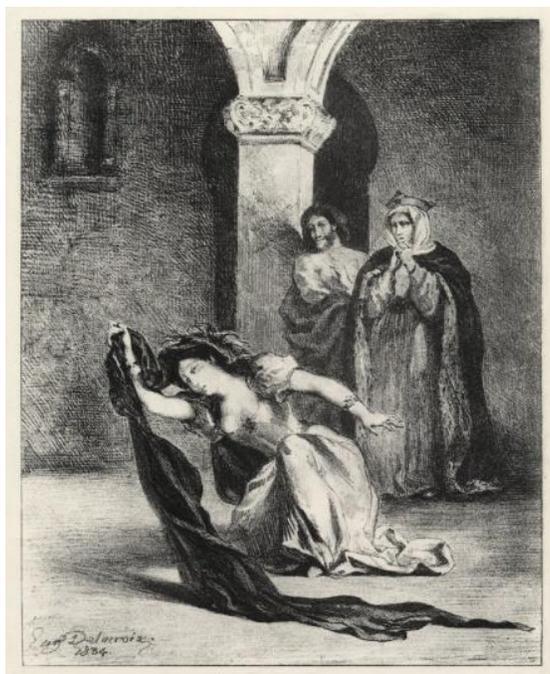


Figura 42. Eugène Delacroix, *Scène de la folie d'Ophélie*, 1834. Litografia, Musée Eugène Delacroix, Paris.



Figura 43. Achille Devéria, a partir de Louis Boulanger, *Harriet Smithson as mad Ophelia*, 1827. Litografia, Folger Shakespeare Library.

Diferente da Ofélia de Devéria e Boulanger que joga flores sobre o féretro do pai<sup>44</sup>, a litografia de Delacroix, feita antes da primeira versão de Ofélia morta (a pintura de 1838), mostra a personagem segurando firmemente o véu preto acima de sua cabeça, como iria depois segurar o galho do salgueiro à beira do riacho. Sua postura corporal é instável e pende na direção do véu, o qual, por sua vez e de modo estranho, parece não deixá-la cair. Existe certa semelhança entre o rosto da personagem nas duas litografias de Delacroix, mas, como o retrato da fisionomia não é o foco do artista na série, mas sim, como veremos melhor adiante, os gestos, fica difícil afirmar que, no caso de *A Morte de Ofélia*, trata-se efetivamente da representação da atriz irlandesa.

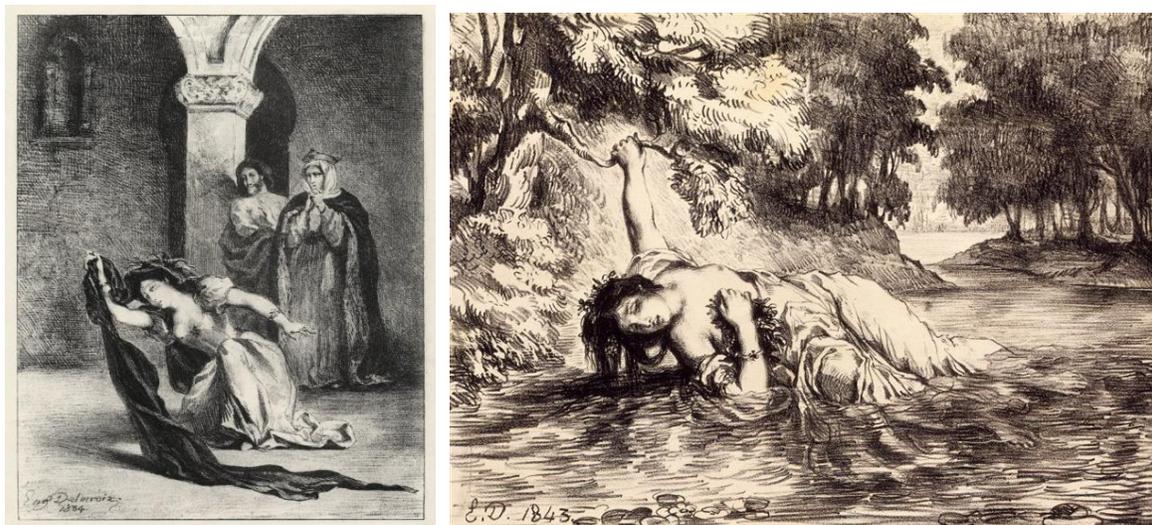


Figura 44. Imagem comparativa entre a litografia de Delacroix de 1834, *Cena da loucura de Ofélia*, e a de 1843, *A Morte de Ofélia*.

Nesta primeira acepção, portanto, o teatral é um termo que designa as artes da cena como uma referência na criação das composições pictóricas, especialmente no que tange à *gestuelle* dos atores. Aproveitando uma frase de Baudelaire (*L'oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, 1992[1863]:406) referindo-se à leitura dos poetas por Delacroix, podemos dizer que também o teatro forneceu-lhe imagens grandiosas e rapidamente definidas, “*des tableaux tout faites*”. Aqui o teatral aponta para uma procedência e é um sinônimo de “ilustrativo”.

<sup>44</sup> Este aspecto está em total conformidade com a atuação de Smithson. Ver: RABY, Peter. **Fair Ophelia: a life of Harriet Smithson Berlioz**. 2ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2003 [1982], especialmente o cap. 5, “*Fair Ophelia*”, pp. 57-78.

Num segundo momento, o conceito de “teatral” implica aspectos relativos à obra propriamente dita (independente da referência à peça ou ao texto), conforme filtrados pela sensibilidade do artista que frequenta o teatro<sup>45</sup>. A pergunta seria: as obras de Delacroix, incluindo as *Ofélias* sob escrutínio, são teatrais no sentido de projetarem tanta ênfase na expressão a ponto de caírem no exagero? Ao propor essa discussão, teremos que distinguir as nuances do qualificativo “exagerado” (*outré, forcé*) aplicado a uma representação artística dentro da sensibilidade de Delacroix e seus contemporâneos, o que farei no próximo item deste capítulo.

Quanto mais um gesto é desprovido de ambiguidade, mais se torna afetado, exagerado, “teatral”. O conceito pressupõe o patético, mas não necessariamente numa acepção em que a representação é capaz de comover, de mobilizar emoções, pois o excesso de artificialismo pode dificultar o processo de identificação vivido pelo espectador ao acompanhar uma narrativa. Quando a representação de um gesto cruza a barreira do natural e chega à convenção sem cair num mecanicismo vulgar? Seria no teatro que não usa palavras – na pantomima? Nessa perspectiva, a afirmação de Gautier de que Delacroix é o grande mímico (*mime*) da pintura, no sentido de dominar a linguagem dos gestos no retrato das figuras humanas, sacrificando-lhes o contorno, é pertinente<sup>46</sup>. Para esta mesma direção apontou Baudelaire quando afirmou que em matéria de gestos sublimes o talento de Delacroix estava muito próximo ao de dois grandes atores da época, um francês e outro

---

<sup>45</sup> Em sua viagem a Londres, entre maio e agosto de 1825, Delacroix assistiu a montagens das peças de Shakespeare *Ricardo III* (com o célebre ator Kean no papel-título), *A tempestade* e *Otelo*, a um espetáculo à *la Franconi*, *A invasão da Rússia por Napoleão*, a uma adaptação cênica do *Fausto*, de Goethe, e à ópera *Freischutz*, de Weber. [JOBERT: 1998, p. 94] Por conta de comentários em seus diários e em sua correspondência, sabemos também que era um frequentador assíduo do teatro em Paris, especialmente o *Théâtre des Italiens*, onde assistiu a inúmeras montagens de óperas, mas também a *Comédie-Française* e o *Ódeon*. O *goût de la scène* pode ter germinado em Delacroix quando era aluno de Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833), o qual, no seu *Fedra e Hipólito* (1802, Musée du Louvre, Paris), entre outros quadros, pinta uma cena inspirada em gestos protagonizados por atores da época. Discutirei este último ponto adiante.

<sup>46</sup> « *Delacroix est le grand mime de la peinture. C'est par cette qualité, qu'on n'a peut-être pas assez fait ressortir, qu'il excelle ; ses prétendues incorrections viennent de là ; il cherche le geste, et lui sacrifie souvent le contour* » (*Exposition de 1859*, 1998: 112). Devo lembrar que o *Théâtre des Funambules* (aberto em 1816), em Paris, limitava-se a apresentações de mímicos e, além de Jean-Gaspard Duburau, revelou o célebre Frederick Lemaître. O termo *pantomima* era usado na linguagem teatral da época para referir-se a tudo o que, na interpretação do ator, diz respeito à expressão corporal. [LAPLACE-CLAVERIE et. al.: 2008, p. 20 e p. 547]

inglês<sup>47</sup>. Gautier afirmou também que Delacroix era um grande diretor (*metteur en scène*), no sentido de organizar magistralmente os grupos de personagens nas composições<sup>48</sup>. Além disso, o hábito do pintor de pensar a mesma composição mais próxima ou mais afastada do espectador (como ocorre nas diferentes versões de Ofélia, mas também nas *Mulheres de Argel*, 1834 e 1849, por exemplo) é outro indício, que extrapola a concepção das figuras humanas como personagens, da influência de um pensamento cênico estruturando a imagem.



**Figura 45 (esq.).** Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834. Óleo s/ tela, 1,80 x 2,29 m. Musée du Louvre, Paris.  
**Figura 46 (dir.).** Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur intérieur*, 1849. Óleo s/ tela, 0,84 x 1,12 m. Musée Fabre, Montpellier.

Uma questão, dentro desse problema do “teatral”, começa, então, a adquirir relevo: a do *gesto* na pintura de Delacroix, tanto no sentido técnico, relativo à pincelada (o “como”), quanto no sentido representativo, relativo ao que a pincelada pretende construir e significar (o “o que”). O caráter “teatral” que por vezes transparece em sua obra, para além do ilustrativo, talvez decorra do movimento fluido e aparente da pincelada que desloca o foco da expressão facial e outros detalhes informativos para o *gesto* da personagem. Sendo, pois, este trabalho sobre a expressão facial e os detalhes sumário, devido à pincelada que impede a minúcia descritiva, ao olharmos para a pintura não em termos de uma linguagem independente (como ela nos pede), mas de uma linguagem representativa (como ela *também* nos pede), o gesto que empreende a personagem torna-se o fator central do apelo

<sup>47</sup> « *En fait de gestes sublimes, Delacroix n'a de rivaux qu'en dehors de son art. Je ne connais guère que Frédéric Lemaître et Macready* » (Salon de 1846, 1998: 79).

<sup>48</sup> « *Quel admirable metteur en scène de drames que M. Delacroix !* » (Exposition de 1855, 1998:84-5).

da imagem, o que acentua seu caráter artificial, encenado, “teatral”. Parece que há, em suas obras mais expeditivas, especialmente nos *petits tableaux*, um conflito crônico entre a pincelada (que quer negar o contorno das formas) e o assunto (que quer fazer ver a forma no contexto de uma narrativa), o qual, ao ser resolvido na imagem, leva ao “teatral”, no bom ou no mal sentido do termo, pois é possível, como vimos que o próprio Delacroix reconheceu, perder na expressão para ganhar no aspecto material da pintura e vice-versa. Assim, o “teatral” pode ir além da mera reprodução de uma *piece of stage* nos trabalhos de Delacroix (que inclui a ideia de ilustração como tradução de uma arte em outra), relacionando-se tanto ao gesto de pintar – e, quando usado sem controle, conduza-o a um resultado excessivo – quanto ao gesto representado na pintura – e, quando usado num meio que prescindia do colorido e do pincel, conduza a um resultado apenas ilustrativo, banal, como em algumas gravuras ilustrando Hamlet (penso, entre outras, em *Hamlet et Guildenstern* e *Hamlet tenté de tuer le roi*, que não oferecem mais do que a imagem literal de um fragmento do texto dentro de uma abordagem da figura humana e dos acessórios pueril).



Figura 47. Eugène Delacroix, *Hamlet et Guildenstern*, 1843, litografia. Musée Eugène Delacroix, Paris.



Figura 48. Eugène Delacroix, *Hamlet tenté de tuer le roi*, 1843, litografia. Musée Eugène Delacroix, Paris.

Prestemos atenção, agora, na litografia da série Hamlet, *Reproches d'Hamlet à Ophélie*, transposta à pintura em 1840 (Musée du Louvre, Paris). O gesto de Hamlet é fortemente teatral, ou seja, reproduz uma convenção de interpretação entre atores. Uma porta do armário ao fundo emoldura esse gesto. A torção de seu corpo, as pernas afastando-se de Ofélia e o tronco voltando-se para ela enquanto a boca pronuncia as palavras: “*To a nunnery, go!*” (Ato III, cena I), reforçam seu ímpeto agressivo<sup>49</sup>. A postura de Ofélia, sentada, olhando para baixo, as mãos mais agarradas do que apoiadas nos joelhos, misturam pudor e tensão, aquiescência e defesa. Analisando a pintura, vemos como muito da tensão e do peso se diluiu no tratamento da pincelada e na harmonia do colorido, o gesto de Hamlet adquiriu mais proeminência em relação às informações de contexto e aos detalhes fisionômicos e de indumentária e seu efeito sobre Ofélia provoca mais alienação do que conformismo. Por um lado, a gravura liga-se mais à visualidade de uma peça encenada, por outro, a pintura consegue penetrar melhor no caráter dramático da cena.



Figura 49. Eugène Delacroix, *Reproches d'Hamlet à Ophélie*, sem data, litografia. Musée Eugène Delacroix, Paris.



Figura 50. Eugène Delacroix, *Reproches d'Hamlet à Ophélie*, 1840. Óleo s/ tela, 29 x 22 cm. Musée du Louvre, Paris.

<sup>49</sup> No inglês da época de Shakespeare, a palavra *nunnery* remetia tanto a *convent* quanto a *brothel*.

### 2.2.1. DELACROIX E GUÉRIN

O mesmo gesto de Hamlet faz Hipólito diante de Fedra na pintura de 1802 do professor de Delacroix, Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833)<sup>50</sup>. Tal gesto guarda relação com montagens francesas da peça de Racine, escrita em 1677, da época, o que discutirei aqui. É por meio desta conexão entre o gesto de Hamlet e o de Hipólito que a questão do “teatral” em Delacroix pode ser mais bem situada historicamente, uma vez que o gesto de negação desses homens, embora sendo, isoladamente, o mesmo, existe num contexto pictórico e temático diverso, o que afeta seu significado e trai uma mudança mais geral em âmbito estético.

Devo mencionar de passagem também a postura de Hipólito diante de Fedra na ilustração de página inteira de Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824) para a edição histórica das obras completas de Racine (1801-5) de Pierre Didot (o mais velho), como uma provável referência para o Hamlet da imagem em questão de Delacroix (na ilustração abaixo, inverti horizontalmente a imagem para fins de comparação). Como, contudo, o gesto na gravura de Girodet é diferente, denotando mais incompreensão do que negação, o quadro de Guérin ainda parece mais relevante para análise.



Figura 51. Anne-Louis Girodet-Trioson, ilustração de *Phèdre*, edição deluxe de Pierre Didot das obras completas de Racine, 1801-5. Met, NY.

<sup>50</sup> Delacroix entra em outubro de 1815, com 17 anos, no ateliê de Guérin, onde permanece até 1820.

Apesar de lidar com *Reproches d'Hamlet à Ophélie*, uma obra que se relaciona com as representações da *Morte de Ofélia*, não estarei, neste item e no próximo, tratando diretamente delas. Mas, indiretamente, meu objetivo é mostrar como o gesto, dentro do caráter teatral dessa cena gravada e pintada, tem grande peso em sua interpretação, tendo em vista: 1) a herança que mestres anteriores a Delacroix lhe legaram, 2) o entendimento da crítica, no período de formação de Delacroix, da relação entre as artes visuais e da cena e 3) como, contextualmente, a opção por temas shakespearianos era emblemática do *parti pris* romântico, embora Shakespeare ainda fosse aceito com reservas pelos franceses da geração de Delacroix, devido, em particular, ao domínio de Racine.

*A morte de Ofélia* do pintor francês ilustra um trecho da peça que geralmente não era, por uma questão de decoro, mostrado no palco, mas apenas referido por meio do *discours rapporté* ou *récit*, a rainha Gertrudes descrevendo sua morte ao rei e a Laertes<sup>51</sup>. A cena específica de Ofélia caída no riacho não poderia ter sido ilustrada a partir de uma montagem teatral, não, ao menos, uma montagem dos anos 1830 – inclusive, entre a série de gravuras de Hamlet, é a única que não ocorre num espaço potencialmente cênico, mas natural. Ainda assim, acredito que a comparação de outra imagem que ilustra *Hamlet*, da qual Ofélia também participa, a esta obra de Guérin pode ampliar o sentido de *A morte de Ofélia*, de um ponto de vista histórico, para nós.

---

<sup>51</sup> Sylvain Ledda e Florence Naugrette (LAPLACE-CLAVERIE et al.: 2008, p. 155) afirmam que a poética do drama romântico se destaca, ao contrário, pelo recurso à violência e às mortes espetaculares. A rejeição do decoro aparece claramente na escolha de encenar a morte sem a esconder. O suicídio, por exemplo, raramente mostrado ao público na tragédia clássica, constitui um dos pontos fortes do drama romântico. Mas, no caso da peça *Hamlet*, não há notícia de uma montagem, nos tempos de Delacroix, em Paris ou Londres, que mostre literalmente Ofélia morrendo, quadro apenas relatado pela rainha. A presença da personagem morta no palco virá a ocorrer somente no fim do séc. XIX, quando Sarah Bernhardt, numa produção de 1886 no *Théâtre de la Porte Saint-Martin*, é vista dentro do esquife carregado na cena do cemitério. Em 1887, na produção americana de Edwin Booth e Lawrence Barrett, o corpo da personagem, molhado, é trazido ao palco enquanto Gertrudes descreve sua morte (YOUNG: 2013, online). Na ópera, a encenação de Ofélia morrendo ocorre já em 1868, na estreia do *Hamlet* de Ambroise Thomas, no *L'Opéra*, cf. o texto do libreto (ato IV, cena 3) e a litografia de A. Lamy (*apud* YOUNG: 2002, p.118). Nesse sentido, na gravura, Delacroix foi uma espécie de diretor teatral *avant la lettre*.

Guérin expôs *Fedra e Hipólito* no *Salon* de 1802. James Henry Rubin (1977), num ensaio importante para esta pesquisa<sup>52</sup>, observa que a relação do artista com o teatro tem sido considerada a característica mais marcante de sua obra. Rubin irá confrontar as acusações de que sua arte era excessivamente empática e teatral, acusações que relegaram Guérin, depois da fama inicial, a um subsequente descrédito, argumentando que as qualidades de composição e particularmente as de expressão condenadas pela crítica posterior são precisamente aquelas que renderam a Guérin reconhecimento imediato.



Figura 52. Pierre-Narcisse Guérin, *Phèdre et Hippolyte*, 1802. Óleo s/ tela, 2,57 x 3,35 m. Musée du Louvre, Paris.

Exemplo dessa postura da crítica posterior encontra-se em Charles Blanc, 1863:

“O que impressiona primeiramente na composição de Guérin [*Fedra e Hipólito*] é o lado teatral. Cremos ver uma cena interpretada pela Srta. Duchenois, Saint-Prix, Damas e Sra. Suin, que detinham os papéis de Fedra no *Théâtre-Français* durante a República. Sentimos que as poses, os gestos, os tecidos, os acessórios foram friamente calculados para um efeito cênico cujo artifício é visível: nenhuma paixão que não seja fingida, nenhuma expressão que não seja mimética

---

<sup>52</sup> RUBIN, James Henry. *Guérin's Painting of Phèdre and the Post-Revolutionary Revival of Racine*, **The Art Bulletin**, Vol. 59, No. 4 (Dec., 1977), pp. 601-618.

[mimée]”<sup>53</sup> (*Histoire des peintres de toutes les écoles. École française*, « Guérin », apud RUBIN: 1977, pp. 601-2).

Rubin sugere que Blanc tenha derivado sua apreciação de Étienne Delécluze, 1855:

“Com efeito, a concepção primeira de suas obras tende sempre a surpreender e a emocionar e o artifício com o qual ele dispõe originalmente seus personagens apresenta a simetria calculada à qual os atores recorrem para darem-se o tempo de se reconhecer e, como se diz no teatro, de conhecer o palco [*arrondir la scène*]. Estes artifícios, essas composições em que tudo é calculado, compreendem as qualidades e os defeitos do talento de Guérin (...)”<sup>54</sup> (*Louis David*, apud RUBIN: 1977, p. 602, nota 5).

No tempo de Blanc, que corresponde ao fim da vida de Delacroix, a crítica concernia ao teor forçado do gesto e da expressão; ela ainda não havia acusado explicitamente Guérin de cópia de uma cena como havia sido encenada no teatro como, algumas gerações depois, fez Walter Friedlaender, em seu *Von David bis Delacroix* (1952). Segundo Rubin, ignorando o qualificativo “cremos ver” [*on croit voir*] de Blanc, o alemão afirmou categoricamente que *Fedra e Hipólito* fora, de fato, “pintado como imitação direta de uma cena da *Fedra*, de Racine, como encenada no *Théâtre-Français*” (2001[1952]:76). Friedlaender argumenta que a característica “pretensão teatral” que proveio, de acordo com sua implicação, da cópia literal, foi a responsável por inconsistências em sua arte. Um dos objetivos do ensaio de Rubin é mostrar que nenhuma cena idêntica àquela pintada por Guérin poderia ter sido testemunhada no palco. A evidência disso está, nas palavras do autor, na própria pintura, na qual os quatro personagens encontram-se reunidos como nunca estiveram no ato IV, cena II, da peça de Racine. Fedra e sua ama, Oenone, ausentes na cena em questão, são representadas de corpo inteiro na tela.

---

<sup>53</sup> « *Ce qui frappe tout d’abord, dans la composition de Guérin, c’est le côté théâtral. On croit voir une scène jouée par Mlle. Duchenois, Saint-Prix, Damas et Mme. Suin, qui tenaient alors les rôles de Phèdre sur le Théâtre de la République. On sent que les poses, les gestes, les draperies, les accessoires ont été froidement calculés pour un effet scénique dont l’artifice est visible : aucune passion qui ne soit feinte, aucune expression qui ne soit mimée.* »

<sup>54</sup> « *En effet, la conception première de ses ouvrages tend toujours à surprendre et à émouvoir et l’artifice avec lequel il place ordinairement ses personnages, tient de la symétrie calculée à laquelle les acteurs ont recours pour se donner le temps de se reconnaître, et, comme on dit au théâtre, pour arrondir la scène. Ces artifices, ces compositions ou tout est calculé, comprennent les qualités et les défauts du talent de Guérin (...).* »

Na descrição do quadro no *livret* do *Salon*, Guérin afirma que Hipólito fora acusado por Fedra (*Accusé par Phèdre...*), mas, segundo o próprio *Prefácio* de Racine à peça, Oenone, e não Fedra, foi quem levantou a acusação. Por mais que se replicasse que se tratava apenas de um “modo de falar”, a espada de Hipólito, que no quadro encontra-se nas mãos de Fedra, na verdade fora dada por Oenone a Teseu, pai de Hipólito e marido de Fedra, como prova da relação do jovem com a madrasta, quando a ama levantou a acusação junto a ele. Rubin afirma que estas discrepâncias foram mais do que observadas pelo público de Guérin: elas se tornaram o objeto de uma discussão acalorada em ao menos um periódico contemporâneo, o *Journal des bâtiments civils*, no qual uma troca de críticas centrada nas questões levantadas pela pintura ocupou mais de quarenta páginas. Os artigos estabelecem, conforme Rubin, que as bases para um ataque à composição de Guérin residiam no fato de que ela *não* era – para contradizer diretamente a afirmação de Friedlaender – uma transcrição pictórica fiel o suficiente da tragédia de Racine.

A visão crítica majoritária, contudo, refutava a ideia de literalidade da tradução e seguia Lessing ao acreditar que a pintura constituía um meio com recursos próprios<sup>55</sup>. Bourdon, por exemplo, em sua defesa de Guérin naquele embate de pontos de vista tornado público no *Journal des bâtiments civils*, escreve:

“(...) Os pintores, ao contrário, são privados destes recursos [dos poetas, de dar a conhecer cada personagem a sua vez, na medida de sua utilidade ao longo da

---

<sup>55</sup> Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) escreveu, em 1766, o *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* [Laoconte ou sobre os limites entre pintura e poesia]. O texto foi traduzido para o francês, em 1802, pelo Visconde de Vanderbourg, portanto, sendo muito recente, não é possível saber a medida da influência direta do autor alemão, embora suas ideias caibam na referida crítica (Nicolas Boileau, no caso dos franceses, em *L'Art Poétique*, 1674, parece ser a fonte mais óbvia de difusão dessa ideia, cf. a nota 57 a seguir). Lee (1940:214-5) escreve que mesmo que, no séc. XVIII, Lessing não abale a hierarquia dos gêneros, ele considera que não é o pintor de história o ponto mais alto da pirâmide, mas o da *körperliche Schönheit* [beleza física]. Deve-se admitir, para o autor, que a importância desproporcional que os críticos dos séculos XVII e XVIII conferiam à expressão justificava o desgosto de Lessing pela pintura de história, na qual ele via a beleza corporal sacrificada à expressão dos sentimentos e emoções humanas, que podia legitimamente predominar na poesia, mas que na pintura deveria permanecer subordinada. Ainda que o propósito explícito de Lessing fosse dissipar uma confusão entre a arte temporal da poesia e a arte espacial da pintura, ao definir a finalidade da pintura como a representação da beleza corporal, ele estava, como nota Lee, confundindo inconscientemente a pintura com a escultura. O autor afirma que, tentando destruir um equívoco que se havia originado no Renascimento, Lessing caiu em outro, nascido da investigação antiquária e arqueológica do séc. XVIII. Mas sua ideia de que a melhor pintura, como a melhor poesia, atém-se às limitações de seu *medium* prosperou e é nesse sentido que é mencionada neste texto.

narrativa]; é preciso que o único instante da ação, escolhido por eles, seja exprimido de maneira a conferir a inteligência de toda a ação, e que, já no primeiro contato, o espectador reconheça na representação dos personagens e no conjunto da composição os fatos, os caracteres, as paixões, os tempos e os lugares, do qual ele é instruído pelo estudo da história ou da fábula”<sup>56</sup> (*apud* RUBIN: 1977, p. 604).

Os objetivos da pintura, comparados ao da poesia dramática, implicavam a exposição completa do material narrativo preservando a unidade de ação dentro de um único instante no tempo.<sup>57</sup> Havia os que criticavam Guérin por não ter sido fiel ao texto da peça de Racine e os que viam nisso, justamente, as qualidades eminentemente artísticas de seu trabalho, pois, como a pintura é um meio diferente da poesia, o pintor precisa compor de um modo que toda a história fique clara ao espectador somente pela visão da imagem. Guérin não era tido, em 1802, como um mero ilustrador, mas como um autêntico representante da doutrina do *ut pictura poesis*, na qual a invenção (ligada a uma habilidade seletiva mais do que imaginativa) não podia ser separada da imitação e da expressão. Assim, Rubin remete à legitimidade das “recomposições” de Guérin como primeiro argumento de defesa feito, na época, à pintura *Fedra e Hipólito*.

Girodet-Trioson escreveu (*Sur la Phèdre de Guérin*, 1829) que a energia e a tradução da expressão patética, “as mais nobres partes da arte”, levou-o a atribuir ao *Fedra*

---

<sup>56</sup> « (...) *Les peintres, au contraire, sont privés de ces ressources, il faut que le seul instant de l'action, choisi par eux, soit exprimé de manière à donner l'intelligence de toute l'action, et que, dès le premier aspect, le spectateur connaisse dans la représentation des personnages et dans l'ensemble de la composition, les faits, les caractères, les passions, les temps et les lieux, dont il est instruit par l'étude de l'histoire ou de la fable.* »

<sup>57</sup> Numa nota, Rubin (1977:605, nota 18) lembra que Fleury, o pintor de história, citou Nicolas Boileau (1633-1711) na defesa de Guérin contra um crítico que considerara que o desrespeito ao enredo estabelecido por Racine diminuía a beleza da pintura *Fedra e Hipólito* (em *Réflexions critiques sur le tableau de Guérin, Journal des arts*, 1802): Boileau reafirmou o princípio de que o artista deve recompor a narrativa de modo a adaptá-la aos propósitos da pintura. Guérin, então, tornara-se o poeta, seguindo a máxima de Boileau: « *Ce qu'on ne doit pas voir, q'un récit nos l'expose, / Les yeux en le voyant saisiraient mieux la chose* » (“O que não devemos ver, que uma história nos conta, / os olhos o vendo entenderiam melhor a coisa”, *L'Art Poétique*, 1674, III, 51-52). Guérin acrescentou os personagens necessários na cena com o objetivo de evocar o resto da peça: sem eles, teria representado apenas um episódio trivial (*Réponse à ces réflexions par M. Fleury, peintre d'histoire, Journal des arts*, 1802). Outro crítico anônimo citado por Rubin, também em resposta ao artigo *Refluxions...*, no mesmo jornal, escreveu que “esta nova composição de Guérin é um verdadeiro poema em pintura”. (Curiosamente, mais tarde, pautado em critérios um pouco diferentes – na ideia de imaginação ou ideal, com o conceito de gênio operando por trás –, Baudelaire irá afirmar que Delacroix é com frequência, e a sua revelia, um poeta em pintura: “*Delacroix, toujours respectueux de son idéal, est souvent, à son insu, un poète en peinture*”, in: *Salon de 1846*, 1992[1846]: p. 92.)

e *Hipólito* “um lugar distinto entre as obras de arte que honrariam para sempre a nova escola francesa” (*apud* RUBIN: 1977, p. 605). Na visão de Girodet, a chave para o efeito da pintura estava em sua qualidade expressiva, localizada nos gestos e nas fisionomias. Esse argumento leva Rubin ao segundo tipo de defesa da pintura tornado público na época, o qual postulava o objetivo da arte de Guérin como o de expressão das paixões e encorajava a manipulação da fonte narrativa, quando necessário, para cumprir esse fim. Rubin cita na sequência alguns trechos de artigos da época que notam, como principal mérito de *Fedra e Hipólito*, a força da expressão. Num deles, publicado no *Journal des débats*, Bourdon louva Guérin como “o primeiro entre os pintores da expressão”. C. P. Landon (*Nouvelles des arts*, 1802) via o quadro como o epítome da boa pintura de expressão: o efeito final era o resultado de uma “infinitude de nuances fugidias”. E etc. (1977: 605-06). Rubin conclui que parecia, então, que a recomposição, a qual levava à grande expressividade, constituía a chave essencial do sucesso de Guérin.

A qualidade expressiva que tanto tocou os contemporâneos de Guérin foi posteriormente chamada “o lado teatral” ou “pretensão teatral”. E ainda que não se possa negar, com o distanciamento, que esses termos modernos se aplicam, concordo com Rubin quando afirma que devemos, no entanto, ver a prática da *peinture d’expression* de Guérin no seu devido contexto. O teatro era a forma mais popular de entretenimento; após o período democratizante da Revolução, seu público só aumentava<sup>58</sup>. Sabemos pelos seus contemporâneos que Guérin frequentava o teatro (RUBIN: 1977, p. 606). Dificilmente não teria visto *Andrômaca*, de Racine, encenada 76 vezes entre 1801-1810<sup>59</sup>. Outras pessoas também tinham visto e notaram na pintura de Guérin, como Gautier e Baudelaire depois nas de Delacroix, lembranças do que testemunharam no palco. Por exemplo, Boutard pensou ter reconhecido, no quadro de Guérin *Pirrus e Andrômaca* (1810), a fonte cênica da postura protetora de Pirrus; Guizot, por sua vez, estava certo de que o gesto de Orestes no

---

<sup>58</sup> No séc. XIX o teatro é o lazer mais escolhido entre os franceses: em 1847, por ex., ele absorve 87% do orçamento médio para os *loisirs* (LAPLACE-CLAVERIE et. al., 2008: p. 24).

<sup>59</sup> Citado em Rubin (1977): JOANNIDES, A. **La Comédie Française de 1680 à 1900, dictionnaire général des pièces et des auteurs**. Paris, 1901. É necessário lembrar que autores clássicos, mesmo na primeira metade do séc. XIX, ainda eram encenadas nos teatros “oficiais”, entre eles, a Comédie-Française.

mesmo quadro – apontando com o polegar por cima de seu ombro direito – havia sido interpretado de forma idêntica pelo ator François-Joseph Talma. Em ambos os casos, sublinha Rubin, os críticos foram favoráveis à pintura e consideraram-na em tudo judiciosa: ainda que Boutard e Guizot pensassem que a imitação do teatro era geralmente condenável, nenhum dos dois acusou Guérin de ter degenerado no exagero.



Figura 53. Pierre-Narcisse Guérin, *Andromaque et Pyrrhus*, 1810. Óleo s/ tela, 3,42 x 4,57 m. Musée du Louvre, Paris.

Devemos lembrar, conforme Rubin, que François-Joseph Talma (1763-1826) foi universalmente reconhecido no seu tempo como um ator que lutava contra a atuação não naturalista e estereotipada. Um dicionário bibliográfico de 1842, citado pelo autor, chamava-o de “*régénérateur de l’art théâtral*”<sup>60</sup>. Sua amizade com David e mais tarde com

---

<sup>60</sup> Lee Johnson, por sua vez, escreve: “Sua maior contribuição ao teatro reside na reforma do figurino e da dicção teatrais. Até Talma, interpretando o papel de Proculus em 1789, ter andado num palco parisiense usando uma toga romana, o hábito entre os atores franceses era o de interpretar em roupas de sua própria época, sem preocupação com a exatidão histórica. (...) Ele acrescentou a esse realismo no figurino uma dicção natural, que contrastava nitidamente com o estilo declamatório dos atores franceses do séc. XVIII” [“His major contribution to the theater lay in his reforms of theatrical costume and diction. Until Talma, playing the role of Proculus in 1789, walked on to a Parisian stage wearing a Roman toga, it had been the habit of French actors to play in the costumes of their own times without regard for historical accuracy. (...) He added to this realism of costume a natural diction, which contrasted sharply with the declamatory style of eighteenth-century French actors”] (JOHNSON: 1957, p. 82). Em nota, Johnson afirma que para os padrões ingleses, contudo, o estilo de Talma carecia de contenção. O autor cita Andrew Robertson (que assistiu a Talma em *Philoctetus*) afirmando que, apesar de sua ação ser muito natural, ainda era extravagante demais para o gosto inglês – “algo entre a tragédia inglesa e a ópera italiana” [“something between the English tragedy and the Italian Opera”] (id.:ibid., p. 82, nota 14).

Delacroix é bem documentada<sup>61</sup>; mas sua associação com Guérin não é comumente reconhecida. Georges Wildenstein, contudo, citou num artigo para a *Gazette des beaux-arts*, escrito em 1960, um comentário de Delécluze, segundo o qual Talma influenciara *Fedra e Hipólito* e especialmente *Andrômaca e Pirrus*. Na referida passagem, Delécluze afirma que as figuras de Guérin certamente devem “sua fisionomia de conjunto a este personagem trágico de Talma, que, nos últimos tempos, tornou-se como que um tipo consagrado e no qual todos os pintores e poetas tinham a atenção fixada quando compunham”<sup>62</sup> (*Journal*, 1824-8 *apud* RUBIN: 1977, p. 607). Rubin remete, então, a um grupo de desenhos de Guérin pertencente ao Musée Valenciennes que mostra claramente que Talma posou para o artista. E não custa lembrar, ainda, que anos depois algumas pessoas também quiseram ver no *Hamlet* de Delacroix o rosto de Talma, que interpretara o personagem nos palcos franceses em 1803, 1807, 1809 e de 1811 a 1826, numa adaptação reducionista da peça<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> Ainda muito jovem, em 1821, Delacroix recebeu e executou uma comissão de Talma para decorar sua sala de jantar no hotel particular do ator, 9 rue de la Tour-des-Dames, Paris, para a qual pintou quatro semicírculos acima das portas cujo tema são as quatro estações. Ver: JOHNSON, Lee. *Delacroix's decorations for Talma's dining-room*, **The Burlington Magazine**, Vol. 99, No. 648 (mar., 1957), pp. 78-87+89. Após a morte do ator, pintou, a pedido da direção da Escola de Belas-Artes, em 1853, um retrato dele no papel de Nero, em *Britannicus*, de Racine (obra hoje na Comédie-Française, Paris). Nos diários, remete ao estilo de atuação de Talma (*Journal*, I, 170; II, 467). Conforme o site que compila sua correspondência (<http://www.correspondance-delacroix.fr/> > *index nominum* > Talma), Delacroix escreve nos diários, em 3 de abril de 1824, que o viu interpretar Gloucester em *Jane Shore*, de Népomucène Lemercier, e que almoçou com o ator na casa de Henri Duponchel, em 26 de dezembro do mesmo ano.

<sup>62</sup> « (...) *leur physionomie d'ensemble doit à ce personnage tragique de Talma qui, sur les derniers temps, était devenu comme un type consacré et vers lequel tous les peintres et tous les poètes avaient l'attention fixée quand ils composaient.* »

<sup>63</sup> As datas constam no site da Comédie-Française (buscar na *Base Documentaire La Grange* a tela *Talma dans Hamlet*, de A.-F. Lagrenee). Patrick Berthier e Sylvain Ledda (LAPLACE-CLAVERIE et al.: 2008, p. 47) escrevem: “Talma representa também as reduções que havia feito Jean-François Ducis das obras-primas de Shakespeare (*Hamlet*, 1769; *Macbeth*, 1784; *Othello*, 1792). Tão pálidas quanto possam parecer essas adaptações clássicas em alexandrinos, elas contribuíram, graças ao gênio do intérprete, para a preparação do romantismo: entre 1806 e 1826, ano de sua morte, Talma representa não menos que 71 vezes o papel de Hamlet” [« *Talma (...) joue aussi les réductions qu'avait faite Jean-François Ducis des chefs-d'œuvre de Shakespeare (Hamlet, 1769 ; Macbeth, 1784 ; Othello, 1792). Si pâles que puissent paraître ces adaptations classiques en alexandrins, elles ont contribué, grâce au génie de l'interprète, à la préparation du romantisme : entre 1806 et 1826, année de sa mort, Talma ne joue pas moins de 71 fois le rôle de Hamlet (...)* »]. E Alexandre Dumas (2006[1849]:7): “Talma ambicionou, durante toda a sua vida, naturalizar entre nós *Hamlet* de Shakespeare e ele criou o *Hamlet* de Ducis” [« *Talma ambitionna toute sa vie de naturaliser chez-nous Hamlet de Shakespeare, et il créa Hamlet de Ducis* »]. Adiante comentarei melhor a adaptação de Ducis.



Figura 54. Talma, no papel de Hamlet, e Duchenois, no papel de Gertrudes, na tragédia *Hamlet*, de Ducis, publicado por Martinet, início do séc. XIX. Folger Shakespeare Library.

Mas Rubin considera que um elemento ainda mais decisivo a respeito do problema dos empréstimos de Guérin do teatro encontra-se num tratado de J.-N. Paillot de Montabert, chamado *Théorie du geste dans l'art de la peinture, renfermant plusieurs préceptes applicables à l'art du théâtre* (1813), no qual o autor tentou adaptar princípios expressivos do teatro aos usos dos pintores. Pretendendo registrar as ideias de seu tempo, este escritor, um ex-aluno de David, alegou que o teatro poderia ser uma escola útil ao pintor contanto que tomasse dos atores apenas “os gestos espontâneos derivados da natureza, e não os que pertencem à arte teatral” (*apud* RUBIN: 1977, p. 609). Nesse sentido, Montabert segue Diderot.

Conforme Michael Fried (1988[1980]), a visão de Diderot das relações entre pintura e drama é exposta nos seus dois tratados mais antigos sobre o teatro, *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) e *Discours de la poésie dramatique* (1758), nos quais reivindica o desenvolvimento de uma nova dramaturgia de palco que encontraria na pintura, ou em algumas pinturas exemplares, a inspiração para uma representação mais convincente da ação do que qualquer outra fornecida pelo teatro do seu tempo. (A pintura mais significativa para ele é *O testamento de Eudâmidas*, 1644-48 [Statens Museum for Kunst, Dinamarca], de Poussin.) Especificamente, nas palavras de Fried (1988:78), Diderot insta

dramaturgos a desistirem de maquinar elaborados *coups de théâtre* (reviravoltas surpreendentes no enredo, reversões, revelações), cujo efeito ele julgava ser, na melhor das hipóteses, superficial e fugaz, e ao invés disso buscar o que chamava de *tableaux* (grupos de figuras visualmente satisfatórias, essencialmente silenciosas, aparentemente acidentais). O espectador no teatro, ele acreditava, deve ser pensado como se estivesse diante de uma tela, na qual tais *tableaux* seguem-se uns aos outros. De acordo com isso, Fried observa que ele afirmou os valores da pantomima como opostos ao da declamação, do movimento expressivo ou da quietude como opostos à mera proliferação de incidentes. Nas *Lettres sur les sourds et muets* (1751), Diderot compara a posição do espectador de uma pintura com aquela de uma pessoa surda assistindo a mudos conversarem entre si sobre assuntos conhecidos pela linguagem dos sinais<sup>64</sup>. E ele relata como, quando desejava avaliar o poder expressivo dos gestos dos atores, assistia a uma peça conhecida sentando-se ao fundo da plateia e tapando os ouvidos<sup>65</sup>.

Conforme Fried (1988:79), o primeiro *Salon* de Diderot, escrito para o *Correspondance Littéraire* de Friedrich Melchior Grimm, em 1759, ano posterior à composição do *Discours*, possui as mesmas ênfases e prioridades que caracterizavam seus escritos sobre o teatro. Uma das mais marcantes entre elas era sua aversão ao convencional, ao amaneirado e ao declamatório. O historiador assevera que, longe de concordar com Charles-Antoine Coypel, para quem “tudo nas produções teatrais [*dans les spectacles*] contribui para formação do pintor”<sup>66</sup>, Diderot sustentou que a real influência das

---

<sup>64</sup> « *Ce point de vue est un des ceux sous lesquels j'ai toujours regardé les tableaux qui m'ont été présentés; & j'ai trouvé que c'étoit un moyen sûr d'en connoître les actions amphibologique & les mouvements équivoques; d'être promptement affecté de la froideur ou du tumulte d'un fait mal ordonné ou d'une conversation mal instituée; & de saisir dans une scène mise en couleurs tous les vices d'un jeu languissant ou forcé* » (DIDEROT apud FRIED: 1980, p. 78).

<sup>65</sup> « *Le terme de jeu qui est propre au théâtre (...) me rappelle une expérience que j'ai faite quelquefois (...). Je fréquentois jadis beaucoup les spectacles, & je savois par cœur la plupart de nos bonnes pièces. Les jours que je me proposois un examen des mouvemens & du geste, j'allois aux troisièmes loges (...). Aussi-tôt que la toile étoit levée, & le moment venu où tous les autres spectateurs se dispoient à écouter; moi, je mettois mes doigts dans mes oreilles (...). Je m'embarrassois fort peu des jugemens, & je me tenois opiniâtement les oreilles bouchées, tant que l'action & le jeu de l'acteur me paroissoient d'accord avec le discours que je me rappellois* » (DIDEROT: 1751, pp. 59-61).

<sup>66</sup> Fried afirma que um exemplo conspícuo de pintor influenciado pela prática teatral contemporânea é Charles-Antoine Coypel (1695-1752), filho de Antoine Coypel.

convenções teatrais tradicionais sobre a pintura havia sido catastrófica e clamou pela reforma do teatro por meio de uma concepção do pictórico que afirmava como nunca antes a radical primazia de considerações dramáticas e expressivas.<sup>67</sup> Mas, e isso é importante, o ator deveria agir não somente com foco na “pantomima” mais do que na declamação, o que seria uma espécie de condição do *tableau* enquanto operação cênica, mas como se não estivesse sendo visto pelo público, como se uma parede os separasse: “Que você acompanha ou que você representa, não pense no espectador: é como se ele não existisse. Imagine, no limite do palco, uma grande parede que vos separa da plateia; represente como se a cortina não se erguesse” (*Discours de la poésie dramatique*, 1758 apud FRIED: 1988, pp. 94-95)<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> “Com efeito, na primeira metade do século XVIII, representava-se num palco muito pequeno e numa sala profunda demais. Essas limitações, acrescidas da má iluminação e da falta de acústica, obrigavam o comediante a atuar bem à frente da rampa, sempre em pé e voltado para o público, declamando de modo estereotipado. É por isso que ele pouco se movimentava em cena, representando apenas com o rosto e renunciando ao poder da gesticulação. Aliás, mesmo que as salas fossem outras (...) a declamação seria parecida por razões propriamente dramáticas. Conforme um dia segredou a Diderot o ator inglês David Garrick, o comediante habituado a encenar Shakespeare não representaria Racine com o mesmo sucesso, ‘visto que, enlaçado pelos versos harmoniosos deste último, (...) sua ação perderia toda a liberdade’.” E, adiante no texto, Franklin de Mattos cita Jean Starobinski, afirmando que, em nome da verdade da expressão, Diderot privilegia os elementos pré-verbais e extraverbais do espetáculo teatral, imaginando um teatro das *inflexões (accents)* e da *pantomima*. [MATTOS: 2005, pp. 17 e 21]

<sup>68</sup> « *Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas.* » Delacroix conhecia as teorias dramáticas de Diderot e o cita mais de uma vez em seus diários: “Falei da opinião de Diderot sobre o ator. Ele quer que o ator, se autocontrolando, seja passional. (...) O que ouvi falar de Talma explica muito bem os dois efeitos combinados da espécie de inspiração necessária ao ator e do império que deve, ao mesmo tempo, conservar sobre si mesmo. Ele dizia que quando estava em cena era perfeitamente o senhor de sua inspiração (...), mesmo tendo o ar de se entregar a ela; mas acrescentava que, neste momento, se alguém viesse lhe dizer que sua casa estava em chamas, não sairia dali: é o que ocorre com todo o homem trabalhando em algo que ocupa todas as suas faculdades, mas que nem por isso deixa a alma ser perturbada por uma emoção” [« *Parlé de l'opinion de Diderot sur le comédien. Il prétend que le comédien, tout en se possédant, doit être passionné. (...) Ce que j'ai entendu dire à Talma explique assez bien les deux effets combinés de l'espèce d'inspiration nécessaire au comédien et de l'empire qu'il doit en même temps conserver sur lui-même. Il disait être en scène parfaitement le maître de diriger son inspiration (...), tout en ayant l'air de se livrer ; mais il ajoutait que si, dans ce moment, on était venu lui annoncer que sa maison était en feu, il n'eût pu s'arracher à sa situation : c'est le fait de tout homme en train d'un travail qui occupe toutes ses facultés, mais dont l'âme n'est pas, pour cela, bouleversée par une émotion* »] (*Journal*, I, 170). E ainda: “Ele [Prosper Goubaux, dramaturgo francês] se lembrava de ter visto Saint-Prix [ator francês, aqui no papel de Agamêmnon] (...) levantar-se tranquilamente de um canto do teatro, vir acordar Arcas e lhe dizer num único golpe: *Oui, c'est Agamemnon...* [em *Iphigénie*, de Racine]. (...) [Esta frase] é uma resposta à surpresa de Arcas. Estas palavras devem ser entrecortadas por jogos mudos e não ditas em atropelo ou como um homem [as] leria num livro. (...) Goubaux me dizia que Talma havia lhe contado que *anotava* todas as suas inflexões, independentemente da pronúncia das palavras” [« *Il se rappelait avoir vu Saint-Prix (...) se lever tranquillement d'un coin du théâtre, venir réveiller Arcas et lui dire tout d'une haleine : Oui, c'est*

É importante ter em conta, desse modo, que 1) Diderot não concordava com as convenções do teatro vigentes em seu tempo, na metade do séc. XVIII na França, e propôs uma reforma na qual o domínio dos *coups de théâtre*, as mudanças no interior da ação, seria preterido em favor do *tableau*, da disposição visual das figuras, seus gestos e expressões faciais, na cena como se existisse uma parede entre o palco e a plateia e 2) somente sob os auspícios dessa reforma é que as artes da cena estariam aptas a inspirar o pintor. Assim, a despeito de suas restrições, a teoria de Diderot e, anos depois, a de Montabert, dava margem para a imitação de certos atores na pintura.

Junto com Talma, o nome de Guérin pode ser conectado ao da Srta. Joséphine Duchenois (1777-1835), que estreou em Paris no papel de Fedra em 4 de julho de 1802. Seu sucesso foi enorme e a subsequente aparição da pintura de Guérin não deixou de suscitar comparações, nos versos de Augustin Ximenes e Marie-Joseph Chénier citados por Rubin (1977:609), por exemplo. Duchenois, como Talma, era apreciada por incorporar a síntese ideal entre naturalismo e poder emotivo.

O exemplo de Duchenois e de Talma era um de que tanto o teatro quanto a pintura poderiam se beneficiar. Não há nenhuma razão para supor que Guérin buscou algo além dos “gestos espontâneos derivados da natureza”, já que o próprio Geoffroy (o severo crítico de drama do *Journal des débats*<sup>69</sup>) descreveu a atriz como “aluna da natureza” e admitiu que ele até mesmo esqueceu-se de que, como Fedra, ela apenas interpretava um papel (*apud* RUBIN: 1977, p. 609). Assim, mesmo que os gestos e as expressões nas pinturas de Guérin pareçam teatrais para nós, devemos levar em conta, junto com Rubin, que havia bases no tempo de Guérin que não somente justificavam como aconselhavam, sob certas condições, esses empréstimos. Nesse sentido, as associações de Guérin com

---

Agamemnon. (...) Oui, c'est Agamemnon... *répond à la surprise d'Arcas. Ces mots doivent être entrecoupés par des jeux muets et non pas défilés comme un chapelet ou comme un homme qui lirait dans un livre. (...) Goubaux me disait que Talma lui avait raconté qu'il notait toutes ses inflexions, indépendamment de la prononciation des mots* »] (grifos do autor, *Journal*, I, 466-67).

<sup>69</sup> Julien Louis Geoffroy (1743-1814) funda, em 1800, no *Journal des débats*, o *feuilleton*, no qual comenta em tom professoral e cáustico as peças de teatro, e não somente as encenadas nos teatros oficiais, justificando-se assim: “As pessoas não vão às peças do Boulevard porque falo delas, mas falo delas porque as pessoas vão a elas” (14 jun. 1807). O sucesso é tal que todos os jornais o imitam e fundam seu próprio *feuilleton*. [LAPLACE-CLAVERIE et. al., 2008: p. 29]

Talma e Duchenois são, paradoxalmente, melhor interpretadas como parte de uma tentativa de evitar o assim chamado “exagero teatral” que parecia ter contaminado a pintura e o teatro no fim do séc. XVIII e sobre o qual Diderot, antes, já se pronunciara contra; Rubin defende que elas são mais bem vistas como parte da tentativa de Guérin de desenvolver uma expressividade aceitável e efetiva em sua pintura.

Recapitulando, a pintura *Fedra e Hipólito* (1802) suscitou em críticos da época duas reações: uns consideraram-na fraca naquilo que apresentava de incompatível com a peça de Racine, ou seja, naquilo que não apresentava de ilustrativo; outros (e esta parecia ser a opinião dominante) viam na “recomposição” (ou, para usar um termo mais acadêmico, *invenção*) de Guérin justamente os méritos artísticos do quadro, inseparáveis das qualidades expressivas dos gestos e da face, baseados, por sua vez, nas atuações de atores cujo estilo de interpretação era mais “naturalista”, o único passível, segundo Diderot e depois Montabert, a servir de modelo a um pintor. Este último ponto de vista da crítica pode ser associado às considerações de Lessing sobre a autonomia da pintura em relação à literatura e ao desprezo que nutria pela preocupação excessiva com a representação da expressão das emoções e sentimentos em detrimento da beleza corporal. Para uma parte da crítica, portanto, o quadro não era teatral (ilustrativo) o suficiente; para outra, o fato de não ser tão teatral (não ser tão ilustrativo), ou melhor, de sê-lo somente no bom sentido, aquele mais próximo da natureza, atestava sua marca artística.

Até aqui viemos falando do professor de Delacroix e especialmente do contexto em que o romântico foi formado: basicamente, empréstimos da arte do teatro eram aceitáveis desde que o pintor fosse capaz de contar a história em uma única imagem e desde que ele escolhesse como possíveis modelos atores cujos gestos e expressões no palco convencessem-no de que não estava diante de uma farsa. Nesse sentido, o teatral na pintura não a prejudicaria em nada.

Mas, algumas décadas depois, na metade do séc. XIX, alguns críticos, como Étienne Delécluze e Charles Blanc, olharam para a mesma pintura de Guérin com reservas em relação ao seu lado teatral – no sentido de exagerar os aspectos expressivos. O que

acontecera? Para pensar essa pergunta, iremos remeter à oposição que se pronunciou na década de 1820 entre Racine e Shakespeare. Talvez as reservas dos críticos fossem não somente em relação ao aspecto “engessado” dos gestos em si, que supostamente pretendem falar de uma ação temporal (aqui podemos pensar, junto com Rubin [1977:617], em Madame de Stäel afirmando pela boca de Corinne, em *Corinne, ou L’Italie* [1807], diante justamente do quadro de Guérin, *Fedra e Hipólito*, que não há como a pintura, uma arte do repouso, rivalizar com a arte dramática, portanto, o pintor deveria abandonar os temas literários e confiar mais na própria imaginação), mas ao tipo de teatro que esses gestos, na pintura de Guérin, evocavam. E dessa associação entre o gesto em suspenso e um gênero teatral clássico participavam os aspectos formais e estilísticos do quadro, conforme a descrição precisa de Rubin: a composição tensa e artificial, as expressões fisionômicas quase caricaturais constrangidas por contornos rígidos e compleições de porcelana, a compressão implacável das energias emocionais sob uma superfície polida<sup>70</sup>. Dito de outro modo, os críticos provavelmente foram reativos àquilo que o gesto representado continha da antiga escola não só de pintura, mas também de teatro, as quais, no entanto, ainda coexistiam na França da primeira metade do séc. XIX. Delacroix mesmo expressa essa coexistência numa passagem dos diários, comentando a peça *Athalie*, de Racine (2 abr. 1849):

“Rachel [no papel de *Athalie*] não me agradou em todas as partes. Mas como admirei este alto sacerdote! Que criação! Como ela pareceria exagerada (*outrée*) num tempo como o nosso! E como ela estava no seu lugar com a sociedade ordenada e convencida que viu Racine e que o fez ser o que ele era!”<sup>71</sup> (*Journal*, I, 279).

---

<sup>70</sup> “The pictorial composition of *Phèdre et Hippolyte* is taut and contrived: quasi-caricatural, expressive physiognomies are constrained by wiry contours and porcelain complexions. This relentless compression of emotional energies under a polished surface produces a dramatic tension whose anticipated discharge produces one level of our response to the painting” (RUBIN: 1977, p. 618).

<sup>71</sup> « Rachel ne m’a pas fait plaisir dans toutes les parties. Mais comme j’ai admiré ce grand prêtre! Quelle création! Comme elle semblerait outrée dans un temps comme le nôtre! Et comme elle était à sa place avec cette société ordonnée et convaincue qui a vu Racine et qui l’a fait ce qu’il était! »

## 2.2.2. DELACROIX, RACINE E SHAKESPEARE

Antes de continuar, é preciso retornar à comparação entre a cena de *Hamlet*, do *Reproche à Ophélie*, ilustrada por Delacroix, e o quadro *Phèdre et Hippolyte*, de Guérin. Rubin defende que o sucesso popular deste último está ligado ao restabelecimento da voga, no período pós-Revolução, de Racine, cujo grande mérito, conforme Geoffroy por ele citado, “era o de ter dado aos personagens gregos a fisionomia francesa” (*Journal des débats*, 16 out. 1804 *apud* RUBIN: 1977, p. 614). Para Rubin, Geoffroy apenas trabalhou sobre as premissas básicas que foram propostas no estudo de Madame de Stäel, *De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800). De acordo com a análise de Stäel da tradição francesa, era precisamente essa galanteria – ilustrada pela vontade de Hipólito de morrer antes de ofender – que tipificava a conduta francesa; e Geoffroy acrescentou que o uso que Racine fez de tais dilemas para construir a tragédia tornou seu trabalho algo eminentemente adequado ao público francês. Racine era tido como aquele que “determinou o gênero de patético que convém ao espírito e ao caráter franceses” (GEOFFROY *apud* RUBIN: id., *ibid.*). Pois se ele tivesse mostrado uma Fedra grega nos palcos franceses, teria sido vaiado. Paradoxalmente, essa expressão do contemporâneo, que consistia na imitação de maneiras cortesias, era a chave para o “naturalismo” pelo qual aqueles ligados a Geoffroy louvavam Racine acima de tudo. Esse “naturalismo” fora defendido antes, como escreve Rubin (1977: 610), por aquele que talvez seja o crítico cujas ideias tiveram maior responsabilidade na promoção do restabelecimento pós-revolucionário de Racine: Jean-François de La Harpe (1739-1803). Primeiro em um *Éloge de Racine*, de 1772, depois numa série de palestras proferidas no *Lycée*, entre 1786 e 1798, La Harpe declarou que o naturalismo de Racine, com sua ênfase, sob uma forma clássica, no amor e nas paixões, era a essência da expressão trágica<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Para Rubin, La Harpe nos ajuda a entender o apelo de Racine ao Romantismo latente dos gostos setecentistas, que foram revividos após a Revolução. La Harpe adverte, contudo, que se o sentimentalismo de Racine não estivesse revestido de formas clássicas talvez fosse considerado inconveniente. Portanto, junto ao desenvolvimento de um gosto romântico inicial em termos de conteúdo, corriam paralelas reafirmações, no âmbito da forma, do classicismo, do qual Nicolas Boileau, o autor de *L'Art poétique* (1674), foi sempre o árbitro final (ele nutriu vasta correspondência com Racine). Assim, cf. Rubin, Racine reconciliou essa

Nos quadros de Guérin citados, tanto sobre o gesto de Pirrus, protegendo Andrômaca, quanto sobre o de Hipólito, que cavalheiramente recusa responder às acusações de Teseu, preservando a reputação do pai e da madrasta, pode ser dito que representam um *ato galante* que depois conduz à tragédia<sup>73</sup>. Mas esse não é o conteúdo do gesto de Hamlet. E, do outro lado, a reação de Ofélia está muito distante da culpa pelo amor ilegítimo e pelo destino trágico de Hipólito que corrói Fedra por dentro. O gesto de Hamlet, agressivo e incoerente (até então ele se mostrara, na peça, apaixonado), é rebatido pela postura submissa e alienada de Ofélia. E se na pintura de Guérin a expressão é estudada, na de Delacroix ela é apenas sugerida. Estamos diante de um gesto e de uma reação a ele muito semelhantes em ambos os quadros, mas o conteúdo (um cavalheiresco, outro, ambíguo) e a forma (uma mais retórica, outra mais sugestiva) distanciam-se como a geração de Guérin da de Delacroix.

Embora ambas as mulheres, Fedra e Ofélia, compartilhem de uma espécie de loucura ocasionada pela rejeição do homem que amam, a de Fedra é muito mais grave, moralmente falando, do que a da frágil Ofélia. O olhar fixo no nada de Fedra, que é um prenúncio do desenlace trágico (seu suicídio), o mesmo olhar que Guérin pintara antes na figura de Marcus Sextus retornando da guerra diante da visão da esposa morta, esse é o olhar de Cleópatra no *Cleópatre et le paysan* (Salon de 1839, Ackland Art Museum, Chapel Hill), de Delacroix, baseado na peça de Shakespeare, um quadro que é, talvez, o maior testemunho da influência do antigo mestre sobre ele. Além da semelhança entre a expressão facial de Fedra e Cleópatra, o *Cleópatra e o camponês* repete aquela estrutura bipartida de *Fedra e Hipólito*, bem como figura uma característica do dramaturgo inglês notada por

---

dualidade (forma clássica/contéudo romântico) e foi elevado a grandes alturas quando La Harpe lembrou como fora “fortificado pelas lições de Boileau” (*apud* RUBIN: 1977, p. 610).

<sup>73</sup> No comentário à *Phèdre* de uma edição antiga (Paris: Bélin & Brunet, 1787, p. ix), lê-se: “Ele (Racine) não foi, talvez, tão feliz no personagem de Hipólito. Deveria ter tido, talvez, menos complacência com seu século e não introduzir em absoluto o amor galante num tema no qual o amor trágico deve reinar sozinho” [« *Il n’a peut-être pas été si heureux dans le caractere d’Hippolyte. Il auroit dû, peut-être, avoir moins de complaisance pour son siecle, et ne point introduire l’amour galant dans un sujet où l’amour tragique doit régner seul* »].

Delacroix e seus contemporâneos – a mistura de gêneros<sup>74</sup> – e que veio a ser a essência da forma teatral que Hugo, Dumas, Musset e Vigny estabeleceram na França, durante o fim dos anos 1820 e a década seguinte: o drama romântico. Assim, se por um lado existem aspectos comuns que permitem que se fale em termos de influência, por outro, existe, nos limites mesmo dessa influência, uma diferença fundamental: enquanto Guérin estava interessado no teatro de Racine, Delacroix orienta seu pincel na direção de Shakespeare.



Figura 55. Eugène Delacroix, *Cleopâtre et le paysan*, 1838. Óleo s/ tela, 97,8 x 127 cm. Ackland Art Museum, Chapel Hill, North Carolina.



Figura 56. Pierre-Narcisse Guérin, *Retour de Marcus Sextus*, 1799. Óleo s/ tela, 217 x 243 cm. Musée du Louvre, Paris.

<sup>74</sup> Shakespeare transforma o camponês referido em Plutarco, que faz os soldados rirem ao mostrar-lhes a cesta com os figos para rainha, num cômico (*clown*, título do personagem) vindo do campo (*a simple countryman*, como o soldado o anuncia na cena). Ver: BOWERS, John M. "I Am Marble-Constant": *Cleopatra's Monumental End*, **Huntington Library Quarterly**, Vol. 46, No. 4 (Autumn, 1983), p. 285. Sua figura, como concebida por Delacroix, baseia-se nas representações anteriores de sátiros que acompanham Baco, mais especificamente no *Diana retornando da caça* (c. 1616, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden), de Rubens, quadro que também possui uma estrutura bipartida evidente, a qual serve para contrastar o mundo da guardiã da castidade feminina na mitologia romana e o dos sátiros insinuando-se com suas voluptuosas cestas de frutas. No quadro de Delacroix, portanto, comédia e tragédia aparecem lado a lado nas figuras do camponês e da rainha do Egito.



Figura 57. Detalhes da fisionomia de Marco Sexto e Fedra, das telas de Guérin, e Cleópatra, de Delacroix.

Para entender o teatral nas representações de Ofélia de Delacroix, precisamos pensar, agora, no estatuto de Shakespeare, especialmente em face de Racine, entre a *intelligentsia* francesa no começo do séc. XIX. E, para isso, devemos remeter tanto à carta a Walpole, que Voltaire escreveu em 15 de julho de 1768, quanto ao *Racine et Shakspeare* (sic), dois panfletos de Stendhal (Henri Beyle), um de 1823, outro, aprofundando as questões do anterior, de 1825 – ambos autores bastante apreciados por Delacroix, cujas vozes ele ecoa, conforme lemos em seus diários<sup>75</sup>. Entrementes, comentarei a importância, para Delacroix, da representação do gesto como um dos grandes referentes do conteúdo expressivo num quadro.

A opinião típica sobre Shakespeare em vigor na França do séc. XVIII é a de Voltaire em sua famosa carta a Horace Walpole, de 1768:

“Tinha dito, há muito tempo, que se Shakespeare fosse do século de Addison<sup>76</sup>, ele teria em seu gênio a elegância e pureza que fazem de Addison recomendável. Havia dito que *seu gênio lhe pertencia e que seus erros pertenciam ao seu século*. Ocorre o mesmo, em minha opinião, com o Lope de Vega dos espanhóis e com o Calderón. É uma bela natureza, mas bem selvagem; nenhuma regularidade, nenhum decoro, nenhuma arte, baixeza com grandeza, bufonaria com terror: é o caos da tragédia, no qual se encontra uma centena de linhas iluminadas”<sup>77</sup> (grifo do autor, *Lettres choisies apud* EDENBAUM: 1967, p. 340).

<sup>75</sup> Delacroix conheceu Stendhal nos *Salons* do pintor François Gérard (1770-1837); eles se frequentaram assiduamente entre 1823-30 (SÉRULLAZ: 1989, pp. 95 e 132). Delacroix lê muito Voltaire, especialmente na parte final da vida (é nessa época que escreve: “*Je lis toujours Voltaire avec délices*” [Journal, III, 302]), e cita longos trechos de cartas suas nos diários, tratando especialmente do teatro (por ex., Journal, III, 183-85).

<sup>76</sup> Joseph Addison (1672-1719) foi um poeta, ensaísta e dramaturgo inglês. Sua peça mais conhecida é *Cato, a tragedy* (1712), bastante apreciada por Voltaire.

<sup>77</sup> « *J'avais dit, il y a très longtemps, que si Shakspeare (sic) était dans le siècle d'Addison, il aurait à son génie l'élégance et la pureté qui rendent Addison recommandable. J'avais dit que son génie était à lui, et que ses fautes étaient à son siècle. Il est précisément, à mon avis, comme le Lope de Vega des Espagnols, et*

Na mesma carta, Voltaire reivindicou a introdução de Shakespeare aos franceses, ainda que, mais tarde, quando Shakespeare ganhou popularidade no continente, tenha se arrependido de ter exposto a França ao selvagem inglês. Edenbaum (1967:340) lembra que sua concepção de Shakespeare como “natureza, não arte” foi difundida o suficiente para resultar, pouco tempo depois, nas versões castradas de *Hamlet* e outras peças que foram as únicas produções shakespearianas a alcançar o palco francês até o segundo quarto do séc. XIX. De certo modo, especialmente pela leitura de algumas passagens do diário, Delacroix compartilhava da visão de Voltaire. Edenbaum nota que existe um elemento de extremo conservadorismo no pintor romântico, que vem à tona especialmente em seus comentários sobre o teatro, os quais esclarecem um pouco, por analogia, sua resposta a *Hamlet*:

“[No teatro] você obtém interesse somente exibindo as paixões e a agitação que causam; estes são dificilmente os meios de inspirar resignação e virtude. Nossas artes estão constantemente fazendo da paixão algo atraente. (...) No passado, com algumas exceções numa arte ou noutra, o triunfo ou derrota das paixões voltavam-se ao proveito da moralidade, ao menos até certo grau (...). As pessoas estavam a mil léguas de distância daquelas excentricidades românticas [*romanesques*] que fornecem o tema usual dos dramas modernos e o alimento para mentes ociosas (...)”<sup>78</sup> (*Journal*, II, 229-30).

Delacroix usa o mesmo tom de desprezo ao referir-se ao tema de Ofélia, como interpretado pelo escultor e amigo seu, Auguste Préault (1809-1879): “O que ele [Ingres, que censurara Simart por pintar *Davi*, um tema não grego] diria do pobre Préault, que faz *Ofélias* e outras excentricidades, inglesas e românticas?” (16 jun. 1854, *Journal*, II, 201).

---

*comme le Calderon. C'est une belle nature, mais bien sauvage; nulle régularité, nulle bienséance, nul art, de la bassesse avec de la grandeur, de la bouffonnerie avec du terrible: c'est le chaos de la tragédie, dans lequel il y a cent traits de lumière. »*

<sup>78</sup> Na verdade, Delacroix refere-se, no trecho, à *Lettre à D'Alembert sur les spectacles* (1758), de J.-J. Rousseau. Transcrevo-o aqui sem os cortes de Edenbaum: « *Vous n'intéressez [au théâtre] que par le spectacle des passions et de leur agitations : ce n'est guère le moyen d'inspirer la résignation et la vertu. Nos arts ne sont qu'allèchements pour la passion. Toutes ces femmes nues dans les tableaux, toutes ces amoureuses dans les romances et dans les pièces, tous ces maris ou ces tuteurs trompés ne sont rien moins que des excitations à la chasteté et à la vie de famille. Rousseau eût été révolté cent fois par le théâtre et le roman modernes. A très peu d'exceptions près, on ne trouvait dans l'un et dans l'autre, autrefois, que des exemples des passions dont le triomphe ou la défaite tournait jusqu'à un certain point au profit de la morale. Le théâtre ne montrait guère le tableau de l'adultère (Phèdre, la Mère Coupable). L'amour était une passion contrariée, mais dont la fin était légitime dans nos mœurs. On était à cent lieues de ces excentricités romanesques qui font le thème ordinaire des drames modernes et la pâture des esprits désœuvrés... »*

Malgrado o acento irônico, parece que Delacroix esqueceu-se (ou quis esquecer) aqui que ele mesmo abordara antes o tema. Talvez a “complacência” com Préault, usando o nome de Ingres como “álibi” para o teor negativo da referência, seja um modo disfarçado de o lado conservador do pintor exprimir uma espécie de autocondescendência pelo seu outro lado – excêntrico, inglês e romântico.



Figura 58. Auguste Préault, *Ophélie*, 1842, fundido em bronze em 1876. Relevo em bronze, H. 0,75; L. 2; P. 0,2 m. Musée D’Orsay, Paris.

Edenbaum (1967:341) afirma que todas as gravuras de Delacroix que ilustram Hamlet retratam cenas que violam as regras do drama clássico francês. Ele nota também que muitas destas mesmas cenas correspondem às que foram eliminadas na versão gaulesa da peça do dramaturgo francês setecentista Jean-François Ducis (1733-1816), publicada e encenada já em 1769. Essa versão, com Talma interpretando o príncipe, manteve-se nos palcos franceses, como vimos, ainda no início do séc. XIX. Edenbaum afirma (1967:341) que Delacroix assistiu a Talma como Hamlet, com base no fato de muitas das suas pinturas e litografias mostrarem um Hamlet muito parecido com Talma. Contudo, não há provas que corroborem a informação, além, ainda, de a dedução ser falaciosa. Mas o autor está certo quando observa que Delacroix não se baseou, nas litografias, na versão encenada de Ducis e Talma, mas sim na peça como Shakespeare a escreveu. E, desde que Georg Heard Hamilton<sup>79</sup>, por ele citado, afirmou que não é certo que Delacroix tenha visto a peça durante sua viagem à Inglaterra ou mesmo a companhia inglesa – com Kemble e Macready alternando-se no papel de Hamlet e Harriet Smithson como Ofélia – quando se apresentou

<sup>79</sup> Citado em Edenbaum (1967): HAMILTON, G. H. *Hamlet or Child Harold?: Delacroix or Byron?*, **Gazette des Beaux-Arts**, XXVI (Jul.-Dec. 1944). pp. 365-386.

em Paris, entre setembro de 1827 e setembro de 1828, no *Ódeon* e no *Théâtre des Italiens*, é totalmente possível que Delacroix tenha feito uso de um texto inglês<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> Lee afirma que a vinda da companhia inglesa em 1827 é uma influência para as representações de *Hamlet* de Delacroix e que, antes disso, ele fora encorajado por Talma – uma afirmação plausível que, no entanto, não explicita se o artista assistiu ou não tanto à companhia inglesa quanto ao ator no respectivo papel: “(...) [Houve um tempo] nos anos 1820, em que eles [Dumas e Delacroix] estavam buscando objetivos similares, lutando a mesma luta contra as restrições acadêmicas, compartilhando do mesmo entusiasmo por Shakespeare e pela companhia inglesa que encenou suas peças no *Ódeon*, em 1827 e, cada um a seu modo, sendo influenciados por ele. Nos primeiros anos da década ambos foram encorajados por Talma (...)” [“(...) [There was a time] in the 1820s, when they were pursuing similar aims, fighting the same fight against academic constriction, sharing the same enthusiasm for Shakespeare and the English company that performed his plays at the Odeon in 1827, and, in their different ways, being influenced by him. In the first years of the decade both had received encouragement from Talma (...)”] (JOHNSON: 1981, p. 717). Adiante escreve que é incerto que tenha visto o *Hamlet* da primeira companhia inglesa que o encenou em Paris, em 1822, e mesmo alguma montagem em Londres: “Nunca ficou claro se Delacroix assistiu a uma montagem de *Hamlet* pela mal recebida trupe inglesa que se apresentou em Paris, em 1822, nem os seus escritos asseguram que viu a peça em Londres, no verão de 1825; sabe-se somente que ficou desapontado por ter perdido a performance de Young como *Hamlet* quando estava em Londres” [“It has never been clear whether Delacroix attended a performance of *Hamlet* by the ill-received English troupe which played in Paris in 1822, nor do his writings make it certain that he saw the play in London in the summer of 1825; it is known only that he was disappointed to have missed seeing Young as *Hamlet* when in London”] (id.: *ibid.*, p. 718). Na correspondência de Delacroix encontramos a seguinte carta a Soulier, datada, na edição de Burty (1878:93-4), de 26 de setembro de 1828 (embora pareça mais plausível que tenha sido escrita em setembro de 1827, talvez após a companhia inglesa ter estreado, no dia 15, *Romeu e Julieta*, pois a atriz Eliza O’Neill, referida por Delacroix, ficara famosa em Londres [cf. RABY: 1982, p. 108] pela sua performance como Julieta, papel agora dado a Harriet Smithson): “Os ingleses abriram seu teatro. Eles realizam prodígios, já que lotam a sala do *Ódeon*, fazendo tremer todos os pavimentos dos arredores sob as rodas das carruagens. Enfim, eles estão em voga. Os clássicos mais obstinados cedem. Nossos atores voltam à escola [diante do teatro inglês] e ficam impressionados. As consequências desta inovação são incalculáveis. Há uma Srta. Smytson (sic) que causa furor nos papéis antes da Sra. [Eliza] O’Neill. Charles Kemble simplificou-se e fez mais do que teríamos acreditado.” [«*Les Anglais ont ouvert leur théâtre. Ils font des prodiges puisqu'ils peuplent la salle de l'Odéon à en faire trembler tous les pavés du quartier sous les roues des équipages. Enfin ils ont la vogue. Les classiques les plus obstinés baissent pavillon. Nos acteurs vont à l'école et ouvrent de grands yeux. Les conséquences de cette innovation sont incalculables. Il y a une Mlle Smytson (sic) qui fait fureur dans les rôles de miss O'Neill. Charles Kemble s'est simplifié et a fait plus qu'on n'aurait cru.*»] O crítico de teatro Ferrard de Pontmartin escreveu que Delacroix estava presente nesta estreia, na qual Kemble fez o papel de Romeu e Smithson, o de Julieta (*Les acteurs anglais à L'Odéon: septembre de 1827*, in: *Souvenirs d'un vieux critique*, vol. 1, 1884: 268-9), mas seu relato é duvidoso, uma vez que Alfred de Musset, também citado como presente na estreia, encontrava-se próximo a Le Mans e lamentou não ter ido (cf. RABY: 1982, p. 58). De qualquer modo, não sabemos se Delacroix assistiu, especificamente, ao *Hamlet* da companhia, que abriu, em 11 de setembro de 1827, as encenações de Shakespeare (eles haviam estreado, efetivamente, com peças de outros dramaturgos). Embora o pintor demonstre ter conhecimento das reações que as montagens de Shakespeare pelos ingleses provocaram em Paris e embora seja difícil acreditar que não veria uma peça tão significativa para sua própria produção como artista, ele não afirma claramente que esteve presente no evento. Resumindo, não há nenhuma evidência documental segura de que Delacroix tenha visto o *Hamlet*, adaptado por Ducis, de Talma, o das companhias inglesas que vieram a Paris, tanto em 1822 quanto em 1827, e mesmo os encenados durante o tempo que passou em Londres, em 1825, de modo que, ao mencionar um sistema de referências, os autores trabalham com hipóteses. Delacroix provavelmente se baseou no texto original em inglês, mesmo que, como veremos a seguir, nos anos 1820 já houvesse traduções para o francês mais fiéis disponíveis. Um indício disso encontra-se nos diários, quando cita *exatamente* o trecho do artigo *Hamlet*, de

Os relatos sobre a versão de Ducis dados tanto por Hamilton quanto Conklin<sup>81</sup>, citados por Edenbaum, indicam que o príncipe foi alterado para atrair o gosto “gaulês” pelo sentimental e sombrio. Ele chora facilmente sob a tensão das emoções, jura vingança, mas tem pouco do selvagem tão repulsivo para Voltaire – e para o público francês, aparentemente; ele é, antes, fraco, extremamente sensível, passa muito mais tempo contemplando o suicídio do que a vingança e é pouco mais que um afeminado. Essa imagem, conclui o autor, teria agradado Voltaire, mas não atraiu Delacroix. Ofélia, por sua vez, é uma figura deslocada e estranha na peça de Ducis. Segundo Peter Conroy Jr. (1981:7), a tragédia clássica francesa evitava, em nome da unidade de ação, o tipo de trama secundária que ela pressupunha – Ofélia é importante, para Ducis, como amante de Hamlet e filha de Cláudio (Polônio fora cortado da adaptação), mas como um personagem em si, é pouco desenvolvida. Obviamente, Delacroix não pensou assim nas litografias.

Temos que acrescentar ao texto de Edenbaum algumas precisões: sete anos após a publicação da adaptação de Ducis, portanto, em 1776, Pierre Le Tourneur (1737-1788) começou a publicar suas traduções de Shakespeare, que foram consideradas, por causa da fidelidade maior ao texto original, tanto uma revelação quanto um escândalo. Conroy (1981:3) escreve que ainda que as traduções de Le Tourneur tenham sido impressas e vendidas, elas não foram encenadas. No palco, como também escrevera Edenbaum, o classicismo ainda era a tônica dominante. Não foi antes da ascensão do Romantismo nos anos 1820 que Le Tourneur, cujas traduções de Shakespeare foram revisadas por François Guizot (1787-1874), em 1821, finalmente foi encenado, jogando mais lenha na fogueira da *bataille romantique*. (Na montagem inglesa de 1827, por exemplo, segundo Helen Bailey [1964:74-5], o texto de Le Tourneur foi a base para tradução vendida no teatro para ajudar o público a acompanhar a peça, encenada em inglês.) Em compensação, o *Hamlet* de Ducis foi encenado 203 vezes entre 1769-1851, tornando-se uma tragédia bastante popular, que

---

Voltaire (assinado pelo seu pseudônimo, Jérôme Carré), publicado em *Mélanges*, no qual o filósofo afirma que a tradução “escrupulosa” que ele mesmo fizera de *Hamlet*, “não é capaz de exprimir em francês a palavra adequada em inglês” [« *ne peut rendre le mot propre anglais par le mot propre français* »] (*Journal*, III, 303). Além disso, quando jovem Delacroix traduzira, em carta a Guillemardet datada de 23 de setembro de 1819, um fragmento de *Ricardo III* (SÉRULLAZ: 1989, p. 68).

<sup>81</sup> Citado em Edenbaum (1967): Paul Conklin, **A History of Hamlet Criticism 1601-1821**, New York, 1947.

perdia, entre os autores setecentistas, conforme os arquivos da Comédie-Française, somente para as de Voltaire (CONROY:1981, p. 4).

Assim, mesmo que Delacroix compartilhasse, até certo ponto, da opinião de Voltaire sobre Shakespeare em seu diário, fato que surpreende Edenbaum, é compreensível que não seguisse a adaptação ao gosto de Voltaire feita por Ducis<sup>82</sup>, a qual perdia a voga entre os românticos já na segunda década do séc. XIX. Vejamos o que escreve Jules Janin, no seu *Histoire de la littérature dramatique* (1854:292): “Hoje, graças a Deus, podemos admirar Shakspeare (sic) sem sermos obrigados a nos prosternar diante de todas as suas esquisitices”<sup>83</sup>. Mas para se chegar a esse estado de relativa indiferença diante das excentricidades do elisabetano (Janin fala em termos de tolerância, não de aceitação pura), muito precisou ser feito. Referindo-se à atuação de William Macready em *Macbeth*, ao lado de Harriet Smithson, no *Théâtre des Italiens*, em abril de 1828, Janin afirma que o gelo ainda não se havia quebrado entre o teatro inglês e “este terrível povo francês, que ainda pertence mais ao Sr. de La Harpe e ao Sr. Ducis do que ao Sr. Victor-Hugo”<sup>84</sup> (id.:ibid.).

Edenbaum analisará, preservando a ordem de sucessão das cenas, a série completa de litografias e os principais quadros de Delacroix que ilustram *Hamlet*. O autor chama a atenção para a eloquência das mãos nas duas gravuras iniciais – na primeira,

---

<sup>82</sup> A legenda impressa abaixo da litografia *A morte de Ofélia* pertencente ao Musée Eugène Delacroix (trata-se do 3º estado, anterior à tiragem final) – “...et d’abord ses habits étalés et flottants la soutiennent sur l’eau pendant quelques instants...” – não se encontra, obviamente, na versão totalmente reformulada da peça de Ducis. Não corresponde também, *literalmente*, às traduções de Le Tourneur («...ses robes enflées l’ont soutenue quelque tems (sic) sur les ondes...» [235]) e de Guizot («...ses vêtements s’enflent et s’étalent; telle qu’une fée des eaux, ils la soutiennent un moment à la surface...» [253]), lembrando que a tradução feita pelo filho de Victor-Hugo, também diferente da que está nesta prova de estado da litografia, apareceu somente entre 1859-66, não entrando em questão aqui. O mesmo ocorre em relação à legenda impressa no álbum publicado em 1843 pelos irmãos Gihaut – “...ses vêtements appesantis et trempés d’eau ont entraîné la pauvre malheureuse...” – também distinta das traduções de Le Tourneur («...ses vêtements (sic) appesantis par les eaux dont ils s’étaient abreuvés, ont entraîné la pauvre infortunée...» [235]) e Guizot («...ses vêtements, lourds de l’eau qu’ils buvaient, l’ont entraînée...» [253]). A legenda não foi inserida por Delacroix na pedra litográfica original. Provavelmente, foi sugerida pelos editores, mas não sabemos qual a medida (se é que ela existe) da participação do artista na escolha das palavras.

<sup>83</sup> «Aujourd’hui, grâce à Dieu, nous pouvons admirer Shakspeare (sic) sans être obligé de nous prosterner devant toutes ses bizarreries.»

<sup>84</sup> «(...) ce terrible peuple français, qui appartenait encore plus à M. de La Harpe e à M. Ducis qu’à M. Victor-Hugo.»

descreve o paralelismo entre a posição delas em Hamlet e no seu antagonista, Claudio, e o simultâneo contraste entre a delicadeza das do príncipe e a rudeza das do rei; na segunda, observa que as mãos formam os dois pontos de uma diagonal centrada na figura de Hamlet, dirigindo-se diretamente ao fantasma de seu pai, o qual, por sua vez, mantém as duas erguidas diante da luz, enquanto as de Horácio tentam conter o príncipe, por meio de um movimento que mistura aquele das mãos de Hamlet e do fantasma.

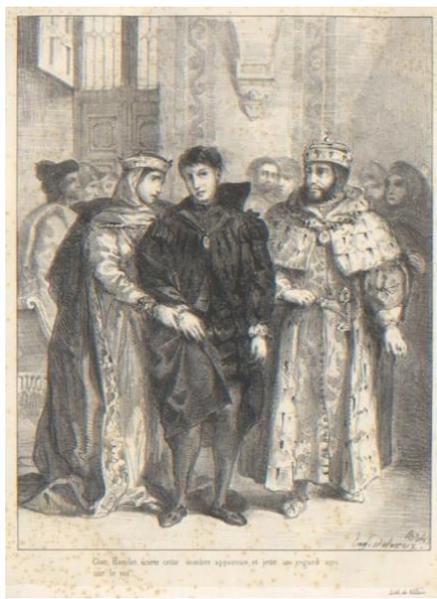


Figura 59. Eugène Delacroix, *La reine s'efforce de consoler Hamlet*, 1834, litografia. Musée Eugène Delacroix, Paris.



Figura 60. Eugène Delacroix, *Hamlet veut suivre l'ombre de son père*, 1835, litografia. Musée Eugène Delacroix, Paris.

Ulrich Christoffel (1951) cita Delacroix dizendo em uma conversa que as mãos são tão importantes quanto os rostos na comunicação do conteúdo emocional de um quadro. Além disso, ele afirma que Delacroix usou uma mulher como modelo para as mãos de Hamlet na série de litografias (*apud* EDENBAUM, 1967: p. 342)<sup>85</sup>. Edenbaum, assim, desde o início, enfatiza em sua análise a forma e a posição das mãos, mais do que a ação em si e como um todo, a transmitir algo do conteúdo essencial das cenas. Novamente, a

<sup>85</sup> „Die verschiedenen körperlichen Stellungen und Gesten des Prinzen studierte der Maler nach einem weiblichen Modell.“ [“O pintor estudou as diferentes posturas e gestos do príncipe a partir de um modelo feminino.”] E dois parágrafos depois: „Eine hand müsse sprechen wie ein Gesicht, äußerte er sich gegenüber seinem Schüler [Gustave] Lasalle-Borde. Der Zwiesprache der Hände gab er auch im Hamlet die ausdrucksvollste Deutung“ [“As mãos devem falar como um rosto, ele (Delacroix) disse ao seu aluno (Gustave) Lasalle-Borde. Ele também interpretou de modo bastante expressivo o diálogo das mãos em Hamlet”] (CHRISTOFFEL: 1951, p. 67).

importância do gesto na concepção das obras, especialmente as que ilustram cenas teatrais. No teatro romântico foi dada uma nova importância ao gesto, que se torna muito mais expressivo pelo uso da pantomima. E a importância do gesto como veículo apropriado do conteúdo expressivo é atestada ainda no comentário que Delacroix faz sobre o quadro de Gustave Courbet (fig. 21, p. 24), exposto no *Salon* de 1853:

“Eu tinha ido (...) ver as pinturas de Courbet. Fiquei espantado com o vigor e o relevo [*la saillie*] do seu principal quadro [*As banhistas*]; mas que quadro! que tema! A vulgaridade da forma não atrapalharia em nada; é a vulgaridade e a inutilidade do pensamento que são abomináveis; e mesmo assim, no meio disso tudo, se esta ideia, tal qual, estivesse clara! O que querem essas duas figuras? Uma grande burguesa, vista de costas e toda nua, salvo uma tira de pano negligentemente pintada que cobre a parte de baixo das nádegas, sai de um filete de água que não parece profundo o suficiente nem para banhar os pés. Ela faz um gesto que não exprime nada, e uma outra mulher, que supomos a seu serviço, está sentada no chão, ocupada em se descalçar. Vemos lá meias que acabaram de ser tiradas: uma das duas, creio, está vestida em seu pé até a metade. Existe entre essas duas figuras uma troca de pensamentos que não podemos compreender. A paisagem é de um vigor extraordinário, mas ele [Courbet] não fez outra coisa que ampliar um estudo que vemos lá perto de sua tela; resulta disso que as figuras foram acrescentadas na sequência e sem ligação com o que as rodeia”<sup>86</sup> (*Journal*, II, 18-19).

Os problemas de invenção estão diretamente relacionados ao conteúdo ambíguo da ação, tornada visível no gesto das personagens de Courbet (na expressão), e são mais graves que o da forma não idealizada, vulgar. Delacroix não entende por que interação dessa forma, o que querem comunicar uma a outra; afirma que Courbet, ao perturbar a lógica do gesto numa pantomima insólita e ao simplesmente sobrepor as figuras a uma paisagem estabelecida de antemão, faz um trabalho de marchetaria (*Journal*, II, 92), algo como uma obra de recorte e colagem, que não tem nada a ver com a unidade requerida por

---

<sup>86</sup> « *J'avais été (...) voir les peintures de Courbet. J'ai été étonné de la vigueur et de la saillie de son principal tableau [Les Baigneuses]; mais quel tableau! Quel sujet! La vulgarité des formes ne ferait rien; c'est la vulgarité et l'inutilité de la pensée qui sont abominables; et même, au milieu de tout cela, si cette idée, telle quelle, était claire! Que veulent ces deux figures? Une grosse bourgeoise, vue par le dos et toute nue sauf un lambeau de torchon négligemment peint qui couvre le bas des fesses, sort d'une petite nappe d'eau qui ne semble pas assez profonde seulement pour un bain de pieds. Elle fait un geste qui n'exprime rien, et une autre femme, que l'on suppose sa servante, est assise par terre, occupée à se déchausser. On voit là des bas qu'on vient de tirer: l'un d'eux, je crois, ne l'est qu'à moitié. Il y a entre ces deux figures un échange de pensées qu'on ne peut comprendre. Le paysage est d'une vigueur extraordinaire, mais il n'a fait autre chose que mettre en grande une étude que l'on voit la près de sa toile; il en résulte que les figures y ont été mise en suite et sans lien avec ce qui les entourent.* »

toda grande pintura – esse acordo tácito entre os acessórios e o objeto principal que é obtido às custas de uma sistema de subordinação, o qual, por sua vez, exige *sacrifícios* do pintor: “Ó, os gênios inspirados em todas as artes, que tiram das coisas somente o que é preciso mostrar delas à mente!” (*Journal*, II, 19)<sup>87</sup>, continua o francês. Assim, apesar de elogiar o poder imitativo da pintura de Courbet, Delacroix considera a invenção no quadro prejudicada pela ambiguidade da expressão, tendo em vista a relação equívoca entre os gestos das duas mulheres e o modo como, depois de “encaixados” entre si, são “encaixados” na paisagem. O gesto que as mãos empreendem é o veículo privilegiado do conteúdo expressivo do quadro e, analisando seu protagonismo em comparação aos aspectos secundários de contexto, Delacroix formula sua crítica, coerente, a *Les Baigneuses*, de Courbet.

Crítica semelhante ele fez também à gravura, célebre na época, de Marcantonio Raimondi, a partir de uma obra perdida de Rafael, *Ceia na casa de Simão* (c. 1490-1534, Victoria and Albert Museum, Londres). Sua ideia é que Raimondi imita o pior de Rafael:

“A Madalena, de perfil e imóvel diante de Cristo, enxugando, literalmente, os seus pés com grandes tiras que lhe caem da cabeça, que o gravador nos dá por cabelos. Nada da unção que comporta tal tema! Nada da moça arrependida, do seu luxo e de sua beleza colocados aos pés de Cristo, que bem deveria, ao menos por sua aparência, testemunhar-lhe algum reconhecimento, ou ao menos que ele a visse com indulgência e bondade; os espectadores [na mesa] tão frios, tão estúpidos quanto esses dois personagens capitais. Eles estão realmente separados uns dos outros, sem que um espetáculo extraordinário os aproxime e os agrupe, como para vê-lo mais de perto, ou para comunicarem-se mutuamente o que pensam do que veem. Há um deles, o mais próximo de Cristo, cujo gesto é ridículo e sem objeto”<sup>88</sup> (*Journal*, II, 114-15).

---

<sup>87</sup> « *O les génies inspirés dans tous les arts, qui tirent des choses seulement ce qu'il faut en montrer à l'esprit!* »

<sup>88</sup> « *La Madeleine, plantée de profil devant Christ, lui essuyant à la lettre les pieds avec de grands rubans qui lui pendent de la tête, que le graveur nous donne pour des cheveux. Rien de l'onction que comporte un tel sujet! Rien de la fille repentant, de son luxe et de sa beauté mise aux pieds du Christ, qui devrait bien, au moins par son air, lui témoigner quelque reconnaissance, ou du moins qu'il la voit avec indulgence et bonté; les spectateurs aussi froids, aussi hébétés que ces deux personnages capitaux. Ils sont tellement séparés les uns des autres, sans qu'un spectacle si extraordinaire les rapproche ou les groupe, comme pour les voir de plus près, ou pour se communiquer mutuellement ce qu'ils en pensent. Il y en a un, le plus rapproché du Christ, dont le geste est ridicule et sans objet.* »



Figura 61. Marcantonio Raimondi, *Ceia na casa de Simão*, a partir de Rafael, c. 1490-1534, gravura em papel. Victoria and Albert Museum, Londres.

Expressões e gestos dispersos, sem foco na ação principal; ausência de comoção entre os espectadores, dentro da pintura, diante da redenção de Madalena, a qual, por sua vez, parece muito distante de Cristo, e este dela, quando deveriam mostrar reciprocamente mais empatia. Em seguida, Delacroix analisa o mesmo tema representado por Rubens (1618-20, Hermitage, São Petersburgo) e o considera muito superior, nos termos que vem discutindo: em expressão. A expressão deve estar sempre a serviço de uma ideia clara.



Figura 62. Peter Paul Rubens, *Ceia na casa de Simão*, 1618-20. Óleo s/ tela (transferido da madeira), 189 x 285 cm. Hermitage, São Petersburgo.

O que é importante reter aqui é que, para Delacroix, o gesto liga-se a um conteúdo que se quer comunicar, da maneira mais clara possível, ao espectador, um conteúdo, no caso de sua obra, ligado a uma história (seja ficção ou fato ocorrido) que se conhece previamente e que, na melhor das hipóteses, o espectador reconhecerá. A pincelada ou a forma que envolve esse gesto em Delacroix trabalha muitas vezes, no entanto, no sentido contrário da clareza, na medida em que não respeita os contornos. Já mostramos como isso ocorre na transposição da litografia à pintura no *Reproches d'Hamlet à Ophélie*. Nas diferentes versões de *A morte de Ofélia* algo dessa contradição também se explicita: apesar de na versão de 1844 existir uma melhor definição da expressão facial e das formas anatômicas em geral, isso não ocorre nas outras duas, especialmente na última, do Louvre, trabalhada com uma pincelada muito mais livre – mesmo contando uma história, o interesse de Delacroix na pincelada desloca a apreciação da narrativa para a da pintura em si, mas sem que um prepondere sobre outro; é como se nossa percepção não descansasse totalmente no objeto (qual, afinal, é ele?), construindo-se no centro da própria inquietação, ou melhor, construindo-se sem centro. A litografia, comparativamente às pinturas, parece mais artificial, ficando a meio caminho entre o desejo de imitar, ilustrar e sugerir, mas sem o acento sobre os meios propriamente pictóricos que Delacroix dominava tão bem: nela, não é o grande colorista que se dá a conhecer<sup>89</sup>, mas sim um ilustrador experimental.

A execução, escreve Delacroix, sempre acrescenta algo à ideia ([*pensée*] *Journal*, III, 44). Para ele, a boa execução é aquela sem a qual o pensamento não está completo. Mas me parece que, no caso dos quadros *ébauche*<sup>90</sup>, especialmente aqueles em pequeno formato, se afirmarmos que a execução subtrai algo da ideia e que ela preserva a ideia de uma exposição definitiva, estaremos mais próximos do problema que esses

---

<sup>89</sup> “Não há radicalmente nem claros nem escuros. Há uma massa colorida para cada objeto, refletida diferentemente de todos os lados” [« *Il n'y a radicalement ni clairs ni ombres. Il y a une masse colorée pour chaque objet, reflétée différemment de tous côtés* »] (*Journal*, I, 468).

<sup>90</sup> Chesneau, no catálogo Robaut (1885: 322, 383, 384, 406, 437, 464), emprega o termo *toile ébauche* para se referir a algumas telas de Delacroix que foram apenas esboçadas, ou seja, que foram abandonadas antes do fim. Aqui ele possui um sentido mais geral, associado à maneira do artista. Não podemos esquecer que o grau de acabamento em sua obra foi objeto de discussão já em sua época.

trabalhos levantam hoje, quando o preconceito contra o inacabado já se diluiu historicamente.

Vejamos ainda, antes de retornar à recepção de Shakespeare na França oitocentista, este trecho dos diários, que esclarece melhor o que seria o “inacabado” para Delacroix – mais uma resistência à tentação do detalhe e da descrição minuciosa ao longo da execução do que um desejo imperioso de não terminar:

“(…) A maior dificuldade consiste, então, em retornar, no quadro, a esta supressão [effacement] dos detalhes os quais, no entanto, são a composição, a trama mesma do quadro.

Não sei se me engano, mas creio que os maiores artistas tiveram que lutar grandemente contra esta dificuldade, a mais séria de todas. Aqui mais do que nunca desponta o inconveniente de dar aos detalhes, pela graça ou coqueteria da execução, um interesse tal que, em seguida, arrependemo-nos mortalmente de sacrificá-los quando prejudicam o conjunto. (...) O quadro composto sucessivamente de *pedaços interligados*, terminados com cuidado e colocados ao lado uns dos outros, parece uma obra-prima e o cúmulo da habilidade, uma vez que não esteja acabado, ou seja, que o campo não esteja coberto: porque terminar, para estes pintores que se preocupam com cada detalhe pintando-os sobre a tela, é ter preenchido esta tela. (...) O que parecia uma execução somente precisa e conveniente se torna a aridez mesma pela ausência geral de *sacrifícios*. (...) Só os grandes artistas partem de um ponto fixo e é a essa expressão pura que lhes é tão difícil retornar na execução longa ou breve da obra. O artista medíocre, ocupado somente do *métier*, chegará ele a isso com a ajuda destes *tours de force* nos detalhes que desviam da ideia, longe de a colocarem em evidência? É inacreditável como são confusos os primeiros elementos da composição na maior parte dos artistas... Como muito se inquietarão eles de retornar, pela *execução*, a esta ideia que não tiveram em absoluto?”<sup>91</sup> (grifos do autor, *Journal*, II, 169-70).

---

<sup>91</sup> « La plus grande difficulté consiste donc à retourner dans le tableau à cet effacement des détails lesquels pourtant sont la composition, la trame même du tableau. // Je ne sais si je me trompe, mais je crois que les plus grandes artistes ont eu à lutter grandement contre cette difficulté, la plus sérieuse de toutes. Ici ressort plus que jamais l'inconvénient de donner aux détails, par la grâce ou la coquetterie de l'exécution, un intérêt tel qu'on regrette ensuite mortellement de les sacrifier quand ils nuisent à l'ensemble. (...) Le tableau composé successivement des pièces de rapport, achevées avec soin et placées à côtés les unes des autres, paraît un chef-d'œuvre et le comble de l'habilité, tant qu'il n'est pas achevé, c'est-à-dire tant que le champ n'est pas couvert : car finir, pour ces peintres qui finissent chaque détail en le posant sur la toile, c'est avoir couverte cette toile. (...) ce qui semblait une exécution seulement précise et convenable devient la sécheresse même par l'absence général de sacrifices. (...) les grands artistes seuls partent d'un point fixe, et c'est à cette expression pure qu'il leur est si difficile de revenir dans l'exécution longue ou rapide de l'ouvrage. L'artiste médiocre occupé seulement du métier, y parviendra-t-il à l'aide de ces tours de force de détails qui égarent l'idée, loin de la mettre dans son jour ? Il est incroyable à quel point sont confus les premiers éléments de la

Não só a execução (demorada ou rápida) importa a Delacroix, mas também a ideia, e não uma ideia volúvel, que muda ao longo da execução, mas sim uma original, fresca e ao mesmo tempo fixada *a priori*, à qual o artista esforça-se por retornar ao realizar a pintura. Não desviar-se dessa ideia primeira, que justamente o esboço expressa tão bem, durante a execução (de modo, por exemplo, a perder-se na busca de exatidão dos detalhes) é a prova de fogo do grande artista. Toda obra prima exige do pintor sacrifício dos detalhes que ele pode porventura ter se esforçado muito para bem definir – e quando Delacroix fala em *sacrificar* ele não quer dizer somente *eliminar*, mas também *subordinar* ao todo, tanto que Rubens, um artista pródigo em detalhes, é por ele admirado em virtude do modo como os engaja, por meio de sua técnica pictórica (“*la franchise de l’exécution*”), na luta pela comunicação da ideia central (*Journal*, II, 85 e 87). Esses sacrifícios estão diretamente ligados, portanto, ao retorno ou manutenção da ideia original, que guia a execução. É um modo interessante este de Delacroix de aproximar o esboço do quadro acabado sem abrir mão do procedimento mais tradicional de produção pictórica, o qual prescreve um passo a passo que vai da primeira ideia, com frequência elaborada em estudos em separado, o esboço na tela e o processo de transformá-lo numa obra final que é muito mais do que uma ciência de preencher espaços delimitados pela linha (como fazia David e sua escola<sup>92</sup>). Então, simplesmente lançar uma ideia na tela ou no papel não é, ainda, para Delacroix, fazer uma obra de arte – a questão, para esse mestre nem totalmente clássico nem totalmente romântico, é passar por todas as etapas tradicionais de criação da obra de arte sem ter perdido a força da primeira ideia, fruto, por excelência, da inspiração.

Comentamos as peças de Shakespeare adaptadas ao gosto francês e as traduções posteriores, mais fiéis, as quais, contudo, demoraram a chegar aos palcos. Vimos que

---

*composition chez le plus grand nombre des artistes... Comment s'inquiéteraient-ils beaucoup de revenir par l'exécution à cette idée qu'ils n'ont point eue ? »*

<sup>92</sup> Delacroix considerava o *ébauche* nulo na escola de David, pois “não podemos dar esse nome a simples manchas de tinta com contornos imprecisos [*frottis*], que não passam de um desenho um pouco mais sumário, e que são recobertas em seguida inteiramente pela pintura” [« *car on ne peut donner ce nom à de simples frottis qui ne sont que le dessin un peu plus arrêté et recouverts ensuite entièrement par la peinture* »] (*Journal*, III, 34). Delacroix cita antes Ticiano, para quem fazer um *ébauche* era “fazer a cama da pintura” [*faire le lit de la peinture*] e ressalta que a escola de David não o pratica nos termos do veneziano uma vez que, ao invés de distribuir as cores ou as áreas de luz e sombra previamente na tela, apenas desenha para depois preencher os espaços vazios com tinta.

Delacroix não seguiu, nas suas gravuras de *Hamlet*, o texto de Ducis; apesar de as legendas nelas não indicarem que usou, literalmente, as traduções de Le Tourner e Guizot, o artista ilustrou justamente os trechos da peça cortados por Ducis. Não podemos afirmar com certeza que Delacroix viu Talma como Hamlet, na adaptação de Ducis, nem os atores ingleses que vierem a Paris nos anos 1820 – se Edenbaum considera a fisionomia de Hamlet nas gravuras muito parecida com a do célebre ator francês, por um lado, ao menos uma cena da peça, a da loucura de Ofélia, como ilustrada por Delacroix, foi baseada na interpretação de Smithson da personagem, em 1827, por outro. Devo acrescentar aqui, acompanhando a ideia dominante no início do séc. XIX de que o teatro estaria apto a inspirar a pintura na medida em que as atuações fossem mais próximas da natureza, que Delécluze escreveu que o aspecto mais admirável da atuação de Harriet Smithson no papel de Ofélia era a sua *pantomima*: “Ela adota posturas fantásticas e usa ‘quedas mórbidas’ em suas entonações [*‘dying falls’ in her inflexions*] sem nunca deixar de ser natural” (*apud* RABY: 1982, p. 66). Vimos que o gesto é um fator importante na análise das litografias e que, para Delacroix, ele apresentava uma ligação *estreita* com a expressão das emoções e sentimentos das figuras e *lógica* com a ideia, embora a execução nem sempre fizesse esse mecanismo engrenar como o esperado, opondo-se à clareza em favor do efeito de conjunto e lançando luz sobre o gesto do pintor, que passa a rivalizar com o dos personagens pintados. Esse conflito característico de parte de sua produção era apreciado por críticos progressistas, mas não deixou de suscitar desconfiança em outros.

Agora pretendo entrar, efetivamente, no paralelo entre Racine e Shakespeare. Nos panfletos homônimos de Stendhal, escritos (um em 1823, outro em 1825) em resposta à péssima recepção da companhia inglesa (Penley Troupe) que encenou Shakespeare em Paris, no ano de 1822 (depois, em 1827, a outra companhia seria mais bem recebida), o autor defende que ser romântico é saber falar ao mundo e às pessoas de seu tempo; nesse sentido, tanto Shakespeare quanto Racine haviam sido românticos<sup>93</sup>. Racine compôs para sua época, como o fazem os românticos. “Se ele vivesse hoje e ousasse seguir as novas

---

<sup>93</sup> Delacroix escreve nos diários: « *Racine était un romantique pour les gens de son temps* » (*Journal*, III, 23).

regras, faria cem vezes melhor *Ifigênia*. No lugar de inspirar apenas admiração, sentimento um pouco frio, ele faria rolar torrentes de lágrimas”<sup>94</sup> (STENDHAL: 1928 [1823], p. 24).

Ocorre que, para Henri Beyle, o modelo da tragédia de Racine, em verso, cheio das entediadas *tirades*, e respeitando o decoro (*bienséance*) e as unidades de espaço, tempo e ação – a narrativa deveria transcorrer em poucas horas (e não pressupor meses ou anos se passando), num único lugar (sem trocas exaustivas de cenário) contando com apenas uma intriga dominante e central – já não era o mais adequado ao público atual (quantas mudanças, ele exclama, entre 1785 e 1824!), o qual desejaria ver temas nacionais e contemporâneos encenados, envolvendo revoltas, conspirações, conflitos políticos (nos quais a Inglaterra de Shakespeare e a sua França coincidiam), cujo desenvolvimento narrativo seria comprometido pela aplicação dessas normas clássicas restritivas. Mas o público que gostaria de ver temas nacionais e atuais nos palcos ainda era constrangido pelo hábito de louvar Racine, o qual foi revigorado, como vimos com Rubin, pela *détente* pós-revolucionária. “Shakespeare contraria um bom número desses hábitos ridículos que a leitura assídua de Laharpe (sic) e de outros retorezinhos afetados do séc. XVIII nos fez contrair”<sup>95</sup> (id.:25). Mas, adverte, de Shakespeare, é necessário tomar “apenas a maneira de estudar o mundo no qual se vive e de dar aos contemporâneos as tragédias de que necessitam”<sup>96</sup> (id.:51) – como Voltaire, Stendhal aceita Shakespeare somente de forma parcial, mesmo enfatizando, em 1825, que “o Romantismo aplicado ao gênero trágico é uma tragédia em prosa que dura muitos meses e se passa em diversos lugares”<sup>97</sup> (id.:113), características, excetuando a parte do texto totalmente em prosa, das peças do inglês

---

<sup>94</sup> « *S'il vivait de nos jours, et qu'il osât suivre les règles nouvelles, il ferait cent fois mieux qu'Iphigénie. Au lieu de n'inspirer que de l'admiration, sentiment un peu froid, il ferait couler des torrents de larmes.* »

<sup>95</sup> « *Il [Shakespeare] contrarie un grand nombre de ces habitudes ridicules que la lecture assidue de Laharpe et des autres petits rhéteurs musqués du dix-huitième siècle nous a fait contracter.* »

<sup>96</sup> « *Ce qu'il faut imiter de ce grand homme [Shakespeare], c'est la manière d'étudier le monde au milieu duquel nous vivons, et l'art de donner à nos contemporains précisément le genre de tragédie dont ils ont besoin, mais qu'ils n'ont pas l'audace de réclamer, terrifiés qu'ils sont par la réputation du grand Racine.* »

<sup>97</sup> « *Le Romantisme appliqué au genre tragique, c'est UNE TRAGÉDIE EN PROSE QUI DURE PLUSIEURS MOIS ET SE PASSE EN DIVERS LIEUX* » (caixa alta original do texto).

(Shakespeare escrevia em prosa e verso, neste caso, o *blank verse* ou pentâmetro iâmbico, equivalente, para nós, ao decassílabo, mas sem rima).

Segundo Henri Martineau (1928) no prefácio a *Racine et Shakspeare*, as ideias de Stendhal não eram novas (Guizot, por exemplo, já as defendera antes), mas ele soube vulgarizá-las e seus panfletos sobreviveram em meio a muitos outros. Assim, nos anos 1820, quando o jovem Delacroix vem da formação no ateliê de Guérin e viaja à Inglaterra, Shakespeare era visto por seu amigo Stendhal como o protótipo parcial, em termos formais, do que seria um teatro contemporâneo, mais dramático do que épico, ou seja, romântico. E claramente Stendhal o eleva a modelo tomando o cuidado de não criticar seu oposto, Racine.

Delacroix menciona Shakespeare em seus diários, primeiramente para ilustrar, por oposição, o conceito de *clássico*, considerando, como Voltaire, o estilo do inglês avesso a *a priori*, ou seja, “totalmente pessoal”:

“[Aplica-se o termo clássico] àquelas [obras] que, evidentemente, parecem destinadas a servir de modelo, de regra, em todas as suas partes. (...) Shakespeare, deste ponto de vista, não poderia ser considerado um clássico – isto é, susceptível de ser imitado nos seus processos ou sistema. Na sua obra, as partes admiráveis não conseguem salvar e tornar aceitáveis os seus exageros, os constantes jogos de palavras, as descrições a despropósito. A sua arte, aliás, é totalmente pessoal”<sup>98</sup> (1857, extratos do projeto para o *Dicionário de Belas Artes, Journal*, III, 22-23, trad. Fernando Guerreiro: 1979, pp. 42-43).

Delacroix considera que o prazer que Shakespeare pode proporcionar tem origem justamente nessa *desproporção*, ou, como quer Voltaire, nessa “selvageria”. Assim, liga a oposição Racine e Shakespeare àquela, objeto recorrente de suas reflexões nos diários, entre o acabado (*fini*) e o inacabado (qualidade do *ébauche*) na arte. No decorrer da conversa com o amigo Pierret e o primo Riesener, citada no capítulo anterior, quando estão no caminho do *Chêne Prieur*, na Floresta do Sénart, em Champrosay, Delacroix observa o

---

<sup>98</sup> « Classique. A quels ouvrages est-il plus naturel d'appliquer ce nom ? C'est évidemment à ceux qui semblent destinés à servir de modèle, des règles dans toutes leurs parties. (...) Shakespeare, à ce compte, ne serait pas classique, c'est-à-dire, propre à être imité dans ses procédés, dans son système. Ses parties admirables ne peuvent sauver et rendre acceptables ses longueurs, ses jeux de mots continuels, ses descriptions hors de propos. Son art, d'ailleurs, est complètement à lui. »

quanto a visão de uma árvore como um todo impacta menos a percepção do que a de suas partes isoladas, complementando: “*en un mot, l’histoire de Racine comparé à Shakespeare*”. Ele, na verdade, remete a um pensamento anotado nos diários alguns dias antes:

“Digo nele [no caderno que relê] que o esboço [*ébauche*] de um quadro, de um monumento, de uma ruína, enfim, que toda obra de imaginação à qual faltam partes, deve agir mais intensamente sobre a alma, em razão do que esta lhe acrescenta ao recolher a impressão desse objeto. Acrescento que as obras perfeitas, como aquelas de um Racine, de um Mozart, não produzem, num primeiro momento, tanto efeito quanto aquelas de gênios incorretos ou negligentes, cujas partes relevantes o são tanto mais há outras, ao seu lado, apagadas ou completamente ruins.

Na presença dessa bela árvore tão bem proporcionada encontro uma nova confirmação dessas ideias. À distância necessária para abarcar todas as suas partes, parece de uma grandeza ordinária; se me coloco embaixo de seus galhos, a impressão muda completamente: percebendo apenas o tronco que quase toco e o início de seus galhos grossos, que se estendem sobre a minha cabeça como imensos braços desse gigante da floresta, fico surpreso com o tamanho de seus detalhes; numa palavra, ela me parece grande e mesmo assustadora em sua grandeza. A desproporção seria uma condição para a admiração? Se, de um lado, Mozart, Cimarosa e Racine causam menos espanto, por causa da admirável proporção de suas obras, não deverão Shakespeare, Michelangelo e Beethoven parte de seu impacto a uma razão oposta?”<sup>99</sup> (9 maio 1853, *Journal*, II, 41-42).

Então, ele vê nas obras de Shakespeare, assim como de Michelangelo e de Beethoven, antecedentes de obras cujo valor está justamente na “desproporção” ou nessa qualidade de *ébauche*, presente em muitos dos seus pequenos quadros, no fato de terem partes boas ou perfeitas misturadas a (e compensando) outras ruins ou imperfeitas. Tais

---

<sup>99</sup> « *J’y dis que l’ébauche d’un tableau, d’un monument, d’une ruine, enfin que tout ouvrage d’imagination auquel il manque des parties, doit agir davantage sur l’âme, à raison de ce que celle-ci y ajoute, tout en recueillant l’impression de cet objet. J’ajoute que les ouvrages parfaits, comme ceux d’un Racine et d’un Mozart, ne font pas, au premier abord, autant d’effet que ceux des génies incorrects ou négligés, dont les parties saillantes paraissent l’être d’autant plus qu’il y en a d’autres à côté qui sont effacées ou complètement mauvaises. // En présence de ce bel arbre si bien proportionné, je trouve une nouvelle confirmation de ces idées. À la distance nécessaire pour en embrasser toutes les parties, il paraît d’une grandeur ordinaire ; si je me place au-dessous de ses branches, l’impression change complètement : n’apercevant le tronc auquel je touche presque et la naissance de ses grosses branches, qui s’étendent sur ma tête comme d’immenses bras de ce géant de la forêt, je suis étonné de la grandeur de ses détails ; en un mot, je le trouve grand, et même effrayant de grandeur. La disproportion serait-elle une condition pour l’admiration ? Si, d’une part, Mozart, Cimarosa, Racine étonnent moins, par suite de l’admirable proportion de leurs ouvrages, Shakespeare, Michel-Ange, Beethoven ne devront-ils pas une partie de leur effet à une cause opposée ? »*

obras demandam a maior participação da “alma” do espectador que, instintivamente, tende a completá-las segundo sua vontade e imaginação, por isso são mais impactantes em termos de percepção.

E mais além Delacroix usa os mesmos argumentos de Stendhal (e que Geoffroy usara para falar de Racine) – “a indigência dos nossos poetas priva-nos de tragédias feitas para o nosso tempo; faltam-nos gênios originais” (23 fev. 1858, *Journal*, III, 175) – para reivindicar um novo teatro, pois misturar o melodrama<sup>100</sup> com a mera imitação de Shakespeare ainda não equivalia a ser “original” – “não se foi ainda mais longe do que amalgamar o que denominamos melodramas com a imitação de Shakespeare”<sup>101</sup> (id.; trad. Fernando Guerreiro: 1979, p. 160). Ele acrescenta:

“Parece que estes homens [‘os modernos’, Racine, Voltaire, comparados a Homero, Dante, Shakespeare] se sentem senhores demasiado importantes para nos falar *de homem para homem* das nossas paixões, dos impulsos espontâneos da nossa natureza, etc., etc.”<sup>102</sup> (grifo meu, 3 set. 1858, *Journal*, III, 212-13, trad. Fernando Guerreiro: 1979, p. 163).

---

<sup>100</sup> O melodrama ou “*drame en musique*” designa toda peça que utiliza a música como apoio aos efeitos dramáticos, escrita, comumente, em prosa. Recorre a um sistema de personagens quase invariável: o traidor e o/a inocente perseguido(a) são os tipos obrigatórios, aos quais acrescenta-se o pai nobre, o personagem misterioso e o estúpido. Da imbricação refletida entre discurso, música e pantomima provém o ritmo que constitui a base da dramaturgia do melodrama. Embora o drama romântico tenha muito em comum com o melodrama tradicional, os personagens não estão inscritos num sistema moral maniqueísta e podem apresentar características contraditórias que tornam o processo de identificação com o espectador mais complexo. Além disso, o *drame romantique* não faz intervir no *dénouement* (desfecho) uma providência cuja função é salvar a moral e permitir que o espectador saia com a “alma lavada”. Ver os capítulos *Mélodrames et vaudevilles* e *Le drame romantique* em: LAPLACE-CLAVERIE, Hélène [et al.] **Le théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle: histoire, textes choisis, mise en scène**. Paris: Éditions l’avant-scène théâtre, 2008.

<sup>101</sup> « *Les plus grandes admirateurs, et ils sont rares aujourd’hui, de Corneille et de Racine, sentent bien que, de notre temps, des ouvrages taillés sur le modèle des leurs nous laisseraient froids. L’indigence de nous poètes nous prive de tragédies faites pour nous ; il nous manque des génies originaux. On n’a encore rien imaginé que l’imitation de Shakespeare mêlée à ces que nous appelons de mélodrame ; mais Shakespeare est trop individuel, ses beautés et ses exubérances tiennent trop à une nature originale pour que nous puissions en être complètement satisfaits quand on vient faire à notre usage du Shakespeare.* »

<sup>102</sup> « *Cette lecture [commentaires de Lamartine sur l’Iliade] réveille en moi l’admiration de tout ce qui ressemble à Homère, entre autres de Shakespeare, du Dante. Il faut avouer que nos modernes (je parle des Racines, des Voltaires), n’ont pas connu ce genre de sublime, ces naïvetés étonnantes qui poétisent les détails vulgaires et en font des peintures pour l’imagination et qui la ravissent. Il semble que ces hommes se croient trop grands seigneurs pour nous parler comme à des hommes, de notre sueur, des mouvement naïfs de notre nature, etc. etc.* » (grifo do autor).

“De homem para homem” [*comme à des hommes*] – é nisso que Shakespeare, ao abordar as paixões, difere de Racine, ele é capaz de comunicar-se com seu público, à força do artifício, diretamente. “Shakespeare possui tal poder de realidade que nos faz adotar seu personagem como se fosse o retrato de um homem que tivéssemos conhecido”<sup>103</sup> (25 mar. 1855, *Journal*, II, 323). Ao se tornarem tão íntimos, seus personagens fornecem parâmetros para análise de questões antigas e obscuras dentro de nossa própria vida emocional.

“Shakespeare é muito refinado. Pintando com uma grande profundidade de sentimento que os antigos negligenciavam ou nem mesmo conheciam, ele descobriu todo um pequeno mundo de sentimentos que existem em todos os homens de todos os tempos de maneira confusa e que não parecem destinados a chegar à luz, ou a serem analisados, antes que um gênio particularmente dotado tenha iluminado os cantos secretos de nossa alma”<sup>104</sup> (16 abr. 1856, *Journal*, II, 443).

Em 17 de setembro de, provavelmente, 1846, Delacroix afirma que a razão pela qual é preferível que um pintor tire seus temas de Shakespeare do que, por exemplo, de Ariosto é o caráter enfático, exagerado e descritivo<sup>105</sup> do primeiro:

---

<sup>103</sup> « *Shakespeare possède une telle puissance de réalité qu'il nous fait adopter son personnage comme si c'était le portrait d'un homme que nous eussions connu.* »

<sup>104</sup> « *Shakespeare est très raffiné. En peignant avec une grande profondeur de sentiment que les anciens négligeaient ou ne connaissaient même pas, il découvrit tout un petit monde de sentiments qui sont chez tous les hommes de tous les temps à l'état confus et qui ne semblent pas destinés à arriver à la lumière, ou à être analysés, avant qu'un génie particulièrement doué ait porté le flambeau dans les coins secrets de notre âme.* »

<sup>105</sup> Conroy ajuda a entender melhor esse caráter descritivo dominante em Shakespeare e que, para Delacroix, faz dele uma fonte legítima para as artes visuais. Ele explica que o teatro clássico francês concentra-se mais em palavras, por conta das regras combinadas do decoro e da verossimilhança, do que em ações ou imagens; Shakespeare, ao contrário, faria um uso mais rico da metáfora. “Como o exemplo do *récit* mostrou [Ducis em sua versão reducionista usa um *récit* no lugar da encenação do assassinato do pai de Hamlet] (...), o teatro clássico é essencialmente uma entidade verbal, um drama de e sobre palavras mais do que de ação. O teatro clássico tem a sua própria linguagem e vocabulário que cria imediatamente para o espectador consciente disso a atmosfera especial da tragédia. Em contraste com o rico uso que Shakespeare faz da metáfora (...), o discurso clássico trágico é fraco em imagens e prefere investir de conotações críticas palavras chave” [“*As the example of the récit has shown (...), classical theater is essentially a verbal entity, a drama of and about words rather than one of action. Classical theater has his own particular language and vocabulary which create instantly for the aware listener the very special atmosphere of tragedy. In contrast with Shakespeare's rich use of metaphor (...), classical tragedy discourse is weak in images and prefers to invest key words with critical connotations*”] (1981:11). Outro argumento que ajuda a entender melhor essa ideia de Delacroix encontra-se em Raby, que cita uma observação de Charles Magnin, crítico de teatro do *Jornal Globe*, a

“(…) defendo que, de um modo geral, para os pintores, os maiores poetas não são os mais úteis; os mais úteis são os que nas suas obras dão maior espaço às descrições. A veracidade das paixões e do caráter não é tão necessária. Por que é que Ariosto, apesar dos seus temas serem bastante adequados à pintura, nos incita menos do que Shakespeare ou Lord Byron, por exemplo, a representar os seus temas em pinturas? Penso que isso se deve, por um lado, ao fato dos dois ingleses, sem negligenciarem alguns traços fundamentais que impressionam a nossa imaginação, se tornarem muitas vezes enfáticos e exagerados. Ariosto, pelo contrário, usa tão convenientemente os meios colocados ao seu dispor pela sua arte, abusa tão pouco do pitoresco e da descrição interminável que dele não se consegue tirar quase nada. De uma personagem de Shakespeare pode-se isolar um aspecto marcante, o tipo de verdade pitoresca da sua personagem, e acrescentar-lhe, segundo suas faculdades, certo grau de sutileza – mas não com Ariosto!”<sup>106</sup> (17 set. 1846[?], *Supplément au Journal*, III, 450).

Shakespeare é, para Delacroix, um autor excessivamente descritivo, desproporcional, que mistura sem balanço o trágico e o cômico, por isso, e também devido à estrutura anticlássica de suas peças, mais próximo da natureza que da arte; mas, em compensação e por isso mesmo, rico como fonte narrativa para a pintura. Se, por um lado, ele reconhece nele a “selvageria” que desagradou Voltaire e que entrava em contradição com o tradicional *esprit français*, por outro, ele não vê nisso tanto um problema, quanto uma característica que define a obra.

---

respeito da cena da *play in the play* na montagem de *Hamlet* a que assistiu no Ódeon, em 1827, diante da qual era possível se emocionar sem compreender exatamente as palavras ditas pelos atores. Magnin escreve que o gênio de Shakespeare para a imagem pictórica dramática fazia com que fosse possível acompanhar e entender suas peças sem recorrer à linguagem verbal (*apud* RABY: 2003, p. 61).

<sup>106</sup> « *J'établis que, en général, ce ne sont pas les plus grands poètes qui prêtent le plus à la peinture, ceux qui y prêtent le plus sont ceux qui donnent une plus grande place aux descriptions. La vérité des passions et du caractère n'y est pas nécessaire. Pourquoi l'Arioste, malgré des sujets très propres à la peinture, incite-t-il moins que Shakespeare et Lord Byron, par exemple, à représenter en peintures ses sujets ? Je crois que c'est, d'une part, parce que les deux Anglais, bien qu'avec certes traits principaux qui sont frappantes pour l'imagination, sont souvent ampoulés et boursofflés. L'Arioste, au contraire, peint tellement avec les moyens de son art, il abuse si peu du pittoresque, de la description interminable qu'on ne peut rien lui dérober. On peut prendre d'un personnage de Shakespeare l'effet frappant, l'espèce de vérité pittoresque de son personnage et y ajouter, suivant ses facultés, un certain degré de finesse ; mais l'Arioste !* »

\* \* \*

Neste capítulo, propus que o teatral na obra de Delacroix pode ser entendido de três maneiras distintas: 1) como um pensamento cênico estruturando a imagem; 2) como o conteúdo ilustrativo de pinturas que se originam de textos – e mesmo *mise-en-scènes* – dramáticos; e 3) como a tradução pictórica desses textos dramáticos e *mise-en-scènes*, que pode conduzir a um resultado realmente artístico (o texto em seu caráter sucessivo é superado em favor da simultaneidade da imagem, e, então, a transposição é bem sucedida), de um lado, ou banal/exagerado (quando a literalidade da transposição não oferece nada de novo nos termos que uma obra visual poderia oferecer), de outro. No terceiro caso, o teatral se condensa na representação dos gestos e fisionomias, ou seja, na expressão das personagens *como concebidas pelo pintor*. Quando a fisionomia é ofuscada por uma pincelada mais livre, o gesto adquire peso e se torna a âncora da imagem.

Para entender como a expressividade do gesto é um ponto importante para a prática da pintura de Delacroix, bem como situar essa valorização historicamente, comparamos a pintura *Fedra e Hipólito* de seu mestre Guérin à pintura *Repreensões de Hamlet a Ofélia*. Pudemos notar que o gesto de recusa é igual, em termos representativos (não formais), em Hipólito e em Hamlet, mas diferente em termos de conteúdo e pictóricos – o de Hipólito é altruísta e galante, seguindo a interpretação do personagem que lhe deu Racine ao adaptá-lo ao gosto do público francês; já o de Hamlet é agressivo e vazio ao mesmo tempo, diferindo das interpretações de Hamlet nas traduções castradas para o francês de Ducis comumente encenadas, o que mostra como Delacroix escolheu e ilustrou os momentos da peça que, justamente, violavam as regras de ouro do classicismo francês e ainda incomodavam o público (mesmo um público *éclairé* como Voltaire e até Stendhal). Na série de litografias, ele provavelmente misturou algumas referências à produção teatral de 1827-28 a uma interpretação totalmente pessoal do texto de Shakespeare. Essa é a opinião de Peter Raby:

“A relação entre as litografias [da série *Hamlet* de Delacroix] e a montagem [de 1827-28] é muito mais vaga em termos de literalidade [da transposição] do que aquelas de Devéria e Boulanger: se as dele eram ou não baseadas na memória do

evento [*commemorative*], trata-se de interpretação. (...) Muitos momentos escolhidos por Delacroix indicam que ele deve ter se baseado tanto em sua própria interpretação do texto quanto em lembranças de uma produção teatral em particular. Uma das litografias de 1843 mostra Hamlet prestes a desembainhar sua espada para matar Claudio rezando, uma cena costumeiramente omitida nas montagens inglesas da época e que certamente não foi encenada em Paris, em 1827-28. Novamente, sua inclusão de dois caveiros sugere uma resposta a uma percepção idealizada e imaginada mais do que a memórias da versão de 1827. A poderosa gravura do teatro dentro do teatro, com seu agrupamento assimétrico e foco em Hamlet, é obviamente uma interpretação, não um registro; ainda assim, ele é bem sucedido ao ser muito mais teatral do que o tradicional *tableau* de Devéria, e não somente porque retrata um momento mais intenso, quando o veneno é derramado no ouvido de Gonzago [no teatro a que Hamlet e os demais assistem na imagem de Devéria, vemos uma cena de amor]. O pormenor na representação de Delacroix reflete descrições contemporâneas: o leque, o casaco curto de Hamlet e o medalhão em torno de seu pescoço, por exemplo. Uma litografia que quebra o padrão é a de 1843 de Ofélia se afogando, uma escolha temática interessante já que ela em si mesma retrata o que é descrito e não o que é visto na peça”<sup>107</sup> (RABY: 2008, p. 181).

A cena da morte de Ofélia, especificamente, embora não constituinte da peça encenada, dramatiza, como nas outras, o gesto, mas quebra a lógica de sua intenção conforme a expõe o texto, pois ao invés de o galho se partir e fazê-la cair no riacho, ele serve de apoio para seu corpo em estado de suspensão sobre a água. Desconsiderando o texto da peça, o gesto de Ofélia adquire um valor ambíguo, mas de uma ambiguidade diferente daquela criticada por Delacroix em Courbet, nas *Baigneuses*, por exemplo, uma vez que existe objetivo nele, mesmo que esse objetivo gere uma dúvida (morrer ou não morrer?) semelhante à do próprio Hamlet no famoso solilóquio do ato III, cena I.

---

<sup>107</sup> “The relationship between the lithographs and stage performance is much looser in literal terms than those of Devéria and Boulanger: whereas theirs were commemorative, these are interpretations. (...) Several of the moments chosen by Delacroix indicate that he must have been relying as much on his own interpretation of the text as on recollections of a particular production. One of the lithographs of 1843 shows Hamlet on the point of drawing his sword to kill the praying Claudius, a scene which was customarily omitted in contemporary English performance and which was certainly not played in Paris in 1827-28. Again, his inclusion of two gravediggers suggests a response to an idealized and imagined realization, rather than to memories of the 1827 version. The powerful lithograph of the play within the play, with its asymmetrical grouping and focus on Hamlet, is obviously an interpretation, not a record; yet it succeeds in being far more theatrical than the traditional *tableau* of Devéria, and not just because it depicts a more heightened moment, the pouring of the poison into Gonzago’s ear. Delacroix’s detail reflects contemporary description: the fan, Hamlet’s short jacket and the locket round his neck, for instance. The one lithograph which disturbs the pattern is the 1843 plate of Ophelia drowning, an interesting choice of subject since it alone depicts what is described rather than enacted in the play.”

Ao proceder à comparação entre o gesto de Hipólito e Hamlet, recorreremos à oposição entre Racine e Shakespeare, que, para Delacroix, equivalia àquela entre o acabado e o inacabado, e pudemos ver como o drama romântico reivindicou aspectos da obra do dramaturgo elisabetano em sua estrutura cênica e dramática – quebra do decoro e das unidades de tempo, espaço e ação<sup>108</sup>. Delacroix, apesar de ter sido ousado na escolha das cenas para a série de litografias ilustrando Hamlet, manteve em sua produção escrita uma opinião tão conservadora quanto à de Voltaire e Stendhal a respeito de Shakespeare. Na verdade, o pintor acreditava que o mérito do dramaturgo elisabetano, não sendo digno do qualificativo “clássico”, consistia, no entanto, justamente na desproporção, no excesso descritivo, na ausência da boa forma, enfim, no exagero, por isso ele impressionava mais e, ao impressionar mais, também excitava mais a criação visual. Muitos de seus personagens nos são tão próximos que parece natural que ensejem uma interpretação – como é o caso dos *Hamlets* de Delacroix vistos no início do capítulo 1 (figuras 6, 7, 8 e 9, pp. 10-11) –

---

<sup>108</sup> Voltaire (1821[1776]:566-7) fornece um exemplo interessante do tipo de problema que Shakespeare suscitava entre os admiradores de Racine: “Um grande crítico da Escócia [Henri Home, Lord Kames], que publicou o *Elementos de crítica inglesa*, em três volumes, no qual encontramos reflexões judiciosas e refinadas, teve, no entanto, a infelicidade de comparar a primeira cena do monstro dito *Hamlet* à primeira cena da obra-prima que é nossa *Iphigénie* [de Racine]; ele afirma que estes versos de Arcas (Ato I, cena I), ‘*Vous avez entendu dans les airs quelque bruit?/ Les vents nous auraient-ils exaucés cette nuit?/ Mais tout dort, et l’armée y et les vents, et Neptune, ne valent pas cette réponse vraie et convenable de la sentinelle dans Hamlet: Je n’ai pas entendu une souris trotter. (Not a mouse stirring, acte 1<sup>er</sup>, scène 1<sup>ère</sup>.)*’, não valem esta resposta verdadeira e conveniente do sentinela em Hamlet: ‘*Non se ouve un rato passar? (Not a mouse stirring, Ato I, cena I)*. Sim, senhor, um soldado pode responder assim num corpo de guarda; mas não no teatro, diante das primeiras pessoas de uma nação, que se exprimem nobremente e diante de quem é preciso se exprimir do mesmo modo. Se o senhor perguntar por que este verso ‘*mas tudo dorme – a armada e os ventos e Netuno*’ é de uma beleza admirável e por que os versos seguintes são ainda mais belos, eu vos direi que é porque eles exprimem, com harmonia, grandes verdades, que são o fundamento da peça. Eu vos direi que não há nem harmonia nem verdade interessante neste gracejo de um soldado: ‘*Non se ouve un rato passar*’. Se esse soldado viu ou não o rato, este evento é bem inútil à tragédia de *Hamlet* – não passa de uma fala tola, de um provérbio baixo, que não é capaz de produzir nenhum efeito.” [« *Un grand juge d’Ecosse, qui a fait imprimer des Eléments de critique anglaise, en trois volumes, dans lesquels on trouve des réflexions judicieuses et fines, a pourtant eu le malheur de comparer la première scène du monstre nommé Hamlet, à la première scène du chef-d’œuvre de notre Iphigénie; il affirme que ces vers d’Arcas (acte 1<sup>er</sup>, scène 1<sup>ère</sup>), Avez-vous dans les airs entendu quelque bruit?/ Les vents nous auraient-ils exaucés cette nuit?/ Mais tout dort, et l’armée y et les vents, et Neptune, ne valent pas cette réponse vraie et convenable de la sentinelle dans Hamlet: Je n’ai pas entendu une souris trotter. (Not a mouse stirring, acte 1<sup>er</sup>, scène 1<sup>ère</sup>.)* Oui, monsieur, un soldat peut répondre ainsi dans un corps-de-garde ; mais non pas sur le théâtre, devant les premières personnes d’une nation, qui s’expriment noblement, et devant qui il faut s’exprimer de même. Si vous demandez pourquoi ce vers Mais tout dort, et l’armée, et les vents, et Neptune est d’une beauté admirable, et pourquoi les vers suivants sont plus beaux encore, je vous dirai que c’est parce qu’ils expriment, avec harmonie, de grandes vérités, qui sont le fondement de la pièce. Je vous dirai qu’il n’y a ni harmonie ni vérité intéressante dans ce quolibet d’un soldat: Je n’ai pas entendu une souris trotter. Que ce soldat ait vu ou n’ait pas vu passer de souris, cet événement est très inutile à la tragédie Hamlet; - ce n’est qu’un discours de Gilles, un proverbe bas, qui ne peut faire aucun effet. »]

mais constante em termos psicológicos do que físicos. De certo modo, a loucura de Hamlet também é a nossa. Já a de Ofélia é bem mais ocasional e circunscrita<sup>109</sup>.

Vimos, ainda, como, na obra de Delacroix, os mesmos temas poderiam ser trabalhados em gravura ou pintura e que o resultado em um e outro meio diferia substancialmente, em razão de sua forte inclinação colorista. Apesar de na série *Fausto*, anterior a de *Hamlet*, Delacroix usar nas gravuras um estilo conforme ao tema, estilizado na direção do gótico, na série *Hamlet* ele trabalha com a representação da figura humana de modo mais convencional, simplificado – na verdade, o “inacabado” detectado nessas litografias foi interpretado na época também de modo negativo. Ao transpor algumas composições para a pintura, a qualidade do colorido compensaria em parte esse problema. Contudo, especialmente no caso dos *petits tableaux*, a pincelada solta faz o quadro perder um pouco em termos ilustrativos e expressivos para ganhar em termos pictóricos. Nesse sentido, então, o teatral em Delacroix é também emblemático de uma contradição entre a pintura que quer narrar, pela expressividade do gesto da personagem, uma história de forma clara e a pintura que quer ser, pela expressividade do gesto do pintor, apenas método, pintura.

---

<sup>109</sup> George Sand (1804-1876), de quem Delacroix foi um *habitué*, distingue aproximadamente nesses termos as loucuras dos dois personagens no artigo *Hamlet*, publicado pela primeira vez em fevereiro de 1845, no *Almanach du mois*: “A pobre Ofélia em si mesma, tão pura, tão doce e bela, só nos interessa por um instante, depois que sua razão a abandonou. Seu delírio é demasiado completo, ainda que inofensivo. Não passa de um sofrimento pessoal. De onde vem então, ó triste Hamlet, que a tua loucura nos prenda e nos apaixone do início ao fim? É porque a tua dor é a de todos nós e é isso que a faz tão humana e tão verdadeira” [« *La pauvre Ophélie elle-même, si pure, si douce et si belle, n'a le don de nous intéresser qu'un instant, après que sa raison l'a abandonnée. Son délire est trop complet, bien qu'inoffensif. Ce n'est là qu'une douleur toute personnelle. D'où vient donc, ô triste Hamlet, que ta folie, à toi, nous attache et nous passionne du commencement à la fin? C'est à cause que ta douleur est la nôtre à tous, et c'est cela qui la fait si humaine et si vraie* »] (SAND: 1867, p. 64).



### Capítulo 3. AS OFÉLIAS DE DELACROIX E A PESQUISA PSQUIÁTRICA NA FRANÇA DO INÍCIO DO SÉC. XIX

Tratarei, agora, de relacionar as imagens de Ofélia com os desenvolvimentos da então nascente profissão psiquiátrica na França do início do séc. XIX. Ofélia é a representação de um amor frustrado, com o adicional de que o objeto de amor da mulher é também o agente da morte do pai – essas são as alavancas que a conduzem à loucura e ao suposto suicídio.

Começaremos lembrando a relação entre Delacroix e Théodore Géricault (1791-1824), a partir da análise da série de 10 pinturas deste último encomendadas pelo alienista ex-residente da *Salpetrière* e médico supervisor de um asilo privado em Ivry, Étienne-Jean Georget (1795-1829), pintadas entre 1822-23 e das quais apenas cinco chegaram até nós. Charles Clément (1868:317), no primeiro catálogo das obras completas de Géricault, as cita: *Monomanie du Commandement Militaire* (Oskar Reinhardt Collection, Winterthur), *Monomanie du Vol des Enfants* (Michele and Donald D'Amour Museum of Fine Arts, Springfield, Massachusetts), *Monomanie du Vol* (Museum voor Schone Kunsten, Gent), *Monomanie du Jeu* (Musée du Louvre, Paris) e *Monomanie de l'Envie* (Musée des Beaux-Arts de Lyon)<sup>110</sup>. Não se sabe exatamente qual era o objetivo do Dr. Georget com essa encomenda, mas sabemos que seu professor, Jean-Étienne Esquirol (1772-1840), fez pelo menos 200 alienados serem retratados, com vistas a ilustrar o livro com seus escritos coligidos, *Des maladies mentales* (1838)<sup>111</sup>. Georget provavelmente

---

<sup>110</sup> Segundo Ginette Jubinville (2011:41), Charles Clément extraiu as informações sobre essas obras de uma carta enviada pelo crítico de arte Louis Viardot a Charles Blanc, em 6 de dezembro de 1863, publicada pelo último em janeiro de 1864, na *Gazette des Beaux-Arts*. Foi este documento que forneceu para a posteridade os títulos das obras (não sabemos como Géricault, de fato, nomeou-as). Nela, Viardot chama esses cinco quadros de *Cinq études d'aliénés*; Clément os renomeou, depois, *Monomanes* (seguidos da especificidade da monomania). Com a morte de Georget, as telas teriam sido vendidas em dois lotes iguais para dois alunos do médico. Cinco tornaram-se propriedade de um tal Dr. Maréchal e, malgrado hipóteses sob disputa, hoje são consideradas perdidas. As outras cinco que acabamos de citar foram compradas pelo Dr. Lachèze, o qual as deixou dentro de um velho baú num sótão em Baden-Baden, onde foram encontradas em 1863.

<sup>111</sup> *Des maladies mentales* foi ilustrado com 27 retratos gravados, a partir de desenhos, de pacientes individuais. Esquirol menciona num texto reimpresso, de 1818 (*De la monomanie*), que mandara mais de 200 desenhos serem feitos. Nos escritos coligidos, as imagens portam apenas a assinatura do gravurista Ambroise Tardieu. [BOIME: 1991, p. 81]

herdou a prática do mestre. Margareth Miller (1941:158) sugere que ele estivesse pensando em usar os retratos para compor uma segunda edição do seu *De la folie* (publicado originalmente em 1820), projeto que interrompeu por conta de sua morte.

Num dos estudos para o *Scène des Massacres de Scio* (Salon de 1824), retratando a cabeça de uma mulher velha (Musée des Beaux-Arts d'Orléans), datado de 1824, Delacroix aproxima-se dessas obras de Géricault, não somente devido ao gênero em que a pintura foi concebida, o retrato, e ao trabalho mais descritivo da figura sobre fundo neutro, mas também devido a algo no rosto da retratada que gera inquietação em quem vê. A questão deste retrato não é a beleza, a juventude, o heroísmo. A assimetria dos olhos abertos demais (o direito parece maior que o esquerdo), olhando para cima com um esforço exagerado, mas sem perturbar o resto da face (a boca, as sobrancelhas, as bochechas e o nariz permanecem numa posição de “repouso”), o contorno vermelho dos olhos sublinhando o *tour de force* do globo ocular, são fontes de tensão, não acolhem tanto quanto dispersam a atenção em ímpetos contraditórios, logicamente distantes. Como os retratos de loucos de Géricault, um detalhe fisionômico sutil trai um aspecto específico do funcionamento mental.



Figura 63. Eugène Delacroix, *Tête de vieille femme*, 1824. Óleo s/ tela, 42 x 34 cm. Musée des Beaux-Arts d'Orléans.



Figura 64. Théodore Géricault, *Monomanie du jeu*, c. 1820. Óleo s/ tela, 77 x 65 cm. Musée du Louvre, Paris.

## Delacroix conheceu Géricault no ateliê de Guérin:

“Ainda que tenha me acolhido com familiaridade, a diferença de idade e minha admiração por ele me colocaram, frente a ele, na situação de um aluno. Ele frequentou o mesmo mestre que eu e, no momento em que começava, já o vi, iniciado [*lancé*] e célebre, fazer no ateliê alguns estudos. Ele me permitiu ir ver seu [Radeau de la] *Méduse* [*Salon* de 1819] ainda enquanto o executava no seu ateliê bizarro perto de Ternes. A impressão que tive dele foi tão viva que, saindo de lá, voltei correndo como um louco até a Rue de la Planche, onde então morava”<sup>112</sup> (*apud* FLAT; PIOT:1893, *Journal*, I, 32, nota 1).

Géricault morreu jovem, no fim de janeiro de 1824, em decorrência de uma série de doenças advindas após acidentes a cavalo. Passou a maior parte do ano de 1823 acamado, talvez, se crermos numa entrada do diário de Delacroix de 14 de maio de 1823, em que este afirma que Géricault fora visitá-lo, desde pelo menos o fim de maio desse ano. A série para Georget deve ter começado a ser feita quando retornou de Londres, no outono de 1822 (antes do primeiro acidente a cavalo), até mais ou menos o período em que visitou Delacroix (MILLER: 1941, p. 152, nota 1). Alguns meses depois, em 1824, Delacroix pintou a cabeça da velha do *Massacre de Scio* (o Massacre em si é um quadro em que os protagonistas são os derrotados, cujo foco temático é totalmente anti-heroico). Delacroix reconhecia a força da livre interpretação que Géricault dava dos modelos que tinha diante de si<sup>113</sup> – certamente era um realista não no sentido de mostrar as coisas exatamente como são, mas de mostrar coisas inesperadas de modo não idealizado. A diferença é sutil, mas significativa, tanto que Albert Boime (1991), ao chamar a atenção para a semelhança entre desenhos de G.-F.-M. Gabriel de internos de asilos de Paris realizados a partir de 1813, a pedido do Dr. Esquirol, e publicados em artigos para o *Dictionnaire des Sciences Médicales* (1814) e os quadros citados de Géricault, permite-nos pensar que Géricault não se baseou somente em modelos para compor fisionomias tão penetrantes (se é que havia

---

<sup>112</sup> « *Quoiqu'il me reçût avec familiarité, la différence d'âge et mon admiration pour lui me placèrent, à son égard, dans la situation d'un élève. Il avait été chez le même maître que moi, et, au moment où je commençais, je l'avais déjà vu, lancé et célèbre, faire à l'atelier quelques études. Il me permit d'aller voir sa Méduse pendant qu'il l'exécutait dans son atelier bizarre près des Ternes. L'impression que j'en reçus fut si vive qu'en sortant je revins toujours courant et comme un fou jusqu'à la rue de la Planche que j'habitais alors.* »

<sup>113</sup> “Eu disse a ele [Thomas Couture] como Géricault se servia do modelo, isto é, livremente, e, no entanto, fazendo-o posar rigorosamente” [« *Je lui ai dit comment Géricault se servait du modèle, c'est-à-dire librement, et cependant faisant poser rigoureusement* »] (*Journal*, I, 189).

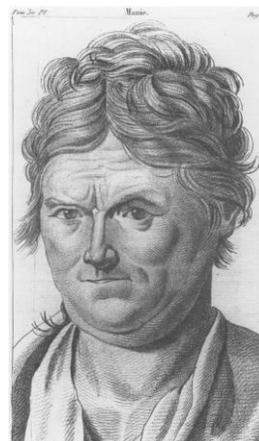
mesmo modelos, pois Georget, um dos discípulos preferidos de Esquirol, não comenta diretamente nenhum dos casos pintados pelo artista; além disso, como fazer um louco posar?). No *Salon* de 1814, Gabriel exibiu uma série de desenhos “tirados de uma coleção feita para uma obra sobre alienação mental do Dr. E.” (*Livret du Salon apud BOIME: 1991, p. 82*). Como Géricault também expôs neste *Salon*, Boime afirma que ele provavelmente viu esses desenhos e que, pela intercessão de Georget, poderia mesmo tê-los estudado com mais atenção na casa de Esquirol.



**Figura 65.** Georges-François-Gabriel, Uma demonomaníaca. In: *Dictionnaire des sciences médicales*, VIII, prancha 4.



**Figura 66.** Georges-François-Gabriel, Um demonomaníaco. In: *Dictionnaire des sciences médicales*, VIII, prancha 1.



**Figura 67.** Georges-François-Gabriel, Um maníaco curado. In: *Dictionnaire des sciences médicales*, XXX, prancha 2.



**Figura 68.** Théodore Géricault, *Monomanie de l'envie*, início dos anos 1820. Óleo s/ tela, 72 x 58 cm. Musée des Beaux-Arts de Lyon.



**Figura 69.** Théodore Géricault, *Monomanie du vol*, c.1820-4. Óleo s/ tela, 61,2 cm x 50,2 cm. Museum voor Schone Kunsten, Gent, Bélgica.



**Figura 70.** Théodore Géricault, *Monomanie du vol des enfants*, c. 1820. Óleo s/ tela, 64,8 x 54 cm. Michele and Donald D'Amour Museum of Fine Arts, Springfield, Massachusetts.

Não é certo se Delacroix teve mesmo contato com essas pinturas, mas poderia ter vindo a saber da encomenda de Georget por meio do próprio Géricault, diante do qual afirmou sentir-se “um aluno”. De qualquer modo, “*multiples emprunts et souvenirs de Géricault*” (SÉRULLAZ: 1989, p. 42) podem ser vistos no *Massacre de Scio*, como o

oficial turco com a escrava grega amarrada ao seu cavalo, particularmente inspirado no *Officier de chasseur à cheval* (1812, Musée du Louvre, Paris). Mais importante para este trabalho é o interesse por parte desses artistas na questão da loucura e o modo como a abordaram em suas telas. Se o retrato pintado por Delacroix, estudo para o *Massacre*, assemelha-se aos retratos da série de monomaníacos de Géricault, as *Ofélias* afastam-se prontamente, pois (1) não buscam representar detalhes fisionômicos em pessoas comuns que traem a manifestação de algum sintoma mental patológico; (2) não tratam especificamente da “monomania”, uma etiqueta diagnóstica que se tornou extremamente popular na França, e não só entre a comunidade médica, nos anos 1820-30<sup>114</sup>; e (3) contam com efeitos estruturais e de cenário que criam mais um “tipo” do que um “caso”, ou seja, são imagens idealizadas, que não deixam a loucura se manifestar em toda a sua crueza.

Até então, segundo Miller, a loucura tinha sido interpretada em obras de arte mais em termos de possessão demoníaca ou bruxaria. Em raros casos, os doentes mentais são retratados como um fenômeno humano comum, sem conotações fantásticas ou religiosas. Em geral, exibiam comportamentos que expunham excentricidades patentes. Mas Géricault, continua a autora, em suas pinturas dos pacientes de Georget, interpreta a loucura não em termos comportamentais, mas como um estado da mente, o qual, ainda que perturbado e clinicamente classificável, enfatiza mais do que oblitera a individualidade. Géricault não figura os retratados em nenhum ambiente específico ou ação em particular, o que exporia, respectivamente, sua segregação social e o drama de suas doenças. Na

---

<sup>114</sup> Na definição de Esquirol (reiterada pelo seu herdeiro intelectual Georget), monomaníacos eram pessoas cujo comportamento mental parecia perfeitamente saudável em todos os seus aspectos externos, exceto um. Elas mostravam, a intervalos irregulares, uma predisposição ao roubo, à inveja, a esquemas ambiciosos, fantasias messiânicas e mesmo ao homicídio – mas todos os seus outros atos e pensamentos eram considerados estritamente corretos. [BOIME: 1991, p. 80] O uso fácil da monomania como um instrumento clínico evidencia-se no fato de ter se tornado um diagnóstico bastante frequente dentro da população dos asilos franceses entre o fim dos anos 1820 e início dos 1830 (para estatísticas mais detalhadas, ver: GOLDSTEIN: 1987, p. 154). Goldstein lembra que o conceito de *monomanie* de Esquirol foi rapidamente filtrado pelo meio literário da época. Alexis de Tocqueville escreve, em 1836: “Tenho neste momento a monomania da democracia” (Carta a J. S. Mill). Balzac, em 1834, descreve o personagem Balthazar Claës: “Naquela idade, a ideia que o dominara adquiriu a desagradável fixidez pela qual a monomania começa” (*La recherche de l’absolu* in: *La comédie humaine*, vol. 10). A representação mordaz de Daumier do gabinete de Guizot foi publicada em *Caricature*, no ano de 1832, sob o título “A Charenton ministerial: variedades monomaníacas de lunáticos políticos”. O neologismo entra para o léxico francês em 1835. Ver outros exemplos em: GOLDSTEIN: 1987, cap. 5 (*Monomania*), pp. 152-53.

aparência, na cor da pele, nos olhos, nas veias, estão ocultos os “emblemas” patológicos de suas doenças, acessíveis unicamente à leitura dos especialistas. Para o leigo, o seu estado mental atípico pode ser deduzido apenas de sua atitude física e da inquietação de seus rostos. [MILLER: 1941, p. 153]

No caso das *Ofélias*, apesar de não haver uma ligação tão direta como a de Géricault com o contexto da pesquisa psiquiátrica e com uma função “médico-diagnóstica” da imagem, e elas devam, como afirmei no primeiro capítulo, ser vistas mais como uma derivação das representações de Vênus, nelas não deixa de estar operante uma espécie de humanização da figura do louco. Miller salienta que essa afirmação dos loucos como indivíduos inteligíveis não se realiza exclusivamente pela intuição do pintor, mas encontra-se ligada a concepções da época.

No período de vida de Géricault e Delacroix, a posição dos *lunatiques* na França, particularmente dos loucos indigentes, melhorou radicalmente. Miller (1941:154) escreve que de uma classe com poucos direitos legais e nenhum direito social, eles foram transformados numa classe especial de cidadãos não mais dependentes da caridade voluntária, mas a quem o estado reconhecia obrigações específicas. Na França pré-revolucionária, os criminosos, doentes indigentes e loucos eram confinados indiscriminadamente, com frequência juntos, como no *Bicêtre*, na mais desumana negligência. Os loucos pobres eram tratados apenas no *Hôtel Dieu* – os que não respondiam ao tratamento favoravelmente eram enviados com certificados de incurabilidade à *Salpêtrière*, se eram mulheres ou ao *Bicêtre*, se eram homens. Em ambas as instituições, eram acorrentados como prisioneiros e não recebiam nenhum tipo de cuidado médico.

A autora afirma que, durante o governo revolucionário, o *Comité de mendicité de la Constituante* (1790-1), após uma exaustiva investigação dos hospitais, desenvolveu um programa que transformou os loucos indigentes de prisioneiros em pacientes. Entre as reformas específicas recomendadas, Miller elenca (id.:ibid.) a abolição das correntes de contenção, uma cama para cada caso (antes eram usados os *grands lits*), um quarto

separado e ocupações adequadas à inteligência e classe social de cada paciente, além da adoção e manutenção de um registro individual, descrevendo sintomas e seu tratamento.

Essas reformas foram implementadas principalmente por meio dos esforços do professor de Esquirol, Philippe Pinel (1745-1826), que mais tarde, como diretor do *Bicêtre* e depois da *Salpêtrière*, mudou a terapia dos alienados mentais. Grande parte da literatura psiquiátrica do início do séc. XIX era dedicada ao então chamado “tratamento moral”, defendido por Pinel no *Traité médico-philosophique sur l’aliénation mentale, ou la manie* (1801), que englobava fatores psicológicos no tratamento dos alienados (MILLER: 1941, p. 155). Um de seus instrumentos mais marcantes consistia, segundo Jan Goldstein (1987:84), na *teatralidade* – farsas eram encenadas para penetrar no mundo do paciente, o qual não tinha consciência de sua natureza fictícia, deliberada e planejada. O objetivo era o de combater, dentro dele, a “ideia delirante”, produto de uma imaginação superexcitada, contrabalanceando, ao mesmo tempo, o domínio das “paixões patológicas”. Para Pinel, era possível combater a primeira, mas as últimas, pelo fato de pertencerem mais intimamente à vida orgânica do que as ideias, poderiam, no máximo, ser “redistribuídas” na economia do psiquismo ou simplesmente não contrariadas. Esse processo repressivo deveria ser conduzido pelo alienista por meio da *douceur* (bondade, gentileza). Pinel chegou, inclusive, a afirmar, em 1798 (lembramos que a Revolução ocorrera há poucos anos), que as formas de repressão mais “*douces*” eram determinadas pela própria “sensibilidade do homem francês e sua reação violenta contra todo abuso de poder” (*apud* GOLDSTEIN: 1987, p. 108). Mais decisivo, contudo, era o entendimento que Pinel tinha da loucura, grosso modo, como uma imaginação desgarrada ou como o desequilíbrio entre as paixões, de modo que o louco não se encontrava mais tão distante assim do são (todos possuímos a faculdade da imaginação e temos que lidar com impulsos irracionais), sendo lógico, portanto, torná-lo digno de um tratamento mais “gentil”, mais humano.<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> O *Traité médico-philosophique sur l’aliénation mentale, ou la manie*, de Philippe Pinel, foi publicado primeiramente em 1801 e depois, numa segunda edição expandida, em 1809. Segundo Goldstein (1987), a obra recomendava uma inovação fundamental: o tratamento moral (*traitement moral*). Grosso modo, significava o uso, na cura da insanidade, de métodos que operavam sobre o intelecto e as emoções, como opostos aos métodos tradicionais de sangrias, purgações e banhos aplicados diretamente sobre o corpo dos pacientes. Ele não implicou o abandono do antigo repertório, mas apontou para o reconhecimento de sua

---

insuficiência. Pinel tampouco afirmou ser o criador absoluto do tratamento moral. Ele remontava suas origens aos antigos, citando preceitos de Celsus e Caelius Aurelianus; notou também o seu uso entre os ingleses seus contemporâneos, especialmente Francis Willis, o qual, durante o período de 1788-89, assumiu a responsabilidade de tratar a loucura do rei George III. O que Pinel reivindicou como sendo de sua iniciativa, cf. Goldstein, foi a explicação completa do tratamento moral e sua fundamentação científica: os ingleses o apregoavam, mas mantinham-no “impenetravelmente velado”. Contudo, mesmo seus discípulos concordam que ele não forneceu uma definição tão precisa assim dele. Pinel sugeriu que se examinassem casos para compreendê-lo melhor, de modo que analisa em torno de doze exemplos de aplicação do método na 1ª edição do *Traité*. Goldstein enumera, com base na análise de alguns desses exemplos, os princípios diretivos do tratamento moral, que incluem a teatralidade como um instrumento: 1) ganhar a confiança do paciente, ou seja, torná-lo minimamente receptivo à intervenção; 2) fazer isso por meio, primordialmente, da *douceur* e, em casos especiais, por meio de atos repressivos, mas isentos de animosidade; 3) combater e destruir a ideia delirante, por meio ou da *distração*, engajando o paciente numa tarefa que o afaste dela, ou da *submissão a uma experiência impactante* que “mexesse com sua imaginação” (*ébranler fortement l’imagination*), a qual poderia ocorrer por meio de uma simples piada ou de uma farsa encenada; 4) distinguir entre lidar com paixões patológicas e combater ideias patológicas, pois as paixões doentes não poderiam, para Pinel, ser destruídas de todo (como poderiam ser as ideias delirantes), mas apenas “contrabalanceadas por afetos mais poderosos” ou simplesmente “não contrariadas” (GOLDSTEIN: 1987, pp. 85-89). Goldstein habilmente conecta as ideias de Pinel às dos *Idéologues*, com forte centro na psicologia dos sentidos de John Locke e Étienne Condillac. É principalmente a partir da discussão sobre a imaginação proposta por Condillac, como uma faculdade que revive as percepções e as combina à vontade, mediante a qual ele define a loucura (*folie*) como “a imaginação que, sem que o nosso ser seja capaz de se dar conta, associa ideias de uma forma totalmente desordenada e às vezes influencia nosso julgamento e nossa conduta” (CONDILLAC, *Essai sur l’origine des connoissances humaines*, 1746 *apud* id.:*ibid.*, p. 92), que Pinel baseia parte do 3º princípio diretivo (na ordem de Goldstein) do tratamento moral. A loucura vista como uma imaginação que se desgarrou poderia ser compensada, na ótica de Pinel, por um procedimento que a “sacudisse” com o objetivo de desalojar a ideia equivocada que a dominava, estabelecendo ligações mais salutares dentro dos seus limites. Mas, Pinel notou, a *idéologie* pronunciava-se pouco a respeito das paixões, as quais pertenciam mais intimamente à vida orgânica do que as ideias. Elas surgiam de sensações internas mais que externas, eram “sentidas” mais pelos órgãos internos do que pelos sentidos. Pinel buscou, então, outras referências. Encontrou uma no *Inquiry into the nature and origins of mental derangement* (1798), do médico inglês Alexander Crichton. As paixões seriam, para Crichton, fenômenos secundários, surgindo quando os fenômenos primários – os desejos (sede, fome, sexo, etc.) – encontram obstáculos na sua busca por satisfação. Pinel questionou em Crichton apenas, cf. Goldstein, a alegada “naturalidade” dos desejos. Para ele, o inglês deveria ter acrescentado que a vida social estende quase infinitamente as necessidades relativas à existência, que ela suscita preocupações com a conquista da estima de outras pessoas, por exemplo, gerando desejos artificiais (*désires factices*) que com frequência terminam por destruir a razão. E aqui Pinel, como bem notou Goldstein, fora orientado de forma não declarada por Rousseau, o qual, no *Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes* (1755) destaca o maligno *sentiment factice* de amor próprio introduzido na condição humana pela fundação da sociedade. Como Rousseau, os *Idéologues* e Pinel interpretavam a doença como um subproduto da vida social, estimulado pelo trânsito imoderado de todas as paixões (ROUSSEAU *apud* GOLDSTEIN: 1987, p. 96). Assim, a ideia de Pinel de que não se deve destruir, mas contrabalancear paixões com outras mais poderosas tem raízes no conceito iluminista da mente que, aproximadamente a partir da metade do séc. XVIII, por conta, entre outros textos, do segundo *Discours* de Rousseau, mudou. A paixão, antes retratada como a subversora da razão, passou a ser vista como a sua companheira indispensável (CASSIRER, *A filosofia do Iluminismo apud* id.:*ibid.*, p. 97). Goldstein reconhece que Pinel possuía uma *âme sensible* associada a um *esprit éclairé* e que seu tratamento moral estava em consonância com a tendência cultural geral de seu tempo – aquela do Romantismo emergindo do Iluminismo. Mas por que o tratamento moral se tornou um paradigma já na virada do século? Para Goldstein, porque se encaixou perfeitamente com os interesses políticos da Revolução. Com a abolição das *lettres de cachet* reais e das prisões para as quais esses subversivos arbitrariamente apontados pelo rei eram enviados, os revolucionários notaram, por meio de uma comissão apontada pela Assembleia Nacional, que entre os

Miller lembra que Géricault havia pintado vítimas antes – o assassinato do magistrado aposentado Fualdes que foi notícia em 1817; os sobreviventes do naufrágio da fragata Medusa, vitimados pela negligência e indiferença dos funcionários dos Bourbon – nesses casos, as forças destrutivas eram claramente más. Todavia, prossegue a autora, no caso dos retratos para Georget, elas trabalham mais sutilmente e o elemento patético que os compõem é mais forte, já que as causas do dilema são por si mesmas intangíveis. Analisando os vários casos de insanidade mental, Georget descreve o temperamento mais suscetível ao seu ataque: “Eles se fazem notar pelos desvios de caráter, uma falta de aptidão para o estudo das ciências exatas, um gosto confuso pelas artes recreativas e pelas produções da imaginação, ideias originais, uma conduta singular...”<sup>116</sup> (*De la Folie, ou aliénation mentale*, extraído do *Dictionnaire de Médecine*, 1823) – todas qualidades, como nota Miller, particularmente ligadas ao artista romântico. Não é uma coincidência acidental que Géricault tenha sido frequentemente referido como “*ce fou de Géricault*”; Guérin até mesmo criticou um dos estudos de ateliê de Géricault como “*le travail d’un insensé*” (MILLER: 1941, p. 161). Num artigo imediatamente posterior à morte de Delacroix, Gautier (1998 [1864]:158) lembra que, apesar de ovacionado como chefe de escola após a morte, Delacroix foi bastante depreciado pela crítica em vida, que o considerava “*un sauvage, un barbare, un maniaque, un enragé, un fou qu’il fallait renvoyer à son lieu de naissance, Charenton*”. Aqui, Gautier faz um *jeu de mots* com o nome da instituição de

---

prisioneiros ilegais havia aqueles presos com a alegação de loucura (sendo eles insanos ou não). No relatório do comitê, apresentado em fevereiro de 1790, é solicitado que se “melhorem as condições daqueles desafortunados que, necessitando de vigilância diária, não podem gozar da liberdade” e que seria “pela *douceur* e não pela ferocidade de um regime bárbaro” que seria possível curá-los (*apud* id.:ibid., p. 107). Goldstein observa que a insanidade como um estado civil que leva à privação da liberdade era algo problemático numa cena profundamente comprometida com o direito do cidadão a ela – onde o cárcere é inevitável, o governo oferece a *douceur* como compensação. Assim, o tratamento moral pineliano era, no contexto, “politicamente correto”. “Uma bondade difusa e não específica poderia, com certeza, avançar na direção da satisfação do critério do liberalismo político, ao reconhecer a humanidade essencial do louco e então sua capacidade para a liberdade. (...) As teorias desenvolvimentistas de Condillac e Rousseau sublinhadas pela versão de Pinel do tratamento moral permitem que uma ponte seja construída no espaço entre os sãos e os loucos. Elas revelam como a razão pode se desviar – pelos assaltos de uma imaginação superestimulada e pelas demandas insaciáveis das paixões artificiais – e então tornam possível a construção de um caminho hipotético de retorno à razão. O louco não é entregue à ‘alteridade’ total, mas situado num *continuum* com as pessoas sãs, compartilhando com elas das mesmas estruturas mentais” (id.:ibid, p. 109).

<sup>116</sup> « *Ils se sont fait remarquer par des travers dans l’esprit, un manque d’aptitude à l’étude des sciences exactes, un goût désordonné pour les arts d’agrément et les productions de l’imagination, des idées originales, une conduite singulière.* »

alienados (*Maison de Charenton*) e o local de nascimento de Delacroix, Charenton-Saint-Maurice.

Outro aspecto que se deve notar é que Delacroix se relacionava com médicos socialmente, não apenas por conta da necessidade que lhe impunha seu *mal de gorge*. Nos seus diários, por exemplo, registra uma visita de Ulysses Trélat (8 jul. 1854, II, 213), médico da *Salpêtrière*, contemporâneo e colega de Georget, também, como ele, aluno de Esquirol<sup>117</sup>. Outro alienista que conheceu, ainda do círculo de Esquirol, foi Jacques-Joseph Moreau, mais conhecido como Moreau de Tours (1804-1884). Conforme René Huyghe (1986:12), Delacroix frequentou, em sua opinião atraído sobretudo pela música, reuniões do *Club des Haschischins* (nos diários, ele menciona uma em, provavelmente, 1846 – *Supplément au Journal*, III, 446), que ocorriam desde 1844 no segundo andar do Hotel de Pimodan, em Paris, no apartamento do pintor e violinista Boissard de Boisdénier (1813-1866). Gautier e Baudelaire, então vizinho de Boisdénier no mesmo hotel, se conheceram nesses encontros em que Moreau administrava a droga com o objetivo de observar suas

---

<sup>117</sup> Ver em GOLDSTEIN: 1987, pp. 386-87, o apêndice com biografia sucinta dos principais membros do círculo de Esquirol. Há, além disso, outro indício de contato mais objetivo com a questão da loucura em Delacroix. Em 15 de dez. de 1847, após elencar em seu diário alguns temas a serem pintados, escreve: “*Voir la préface de Raison et Folie*” (*Journal*, I, 247). Como o tópico mencionava no início “*L’encan de Pertinax*” [O leilão de Pertinax] como possível tema para pintura, concluímos que Delacroix se refere ao livro *Raison, folie, chacun son mot: petit cours de morale mise à la portée des vieux enfants* [Razão, loucura, cada um chama de um jeito: pequeno curso de moral ao alcance de crianças mais velhas] (1801, 1ª ed.), de Pierre-Édouard Lémontey (1762-1826). Trata-se de um *recueil*, uma reunião de escritos, que Delacroix deve ter lido numa edição posterior antecedida por um *Avertissement* no qual Lémontey lembra seu interesse literário pela história de Pertinax: “Os autores da história augusta contam que depois do assassinato do imperador Comodus, Pertinax leilou toda a corte de seu infame predecessor, tanto as pessoas quanto os móveis, os cidadãos como os estrangeiros e escravos. Tal é o quadro que eles se contentaram em indicar e que eu me propunha a completar” (LÉMONTEY: 1829, p. 3). No prefácio, de fato, para o *Raison et Folie*, Lémontey, após expor o caráter satírico, mas não ofensivo, de seu estilo, comenta de passagem que o moralista só é capaz de abordar o doente “cuja fibra irritada tem necessidade de calma” com “dissimulações estranhas” e que a razão o verá fugir prontamente se não o chamar com os “sinos da loucura” pois “para ser ouvido pelos doentes é preciso emprestar deles um pouco da linguagem e da loucura (*manie*)”. O livro em si contém o interessante *Sparte à Paris: lettre de \*\*\* au Docteur Willis, médecin des fous et recteur de la paroisse de Greatford en Lincolnshire*, carta na qual um livreiro francês comunica ao conhecido alienista inglês (ver nota 115) o sucesso que obteve ao tentar curar a *manie* do filho adolescente de um amigo alemão, Frédéric, que pensava ser um espartano, ao fazê-lo, numa viagem a Paris, tomar a cidade pela desaparecida Esparta. Aqui reside um aspecto marcante do *tratamento moral* cf. exposto por Pinel no *Traité*, publicado também em 1801 – a teatralidade ou manutenção da ilusão, um modo de não combater diretamente as paixões, mas contrabalanceá-las com outras, ao mesmo tempo em que se coloca em xeque a ideia delirante. Sabemos que Delacroix teve contato com o *Avertissement* de Lémontey para a edição de 1829, não sabemos o quanto avançou, de fato, na leitura. De qualquer modo, o assunto não parecia restringir-se, já na aurora do séc. XIX, à comunidade médica francesa.

reações nos usuários e assim colocar à prova sua ideia de que a loucura equivalia, do ponto de vista do funcionamento da mente, ao sonho<sup>118</sup>.

Em março de 1854, Delacroix escreve que o Sr. Jules Mirès, célebre financista da época, dizia, num jantar, que o artista é uma variedade do louco (*fou*). E eis o seu comentário, bastante ponderado por sinal:

“Mas o artista não tem a necessidade, como nas outras profissões, quero dizer do ponto de vista mesmo da profissão, desta capacidade de reagir de forma adequada e oportuna [*présence d’esprit*], desta fixidez nas resoluções, sem a qual nem o general do exército, nem o administrador, nem o financista saberão fazer qualquer

---

<sup>118</sup> Ver o capítulo 10 (*Green jam, writing, and madness: Moreau de Tours, Gautier, and Baudelaire*) do livro de Tony James (1995: pp. 98-129) citado na bibliografia. Moreau de Tours, conforme os primeiros capítulos do seu *Du haschich et de l’aliénation mentale* (1845), acreditava que do estado de excitação do órgão intelectual (*ébranlement de l’organe intellectuel*) – o que ele chamou de *fait primordial* – derivava o processo de dissociação das ideias (associação de ideias desprovida de regularidade/racionalidade e não dirigida pela vontade) presente tanto na loucura quanto nos efeitos do haxixe. Para ele, uma teoria da insanidade não poderia ser satisfatoriamente construída sem recorrer aos aspectos internos (*sens intime* ou *conscience*), além de externos (*sens extérieurs*, os sentidos), da experiência. James (1995:103) lembra que Comte, no *Cours de philosophie positive* (1830), combaterá essa ideia, defendendo que os metafísicos ou *psychologues*, ao se proporem o estudo da mente humana, tentaram transformar a mente que observa, ao mesmo tempo, na mente que é observada – algo como tentar ver a si mesmo sem um espelho ou que, no mínimo, levaria a uma regressão infinita, uma mente requerida para ver a anterior e assim sucessivamente. Além desse problema, de ordem lógica, a introspecção, para Comte, apresentava o inconveniente de não ter produzido nenhum conhecimento *positivo*, pois não havia consenso entre os metafísicos. James defende que o uso do haxixe por Moreau responderia à objeção de Comte, pois permitiria que se visse a loucura a partir de dentro, levando, assim, a um melhor entendimento de seus mecanismos psíquicos, pois o usuário não perde a posse de suas faculdades mentais enquanto perde (mais no sentido de não se autocensurar) o controle de suas associações de ideias. Por isso o alienista desenvolveu seu pensamento não apenas com base na observação de casos clínicos, mas especialmente com base na auto-observação. Ainda cf. James (1995:106), Moreau também proveu o início de uma teoria de divisão dentro da unidade do eu. Num artigo de 1855 citado pelo autor, *De l’identité de l’état de rêve et de la folie*, Moreau tem que lidar, virtualmente, com as consequências da identificação que propusera entre sonho e loucura, especialmente com a ideia, dela inferida, de que pessoas normais seriam “loucas” durante uma parte do tempo. A característica essencial do sonho e da loucura, escreve Moreau, era um tipo de transformação do eu. Para explicar essa transformação, o alienista recorreu aos *atos involuntários*, ou seja, àqueles levados a cabo sem o consentimento livre e espontâneo do eu. Tais atos pertenciam ao estado de sonho. Sonhos começam onde a liberdade de dirigir os pensamentos termina. Nesse sentido, “existe dentro do homem *outro homem mais profundo*, dotado das mesmas faculdades, das mesmas afeições, (...) cujos fatos aparentes da vida apenas manifestam exteriormente posições secretas e representam, de certo modo, essas operações” [« (...) *il y a dans l’homme un autre homme intérieur, doué des mêmes facultés, des mêmes affections, (...) dont les faits apparents de la vie ne font que manifester au dehors les positions secrètes et représenter en quelque sorte les opérations* »] (grifo do autor, MOREAU *apud* id.: *ibid.*, p.108). Segundo James (1995:108), Moreau insiste no fato de que a normalidade ou sanidade não é mais uma questão de *em qual estado* alguém se encontra, uma vez que todos nós conhecemos ambos os estados (equivalentes aos de vigília e de sonho); consiste, antes, em estabelecer corretamente as fronteiras entre o estado de vigília e o de sonho e manter os dois em campos claramente distintos – a insanidade não seria, para Moreau, a perda da razão nem o predomínio de certas paixões sobre outras, mas uma confusão entre o estado de vigília (normal) e o estado de sonho (anormal).

coisa de bom. Pensei, no dia seguinte, que uma parte da superioridade de Louis-Napoléon vem sem dúvida do fato de que ele não possui *nada de artista*”<sup>119</sup> (grifo de Delacroix, *Journal*, II, 149).

Para o pintor, oferecendo uma explicação negativa (fala do que o artista não é), os artistas são associados aos loucos não porque o sejam de fato, mas porque sua profissão não exige deles o uso prático e conspícuo da razão. É esperado que suas escolhas não se pautem na rigidez e que coloque em dúvida “resoluções fixas”. Na tela *Le Tasse dans la Maison de fous* (de 1824, mesmo ano do *Massacre*, coleção particular), esse contraste entre a loucura patológica e a artística fica evidente nas posturas das duas figuras principais, mesmo que ambas encontrem-se confinadas no mesmo lugar e possam, nesse sentido, apresentar algo em comum. Na versão de 1839 (Oscar Reinhardt Museum “am Römerholz”, Winterthur), Delacroix isola ainda mais o poeta, permitindo apenas a alguns internos o privilégio de assistir, pelas grades da cela, ao espetáculo de seu confinamento. Não custa lembrar que na mesma posição e com trajas semelhantes o pintor retratou outro protótipo do artista genial: Michelangelo (1850, Musée Fabre, Montpellier).



Figura 71. Eugène Delacroix, *Le Tasse dans la maison de fous*, 1824. Óleo s/ tela, 50 x 61,5 cm. Coleção particular.

---

<sup>119</sup> « Mirès disait que l'artiste était une variété du fou. Mais l'artiste n'a pas besoin, comme dans les autres professions, je veux dire à l'endroit même de la profession, de cette présence d'esprit, de cette fixité dans les résolutions, sans lesquelles ni le général d'armée, ni l'administrateur, ni le financier ne sauraient rien faire de bon. Je pense, le lendemain, qu'une partie de la supériorité de Louis-Napoléon vient sans doute de ce qu'il n'a rien de l'artiste. »



Figura 72. Eugène Delacroix, *Le Tasse dans la maison de fous*, 1839. Óleo s/ tela, 60 x 50 cm. Oskar Reinhardt Museum, Winthertur.



Figura 73. Eugène Delacroix, *Michelangelo dans son atelier*, 1849-50. Óleo s/ tela, 40 x 32 cm. Musée Fabre, Montpellier.

Como o artista, os loucos diferiam do homem normal na intensidade e, com frequência, na singularidade de seus sentimentos. “Cada *inclinação*, cada *paixão*, pode dominar o entendimento (...)” [*Chaque penchant, chaque passion, peut dominer l’entendement (...)*] (grifo do autor, GEORGET, *De la folie*, 1823 *apud* MILLER: 1941, p. 160). A intensidade era considerada também pelos românticos o fator qualitativo mais importante de qualquer percepção ou sentimento. E essa intensidade encontra-se, para Miller, na fisionomia dos retratados na série de Géricault para Georget.

Miller cita uma passagem de Georget em que ele explica como paixões habituais deixam traços no rosto humano normal (id.:ibid., p. 162), os quais são exagerados no dos alienados, e afirma que, a partir dessas considerações do médico, é possível deduzir uma distinção entre duas formas de animação facial: 1) a expressão mimética, que produz uma emoção *passageira* através dos movimentos dos músculos faciais, e 2) a animação fisionômica, que está *permanentemente* presente nos traços deixados pelas paixões tornadas habituais. A primeira corresponde ao método exposto por Le Brun na sua clássica *Conférence ... sur l’expression générale et particulière* (1668). Ainda que Géricault tenha feito antes estudos de tipo mimético, retratando manifestações normais de emoções como desânimo, terror e súplica, ele não seguiu esse método nos seus retratos dos pacientes de Georget. Eles são mais que *têtes d’expression* e sua animação facial é verdadeiramente, na ótica da autora, fisionômica. Os rostos não estão atentos, ativos, mas intranquilos,

preocupados e, fora a *Monomanie de l'envie*, são todos passivos. São, na interpretação de Miller, “receptáculos de sentimentos, não espelhos de respostas. A impressão que dão é (...) de um acúmulo de sentimentos passados muito forte ou habitual para poder ser apagado pelo sono ou por distrações”<sup>120</sup> (id.:ibid, p. 162). As *Ofélias* de Delacroix, apesar de não serem propriamente nem *têtes d'expression* nem retratos fisionômicos, apresentam algo dessa *passividade*.

\* \* \*

Neste capítulo, vimos que havia uma colaboração entre artistas e psiquiatras acompanhando o avanço das pesquisas no recém-aberto campo, dentro da medicina, do estudo das doenças mentais. E isso ao longo de todo o séc. XIX. O caso da série de monomaníacos de Géricault é um exemplo entre outros. Assim escreve Goldstein:

“O interesse dos primeiros psiquiatras [franceses] na fisionomia da insanidade – a coleção particular de Esquirol de moldes de gesso de rostos de alienados; sua encomenda ao artista Gabriel de desenhos de internos de asilos de Paris; a encomenda paralela de Georget ao pintor Géricault de retratos de monomaníacos – transformou-se, sob a supervisão de [Jean-Martin] Charcot [1825-1893] e com o benefício da nova tecnologia da câmera fotográfica, num gigante e com frequência grotesco arquivo iconográfico da doença nervosa, estendendo-se agora a posturas corporais além das expressões faciais e muito disso publicado”<sup>121</sup> (GOLDSTEIN: 1987, p. 380).

Dada a amizade e admiração que Delacroix nutria por Géricault e a proximidade de datas de concepção, a série de monomaníacos do *ainé* deve tê-lo influenciado ao menos naquele retrato isolado de uma das mulheres do *Massacre de Scio*. As *Ofélias*, apesar de não apresentarem uma preocupação fundamental com detalhes

---

<sup>120</sup> “They are receptacles of feelings, not mirrors of responses. The impression they give is (...) of an accumulation of past feelings too strong or too habitual to be effaced by sleep or distractions.”

<sup>121</sup> “(...) the interest of the early psychiatrists in the physiognomy of insanity – Esquirol’s personal collection of plaster casts of the faces of lunatics; his commission to the artist Gabriel to sketch the inmates of the Paris asylums; Georget’s parallel commission to the painter Géricault to depict the monomaniacs – became under the supervision of Charcot, and with the benefit of the new technology of the camera, a giant and often grotesque archive of the iconography of nervous illness, extending now to bodily postures as well as to facial expressions, and much of it published.”

fisionômicos, existem num contexto de humanização da figura do louco na França que termina por abalar o próprio conceito de “normalidade”. A passividade de sua atitude geral contrasta, contudo, com o gesto, mais ativo pois busca a vida, de segurar o galho do salgueiro – e essa contradição em seu comportamento é algo estranho. Seu corpo é exposto como o de uma Vênus, o que também a afasta das pinturas de Géricault, pois constrói um tipo com base em modelos artísticos consagrados, mais do que estuda visualmente um caso patológico contemporâneo.

Talvez um quadro exposto no *Salon* de 1887, *La leçon clinique du docteur Charcot*, de André Brouillet (1857-1914), cuja reprodução foi pendurada por Sigmund Freud na parede de seu escritório em Viena (GAY: 2012 [1988], p. 69), possa iluminar um aspecto das *Ofélias* de Delacroix que não está diretamente expresso nas imagens. Para além do corpo feminino, os estudantes e doutores na cena estão preocupados com o funcionamento da mente feminina e mesmo que o rigor positivista do método usado por Charcot no estudo da histeria<sup>122</sup> confira uma atmosfera científica ao conjunto, o objeto da

---

<sup>122</sup> Diferente da monomania nos anos 1820, a histeria, que nos anos 1880 tornou-se o diagnóstico mais frequente em asilos franceses, não era, nas palavras de Goldstein (1987:323), uma novidade. A escola hipocrática identificou-a no séc. V a. C. e batizou-a com o nome atual, derivado do grego *husterikos*, *hustera*, *utérus*, pois acreditava-se que a doença se ligava a um útero inquieto e migratório em relação ao seu local original no corpo; por isso, também, era vista como uma patologia eminentemente feminina. Seus principais sintomas, da antiguidade clássica em diante, eram: convulsões, espasmos e sentimentos de estrangulamento. A esses foram acrescentados outros nos séculos XVIII e XIX: desvanecimentos (chamados *vapores*), paralisia dos lábios, ausência de sensibilidade na pele, tosse e estados de transe. Essa reunião de sintomas discrepantes e em geral temporários desafiava a classificação quando esta constituía uma preocupação chave dos médicos. Goldstein (id.:325) lembra que Freud, no início do séc. XX, percebeu que a histeria estava relacionada à somatização de desejos e fantasias reprimidas. Fatores culturais e sociais faziam com que esses conteúdos mentais densos fossem relegados à parte inconsciente do psiquismo – tais fatores ele chamou de “moral sexual civilizada”, ou seja, uma ética que colocava o trabalho e o “vencer na vida” antes do prazer, que prescrevia abstinência sexual antes do casamento e tolerava somente o desvio masculino dessa norma e que sustentava que uma mulher decente seria casta e fundamentalmente desinteressada em sua própria satisfação sexual (id.:ibid.). Isso não correspondia, contudo, à definição do médico que Freud, em sua juventude, conheceu e tanto admirou, Jean-Martin Charcot, o qual nos anos 1870, *médecin en chef* da *Salpêtrière*, reformulou a histeria nos termos de uma categoria nosológica. Ele subsumiu aqueles sintomas aleatórios em leis positivas, pautadas na estreita observação clínica, criando uma *fórmula*. O ataque histérico, para ele, possuía quatro períodos que “se seguiam com a regularidade de um mecanismo”: (1) rigidez acentuada; (2) espasmos “acrobáticos” ou *grands mouvements*; (3) *attitudes passionnelles*, nas quais a paciente demonstra talentos de atriz mímica ou dramática; (4) delírio final marcado por soluços, lágrimas, risos que anunciam o retorno ao mundo real (CHARCOT, *Leçon d’ouverture*, 1882; CHARCOT et RICHER, *Les démoniaques dans l’art*, 1887 *apud* GOLDSTEIN: 1987, pp. 326-7). Assim, a abordagem de Charcot da histeria privilegiava aspectos externos e visuais em detrimento dos propriamente psicológicos e estava centrada mais na descrição e categorização do que no tratamento. Além disso, ele não a considerava um tipo de insanidade

atenção dos homens é algo que nem a dissecação do corpo humano nem o trabalho cooperado do pensamento iriam esclarecer totalmente. A atenção e o respeito que esses homens depositam na observação de um comportamento tão estranho também existe, de certo modo, na concepção das *Ofélias* de Delacroix. Contudo, a idealização operante nelas (“o belo é a verdade idealizada” [*le beau est le vrai idéalisé*], escreve o artista, *Journal*, III, 332) torna um assunto incômodo quando presenciado, possível não tanto de ser visto objetivamente, como ocorre no quadro de Brouillet, quanto de ser apreciado esteticamente. Isso lembra a anedota da atriz inglesa, Ellen Terry, que estreou no papel de Ofélia em 1878 e visitara um asilo para observar mulheres com distúrbios mentais como um meio de preparar-se para o papel<sup>123</sup>. Ela conta em sua autobiografia que a experiência, no entanto, apenas a abateu. “Não há beleza alguma, nem natureza, nem piedade na maior parte dos loucos. Por estranho que possa soar, eles eram *teatrais* demais para me ensinar qualquer coisa” [*There was no beauty, no nature, no pity in most of the lunatics. Strange as it may sound, they were too theatrical to teach me anything*] (apud YOUNG: 2002, p. 309). Numa experiência direta nem sempre há margem para identificação e empatia como há numa representação, não concordamos facilmente em mergulhar na ficção de um doente mental como um psiquiatra do séc. XIX, comprometido com o *traitement moral*, faria. Mas somos capazes de, sem reservas, ver quadros que os retratam ou retratam suas fantasias.

---

“total”, mas sim uma *demi-folie*, compondo, então, o campo mais vasto do que, a partir da segunda metade do séc. XIX, era rotineiramente chamado de *névroses*, a tradução francesa do latim *neurosis*. Cf. Goldstein (id.:334), no tempo de Charcot, denotava uma anormalidade funcional do sistema nervoso não acompanhada por nenhuma lesão anatômica discernível. Assim, o interesse de Charcot na histeria pode ser visto, para o autor, como parte de um movimento expansionista na psiquiatria francesa com vistas a abranger essa “zona intermediária”. Inclusive, o alienista começa, nos anos 1880, em suas *Leçons du mardi*, a atender pessoas que nunca vira antes em “consultas públicas” (sem internamento), algo decisivo para se lidar profissionalmente com a *demi-folie*. Já as mais antigas *Leçons du vendredi* eram apresentações de pacientes da *Salpêtrière* que ele havia estudado previamente a médicos, estudantes de medicina e interessados de outras áreas e é delas que trata o quadro de Brouillet.

<sup>123</sup> “A ciência médica já havia estabelecido que a Ofélia de Shakespeare fornecia um modelo para um tipo particular de histeria feminina não incomum na adolescência. O superintendente de um asilo [inglês], que produziu um *Estudo de Hamlet* em 1863 [John Conolly], foi muito claro: mesmo visitantes casuais dos internos poderiam facilmente distinguir entre eles as Ofélias, ‘a mesma juventude, a mesma beleza desbotada, o mesmo vestido fantástico e a mesma canção interrompida’” [*Medical science has already established that Shakespeare’s Ophelia provided a model for a particular type of female hysteria not uncommon in adolescence. The superintendent of one asylum, who produced a Study of Hamlet in 1863, was very clear: even casual visitors to the wards would easily pick out the Ophelias, ‘the same young years, the same faded beauty, the same fantastic dress and interrupted song’ (Conolly 1863, 177)*] (YOUNG: 2002, p. 308).

E há uma semelhança estranha que, nessa altura do trabalho, não pode passar despercebida: a histérica no quadro de Brouillet segura intimamente o que Ofélia, nos de Delacroix, segurava concretamente. Os gestos que expressam seus desejos são mais que representativos, são mais que teatrais – num tempo em que as “doenças da alma” adquirem proeminência científica, eles são também sintomáticos.



Figura 74. André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière* (título no livret do Salon), 1887. Óleo s/ tela, 2,90 x 4,30 m. Faculté de Medicine, Paris.



## CONCLUSÃO

*« Il sème avec une abondance qui étonne le dramaturge, le psychologue et le chrétien, les passions humaines sur la toile et dans l'âme du spectateur comme des graines funestes. »<sup>124</sup>*  
- Théophile Silvestre, *Histoire des artistes vivants*, 1856.

Baudelaire escreveu, em 1863, repetindo um argumento usado no *Salon* de 1859, que Delacroix buscava friamente meios para exprimir a paixão da maneira mais clara possível. O mundo físico externo funcionaria para ele apenas como um “dicionário”, o qual poderia consultar para certificar-se de algo, pois copiá-lo literalmente banalizaria o estilo<sup>125</sup>. Além da natureza, outros quadros operariam por trás do atual, mas a referência deveria permanecer, para Baudelaire – e ele encontrou isso em Delacroix – implícita, subsumida na “unidade” da composição ou “melodia da cor”, de modo que a imaginação conferisse ao repertório de imagens que reuniu o artista, e que é a base da formação do olhar estético, “um valor e um lugar relativos”<sup>126</sup>. Na seção sobre Delacroix do Salão de

---

<sup>124</sup> “Ele semeia com uma abundância que surpreende o dramaturgo, o psicólogo e o cristão, as paixões humanas sobre a tela e a alma do espectador como grãos funestos.”

<sup>125</sup> « *Delacroix était passionnément amoureux de la passion, et froidement déterminé à chercher les moyens d'exprimer la passion de la manière la plus visible. (...) 'La nature n'est qu'un dictionnaire', répétait-il fréquemment. Pour bien comprendre l'étendue du sens impliqué dans cette phrase, il faut se figurer les usages ordinaires et nombreux du dictionnaire. On y cherche le sens des mots, (...) on en extrait tous les éléments qui composent une phrase ou un récit ; mais personne n'a jamais considéré le dictionnaire comme une composition, dans le sens poétique du mot. Les peintres qui obéissent à l'imagination cherchent dans leur dictionnaire les éléments qui s'accommodent à leur conception ; encore, en les ajustant avec un certain art, leur donnent-ils une physionomie toute nouvelle. Ceux qui n'ont pas d'imagination copient le dictionnaire. Il en résulte un très grand vice, le vice de la banalité (...)* » (grifo do autor, *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, BAUDELAIRE: 1992 [1863], pp. 406-08).

<sup>126</sup> « *De même que la création, telle que nous la voyons, est le résultat de plusieurs créations dont les précédentes sont toujours complétées par la suivante, ainsi un tableau, conduit harmoniquement, consiste en une série de tableaux superposés, chaque nouvelle couche donnant au rêve plus de réalité et le faisant monter d'un degré vers la perfection* » (BAUDELAIRE: 1992 [1863], p. 409). « *La mélodie est l'unité dans la couleur, ou la couleur générale. La mélodie veut une conclusion; c'est un ensemble où tous les effets concourent à un effet général* » (BAUDELAIRE: 1992 [1846], p. 85). « (...) *tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative (...)* » (BAUDELAIRE: 1992 [1863], p. 410). Aqui, estou seguindo também a ideia de Michael Fried: “(...) a reivindicação de Baudelaire da memória como grande critério da arte pode ser entendida, simultaneamente, como de acordo com desenvolvimentos contemporâneos, na sua demanda (...) de que uma nova obra contenha em si traços de obras antecedentes e como reagindo a esses desenvolvimentos, na sua (...) exigência de que os traços antecedentes não anunciem a si mesmos como tais. Ora, para recolocar essa dupla demanda (...), a percepção de uma nova obra deve desencadear ou ativar uma sequência infinitamente regressiva de

1846, o poeta e crítico observa que ele é um desses raros homens que permanecem originais depois de terem bebido em todas as fontes verdadeiras e cuja indômita individualidade se submeteu e superou o jugo dos grandes mestres, uma caracterização que ao mesmo tempo afirma e nega uma relação com o passado<sup>127</sup>.

Vimos no capítulo 1 que Ofélia apresenta referências tradicionais de um ponto de vista iconográfico, as quais, no entanto, são retrabalhadas, tanto em termos de composição quanto de execução, por Delacroix, resultando, portanto, em algo fundamentalmente novo. Por um lado, *A morte de Ofélia* pode ser associada às representações antigas de *Vênus Anadiômene*, que nasce das águas (Ofélia morre nelas) e àquelas mais seculares, em que a deusa encontra-se preferencialmente reclinada, executadas desde o Renascimento; a presença das flores (que Ofélia carrega junto ao peito) também concorre a favor dessa interpretação. Por outro lado, o gesto de segurar o galho traz um dado novo.

Em 1865, Honoré Daumier publicou no *Charivari* um dos seus *croquis pris au Salon* – um desenho em que duas mulheres são vistas em primeiro plano, de costas para uma série de quadros retratando Vênus, dizendo uma a outra: *Cette année encore des Vénus... toujours des Vénus!... comme s'il y avait des femmes faites comme ça!* [Este ano novamente as Vênus... sempre as Vênus!... Como se existissem mulheres assim!] Um pouco como uma mulher de hoje deve se sentir dentro de uma banca de revistas. O tema de

---

memórias de trabalhos anteriores, mas não somente essas memórias não estão aptas a sobrecarregar ou deslocar essa percepção (...), como *devem permanecer abaixo do limite da consciência*, investindo o presente da aura e do significado da memória sem em nenhum momento tornarem-se evidentes” [“(…) Baudelaire’s appeal to memory as the great criterion of art may be understood simultaneously as according with contemporaneous developments, in its (...) demand that a new work contain within it traces of its antecedents, and as reacting against those developments, in its (...) requirement that the antecedents’ traces not announce themselves as such. Or, to rephrase this double demand (...), the perception of a new work must trigger or activate an endlessly regressive sequence of memories of early works, but not only must those memories not be allowed to overwhelm or otherwise displace that perception (...), they must remain below the threshold of conscious awareness, investing the present with the aura and significance of memory without for a moment appearing on its stage” (grifo do autor, FRIED: 1983, p. 238).

<sup>127</sup> “*Cette intervention du hasard dans les affaires de peinture de Delacroix est d’autant plus invraisemblable qu’il est un des rares hommes qui restent originaux après avoir puisé à toutes les vraies sources, et dont l’individualité indomptable a passé alternativement sous le joug secoué de tous les grands maîtres*” (BAUDELAIRE: 1992 [1846], p. 92). Fried (1983:237) nota, na frase, a afirmação de uma relação ambivalente com o passado.

Vênus ainda era bastante atraente no séc. XIX por ser, obviamente, um pretexto para representação da nudez. Vimos que em Ofélia, contudo, a nudez é parcial e seu apelo erótico atenuado pelo fator *morte*.



Figura 75. Honoré Daumier, *Croquis pris au Salon*, Le Charivari, 10.05.1865. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Algumas considerações prévias de Diderot serão úteis neste desfecho. No *Salon* de 1767, ele estabelece as condições para a representação do cadáver na pintura: ele não pode estar em estado de putrefação, o corpo deve manter-se íntegro, mas, ao mesmo tempo, não podemos tomá-lo por alguém dormindo. No *Salon* de 1765, sobre o *Marc-Aurèle faisant distribuer au peuple du pain et des médicaments, dans un temps de famine et de peste*, de Joseph-Marie Vien (1716-1809), escreve: “O que você diria desta mulher colossal estendida sobre os degraus da plataforma? Ela dorme? Ela está morta?”<sup>128</sup> (1821:138). No contexto de catástrofe proposto pelo tema, a ambiguidade de sua presença o incomoda. Já numa tela do *Salon* de 1767, *Le Miracle des Ardens*, de Gabriel-François Doyen (1726-1806), o filósofo admira a mulher morta logo abaixo da plataforma na qual St. Geneviève se ajoelha (“*Comme elle est bien morte! (...) c’est vous, c’est moi qui nous laissons blesser, envelopper dans ces filets; c’est nous qu’ils retiennent invinciblement –*

<sup>128</sup> « *Que vous dirai-je de cette femme colossale étendue sur les degrés de l’estrade? Dort-elle? Est-elle morte? Je n’en sais rien.* »

Aeterno devinctus vulnere amoris”, 1798: 302; 316). Alguns parágrafos antes, ele adianta que um cadáver não é em si mesmo algo desagradável – contanto que a putrefação não esteja num estágio muito avançado, o bom gosto não rejeitará a presença de um corpo morto, tanto em poesia quanto em pintura<sup>129</sup>. Ele coloca em discussão, mais especificamente, uma passagem de Homero, em que corvos sobrevoam cadáveres e arrancam seus olhos com o bico “enquanto batem as asas de alegria” (*Iliada*, Canto XI, 452-455). Diderot não se incomoda com a presença dos cadáveres (pois não estão pútridos a ponto de se deformarem), mas a cena dos olhos arrancados pelos pássaros lhe parece abusar da imaginação. Contudo, como Homero conclui o trecho chamando a atenção para as asas dos corvos “batendo de alegria”, o horror das cenas precedentes é atenuado. Diderot quer, com isso, nos levar a pensar que numa grande obra de arte o equilíbrio entre a extravagância e o lugar-comum seria preferível a um dos dois extremos.



Figura 76. Gabriel-François Doyen, *Le miracle des Ardens*, 1767. Óleo s/ tela, 665 x 450 cm. Église de St. Geneviève à St. Roch.



Figura 77. Joseph-Marie Vien, *Marc-Aurèle faisant distribuer au peuple du pain et des médicaments, dans un temps de famine et de peste*, 1765. Óleo s/ tela, 300 x 301 cm. Musée de Picardie, Amiens.

<sup>129</sup> « Un cadavre n’a rien qui dégoûte ; la peinture en expose dans ses compositions sans blesser la vue ; la poésie emploie ce mot sans fin. Pourvu que les chairs ne se dissolvent point, que les parties putréfiées ne se séparent point, qu’il ne fourmille point de vers, et qu’il garde ses formes, le bon goût dans l’un et l’autre art ne rejettera point cette image » (DIDEROT, 1798[1767]: p. 305).

Ainda no *Salon* de 1765, Diderot estabelece as condições para representação do nu na pintura (presente também na sua ideia do *modèle honnête*). Ele deve ser pleno, como na *Vênus de Médici*, e não parcial, semioculto por roupas. Nisso residiria a diferença entre “uma mulher que vemos e uma mulher que se exhibe”. O exemplo que fornece, da *Suzanne et les vieillards* o expressa bem – ele se refere, provavelmente, segundo Else-Marie Bukdahl (1984:38, nota 58), a um quadro de Giuseppe Cesari, o Cavaleiro d’Arpino (c.1568-1640), hoje perdido e na época na coleção do Duque d’Orleans, que ele considera muito superior ao de Carle Van Loo (1705-1765) sobre o mesmo tema. Os anciãos veem o corpo de Susana oculto por roupas; o espectador, por outro lado, a vê nua, mas inadvertidamente, “sem que ela queira” e isso o redime e a ela. No *Salon* de 1767, ele volta a mencionar essa pintura exemplar:

“Um pintor italiano imaginara esse assunto de uma maneira muito engenhosa; ele pôs os dois anciãos à direita, sobre o fundo. A Susana encontrava-se em pé diante deles; para escapar dos olhares dos anciãos, ela jogara toda a sua roupa para o lado de seu corpo que eles podiam ver e terminara exposta, toda nua, aos olhos do espectador do quadro. Essa ação de Susana era tão natural que não nos apercebíamos, a não ser pela reflexão, da intenção do pintor e da indecência da figura, se é que havia ali indecência. Uma cena representada sobre a tela ou sobre outro suporte não supõe testemunhas. Uma mulher nua não é em absoluto indecente; uma mulher despida [*trousée*] que é. Suponha-se diante da *Vênus Médici* e me diga se sua nudez o ofenderá, mas calce os pés dessa *Vênus* com dois chinelinhos bordados; prenda ao redor de seus joelhos, com cintas-ligas cor de rosa, uma meia branca bem esticada; coloque em sua cabeça uma pequena touca e você sentirá fortemente a diferença entre o decente e o indecente; é a diferença entre uma mulher que vemos e uma mulher que se exhibe.”<sup>130</sup> (*Salon* de 1767 in: *Œuvres de Denis Diderot*, XIV: 1798, pp. 93-4)

---

<sup>130</sup> « *Un peintre italien avoit imaginé ce sujet d’une manière très ingénieuse; il avoit placé les deux vieillards à droite sur le fond. La Susanne étoit debout sur le devant; pour dérober aux regards des vieillards, elle avoit porté toute sa draperie de leur côté, et restoit exposée toute nue aux yeux du spectateur du tableau. Cette action de la Susanne étoit si naturelle, qu’on ne s’aperçoit que de réflexion, de l’intention du peintre et de l’indécence de la figure, si toutefois il y avoit indécence. Une scène représentée sur la toile, ‘ou sur les planches’, ne suppose point de témoins. Une femme nue n’est point indécente; c’est une femme troussée qui l’est. Supposez devant vous la *Vénus de Medicis*, et dites-moi si sa nudité vous offensera, mais chaussez les pieds de cette *Venus* de deux petites mules brodées; attachez sur son genou, avec des jarretières couleur de rose, un bas blanc bien tiré; ajustez sur sa tête un bout de cornette; et vous sentirez fortement la différence du décent et de l’indécent; c’est la différence d’une femme qu’on voit, et d’une femme qui se montre. »*



Figura 78. Antoine Borel (desenho); Jacques Bouillard (gravura), a partir de Giuseppe Cesare, *Suzanne au bain*, 1786. Gravura em metal. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

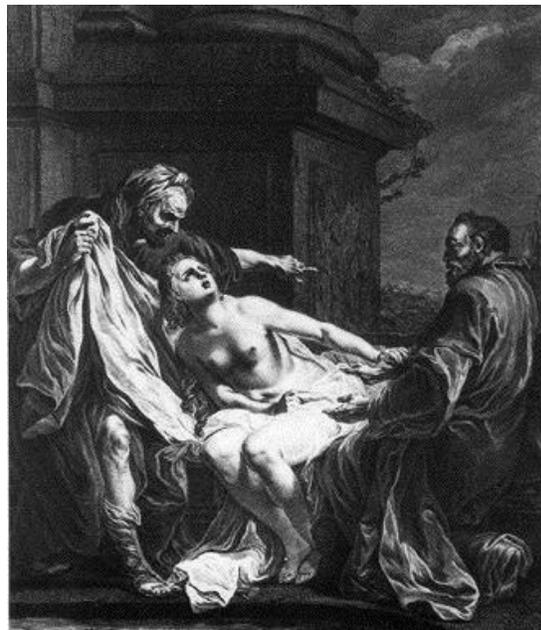


Figura 79. Gavril Ivanovitch Scarodoumov (gravura), a partir de Carle Van Loo, *La chaste Suzanne*, 1765-73. Gravura em metal. Albertina Museum, Viena.

A nudez de Ofélia é parcial, mas não a vemos como indecente, nos termos de Diderot, mesmo que sua atitude física seja a de uma *femme qui se montre*. A morte vem atenuar o erotismo da cena, a morte como Diderot a quer: nada explícito, nem violento demais. Contudo, existem ainda forças agindo em sentido contrário e o impulso à ação que a morte arrefece retorna no gesto de segurar o galho do salgueiro. É ambíguo de um modo estranho: uma passividade geral perturbada por um pequeno gesto que a contradiz totalmente. Ele impede um salto lógico em qualquer interpretação. Parece-me que, nestas obras de Delacroix, o galho não é, como a cobra em Cleópatra, a espada em Dido ou a adaga em Lucrecia, o instrumento da morte, mas sim da vida. Talvez por isso o seu erotismo seja (ao contrário do que esperaríamos de um romântico) mais vazio de prazer do que cheio de dor. Ele é inócuo, não faz efeito. E notemos que, nesses termos, sua imagem de Ofélia nunca foi repetida<sup>131</sup>.

Além disso, a contradição expressa no gesto de segurar o galho aproxima Ofélia mais da dúvida existencial de Hamlet do que de sua própria loucura, bem mais específica e

---

<sup>131</sup> Nem mesmo pelos pré-rafaelitas (lembremo-nos da Ofélia morta, de Millais), pois a neutralização da sexualidade não provém, neles, da contradição: ela é autoevidente.

menos universal do que a dele – e é nesse sentido que a ambiguidade de seu suicídio, presente no texto de Shakespeare, é sustentada visualmente por Delacroix.

Vimos, ainda, como a composição de Ofélia liga-se formalmente a outras figuras femininas em obras do próprio artista (*O rapto de Rebeca*, *Mulheres turcas no banho*, *Indiana mordida por um tigre*, *A primavera – Eurídice colhendo flores é mordida por uma cobra*) e sugerimos um possível protótipo para o corpo de Ofélia na Helena do quadro de Tintoretto, do Museu do Prado. Considerando que todas as pinturas de Delacroix sobre o tema foram concebidas em pequenas dimensões e que os *petits tableaux* eram feitos geralmente com pinceladas mais rápidas devido, em parte, à própria inclinação estilística de Delacroix, em parte, à grande demanda de mercado por estas obras, notamos a contradição existente em muitos deles entre o desejo de narrar e o de pintar (o último não é apenas um instrumento para realização do primeiro; eles são postos na balança e passam a concorrer). Delacroix mesmo afirmou que a pincelada rápida e sobressalente faz com que o quadro perca em termos de expressão, no sentido de tradução das emoções e sentimentos humanos por meio do movimento corporal e facial e, inversamente, uma maneira mais acabada enfraquece qualidades eminentemente pictóricas, que agradam mais aos sentidos, independente de uma lógica narrativa. Essa contradição entre o desejo de narrar e o de pintar explícita em muitos dos *petits tableaux* pode ser lida como um aspecto particular de uma personalidade artística em geral ambígua, dividida entre a tradição clássica e os valores românticos.

Em relação à série de litografias de *Hamlet* como um todo, Ernest Chesneau (1880) reconhece, mas desculpa, um problema que crê ter sido compensado pela força da invenção:

“Há, aqui e ali, *alguns gestos um pouco forçados*, mas se se encontram certas fraquezas nessas litografias, quanta riqueza de invenção, em compensação, que justeza de emoção! Veja a atitude de Ofélia sob o sarcasmo de Hamlet, Ofélia deslizando sob as águas dentro dessa paisagem tão clara e encantadora para o poeta (...)”<sup>132</sup> (grifo meu, CHESNEAU:1880, p. 243).

---

<sup>132</sup> « Il y a bien encore çà et là quelques gestes un peu forcés, mais s'il se rencontre certaines défaillances en ces lithographies, que de richesse d'invention, par contre, et quelle justesse d'émotion ! Voyez l'attitude

Adiante, como fizeram Christoffel e Edenbaum no séc. XX, o crítico nota como o gesto das mãos é expressivo da atitude e do sentimento dos personagens (ele se fixa especialmente na prancha IX, cena em que Hamlet mostra em tom agressivo um medalhão com a imagem do rei à sua mãe). Propusemos, então, no capítulo 2, uma discussão em torno do caráter ilustrativo da obra do artista com base no conceito de *teatral* – tanto no sentido de empréstimos diretos das artes da cena em obras pictóricas, quanto no da importância do gesto das personagens para compreensão da narrativa (nesse último aspecto, notamos como a técnica de Delacroix entra em contradição com seu impulso clássico na direção da clareza da comunicação da ideia). E, para fundamentar melhor essa interpretação, selecionamos uma obra do professor de Delacroix, Pierre-Narcisse Guérin, *Fedra e Hipólito*, que fomentou uma polêmica em torno do assunto logo no início do séc. XIX. Como Chesneau se referiu, embora sem um acento destrutivo, ao “gesto forçado” de algumas litografias que ilustram Hamlet, alguns críticos, após o *Salon* de 1802, não aprovaram o excesso teatral em que acreditavam que Guérin incorrera com *Fedra e Hipólito*, embora, no seu tempo, ele fosse visto como participando do próprio núcleo da qualidade expressiva da tela. O desejo desses últimos críticos, seguindo um posicionamento de Diderot, era de que a pintura buscasse referências somente em atores cujo estilo de interpretação era mais naturalista, tais quais Talma e Duchenois.

Edenbaum considera significativa a semelhança entre o Hamlet de Delacroix, nas litografias, e Talma, que interpretou o papel no início do séc. XIX na *Comédie-Française*, mas não sabemos se Delacroix realmente assistiu a ele nos palcos. Há ao menos uma reprodução de uma *piece of stage* na série, a de Harriet Smithson, que se apresentou no período de 1827-28 no *Ódeon* e no *Italiens* interpretando Ofélia – o momento em que ela simula o enterro do pai estendendo um manto preto em frente ao seu corpo. Dada a semelhança da composição com uma litografia anterior de Achille Devéria, ao lado de quem, inclusive, Delacroix litografou na época, podemos pensar, contudo, que a *piece of stage* é reproduzida pela via da citação e não da observação direta. No caso específico da morte de Ofélia, sendo a cena apenas descrita, no texto de Shakespeare, pela rainha

---

*d’Ophélie sous le sarcasme d’Hamlet, Ophélie glissant sous les eaux dans ce paysage si clair et si charmant chez le poète, (...). »*

Gertrudes – ela não poderia, por uma questão de decoro, ser mostrada no palco – Delacroix não se baseou, ao compô-la, numa peça encenada. Mas a comparação entre o gesto de Hamlet, no *Reproches d'Hamlet à Ophélie*, e o de Hipólito, no *Phèdre et Hippolyte*, de Guérin, assim como das respectivas atitudes de Ofélia e Fedra, nos permitiu mapear uma cadeia de influências entre as duas artes e diferenciar, em virtude do valor do mesmo gesto de recusa (um galante, outro ambíguo) e das características próprias de cada estilo pictórico, a geração de Guérin da de Delacroix. Delacroix, em Hamlet, não está insistindo, como o fez Guérin no Hipólito, no estereótipo do “caráter francês” – a galanteria, o cavalheirismo – cristalizado especialmente na obra de Racine. Justamente o que atrai Delacroix em Hamlet é sua instabilidade moral, sua oscilação de conduta. Quase 200 anos depois, podemos até ver os gestos dos personagens nas litografias, inclusive o de Ofélia morrendo, como “artificiais” ou *factices*, mesmo se porventura emprestados de atores cuja atuação era tida como mais “natural” em comparação ao que o público francês estava acostumado a ver antes nos palcos (o estilo declamatório). Mas, no tempo de Delacroix, como no de Guérin, o artificialismo que nos parece mais evidente hoje era com frequência lido como um recurso expressivo usado para traduzir mais intensamente a emoção e o sentimento dos personagens.

Vimos nesse mesmo capítulo 2, ainda, que os franceses, desde Voltaire, foram bastante resistentes a Shakespeare (“*nous ne serons jamais shakespeariens*”, escreveu Delacroix, *Journal*, I, 281), mesmo reconhecendo suas qualidades, centradas especialmente no poder de penetração da verdade da condição humana expressa em seus personagens. Stendhal acreditava que essa resistência se devia à pressão a que a educação do povo francês o submetera no sentido de louvar Racine. Mas mesmo ele pensava que, do autor inglês, os dramaturgos franceses deveriam tomar apenas a maneira de estudar o mundo no qual se vive para dar aos contemporâneos as tragédias de que necessitam e algo da estrutura narrativa, que os libertaria da regra clássica das 3 unidades. A mistura de gêneros que existe em seu teatro – cuja cena de Hamlet com a caveira de Yorick, o bobo da corte calado pela morte, é bastante emblemática – seria tomada como princípio por reformadores como Hugo, Dumas, Vigny e Musset. Mas, mesmo nesse período dos anos 1820-30, Racine não

parou de ser encenado e visto nos palcos. Essa rivalidade sem, necessariamente, hostilidade, constituiu a tônica das mudanças que viriam então a ocorrer dentro dos cânones teatrais franceses. E ela existiu também dentro do próprio Delacroix.

O pintor, apesar de ter sido elevado a líder da escola romântica de pintura francesa desde a morte de Géricault, em 1824, nunca se sentiu à vontade com o título, definindo-se, mais tarde, como um “puro clássico” (*apud* SÉRULLAZ, 1989, p. 11)<sup>133</sup>. Pudemos ver, também no capítulo 2, de que modo em seu estilo – inclusive nos quadros de Ofélia – explicita-se esta antítese: como bom pintor erudito, criado dentro da tradição do *ut pictura poesis*, Delacroix sempre esteve pronto a reinterpretar temas consagrados no âmbito da literatura e da história; mas o seu interesse agudo em problemas técnicos e a síntese a que chegou entre uma paleta com relações cromáticas mais intensas e uma pincelada aparente e fragmentada terminou, quando não por constranger a busca de clareza da expressão da ideia (ou da imitação da natureza), ao menos por projetar mais ênfase em gestos (uma manifestação mais global, do ponto de vista do desenho da figura humana, dos sentimentos) do que em fisionomias. Não podemos tomar isso como insegurança ou indecisão, pelo contrário, poucos pintores expressaram tanta consciência do estavam fazendo como ele. Esta tensão é a natureza mesma do problema que seu processo de criação, ainda hoje, nos coloca: tentar alcançar aquele frescor da primeira ideia, fruto da inspiração, passando por todo o processo clássico de fatura de um quadro – dos *esquisses* ao *ébauche* e à tela final – algo que, a princípio, comprometeria toda espontaneidade, mas que ele, obstinadamente, buscou realizar.

Finalmente, incluí neste estudo um capítulo sobre a relação entre as *Ofélias* e a pesquisa psiquiátrica na França do início do séc. XIX, porque o interesse no louco como tema para pintura associa-se não só à doutrina romântica que privilegia os sentimentos e as

---

<sup>133</sup> Haja vista um dos desejos expressos em seu testamento: “Meu túmulo será no cemitério do Père-Lachaise, no alto sobre um lugar um pouco afastado; não será colocado nele nem emblema, nem busto, nem estátua. Meu túmulo será copiado exatamente do antigo ou Vignolle ou Palladio, com saliências bem pronunciadas nas laterais, ao contrário do que se faz hoje em arquitetura” [« *Mon tombeau sera au cimetière du Père-Lachaise, sur la hauteur dans un endroit un peu écarté, il n’y sera placé ni emblème ni buste ni statue. Mon tombeau sera copié très exactement sur l’Antique ou Vignolle ou Palladio, avec des saillies très prononcées contrairement à ce qui se fait aujourd’hui en architecture* »] (*Testament de Delacroix* in: SÉRULLAZ: 1989, p. 457).

paixões em detrimento da razão e é simpática a qualquer modalidade de anti-heroísmo, mas também a um movimento mais amplo, no âmbito da medicina, de humanização da figura do louco e relativização de um suposto padrão de normalidade em termos de saúde mental.

A partir da relação entre Delacroix e Géricault (condiscípulo no ateliê de Guérin), da influência que este exerceu na composição da segunda pintura mais significativa de sua carreira, *Scène des Massacres de Scio* (1824) e da proximidade das datas de concepção, consideramos a possibilidade de um vínculo formal entre a série de monomaníacos do último, pintada, entre 1822-3, para o Dr. Georget, e um retrato isolado (*Tête de vieille femme*), estudo para o *Massacre*. Por oposição, aproximamos as *Ofélias* dessas cinco pinturas antes pertencentes a Georget e vimos que, mesmo não sendo *têtes d'expressions* nem retratos fisionômicos, apresentam a mesma passividade que existe na maior parte dos rostos dos doentes mentais pintados por Géricault (“são receptáculos de sentimentos, não espelhos de respostas”), passividade esta contradita, todavia, pelo gesto de segurar o galho. Trouxemos, então, um quadro posterior, de 1887, de André Brouillet, *La leçon clinique du docteur Charcot*, com o objetivo de iluminar alguns aspectos latentes nas imagens da morte de Ofélia de Delacroix, ou melhor, alguns aspectos que, no último terço do séc. XIX, foram adquirindo uma espécie de valor “antecipatório” nessas imagens. O mesmo respeito e a mesma atenção que os psiquiatras então apresentavam diante de comportamentos tão estranhos, apresenta Delacroix ao pintar as *Ofélias*. O mesmo gesto de Ofélia repete a histérica no quadro de André Brouillet.

Numa passagem dos diários, Delacroix nota que os modernos não são mais capazes de criar “tipos” na pintura, como Júpiter, Baco, Hércules. Michelangelo ainda inventou um e outro (o Pai eterno na Sistina, Moisés, etc.), mas depois começou a se repetir (*Journal*, II, 253). Dada a grande quantidade de pinturas de Ofélia morta ou morrendo no riacho, especialmente na segunda metade do século XIX, na França e na Inglaterra, e dado que, como vimos, esta sua composição, cuja primeira versão apareceu em 1838 – com Ofélia na horizontal sobre a água – não tem precedentes entre as representações anteriores da mesma cena (mesmo o desenho de Devéria é, no conjunto, diferente), além de não apresentar variações compositivas significativas de uma para outra – ela nasceu, no

contexto de sua produção, digamos, pronta –, Delacroix acabou criando, por um lado, um “tipo” nas artes visuais: o tipo da bela mulher morta, que Edgar Allan Poe definiu depois, em 1846, como “o tópico mais poético do mundo”. Mas, por outro lado, ela é única, já que o seu gesto de segurar o galho ao morrer nunca foi igualmente repetido. Não é possível saber, então, se Delacroix foi, de fato, um visionário ou apenas um inventor de gestos.

## FONTES DE PESQUISA

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADHÉMAR, Jean. **Delacroix et la gravure romantique**. Paris: Bibliothèque Nationale, 1963. (Catálogo de exposição)

BAILEY, Helen Phelps. **Hamlet in France**. Genève: Droz, 1964.

BAKHÜYS, Diederik. *1822-1840: Delacroix et le dessin*. In: PÉTRY, Claude [et. al.]. **Delacroix: la naissance d'un nouveau romantisme**. Musée des Beaux-Arts de Rouen, 4 avril – 15 juillet 1998. (Catálogo de exposição)

BANVILLE, Théodore de. **Mes souvenirs: petites études**. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1882.

BATE, Jonathan; THORNTON, Dora. **Shakespeare: staging the world**. Oxford: Oxford University Press, 2012. (Catálogo de Exposição, British Museum, London)

BAUDELAIRE, Charles; GAUTIER, Théophile. **Correspondances esthétiques sur Delacroix**. Paris: Editions Olbia: Diffusion, VILO 2, 1998. (*Classiques*)

BAUDELAIRE, Charles. **Critique d'art suivi de Critique musicale**. Paris: Gallimard, 1992.

BOIME, Albert. *Portraying Monomaniacs to Service the Alienist's Monomania: Géricault and Georget*. **Oxford Art Journal**, Vol. 14, No. 1 (1991), pp. 79-91.

BORGERHOFF, J.-L. **Le Théâtre Anglais à Paris sous la Restauration**. Paris: Hachette, 1912.

BOWERS, John M. *"I Am Marble-Constant": Cleopatra's Monumental End*. **Huntington Library Quarterly**, Vol. 46, No. 4 (Autumn, 1983), pp. 283-297.

BURTY, Phillippe. **Catalogue de la vente qui aura lieu par suite des décès de E. Delacroix (...)**. Hotel Drouot, Paris, 16-19 février 1864.

\_\_\_\_\_. (recueillies et publiées par). **Lettres de Eugène Delacroix : 1815-1863**. Paris : A. Quantin, Imprimeur-Éditeur, 1878.

CHAMPFLEURY, (Jules François Félix Husson, dito). **Les vignettes romantiques: histoire de la littérature et de l'art (1825-40), suivi d'un catalogue complet des romans, drames et poésies ornés de vignettes, de 1825 à 1840**. Paris: E.-Dentu libraire-éditeur, 1883.

- CHESNEAU, Ernest. **L'éducation de l'artiste**. Paris: Charavay Frères Éditeurs, 1881.
- \_\_\_\_\_. **Peintres et statuaires romantiques: Paul Huet, petits romantiques, L. Boulanger, A. Préault, Klagmann, Dutilleux, E. Delacroix, Th. Rousseau, O. Tassaert, J.-F. Millet, etc.** Paris: Charavay Frères Éditeurs, 1880.
- CHRISTOFFEL, Ulrich. **Eugène Delacroix**. München: Verlag F. Bruckmann, 1951.
- CLÉMENT, Charles. **Géricault: étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître**. Paris: Didier & Cie, Libraires-Éditeurs, 1868.
- CONROY JR., Peter V. *A French Classical Translation of Shakespeare: Ducis' "Hamlet"*. **Comparative Literature Studies**, Vol. 18, No. 1 (Mar., 1981), pp. 2-14.
- DELACROIX, Eugène. **Diário (extractos)**. Trad.: Fernando Guerreiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.
- DEVÉRIA, Eugène ; BOULANGER, Louis (dessins). **Souvenirs du théâtre anglais à Paris**. Avec un texte par M. Moreau. Paris: Henri Gaugain, Lambert et Compagnie, 1827.
- DIDEROT, Denis; BUKDAHL, Else-Marie; LORENCEAU, Annette. **Salon de 1765**. Paris: Hermann, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Œuvres de Denis Diderot**. Tome premier: *Salons (1761-65)*. Paris: J.L.J. Brière Libraire, 1821.
- \_\_\_\_\_. **Œuvres de Denis Diderot**. Publiés sur les manuscrites de l'auteur par Jacques André-Naigeon. Tome XIV<sup>e</sup> (*Salon de 1767*). Paris: Desray et Deterville, 1798.
- \_\_\_\_\_. **Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent**. Paris: Jean-Baptiste-Claude Bauche Imprimeur-libraire, 1751.
- EDENBAUM, Robert. *Delacroix's "Hamlet" Studies*. **Art Journal**, vol. 26, n. 4 (Summer, 1967), pp. 340-351 + 173.
- FINKE, Ulrich. *French painters as book illustrators – from Delacroix to Bonnard*. In: \_\_\_\_\_. (ed.) **French 19<sup>th</sup> century painting and literature, with special reference to the relevance of literary subject-matter to French painting**. New York/London: Harper & Row Publishers; Manchester University Press, 1972.
- FLAT, Paul (précédé d'une étude par); FLAT, Paul et PIOT, René (notes et éclaircissements). **Journal d'Eugène Delacroix**, tomes I<sup>er</sup>, II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup>. Paris: Plon-Nourrit et C<sup>ie</sup> éditeurs, 1893.

FRIED, Michael. **Absorption and Theatricality: painting and beholder in the age of Diderot**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1988. [1980]

\_\_\_\_\_. *Painting memories: on the containment of the past in Baudelaire and Manet*. In: HALLBERG, Robert von. (org.) **Canons**. Chicago: University of Chicago Press, 1983-84. (pp. 227-59)

FRIEDLAENDER, Walter. **De David a Delacroix**. Trad.: Luciano Vieira Machado. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. [1952]

GAY, Peter. **Freud: uma vida para o nosso tempo**. Trad.: Denise Bottmann. 2ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2012. [1988]

GINZBURG, Carlo. *Ticiano, Ovídio e os códigos da figuração erótica no século XVI*. In: \_\_\_\_\_. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Trad.: Federico Carotti. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOLDSTEIN, Jan. **Console and classify: the French psychiatric profession in the nineteenth century**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

GOETHE; J. Wolfgang von; MEYER, J. Heinrich. *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*. In: **Propyläen**: eine periodische Schrift herausgegeben von Goethe, vol. 1 (1798), pp. 20-54.

HUREAUX, Alain Daguerre de; GUÉGAN, Stéphane. **L'ABCdaire de Delacroix et l'Orient**. Paris: Flammarion, 1994.

HUYGHE, René. *Le poète à l'école du peintre* [Préface]. In: BAUDELAIRE, Charles; DUBOIS, Bernardette (edition établi par). **Pour Delacroix**. Paris: Editions Complexe, 1986.

JANIN, Jules. **Histoire de la littérature dramatique**. Tome III<sup>e</sup>. Paris: Michel Lévy Frères Éditeurs, 1854.

JAMES, Tony. **Dream, creativity, and madness in nineteenth-century France**. New York/London: Clarendon Press; Oxford, 1995.

JAMESON, Anna. **Characteristics of women: moral, poetical and historical, with fifty vignette etchings**. New edition, vol. I. London: Saunders and Otley, 1833.

JOANNIDES, Paul. *Delacroix and Modern Literature*. In: WRIGHT, Beth. (ed.) **The Cambridge Companion to Delacroix**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2001. (pp. 130-53)

JOBERT, Barthélémy. **Delacroix**. Paris: Gallimard, 1998.

JOHNSON, Lee. **The paintings of Eugène Delacroix: a critical catalogue: 1816-1831** (vol. I, texto; vol. II, imagens). Oxford: Claredon, 1981; **1832-1863** (vol. III, texto; vol. IV, imagens). Oxford: Claredon, 1986.

\_\_\_\_\_. *Delacroix's decorations for Talma's dining-room*. **The Burlington Magazine**, Vol. 99, No. 648 (Mar., 1957), pp. 78-87+89.

\_\_\_\_\_. **Delacroix: an exhibition of paintings, drawings and lithographs arranged by the Arts Council of Great Britain in association with the Edinburgh Festival Society**. London/Edinburgh: Shenvall Press, 1964. (Catálogo de exposição)

\_\_\_\_\_. *Delacroix, Dumas and 'Hamlet'*. **The Burlington Magazine**, Vol. 123, No. 945 (Dec., 1981), pp. 717-721+723.

\_\_\_\_\_. **Eugène Delacroix (1789-1863): paintings, drawings and prints from north american collections**. New York: Metropolitan Museum of Art, abr.-jun. 1991. (Catálogo de exposição)

JOUBIN, André (introduction et notes); VAUDOYER, Jean-Louis (avant-propos). **Journal de Eugène Delacroix**. 3 vols : I (1822-1852) ; II (1853-1856) ; III (1857-1863). Plon : Paris, 1960. [1932]

JUBINVILLE, Ginette. *Le portrait de la monomanie: rencontres de subjectivités*. **RACAR** (Revue d'art canadienne), Vol. 36, No. 1 (2011), pp. 41-50.

KLINGE, Margret. **David Teniers the Younger: paintings, drawings**. Ghent: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1991. (Catálogo de exposição, *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van België*, Bruxelas)

LAFOND, Delphine Gervais de. *Ophélie in Nineteenth-Century French Painting*. In: PETERSON, Kaara; WILLIAMS, Deanne (eds.). **The Afterlife of Ophelia**. Palgrave Macmillan: New York, 2012. (pp.169-182)

LAPLACE-CLAVERIE, Hélène [et al.]. **Le théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle: histoire, textes choisis, mise en scène**. Paris : Éditions l'avant-scène théâtre, 2008.

LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting*. **The Art Bulletin**, XXII, 1940.

LÉMONTEY, Pierre-Édouard. *Raison, folie, chacun son mot: petit cours de morale mise à la portée des vieux enfans*. In: \_\_\_\_\_. **Œuvres de P. E. Lemontey**. Édition revue et préparée par l'auteur. Tome I<sup>er</sup>. Paris: A. Sautélet Éditeurs, 1829.

MAGALHÃES, Roberto Carvalho; COELHO, Teixeira; MOLINO, Denis Donizetti Bruza (textos). **A arte do mito**. São Paulo: Comuniqué, 2008. (Catálogo de exposição, MASP, São Paulo)

MATTOS, Franklin de. *Enorme, bárbaro, selvagem: Diderot e o drama*. In: DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução, apresentação e notas: Franklin de Mattos. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

MILLER, Margaret. *Géricault's Paintings of the Insane*. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, Vol. 4, No. 3/4 (Apr., 1941 - Jul., 1942), pp. 151-163.

MOREAU, Adolphe. **Eugène Delacroix et son œuvre: avec des gravures en fac-simile des planches originales les plus rares**. Paris: Librairie des Bibliophiles, 1873.

PASQUIER, Alain. **La Vénus de Milo et les Aphrodites du Louvre**. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1985.

PICÓN, Carlos [et. al.]. **Art of the classical world in the Metropolitan Museum of Art: Greece, Cyprus, Etruria, Rome**. New York, New Haven and London: Metropolitan & Yale University Press, 2007.

PLANCHE, Gustave. **Études sur l'école française (1831-1852) : peinture et sculpture**. Tome I<sup>er</sup>. Paris : Michel Levy Frères, 1855.

POE, Edgar Allan. *The Philosophy of Composition*, **Graham's Magazine**, vol. XXVIII, n<sup>o</sup> 4, April 1846, pp.163-167.

PONTMARTIN, Ferrard (Comte de). **Souvenirs d'un vieux critique**, vol. 1. Paris: Calmann Lévy Éditeur, 1884.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Trad.: Philadelpho Menezes. Campinas: editora da UNICAMP, 1996. [1930/1<sup>a</sup>ed.-1942/2<sup>a</sup> ed.]

RABY, Peter. **Fair Ophelia: a life of Harriet Smithson Berlioz**. 2<sup>nd</sup> ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. [1982]

RACINE, Jean. **Phèdre**. Paris: Bélin & Brunet, 1787.

REINHARDT-FELICE, Mariantonia (ed.) **Sammlung Oskar Reinhardt 'Am Römerholz' Winterthur, Gesamtkatalog.** Basel: Schwabe Verlag, 2004.

ROBAUT, Alfred (catalogué et reproduit par) ; CHESNEAU, Ernest (commenté par). **L'œuvre complet de Eugène Delacroix : peintures, dessins, gravures, lithographies.** Paris : Charavay Frères Éditeurs, 1885.

RHODES, Kimberly. **Ophelia and Victorian visual culture: representing body politics in the nineteenth century.** Aldershot; Burlington: Ashgate, 2008.

RUBIN, James Henry. *Guérin's Painting of Phèdre and the Post-Revolutionary Revival of Racine*, **The Art Bulletin**, Vol. 59, No. 4 (Dec., 1977), pp. 601-618.

SAND, George. *Hamlet*. In: \_\_\_\_\_. **La dernière Aldini; Le poème de Myrza ; Hamlet.** Paris: Michel Levy Frères Libraires Éditeurs, 1867. (pp. 63-4)

SHAKESPEARE, William. **Tragédias e comédias sombrias: Teatro Completo (vol. I).** Trad.: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

SHAKESPEARE, William ; MIOLA, Robert S. (edited by). **Hamlet.** A Norton Critical Edition. New York, London : W. W. Norton & Company, 2011.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet, tragédie, imitée de l'anglois par M. Ducis.** [Représentée par la première fois par les comédiens François ordinaires du roi, le 30 septembre 1769.] Paris: Chez Gogué Librairie, 1770.

SHAKESPEARE, William. **Shakespeare traduit de l'anglois par M. Le Tourneur.** Tome V<sup>e</sup> [Le Roi Lear; Hamlet]. Paris, 1779.

SHAKESPEARE, William. **Œuvres complètes de Shakspeare (sic): traduction de M. Guizot.** Nouvelle édition entièrement revue. Tome I<sup>er</sup> [Hamlet; La tempête; Coriolan]. Paris: Didier Éditeurs, 1864.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth; Hamlet.** Traduction de François-Victor Hugo. Paris: Librairie Gründ, s/ data. [1859-66]

SÉRULLAZ, Arlette; VIGNOT, Edwart. **Le bestiaire d'Eugène Delacroix.** Paris: Citadelles & Mazenod, 2008.

SÉRULLAZ, Arlette; BONNEFOY, Yves. **Delacroix & Hamlet.** Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1993.

SÉRULLAZ, Maurice. **Mémorial de l'Exposition Eugène Delacroix organisée au Musée du Louvre à l'occasion du centenaire de la mort de l'artiste**. Paris : Éditions des Musées Nationaux ; Ministère d'État Affaires Culturelles, 1963. (Catálogo de exposição)

\_\_\_\_\_. **Delacroix**. Paris : Fayard, 1989.

STENDHAL (Henri Beyle). **Racine et Shakspeare (sic)**. Révision et texte du préface: Henri Martineau. Paris: Le Divan, 1928.

TALMA, François-Joseph ; DUMAS, Alexandre. **Mémoires de J.-F. Talma: écrits par lui-même et recueillis et mis en ordre sur les papiers de sa famille par Alexandre Dumas**. Montréal : Le Joyeux Roger, 2006. [1849]

VARONE, Antonio. **Eroticism in Pompeii**. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2001.

VIOLIN-SAVALLE, Maryse. *Souvenirs d'une vie : Les Baigneuses d'Eugène Delacroix*. In : WARESQUIEL, François de (éditeur en chef). **Bulletin de la Société des Amis du Musée National Eugène Delacroix**, n° 11, 2013.

VOLTAIRE. **Œuvres Complètes de Voltaire : Mélanges Littéraires**. Tome II<sup>e</sup>. Paris: Chez Antoine-Augustin Renouard, 1821.

YOUNG, Alan R. **Hamlet and the visual arts, 1709-1900**. Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Press, 2002.

\_\_\_\_\_. *Sarah Bernhardt's Ophelia*. **Borrowers and Lenders: the Journal of Shakespeare and Appropriation**, vol. 8, n. 1, Spring-Summer 2013. Disponível em: <http://www.borrowers.uga.edu/662/show> (Acesso em outubro/2014).

WARBURG, Aby. *O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano* (1893). In: \_\_\_\_\_. **A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Trad.: Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

## **SITES (acesso durante os anos de 2013 e 2014)**

### **MUSEUS**

Musée Eugène Delacroix, Paris: <http://www.musee-delacroix.fr/fr/>

Musée du Louvre, Paris: <http://www.louvre.fr/>

Musée d'Orsay, Paris: <http://www.musee-orsay.fr/>

Musée des Beaux-Arts de Lyon: <http://www.mba-lyon.fr/mba/>

Musée Fabre, Montpellier: <http://museefabre.montpellier-agglo.com/>

Gent Museum vor Schoone Kunsten, Gent: <http://mskgent.be/fr/collection/1820-romantisme-realisme/>

Museo del Prado, Madrid: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/>

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid: <http://www.museothyssen.org/thyssen/coleccion>

Metropolitan Museum of Art, New York: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/>

The Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford: <http://www.thewadsworth.org/>

Ackland Art Museum, Chapel Hill, North Carolina: <http://ackland.org/collections/>

Tate Gallery, London: <http://www.tate.org.uk/>

Victoria & Albert Museum, London: <http://collections.vam.ac.uk/>

The Matthiesen Gallery, London: <http://www.matthiesengallery.com/home.asp>

Wallace Collection, London: <http://www.wallacecollection.org/>

British Museum, London: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx)

Hermitage, São Petersburgo: <http://www.hermitagemuseum.org/cgi-bin/db2www/browse.mac/category?selLang=English>

Albertina Collection, Viena: [http://www.albertina.at/en/the\\_collection](http://www.albertina.at/en/the_collection)

Kunsthistorisches Museum, Viena: <http://bilddatenbank.khm.at/>

Oskar Reinhardt Museum “Am Romerhölz”, Winterthur: <http://museumoskarreinhardt.ch/de/oskar-reinhardt/der-sammler.html>

Alte/Neue Pinakothek, München: <http://www.pinakothek.de/neue-pinakothek>

Staatgalerie, Stuttgart: <http://www.staatgalerie.de/onlinekatalog/>

Kunsthalle, Bremen: <http://www.kunsthalle-bremen.de/sammlung/online-katalog/>

MASP, São Paulo: [http://masp.art.br/masp2010/acervo\\_sobre\\_o\\_acervo\\_do\\_masp.php](http://masp.art.br/masp2010/acervo_sobre_o_acervo_do_masp.php)

## OUTROS

Correspondência de Delacroix: <http://www.correspondance-delacroix.fr/>

Comédie-Française: <http://www.comedie-francaise.fr/>

Histoire de la psychiatrie en France: <http://psychiatrie.histoire.free.fr/index.htm>

Folger Shakespeare Library: <http://www.folger.edu/Content/Collection/Digital-Image-Collection/>

The complete Works of Honoré Daumier: <http://www.daumier.org/index.php?id=8>

Base de données iconographiques - *Joconde* : <http://www.culture.gouv.fr/public /mistral/ joconde fr>

Base de données iconographiques - *Utpictura18* : <http://www.univ-montp3.fr/pictura/ Nouveautes.php>