

TRANSFORMAÇÕES DO UT PICTURA POESIS E DOS GÊNEROS DE PINTURA NO SÉCULO XIX; as Estações Hartmann de Delacroix (1856-1863) - Relatório de pesquisa

Pedro de Andrade Alvim - UNB

1) Atividades desenvolvidas:

1.1) Participação em cursos do Programa de Pós Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro

1.2) Reuniões com a supervisora de pós-doutorado e o grupo de pesquisa ARS

1.3) Outras atividades

1.3.1) Visitas a museus e centros de documentação

1.3.2) Participação como ouvinte em conferências, palestras e defesas

2) Relatório de pesquisa

3) Resultados

3.1) Atualização bibliográfica

3.2) Produção de textos

3.3) Perspectivas abertas pelo pós-doutorado

4) Aferição do trabalho realizado tomando como base o plano de trabalho proposto no projeto de pesquisa.

4.1) Levantamento bibliográfico

4.2) Visitas aos museus e centros de documentação

4.3) Frequentação dos seminários do PPG.

4.4) Participação em encontros e congressos.

4.5) Leitura e fichamento de textos.

4.6) Elaboração de artigos

5) Transformações do *ut pictura poesis* e dos gêneros de pintura no século XIX:
as Estações Hartmann de Delacroix (1856-1863)

1) Atividades desenvolvidas:

1.1) Participação em cursos do Programa de Pós Graduação em Letras Neolatinas da UFRJ

- De 09/2013 a 12/2013 : curso "Construção de Objetos Culturais no Século XIX", ministrado pela Professora Doutora Celina Maria Moreira de Mello, com apresentação de seminários e discussão dos trabalhos dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da UFRJ (disciplina Projeto de Tese de Doutorado).

- De 03/2014 a 05/2014 - curso "Descrição e Ilustração na Literatura Francesa Moderna", ministrado pelos Professores Doutores Celina Maria Moreira de Mello, Henrique Cairus e Tatiana Ribeiro, com apresentação de seminários do autor deste relatório e discussão dos trabalhos dos doutorandos do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da UFRJ (disciplina Literatura e Interdisciplinaridade).

Seminários apresentados:

- 29/04/2014 - Poussin e o campo artístico-literário italiano e francês do século XVII.
- 13/05/2014 - Delacroix e o campo artístico-literário francês do século XIX.

1.2) Encontros e reuniões com o grupo de pesquisa e a supervisora do pós doutorado

- 26/11/2013 - Encontro do grupo de pesquisa interinstitucional ARS (Arte, Realidade e Sociedade), coordenado pela Professora Celina Maria Moreira de Mello. Discussão de "Apologia da História", de Marc Bloch.

- 27/01/2014 - Reunião com a Professora Doutora Celina Maria Moreira de Mello para tratar da estruturação da pesquisa de pós doutorado a partir dos dados levantados.

-25/02/2014 - Encontro do grupo ARS. Discussão de "Littérature au Quotidien" de Marie-Ève Thérénty.

- 30/05/2014 - Entrevista com Sonia Gomes Pereira, professora e pesquisadora associada do Programa de Pós Graduação da Faculdade de Artes da UFRJ, sobre a pertinência da pesquisa de questões relacionadas aos gêneros pictóricos e ao *ut pictura poesis* em documentos do acervo da Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes.

1. 3) Outras atividades

1.3.1) Visitas a museus e centros de documentação:

Visita ao Museu de Arte de São Paulo (MASP) para estudo das *Estações Hartmann* de Delacroix (fevereiro de 2014).

Visitas aos museus Nacional de Belas Artes, Dom João VI, Museu Histórico Nacional e Museu de Arte do Rio (MAR), para estudo e levantamento de documentação sobre pinturas brasileiras dos séculos XVII a XX.

Consulta às bibliotecas do Departamento de Letras/UFRJ, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/UFRJ e mediateca da Maison de France.

1.3.2) Participação como ouvinte em conferências, palestras e defesas

15/10/2013 - Colóquio Internacional "Boccaccio, Machiavelli, Verdi", promovido pelo PPG-Letras Neolatinas da UFRJ. Palestras de Dóris Cavallari (USP) - "*L'onesto raccontare* e a invenção da narrativa moderna no Decameron de Boccaccio"; Henrique Cairus (UFRJ) - "O tema da peste: da Grécia Clássica ao Decameron"; Andrea Lombardi (UFRJ) - "Moldura, peste e elusividade no Decameron"; Celina Maria Moreira de Mello (UFRJ) - "Visões do oriente e dos impérios _ Théophile

Gautier e Verdi"; Mauro Porru (UFBA) - "Luchino Visconti: o intérprete privilegiado das obras líricas de Giuseppe Verdi".

25/10/2013 - Palestra de Ronaldo Brito ("Arte, crítica e História"), promovida pelo Laboratório de Teoria e Historiografia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

10/03/2014 - Conferência de Marie-Ève Thérénty, professora da Universidade de Montpellier III (França) na Fundação Casa de Rui Barbosa: "Balzac jornalista ou o laboratório mediático da Comédia humana".

11/03/2014 - Defesa da Dissertação de Mestrado de Luiz Carlos Rodrigues no PPG- Letras Neolatinas-UFRJ: "*Barba-azul* de Doré e Perrault: o discurso do ilustrador."

2) Relatório de pesquisa

O processo de pesquisa iniciou-se com uma proposta de aplicação dos conceitos de Pierre Bourdieu _ *trajetória, campo e habitus* _ à análise do processo de elaboração das quatro telas das *Estações Hartmann* (1856-63) por Eugène Delacroix.

Tomando como referência os conceitos de *trajetória* e *campo*, foi realizado um levantamento e análise dos elementos mais relevantes para as escolhas feitas por Delacroix no período de elaboração das obras em questão e do significado dessas opções dentro do contexto histórico e cultural. Essa etapa compreendeu a análise do círculo de relações sociais e familiares em que se movia o pintor, suas relações com personagens da esfera artística, literária e política, as posições que assumiu em debates estéticos e políticos da época, a filiação a correntes e linhagens artísticas. Dando continuidade à tentativa de aplicação dos conceitos de Bourdieu à abordagem do *corpus* estudado, recorreremos ao conceito de *habitus* para a identificação dos valores sociais, familiares, de formação e de grupo ou "ordem", que tiveram importância dentro do processo de constituição da obra de Delacroix.

A percepção do lugar que a busca de distinção tomava na carreira individual dos artistas do século XIX conduziu a uma perspectiva de longa duração histórica, que tem seu marco inicial a discriminação entre trabalho intelectual e manual no estabelecimento do estatuto social do artista. As relações entre pintura e literatura se dão a ver sob o prisma de uma continuidade das relações entre as Belas Artes e Belas Letras, a partir da fundação, no século XVII, das Academias Reais na França. A partir daí conformaram-se outras questões de interesse para a pesquisa como o estabelecimento de uma divisão e de uma hierarquia entre gêneros de pintura, as correspondências entre a pintura e a retórica no Renascimento e no Barroco e as relações de filiação que se estabelecem, a partir de um determinado ponto da carreira de Delacroix, entre sua obra e a de Nicolas Poussin, considerado o grande iniciador da escola de pintura francesa na primeira metade do século XVII.

O curso "Descrição e Ilustração na Literatura Francesa Moderna" teve como introdução uma série de aulas ministradas pelos professores Henrique Cairus e Tatiana Ribeiro, tratando do tema da *ekphrasis* ou exercício retórico de construção de um discurso descritivo a partir de imagens "mentais" imaginárias ou lembradas. O assunto é extremamente rico e de grande relevância para o estudo do período da história da pintura e da literatura francesa que interessa à nossa pesquisa de pós-doutorado. As obras de Poussin e Delacroix ganham novo significado ao serem revistas à luz da *ekphrasis*, assim como se iluminam aspectos inéditos de sua relação com

a tradição humanista, a literatura, a crítica de arte e as obras de outros artistas. No mesmo curso, a Professora Celina de Mello tratou da formação da escola artística de Fontainebleau em sua relação com a consolidação do poder dinástico na França e a herança cultural da Renascença e do Maneirismo italiano. A história política da Europa, da implantação do absolutismo ao período revolucionário, é de grande importância para a compreensão dos fenômenos literários e artísticos, e não pode ser reduzida ao ponto de vista das histórias nacionais. Tal abordagem, que privilegia o trânsito das ideias e os processos de migração das correntes políticas e estéticas, é uma valiosa referência para os propósitos da presente pesquisa. Também permite destacar a importância, para a análise dos fenômenos de arte e literatura, de um estudo das formas de convívio social e estabelecimento de campos de influência (Norbert Elias, Pierre Bourdieu). Chama ainda a atenção para os processos de constituição e dissolução das linhagens artísticas e literárias, estabelecidas a partir do rompimento com antecessores imediatos e do culto de grandes "iniciadores". Um exemplo notável dessas operações de transmissão de prestígio artístico, de que muitos atores participam, é o motivo literário do "diálogo dos mortos", que remonta à Antiguidade, retomado no início do século XVIII por Fénelon, que faz contracenar Poussin, "iniciador da escola francesa", e seu grande predecessor italiano Leonardo da Vinci. Fica aqui apontado o viés de uma psicanálise da cultura que refluí sobre a história da arte e literatura, já explorado, entre outros, por Harold Bloom, Richard Wollheim, Hubert Damisch, Louis Marin.

Os encontros com os integrantes do grupo ARS deram ensejo à retomada de questões relacionadas à difusão do imaginário romântico nas revistas ilustradas do século XIX, que havia começado a levantar durante a pesquisa de doutorado realizada entre 1997 e 2000, na Universidade de Paris I. Os encontros ocorreram no período de organização do II Colóquio *Periódicos & Literatura: aproximações*, de que fui convidado a participar. Foi iniciada a preparação de um texto que servirá de base à apresentação do colóquio, sobre a parceria firmada entre o pintor-viajante francês François Biard, autor do livro *Dois anos no Brasil* (1861), e o periódico ilustrado *Musée des Familles*, que exemplifica uma via de difusão popular da literatura, arte e ciência no contexto do surgimento da cultura de massa e da disseminação do imaginário romântico na França do século XIX. Esse retorno ao material de pesquisa coletado na tese de doutorado levou-me a buscar uma atualização das informações sobre o campo jornalístico-literário do período e a produção dos pintores e ilustradores associados às revistas ilustradas.

O contato com as obras dos acervos do Museu Nacional de Belas Artes, do Museu D. João VI e do Museu Histórico Nacional permitiu uma apreciação concreta das relações entre gêneros artísticos e apropriação de motivos literários no contexto da arte nacional. O acervo do Museu D. João VI tem um interesse especial para o estudo dos gêneros artísticos e do sistema de ensino acadêmico, conservando as cópias de obras célebres enviadas pelos pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes na Europa e a coleção de bustos e moldes de gesso, além da biblioteca com obras raras da Academia. A exposição de desenhos e pinturas de Manoel de Araújo-Porto Alegre no Centro Cultural Moreira Salles complementou a frequência dos museus com um panorama de sua produção enquanto pintor, caricaturista, jornalista e homem de letras. Figura de destaque na história da cultura brasileira do século XIX, com ação institucional e internacional relevante, elo de ligação entre Debret, Vítor Meirelles e Pedro Américo_ três dos mais

importantes pintores brasileiros do século_ Araújo Porto-Alegre possui interesse especial para nosso campo de pesquisa, atuando na convergência entre arte, literatura e historiografia.

A Professora Doutora Sonia Gomes Pereira, autora de extenso trabalho de pesquisa historiográfica a partir do acervo do Museu D. João VI apresentou diversas sugestões valiosas para possíveis desdobramentos da pesquisa no campo da pintura brasileira do século XIX, apontados no ítem 3.3.

3) Resultados

3.1) Atualização bibliográfica

A atualização da bibliografia referente aos estudos de história da cultura e da arte do século XIX e de teoria literária, conectada a perspectivas teóricas e metodológicas de alcance mais amplo, é o primeiro resultado concreto do trabalho realizado. Foram estudados e discutidos conceitos de Pierre Bourdieu a partir dos livros *Raisons Pratiques, Les règles de l'art* e a compilação "Petit vocabulaire bourdieusien" (*Sciences Humaines*, nº 15, 2012). Também se apresentaram possibilidades de análise das obras e dos gêneros a partir de uma perspectiva de base estruturalista (Barthes, Louis Marin, Dominique Maingueneau, Gérard Genette), da expressão de valores sócio-históricos (Norbert Elias), das relações entre modelos artísticos/literários e paradigmas religiosos (Paul Bénichou, Lucien Goldman).

Também se configura como rica em subsídios a reconstituição das relações entre a arte e literatura francesas sob o prisma da história das ideias estéticas, por Annie Becq (*Genèse de l'Esthétique Française Moderne*). Outro campo de estudos importante com que tomamos contato é o da história dos gêneros literários, através dos ensaios de Karl Viëtor e Gérard Genette. Os paralelos com estudos sobre história do teatro no momento do surgimento do drama romântico apresentam-se como promissores para a compreensão da transposição de motivos literários na pintura de Delacroix, e aparece, de forma aprofundada, nos trabalhos de Florence Naugrette (*Le théâtre romantique* e *Corneille des Romantiques*). A relação entre a tradição retórica e a constituição dos gêneros e modos artísticos/literários se apresenta como via de pesquisa a partir dos trabalhos de Jacqueline Lichtenstein. De interesse especial para a compreensão do *ut pictura poesis* é o vínculo ao exercício retórico da *ekphrasis*, estudado por Ruth Webb em autores da Antiguidade como Filóstrato e Luciano de Samóstrata.

O pós-doutorado também propiciou uma maior exploração da bibliografia de base relacionada aos dois pintores mais importantes para nosso objeto de estudo: Poussin e Delacroix. Entre os autores que se debruçaram sobre o conjunto da obra desses artistas, destacamos, em relação ao primeiro deles: Anthony Blunt, Walter Friedlaender, Denis Mahon, Jacques Thuiller, Pierre Rosenberg e André Chastel. Em relação ao segundo: o mesmo Chastel, Lee Johnson, René Huygues, Vincent Pomarède, Barthélemy Jobert, assim como o compêndio de textos recentes de autores de língua inglesa, *The Cambridge Companion of Delacroix* e os estudos de Michele Hanoosh e Hubert Damisch sobre o *Journal* do pintor. Consultamos ainda publicações que podem trazer um viés de abordagem mais específico e complementar, como *Les romantiques* de Anne Martin-Fugier, *Delacroix & Hamlet* (RMN), *Médée furieuse* (RMN), a edição dos escritos de Gautier e Baudelaire sobre Delacroix (*Correspondances esthétiques*, Ed. Olbia) e artigos da revista *Romantisme*.

Foi muito profícua a indicação pela Professora Celina de Mello do livro de Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste _ artisans et académiciens à l'âge classique*. Os projetos de decoração pública de Delacroix, envolvendo a participação de assistentes e a consultoria de eruditos e membros da administração do setor cultural, remeteu-nos ao exame de questões ligadas a práticas e valores acadêmicos e institucionais, abordados por autores como Heinich e Marie-Claude Chaudonneret, e também no artigo "Delacroix et ses élèves d'après un manuscrit inédit" de Anne Larue (*Romantisme*, nº93).

Poderão tornar-se igualmente proveitosos do ponto de vista das possibilidades de atualização metodológica e emprego de ferramentas conceituais: os textos contidos no volume *Literatura e Identidades* (org. José Luis Jobim, UERJ, 1999) com estudos sobre auto e hetero-referência na construção das identidades nacionais, úteis para a abordagem das produções artísticas e literárias brasileiras e francesas no período romântico; os *Tópicos de teoria para a investigação do discurso literário* (Maria Antonieta J. De Oliveira Borba, 7 Letras, 2004); os estudos de *Crítica Genética e Psicanálise* (Perspectiva, 2005), de Philippe Willemart, professor da USP e editor da revista *Manuscrita*. As duas últimas obras compartilham uma tensão produtiva, do ponto de vista metodológico, entre o ponto de vista estruturalista e pós-estruturalista, enfatizando a oscilação entre centramento e descentramento, entre estabilidade e instabilidade do sujeito, que se reflete tanto na autoria quanto na recepção das obras artísticas e literárias, trazendo à tona implicações essenciais do trabalho de análise e reflexão a que nos propusemos. A crítica genética de Willemart, que se debruça sobre a materialidade e o processo de construção do texto literário, tomando como objeto de estudo os manuscritos, abre caminho para ricas possibilidades de transposição para o campo de análise da pintura, em que a superfície da obra pode ser vista como um palimpsesto, com seus arrependimentos, digressões e fulcros de indecisão.

Nas universidades brasileiras, tomamos ainda conhecimento dos trabalhos dos professores Márcia Arbex e Vera Casa Nova (UFMG), que abordam as relações entre artes visuais e literatura; Henrique Cairus (UFRJ), Paulo Martins e Marcos Martinho (USP), que estudam a *ekphrasis* na retórica antiga com seus desdobramentos na poesia e nas artes; Geraldo Ramos (UERJ) e Roberto Ferreira da Rocha (UFRJ), que examinam as relações entre literatura e teatro; Manuel Luiz Salgado Guimarães (IFCH-UFRJ), por seus estudos sobre a escrita da história e a construção identitária nacional, a que os programas das Academias de Letras e Belas Artes se vinculam.

A Professora Sonia Gomes Pereira (EBA-UFRJ) repassou-nos uma lista de obras raras pertencentes à Biblioteca da Escola de Belas Artes em meados de 1850, valiosa fonte de pesquisa para o estudo da interpretação local dos princípios doutrinários da academia francesa, expostos, notadamente, por Albert Boime na obra *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (1985). A Professora também nos indicou o catálogo da exposição Geral de Belas Artes de 1879, de importância histórica excepcional para a arte brasileira, em que referências literárias das obras expostas são desenvolvidas de maneira extensa. Tais fontes documentais e bibliográficas a que ganhamos acesso apontam caminhos para o estudo da constituição dos gêneros pictóricos e das relações entre pintura e literatura na arte brasileira do século XIX.

3.2) Produção de textos

A realização de pesquisa de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da UFRJ prevê, como resultado final do trabalho, a elaboração de um texto sobre os objetos de estudo do projeto. Acatando uma proposta da Professora Celina de Mello, optamos por organizar os resultados da pesquisa a partir de uma estrutura dividida em três partes, de acordo com os seguintes tópicos:

- 1) A transposição literária na pintura de Delacroix
- 2) A eleição pelo pintor de seus antecessores históricos
- 3) As pinturas do MASP representando as quatro estações

A redação da primeira parte do texto foi finalizada e as outras duas partes estão ainda em fase de elaboração (anexo 5.1). A parte que trata especificamente das *Estações Hartmann* de Delacroix (MASP) será trabalhada como artigo independente, a ser submetido ao comitê editorial da revista *Interfaces* nº 22, que terá como tema "as quatro estações" (anexo 5.5).

Para a apresentação no colóquio *Periódicos & Literatura: aproximações* foi redigido um texto de base intitulado "Biard e o *Musée des Familles*" (anexo 5.3).

3.3) Perspectivas abertas pelo pós-doutorado

A pesquisa sobre as fontes literárias da pintura romântica se vincula de diferentes maneiras a questões relacionadas à emergência da indústria cultural no século XIX. O convite para participação no colóquio *Periódicos & Literatura: aproximações*, a ser realizado na Biblioteca Nacional (anexo 5.4) é uma oportunidade para refletir sobre o modo como motivos da tradição, mediados pelo imaginário romântico, são retrabalhados por recursos de difusão em larga escala na imprensa, acompanhados de um discurso que lança mão da tradicional aliança entre instrução e entretenimento. Temos em vista o levantamento de fontes sobre as obras dos artistas Timóteo da Costa, Alvim Correia e Paulo Pedro Leal e suas relações com a literatura e as revistas ilustradas.

A chamada para publicação na revista *Interfaces* (anexo 5.5) propõe um recorte temático que favorece uma aproximação entre tópicos trabalhados no pós-doutorado: desdobramentos do *ut pictura poesis* no século XIX e o tema das quatro estações, aspectos de continuidade e de afastamento entre as poéticas de Poussin (séc XVII) e Delacroix (séc. XIX), o repúdio deste último às ideias de revolução e de progresso, sua retomada do neoclassicismo e da tradição decorativa do século XVII em pleno apogeu da era industrial.

Novos horizontes de pesquisa vêm se somar ao interesse pelas relações entre o sistema de produção e circulação das artes e a emergência da indústria cultural no século XIX. Alguns dos tópicos que se anunciam como promissores são: a ação de *amadores* e *dieletantes*, de Vigée-Lebrun a Mérimée, no colecionismo que se disseminou pela Europa (vejam-se os estudos de Francis Haskell); as relações entre artes visuais e artes cênicas, indo do teatro clássico do século XVII ao drama romântico, e passando pelo drama burguês e teatro revolucionário; as repercussões da literatura de preocupações sociais (estudada por Michel Winock em *Les voix de la liberté _ les écrivains engagés du XIX° siècle*) sobre a pintura do século XIX; as manifestações iniciais do romantismo brasileiro na revista *Nitheroy* e o início dos estudos sobre cultura brasileira

na Europa a partir dos trabalhos realizados durante o período romântico pelo historiador francês Ferdinand Denis.

A realização do pós-dourado abriu caminho para futuras colaborações com o PPG-Letras Neolatinas/UFRJ e o grupo ARS, em torno desses e de outros temas, associando esses núcleos a atividades desenvolvidas no PPG-Artes/UnB dentro da linha de pesquisa de Teoria, Crítica e História da Arte.

A Professora Doutora Sonia Gomes Pereira do PPG-Artes Visuais-EBA-UFRJ sugeriu caminhos para a extensão da pesquisa às fontes documentais da Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes. Foi-nos comunicada uma lista de obras pertencentes ao acervo da Biblioteca na década de 1850, contendo títulos de manuais, catálogos, obras literárias de referência e tratados de artes europeus dos séculos XVII ao XIX, que serviam de base doutrinária à formação dos artistas brasileiros. Tivemos também acesso a catálogos das exposições da Academia com descrições de obras de importância histórica em que se buscava por em prática tais diretrizes. Tal campo de estudos abre perspectivas que interessam à continuidade da pesquisa sobre a constituição de gêneros pictóricos na linha de Teoria, Crítica e História da Arte do PPG-Artes/UnB, facilitado pelo acesso *online*, no site do Museu D. João VI, às atas das reuniões colegiadas da Academia, onde eram definidos os temas de concursos.

4) Aferição do trabalho realizado tomando como base o plano de trabalho proposto no projeto de pesquisa.

4.1) Levantamento bibliográfico

4.2) Visitas aos museus e centros de documentação (MASP, Pinacoteca de SP, MNBA, Museu D. João VI, IHGB, Biblioteca Nacional).

Foram realizadas visitas não previstas ao Museu Histórico Nacional (onde estão localizadas pinturas de Rugendas e Aurélio de Figueiredo que interessam à pesquisa) e Museu de Arte do Rio (Nicolas Taunay). Reafirmamos o propósito de visitar os centros de Documentação do IHGB e Biblioteca do Museu D. João VI, BN, MASP e Pinacoteca para um reconhecimento de fontes primárias relacionadas à atividade artística, literária e historiográfica.

4.3) Frequentação dos seminários do PPG – Letras Neolatinas/ leituras relativas à bibliografia dos seminários.

Realizado.

4.4) Participação nos encontros do grupo ARS e em congressos.

Frequentamos os encontros do grupo realizados entre 2013 e 2014. Há uma participação em colóquio da BN prevista para setembro 2014.

4.5) Leitura e fichamento de textos

- Delacroix e a tradição literária.
- Desdobramentos do *ut pictura poesis* no discurso crítico dos sécs. XVIII e XIX.
- Constituição dos gêneros literários e artísticos nos sécs. XVIII e XIX (esta etapa de pesquisa se estendeu até o século XVII, com a leitura do livro de Nathalie Heinich e a coleta de material sobre a obra do pintor Nicolas Poussin, em relação com temas literários e humanistas que repercutem sobre as ligações entre arte e literatura nos séculos seguintes.)
- Desdobramentos do *ut pictura poesis* na crítica de arte de Diderot e Baudelaire (realizado parcialmente). Está em curso a pretendida leitura da crítica de arte de Diderot, como elemento na constituição de um contexto de recepção para a obra de Delacroix.
- Emergência da cultura de massa (cf. discussão de texto de Marie-Ève Thérénty) e preparação do texto para o colóquio *Periódicos & Literatura: aproximações*.
- História da arte e da literatura brasileiras (estão em curso leituras dos textos reunidos em *Literatura e Identidades* (org. José Luís Jobim).

4.6) Elaboração de artigos

- Delacroix e a tradição literária e relações interdiscursivas dos gêneros artísticos e literários na segunda metade do século XIX. Os artigos compõem o texto "Transformações do *ut pictura poesis* e dos gêneros de pintura no século XIX: as *Estações Hartmann* de Delacroix (1856-1863)", junto com outras duas partes não previstas no plano: "A eleição por Delacroix de seus antecessores" (ainda em estado de anotações) e "As *Estações Hartmann* e as repercussões dos debates político-filosóficos da década de 1850 sobre a fase final da carreira de Delacroix" (redação já iniciada, acrescida do plano de trabalho).
- Aspectos das relações entre arte e literatura no Brasil (em andamento).

- Os anexos contêm texto destinado ao PPG-Neolatinas-UFRJ como resultado do estágio de pesquisa de pós-doc, e elementos de base para um artigo a ser submetido à revista *Interfaces*, editada pelo Centro de Letras e Artes da UFRJ, em número dedicado ao tema das Quatro Estações, assim como de um texto de apresentação escrito para o Colóquio *Periódicos & Literatura: aproximações*.

5) Transformações do *ut pictura poesis* e dos gêneros de pintura no século XIX: as *Estações Hartmann* de Delacroix (1856-1863)

Pedro de Andrade Alvim - UNB

O texto aqui apresentado é resultado de uma pesquisa de pós-doutorado realizada junto ao PPG-Letras Neolatinas da UFRJ, sob supervisão da Professora Doutora Celina Maria Moreira de Mello, entre agosto de 2013 e agosto de 2014. Seu objetivo é reunir elementos para o estudo de dois fatores que se encontram presentes de maneira pervasiva na pintura do século XIX, buscando evidenciar o modo como eles se articulam. O primeiro diz respeito às transformações que afetam, durante o período romântico, as relações entre pintura e literatura, codificadas de forma mais ou menos rigorosa pela tradição do *ut pictura poesis*. O segundo diz respeito às redefinições por que passam, ao longo do século XIX, os gêneros pictóricos consolidados pelas academias de belas artes européias, assim como da hierarquia neles implicada.

Como ângulo de abordagem optamos por privilegiar a obra de Eugène Delacroix (1798-1863), devido às relações profundas que estabelece com as questões acima enunciadas. Pudemos assim tomar apoio nas reflexões do pintor e dos críticos contemporâneos que reagem às transformações dos gêneros pictóricos e de suas relações com as formas literárias.

A esses tópicos de caráter abrangente, acrescentamos, como objeto de estudo específico, o ciclo das *Estações Hartmann* (1856-1863) de Delacroix, composto por quatro pinturas que permaneceram inacabadas com a morte do pintor e hoje fazem parte do acervo do Museu de Arte de São Paulo. Na continuação do trabalho, cujo plano é esboçado na última parte do texto, nos propomos a refletir sobre a posição ocupada por esse grupo de pinturas na trajetória de Delacroix, buscando compreender o significado de seu classicismo no interior de uma obra considerada, em seu conjunto, como referencial para a arte romântica, a partir das seguintes questões: a) o significado que toma o projeto decorativo das *Quatro Estações*, destinado a uma residência particular, na carreira do pintor e no campo artístico da época; b) a relação com os textos literários que servem de fonte às *Estações Hartmann* e com as obras dos artistas que Delacroix considera então como antecessores importantes; c) o viés de abordagem dado por ele ao tema alegórico das quatro estações; d) relações entre a transposição dos motivos literários e os dispositivos composicionais e expressivos empregados nas telas.

O “fundo literário” da pintura de Delacroix

Em seu necrológio de Delacroix, Théophile Gautier afirma que “ele pensava como poeta e o fundo de seu talento é feito de literatura”¹. O juízo fora formulado pela primeira vez em 1822 por Adolphe Thiers num comentário entusiasmado sobre a tela *Dante e Virgílio no Inferno* exibida no Salão de pintura daquele ano², e irá ressurgir em apreciações contemporâneas e de períodos posteriores.

Baudelaire põe em relação esse fundo poético ou literário presente na obra do pintor com o momento cultural específico da época de sua formação:

Grand liseur, cela va sans dire. La lecture des poètes laissait en lui des images grandioses et rapidement définies, des tableaux tout faits, pour ainsi dire. Quelque différent qu’il soit de son maître Guérin par la méthode et la couleur, il a hérité de la grande école républicaine et impériale l’amour des poètes et je ne sais quel esprit endiablé de rivalité avec la parole écrite. David, Guérin et Girodet enflammaient leur esprit au contact d’Homère, de Virgile, de Racine et d’Ossian.³

O “amor dos poetas” e “espírito endiabrado de rivalidade com a palavra escrita” de David e seus discípulos, continuam a vicejar após o fim do império napoleônico, durante o período de restauração da monarquia borbônica (1815-1830), em que se deu a formação e início da carreira de Delacroix. O pintor absorve o *air du temps*, com seu repúdio aos “tons de gesso” e desprezo pelas “fracas cópias de baixo-relevos gregos ou romanos”, época em que começam a diminuir nos Salões de pintura os “Orestes assaltados pelas fúrias, Ajax insultando os deuses, Príamos suplicando Aquiles”. “Shakespeare, Goethe, Byron, Walter-Scott, as lendas da Idade Média forneciam temas novos ao pintor audacioso”⁴. O poeta Lamartine estabelece uma conexão entre o surto de desenvolvimento artístico e literário e a maior liberdade de imprensa que se segue à queda de Napoleão:

Il fallait que la tyrannie de Napoléon fût bien âpre pour que le retour de l’ancien régime parût rendre la liberté et le souffle à l’âme(...) A peine était-il renversé que l’on recommença à penser, à écrire et à chanter

¹ Théophile Gautier, “Eugène Delacroix”, *Le Moniteur universel*, 18 novembre 1864. In: BAUDELAIRE Charles, GAUTIER Théophile, *Correspondances esthétiques sur Delacroix*. Paris: Editions Olbia, 1998, p. 158.

² Thiers assinalava a “imaginação poética” do pintor, mas dava maior importância ao que apontava como imaginação “artística” ou “do desenho”, ligada à inventividade de execução: “L’auteur a, outre cette imagination poétique qui est commune au peintre comme à l’écrivain, cette imagination de l’art...” (Adolphe Thiers, “Salon de 1822”, *Le Constitutionnel*, 11 de maio de 1822). Advogado e político que terminaria sua longa carreira como principal responsável pelo massacre dos *communards* em 1870, Thiers ajudou Delacroix a obter importantes encomendas oficiais para o Palais-Bourbon (1833, 1838) e Senado (1840) assim como na designação para acompanhar uma missão diplomática no Marrocos em 1831-1832. No mencionado artigo sobre o Salão de 1822 mostrou-se um crítico perspicaz, ao dar destaque às qualidades de *imaginação* da pintura de Delacroix, empregando o termo que duas décadas mais tarde seria transformado num conceito-chave por Baudelaire. O jovem Thiers poderia, não obstante, estar pondo sua pena a serviço da expressão de juízos mais autorizados (talvez os dos pintores Gros ou Gérard, que também apoiaram Delacroix em sua estréia no Salão, e cujo círculo social Thiers frequentava naquele momento). Cf. a introdução de M.-C.-Chaudonneret em *Adolphe Thiers, critique d’art _ Salons de 1822 e 1824*. Paris: Champion, 2005.

³ BAUDELAIRE, Ch. “L’œuvre et la vie d’Eugène Delacroix”. *L’Opinion nationale*, nov. 1863. In: *Écrits sur l’art*. Paris: Livre de Poche, 2002, p. 473.

⁴ GAUTIER, “Exposition Universelle de 1855”. In BAUDELAIRE, GAUTIER, p. 83.

en France (...). La liberté de la presse rendit la respiration aux lettres. Tout ce qui se taisait reprit la voix ; les esprits humiliés de compression (...) se vengeaient du long silence⁵.

Em um artigo biográfico sobre Delacroix, Théophile Gautier evoca de maneira igualmente vibrante o impulso mútuo entre as artes durante o intervalo entre a Restauração e os primeiros anos da Monarquia de Julho (1820-1830), período da juventude do pintor:

En ce temps-là, la peinture et la poésie fraternisaient. Les artistes lisaient les poètes et les poètes visitaient les artistes. On trouvait Shakespeare, Dante, Goethe, lord Byron et Walter Scott dans l'atelier comme dans le cabinet d'étude. Il y avait autant de taches de couleur que de taches d'encre sur les marges de ces beaux livres sans cesse feuilletés. Les imaginations, déjà bien excitées par elles-mêmes, se surchauffaient à la lecture de ces œuvres étrangères d'un coloris si riche, d'une fantaisie si libre et si puissante.⁶

Mesmo que a apreensão geracional do momento histórico recaia numa visão parcial⁷, é significativa a referência de Lamartine à “eclosão súbita e quase contínua de filosofia, de história, de poesia, de polêmica, de memórias, de dramas, de obras de arte e de imaginação”, assim como ao inigualável “entusiasmo e movimento” de uma “juventude impaciente de glória intelectual”⁸.

Naquela época, os críticos de arte do jornal *Le Globe* (Thiers, Louis Vitet) opunham-se à posição de “imobilismo” acadêmico representada por Delécluze no *Journal des débats*, fazendo a defesa de uma liberdade de gosto que se via como indissociável do liberalismo político, isto é, do apoio à revolução política e social⁹. Delacroix, de orientação bonapartista devido a suas origens familiares (antipático, portanto, ao regime da Restauração), e que logo tomou o partido de desenvolver sua carreira ao largo do sistema acadêmico, encarava as possibilidades de mudança com o entusiasmo da juventude, identificando-se com o ponto de vista do liberalismo até a Revolução de 1830, depois do que viria a adotar uma visão conservadora tanto em questões estéticas, quanto políticas.

O paralelo feito pela crítica entre Delacroix e Victor Hugo. Sua contestação por Baudelaire.

⁵ LAMARTINE, Alphonse de. *Nouvelles confidences*, 1851. Citado em MARTIN-FUGIER, Anne, *Les Romantiques. Figures de l'artiste - 1820-1848*. Paris: Hachette, 1998, p. 31.

⁶ GAUTIER, Théophile. “Eugène Delacroix”, *Le Moniteur universel*, 18 novembre 1864. In: BAUDELAIRE Charles, GAUTIER Théophile, *Correspondances esthétiques sur Delacroix*. Paris: Editions Olbia, 1998, p. 158.

⁷ Mais do que a reversão das transformações políticas e sociais iniciadas durante os períodos revolucionário e napoleônico, o regime da Restauração propicia o prosseguimento da difusão do princípio republicano de “igualdade entre os pares” que favorece uma maior liberdade nas posições individuais. Cf. CONDÉ, Michel, *La genèse sociale de l'individualisme romantique*. Liège: editado pelo autor, 1986, p. 89 http://users.skynet.be/conde.michel/Romantisme_1_2.pdf (visitado em 12/11/2013).

⁸ MARTIN-FUGIER, 1998, p. 31.

⁹ Em sua resenha do Salão de 1827, Auguste Jal afirmava: “tudo é político”; “o Salão é tão político quanto as eleições”. CHAUDONNERET, M. –Claude. *Adolphe Thiers, critique d'art _ Salons de 1822 e 1824*. Paris: Champion, 2005. Introdução, p. 27.

A aproximação entre Delacroix e Victor Hugo foi feita pela primeira vez por Paul Dubois, editor do *Globe*, que se refere ao pintor numa resenha de *Odes et Ballades* publicada em 1826. Ainda se mostra oportuna no momento do *Sardanapalo* (Salão de 1827), quando Auguste Jal, invertendo o paralelo de Dubois, invoca o renome do poeta em apoio à criação tumultuosa do pintor :

Le poète Hugo est peut-être le seul homme qui puisse être dans le secret du génie de ce peintre, que Dante aurait si bien compris.¹⁰

Exibido no mesmo Salão que a *Apoteose de Homero* de Ingres (firmando assim a polarização “clássico versus romântico”), o *Sardanapalo* data também do mesmo ano da publicação por Hugo do prefácio de *Cromwell*. Se a referência literária mais próxima é a peça de Byron, outras possíveis fontes de inspiração são apontadas¹¹, dentre as quais o poema de Victor Hugo, *La ville prise*, publicado em 1825 no compêndio *Les orientales*, em que sobressaem traços de despotismo sanguinário:

La flamme par ton ordre O roi luit et dévore
De tout le peuple en grondant elle étouffe les cris
La meute aux mille bras comme un géant se lève
Les palais embrasés se changent en tombeau
Père femme époux, tout tombe sous le glaive.

Delacroix logo passaria a se irritar com as comparações que eram feitas entre sua pintura e a poesia de Hugo, como mostra a célebre resposta ao bibliotecário da *Assemblée Nationale* que quis elogiá-lo chamando-o de “Victor Hugo da pintura”: “*Monsieur, je suis un classique !*”. A comparação significava para ele ser identificado a um grupo caracterizado pela retórica inflada e posições sectárias. Por volta de 1856 ele notava:

Je me suis trouvé , et je me trouve encore dans une singulière position. La plupart de ceux qui ont pris mon parti , ne faisaient en général que prendre le leur en particulier, et combattre pour leurs idées, si tant est qu'ils en eussent, en faisant de moi une espèce de drapeau. Ils m'ont enrégimenté, bon gré, mal gré, dans la coterie romantique, ce qui signifie que j'étais responsable de leurs sottises, et ce qui a beaucoup ajouté, dans l'opinion, à la liste de celles que j'ai pu faire.¹²

Victor Hugo, de acordo com o diário de sua filha Adèle, considerava o pintor “reacionário em suas ideias, romântico em seu talento (...) em contradição com suas próprias obras”¹³. Em 1826, escreve a propósito de *A Grécia sobre as ruínas de Missolonghi*, atacada na exposição beneficente pelos críticos:

¹⁰ SPITZER, Alan B., "Delacroix and his generation", *The Cambridge Companion to Delacroix*. New York: Cambridge UP, 2001, p. 8. JAL, Auguste, *Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra, sur le Salon de 1827*, citado em MARTIN-FUGIER, 1998, p. 83.

¹¹ Entre as fontes antigas, a mais importante é o historiador grego Diodoro de Sicília (séc. I aC); entre as modernas, além de Byron e Hugo, alguns pesquisadores fizeram menção à ópera de Rosini *Semíramis*, encenada em Paris em 1825. POMARÉDE, Vincent. *La mort de Sardanapale*. Paris: éditions du Louvre, 1998. GUEGAN, Stéphane. *Delacroix*. Paris: Flammarion, Paris, 1998. SERRULAZ, Arlette. *Delacroix*. Paris: Flammarion, 1998.

¹² Citado em PIRON, Achille. *Eugène Delacroix: sa vie et ses œuvres*. Paris : J. Claye, 1865, p. 67.

¹³ Citado em CLARK, T. J., *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851*. London: Thames & Hudson, 1973, p. 126.

M. Eugène Delacroix vient de livrer à leur mauvaise humeur et à la haute attention du public éclairé, un nouveau tableau où l'on retrouve à un éminent degré toutes les qualités de ce jeune et déjà grand coloriste. C'est la Grèce sur les ruines de Missolonghi. Nous n'aimons pas les allégories; mais celle-là est d'un profond intérêt. Cette femme, qui est la Grèce, est si belle d'attitude et d'expression! Cet Égyptien [tratava-se, ao que tudo indica, de um soldado turco] qui triomphe, ces têtes coupées, ces pierres teintes de sang, tout cet ensemble a quelque chose de si pathétique! Et puis il y a tant de science et d'art dans les hardiesses de M. Delacroix! Son pinceau est si large, si fier, et surtout si vrai!

Merece ser destacada a observação de Hugo _ “não gostamos de alegorias; mas esta é de um profundo interesse”. A pintura de Delacroix toma parte numa busca de um tipo especial de fusão entre realismo histórico e alegoria: *Os massacres de Chios* haviam primeiro apontado em tal sentido, e *A Grécia sobre as ruínas de Missolonghi* chegava a uma interpretação própria da idealização “elevada” que devia caracterizar o *grand genre*. O passo mais significativo no sentido da síntese de elevação e realismo “baixo” seria dado em 1830 com *A liberdade guiando o povo*, de que a imagem da turba escalando a barricada semeada de cadáveres deve ainda estar presente com bastante força na memória de Hugo quando este escreve, trinta anos depois, *Os miseráveis*. Se em 1830, Delacroix se apóia na aliança entre linguagem alegórica e estrutura composicional tectônica e violência cromática para veicular um posicionamento moral e estético transgressivo, a combinação posterior entre alegoria e recursos expressivos, nos projetos de decoração pública empreendidos a partir de 1833, assume uma feição mais propriamente “clássica”, de reflexão consoladora sobre fundo de desilusão e nostalgia.

Baudelaire identifica como peça central do processo criativo de Delacroix a imaginação, definida como faculdade desenvolvida partir de um movimento irresistível de atração, curiosidade e simpatia que transporta o sujeito a zonas recônditas e misteriosas do universo. Vinculando-se espontaneamente aos mais diversos campos do conhecimento, a imaginação remete também, de modo significativo, à ligação entre pintura e literatura.

L'imagination de Delacroix ! Celle-là n'a jamais craint d'escalader les hauteurs difficiles de la religion ; le ciel lui appartient, comme l'enfer, comme la guerre, comme l'Olympe, comme la volupté. Voilà bien le type du peintre-poète !¹⁴

Distante do teor programático da obra de um Balzac ou de um Zola (com os quais se afinarão os pintores de tendência realista e naturalista), Baudelaire aponta a busca de um vínculo cognitivo fragmentário, mas imediato e intenso, com a verdade ou “natureza”, que se estabelece sob o signo da rainha das faculdades.

A curiosidade e encantamento pelo passado medieval, pela história nacional e pelas culturas distantes pode eventualmente conduzir à consideração da questão da representação da própria época e sociedade. Partindo de uma consideração sobre o lugar que os temas do passado longínquo ocupam na obra de Delacroix, Gautier preludia a preocupação de Baudelaire com a vida moderna:

Jusqu'à présent, M. Delacroix n'a représenté que des guerriers du moyen-âge; mais je ne doute pas qu'il ne réussît complètement dans la représentation de nos uniformes modernes : car la principale qualité de

¹⁴ BAUDELAIRE, op. cit., 1863. 2002, p. 479.

son génie est la facilité de comprendre le côté saillant et poétique de toute chose, et de s'identifier parfaitement avec les époques qu'il eut à exprimer.¹⁵

Numa passagem eloquente do *Salão de 1846*, Baudelaire contrapõe Delacroix a Victor Hugo. O primeiro é apontado como sendo, de forma geral, subestimado e o segundo, superestimado pela opinião pública. A “necessidade de encontrar a todo custo pares e análogos (*pendants et analogues*) nas diferentes artes” é *niaiserie de rhétoricien* (“tolice de retórico”). Assim, o *ut pictura poesis* só continuará a ter alguma validade se apartado da normatividade da retórica e da compulsão à simetria. A comparação entre os dois mais célebres expoentes da poesia e da pintura romântica resulta numa inversão de papéis: a superficialidade da pintura, que lida supostamente apenas com o aspecto exterior das coisas, se mostra capaz de revelar sua verdade essencial, enquanto a poesia, inebriada pelo próprio poder de articulação e apreensão da realidade, esfria sua relação com a linguagem e a natureza. Nas mãos de um “compositor de decadência e de transição”, “naturalmente acadêmico” como Hugo¹⁶, a poesia pode se reduzir a um “sistema de alinhamentos e contrastes uniformes”, em que um operário extraordinariamente habilidoso assombra o público pelo manejo de ferramentas sofisticadas¹⁷. Baudelaire chega assim, embora por uma via de raciocínio diferente, a formulações próximas daquelas feitas pelo próprio Delacroix em seu diário, sobre as diferenças existentes entre o *medium* literário e o pictórico. Ao operar uma disjunção entre as vias de proceder de Delacroix e Hugo, abre espaço para uma correspondência entre a pintura do primeiro e um outro tipo de poesia, certamente mais próxima daquela que ele mesmo entendia praticar¹⁸.

¹⁵ “Salon de 1837”, *La Presse*, 9 de março de 1837.

¹⁶ Tornar-se membro da Academia era já naquela época, como Baudelaire não podia deixar de saber, uma meta importante para Delacroix. Em 1861, o poeta empreenderia ele mesmo uma campanha mal-sucedida para ocupar a cadeira de Eugène Scribe. Evidentemente, isso não implica que considerasse Delacroix ou a si próprio como “naturalmente acadêmico”.

¹⁷ Na arte maneirista, o controle do *effet* visaria a um convencionalismo análogo no domínio da representação visual. Cf. a definição de Albert Boime: “the unified relation of planes of light and dark values” – a unidade de contraste era trabalhada, na academia, por meio da *bosse* (molde de gesso das estátuas, usada para exercícios de valores). BOIME, A. *The Academy and French Painting in the 19th Century*. N. Haven: Yale Univ Press, 1986, p. 27.

¹⁸ A seguir, a transcrição do trecho do *Salon de 1846* de Baudelaire que trata da aproximação feita pela opinião pública entre Hugo e Delacroix: “Dans la malheureuse époque de révolution dont je parlais tout à l’heure, et dont j’ai enregistré les nombreuses méprises [Baudelaire se refere ao descompasso existente entre a novidade das obras de Delacroix, e o conservadorismo do sistema das artes durante o período pós-napoleônico], on a souvent comparé Eugène Delacroix à Victor Hugo. On avait le poète romantique, il fallait le peintre. Cette nécessité de trouver à tout prix des pendants et des analogues dans les différents arts amène souvent d’étranges bévues, et celle-ci prouve encore combien l’on s’entendait peu (...) Le parallèle est resté dans le domaine banal des idées convenues, et ces deux préjugés encombrant encore beaucoup de têtes faibles. Il faut en finir une fois pour toutes avec ces niaiseries de rhétoricien. Je prie tous ceux qui ont éprouvé le besoin de créer à leur propre usage une certaine esthétique, et de déduire les causes des résultats, de comparer attentivement les produits de ces deux artistes.

M. Victor Hugo, dont je ne veux certainement pas diminuer la noblesse et la majesté, est un ouvrier beaucoup plus adroit qu’inventif, un travailleur bien plus correct que créateur. Delacroix est quelquefois maladroit, mais essentiellement créateur. M. Victor Hugo laisse voir dans tous ses tableaux, lyriques et dramatiques, un système d’alignement et de contrastes uniformes. L’excentricité elle-même prend chez lui des formes symétriques. Il possède à fond et emploie froidement tous les tons de la rime, toutes les ressources de l’antithèse, toutes les tricheries de l’aposition. C’est un compositeur de décadence ou de transition, qui se sert de ses outils avec une dextérité véritablement admirable et curieuse. M. Hugo était naturellement

Emulação e competição entre as artes

Em sua juventude, Delacroix não se limitava a ser um leitor voraz, mas também extraía da diversidade de suas leituras um interesse por questões relacionadas à recepção das artes, mostrando-se empenhado na tarefa de analisar e tentar compreender as razões que presidiam suas próprias escolhas estéticas. No diário mantido durante grande parte de sua vida, aborda tanto as relações entre pintura e literatura quanto o papel da imaginação na criação artística e literária. Os registros mais antigos do *Journal* refletem o afastamento da órbita do etos neoclássico e a busca de sintonia com o movimento das afecções internas¹⁹. Veja-se como, numa passagem do *Journal* de 1822, música, literatura e pintura concorrem, em associação mútua, para o transporte ou comoção do receptor:

J'ai lu dans le jardin des passages de *Corinne* [romance de Mme de Staël publicado em 1807] sur la musique italienne qui m'ont fait plaisir ; elle décrit aussi le *Miserere* du vendredi saint : « Les Italiens, depuis des siècles, aiment la musique avec transport. Le Dante dans le poème du Purgatoire rencontre un des meilleurs chanteurs de son temps ; il lui demande un de ses airs délicieux, et les âmes ravies s'oublient en l'écoulant jusqu'à ce que leur gardien le rappelle »

(sujet admirable de tableau)²⁰

Não é indiferente que Delacroix tenha sido conduzido ao episódio da *Divina Comédia* por Mme de Staël, uma das fontes em que se forma o gosto romântico nos anos 1820. A voga de *Corinne* na época entre os pintores é atestada pelo sucesso da pintura de

académicien avant que de naître, et si nous étions encore au temps des merveilles fabuleuses, je croirais volontiers que les lions verts de l'Institut, quand il passait devant le sanctuaire courroucé, lui ont souvent murmuré d'une voix prophétique : « Tu seras de l'Académie ! »

Pour Delacroix, la justice est plus tardive. Ses oeuvres, au contraire, sont des poèmes, et de grands poèmes naïvement conçus, exécutés avec l'insolence accoutumée du génie. – Dans ceux du premier, il n'y a rien à deviner ; car il prend tant de plaisir à montrer son adresse, qu'il n'omet pas un brin d'herbe ni un reflet de réverbère. – Le second ouvre dans les siens de profondes avenues à l'imagination la plus voyageuse. – Le premier jouit d'une certaine tranquillité, disons mieux, d'un certain égoïsme de spectateur, qui fait planer sur toute sa poésie je ne sais quelle froideur et quelle modération, – que la passion tenace et bilieuse du second, aux prises avec les patiences du métier, ne lui permet pas toujours de garder. – L'un commence par le détail, l'autre par l'intelligence intime du sujet ; d'où il arrive que celui-ci n'en prend que la peau, et que l'autre en arrache les entrailles. Trop matériel, trop attentif aux superficies de la nature, M. Victor Hugo est devenu un peintre en poésie ; Delacroix, toujours respectueux de son idéal, est souvent, à son insu, un poète en peinture.” BAUDELAIRE Charles, GAUTIER Théophile, *Correspondances esthétiques sur Delacroix*. Paris: Editions Olbia, 1998, pp. 68-70.

¹⁹ A distinção aristotélica entre provas éticas e patéticas (*Retórica*, livros I e II) é retomada por Cícero, em *O orador*: “...coisas que bem tratadas pelo orador, tornam a eloquência admirável. Uma delas, que os gregos chamam de ‘ética’ é apropriada aos temperamentos, aos costumes e a toda conduta de vida; a outra, que eles chamam de ‘patética’, serve para perturbar e excitar os corações, e é nela que triunfa a eloquência”. Citado em LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994, pp. 72 e 80. “Pour reprendre une formule de Gibert (XVIII^e siècle), qui résume le triangle de la rhétorique antique, ‘on instruit par les arguments ; on remue par les passions ; on s’insinue par les mœurs’ : les ‘arguments’ correspondent au logos, les ‘passions’ au pathos, les ‘mœurs’ à l’ethos.” MAINGUENOT, Dominique, “L’ethos, de la rhétorique à l’analyse du discours”. http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/intro_company.html (consultado em 21/07/2014).

²⁰ DELACROIX, 1981, p. 22 (7 de setembro de 1822).

Gérard, *Corinne au cap Misène* no Salão de 1822²¹, um marco na aproximação da literatura contemporânea pela pintura, obra que havia recebido as dimensões e tratamento estilístico do *grand genre* histórico. É notável, na passagem do *Journal* de Delacroix citada mais acima, que haja um reforço mútuo de autores, obras e temas que correspondem às revelações do momento, como o gosto pelas tradições nacionais populares e o reconhecimento de uma sensibilidade estética autônoma no alvorecer da Idade Moderna²².

A referencia musical representa aqui a aspiração a uma arte abstrata e elevada, onde ocorre uma dissolução dos elementos particulares no meio pictórico como um todo, e que também provoca de modo mais direto no receptor um efeito de enlevo ou transporte, subtraindo-o à realidade imediata. Já a literatura exerce função mediadora, de expressão lírica, imaginativa e articulação narrativa dos motivos, que a pintura se encarregará de fixar plasticamente.

Para ajudar a definir sua concepção de pintura, Delacroix toma como modelo a poesia, com suas “mil harmonias e acordos escondidos”, ritmos dos versos que correspondem à recorrência das cores, espaçamento das manchas e das linhas, etc.²³ Pintura e poesia exploram possibilidades associativas que afetam diretamente a imaginação. Delacroix aponta, entretanto, no ofício literário uma predeterminação maior dos recursos formais e expressivos e de sua influência sobre os conteúdos específicos das obras²⁴. Por não contar, ao menos num grau equivalente, com essa espécie de amparo, a pintura exigiria faculdades mais complexas e elevadas. Fica, assim, estabelecida uma diferença de patamar entre as duas linguagens artística.

No que tange à escultura, embora esta fosse um referencial importante para a pintura de tendência neoclássica, no discurso crítico já se havia difundido certo repúdio ao modelo escultórico. Veja-se por exemplo, o que diz François Guizot, futuro ministro de Louis-Philippe, sobre o Salão de 1810:

Une école de peinture s’est formé d’après les statues. Les maîtres enseignent à peindre à leurs élève en leur donnant pour modèles des plâtres; comment ne seraient-ils pas des coloristes froids et gris?...Le soin que l’école actuelle donne aux formes prouve clairement qu’elle méconnaît le domaine de la peinture et qu’elle suit trop exclusivement les traces des statuaires.²⁵

Delacroix parece às vezes reagir contra a atração que sente pelos universos da música, teatro e literatura, com o emprego de argumentos em favor da superioridade da pintura.

²¹ Cujá novidade suscitou o entusiasmo do jovem Thiers, como é apontado na introdução de Marie-Claude Chaudonneret, em THIERS, A. *Adolphe Thiers, Critique D’Art ; Salons de 1822 et 1824*. Paris: Honoré Champion, 2005, p. 29.

²² A imprensa irá difundir, nos anos que seguem, alguns dos componentes do gosto de época que se forma a partir dos elementos reunidos por Madame de Staël e outros autores. O que Barthes escreve sobre desejo pode ser aplicado ao gosto e à moda: “ ‘Aponte aquele que eu devo desejar’ (...) ‘O ser amado é desejado porque (...) mostraram ao sujeito que aquele ser é desejável: por mais especial que seja, o desejo amoroso se descobre por indução’”. MELLO, Celina M. Moreira de. *A literatura francesa e a pintura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004, p. 71.

²³ *Journal*, 19 de setembro de 1847.

²⁴ O que é de certo modo ilustrado pela afirmação de Goethe: “les différentes formes poétiques détiennent de mystérieuses et considérables capacités d’action”. A transposição de suas *Elegias romanas* para o metro do *Don Juan* de Byron daria assim a elas “um caráter completamente ímpio”. (Eckermann, *Conversações com Goethe*, citado em GENETTE; JAUSS; SCHAEFFER; SCHOLLES; STEMPEL; VIËTOR, 1986, p. 18).

²⁵ Citado em SILVESTRE, Théophile. *Histoire des artistes vivants français et étrangers_études d’après nature*. Paris: Blanchard, 1856, p. 20

Numa passagem marcante do *Journal*, escrita em 1853, ele afirma a superioridade do *código vivo* da pintura sobre o convencionalismo das *belas letras*, com base no argumento de que os signos miméticos são efetivamente extraídos da realidade sensível (um "alfabeto corpóreo de pés e mãos" que comunica ideias)²⁶. Isso daria à pintura (e, se quisermos, à escultura, dança e teatro) o poder de comunicar sua verdade, ideia ou beleza com maior força e de modo mais direto que a poesia²⁷. O mesmo tipo de argumentação pode ser encontrado em textos dos tratadistas franceses dos séculos XVII e XVIII, como Félibien, Dubos e Diderot²⁸, podendo também ser rastreado na correspondência de Poussin, o que mostra como ideias que balizam os discursos classicistas do pensamento sobre arte²⁹ estão presentes, ainda no século XIX, até mesmo na formulação dos pontos de vistas independentes situados à margem do núcleo acadêmico.

A validade da poesia, música e teatro lírico enquanto referencial para a pintura de Delacroix possui como outra face o desapareço por formas de arte que recaiam no "mecânico" e no "prosaico". Num registro de 1847, ele ensaia uma bipartição entre pintura "poética" e "prosaica". O "pintor-poeta" seria aquele que emprega mais plenamente os recursos da arte, enquanto a propensão do "pintor-prosador" a inserir suas ideias nos mecanismos convencionais de comunicação funcionaria como freio para a faculdade imaginativa.

Je vois dans les peintres des prosateurs et des poètes. La rime les entrave ; le tour indispensable aux vers et qui leur donne tant de vigueur est l'analogie de la symétrie cachée, du balancement em même temps savant et inspiré qui règle les rencontres ou l'écartement des lignes, les taches, les rappels de couleur, etc. Ce thème est facile à démontrer, seulement il faut des organes plus actifs et une sensibilité plus grande pour distinguer la faute, la discordance, le faux rapport dans des lignes et des couleurs, que pour s'apercevoir qu'une rime est inexacte et l'hémistiche gauchement ou mal suspendu ; mais la beauté des vers ne consiste pas dans l'exactitude à obéir aux règles dont l'inobservation saute aux yeux des plus ignorants : elle réside dans mille harmonies et convenances cachées, qui font la force poétique et qui vont à l'imagination ; de même que l'heureux choix des formes et leur rapport bien entendu agissent sur l'imagination dans l'art de la peinture.

³⁰

²⁶ *Journal*, p. 372/3 (20 de outubro de 1853). A passagem é citada por Dorothy Johnson, "Delacroix's Dialogue with the French Classical Tradition" in WRIGHT, Beth S. *The Cambridge Companion to Delacroix*. Cambridge e N. York: CUP, 2001 pp. 126-127.

²⁷ A argumentação remete às discussões filosóficas da Antiguidade relativas à natureza dos signos e da representação, desenvolvidas notadamente em diálogos platônicos como o *Crátilo*. O sentido original da aproximação entre pintura e poesia, em Simonides de Ceos e Horácio, privilegiava a primeira como modelo de "verdade" a ser alcançado pela segunda.

²⁸ DUBOS, J.-B., *Critique sur la poésie et la peinture*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993. Séction 40, pp. 133 e ss. Na *Lettre sur les sourds et les muets* (1751) Diderot escreve: 'c'est la chose même que le peintre montre; les expressions du musicien et du poète n'en sont que des hiéroglyphes'. O termo "hieróglifo" é usado por Delacroix na citada passagem do *Journal* de outubro de 1853.

²⁹ "On réservera, dans la mesure du possible, le terme 'classique' pour désigner l'art de l'Antiquité, celui de 'classicisme' pour l'art de la Renaissance et du XVIIème français, enfin, ceux de 'néoclassique' et de 'néoclassicisme' pour cette tendance plus récente". LUND, Hans Peter, *Aux antres de Paros – néoclassicisme littéraire au temps de Chateaubriand*. Jaignes, France: La Chasse au Snark, 2004., p. 175, n. 7. Cf. também: "Les éléments néoclassiques, qui sont donc d'inspiration classique ou classiciste, représentent le côté idéal encore présent à l'esprit des romantiques, de ceux en particulier qui ont grandi au début du XIXème siècle ou un peu avant et qui se sont initiés aux classiques pendant leur éducation. (Id., p. 14).

³⁰ *Journal*, 19 de setembro de 1847. DELACROIX, 1981, p. 163.

No final da mesma passagem são mencionados os exemplos de dois “pintores-prosadores”, David e Poussin, que representam referências importantes para Delacroix, apesar das restrições feitas por este à sobriedade e rigidez de suas obras.

Les *Thermopyles* de David sont de la prose mâle et vigoureuse, j'en conviens. Poussin ne réveille presque jamais d'idée par d'autres moyens que la pantomime plus ou moins expressive de ses figures. Ses paysages ont quelque chose de plus ordonné, mais le plus souvent chez lui comme chez les peintres que j'appelle des prosateurs, le hasard a l'air d'avoir assemblé les tons et agencé les lignes de la composition. L'idée poétique ou expressive ne vous frappe pas au premier coup d'œil.³¹

A redução voluntária dos meios empregados por esses pintores, que, do ponto de vista de Delacroix, desperdiçariam as possibilidades formais e expressivas do meio pictórico, pode não implicar na ausência de “ideia poética ou expressiva”, mas dificulta o acesso ao *fundo poético* das obras. Transferida para o campo da arte, a oposição entre prosa e poesia mantém a superioridade da última enquanto forma de arte pura e livre³².

A ideia de “pintura poética” já era associada a um tipo de execução que privilegiava o conjunto e as massas em detrimento dos detalhes, como mostra o comentário de Gustave Planche a uma paisagem de Paul Huet exibida no Salão de 1831:

L'exécution générale de ce tableau révèle, bien évidemment, un parti pris évidemment nouveau. Dans la pensée de l'artiste, la nature extérieure n'est poétique et grande, capable de saisir et d'attacher, qu'à la condition d'être aperçue par masses et par lignes tellement distribuées et coordonnées ensemble, que les unes soient éteintes et sacrifiées, les autres éclatantes et enrichies au profit d'un effet voulu. Il répugne aux détails, il néglige à dessein et en vue d'une intention plus haute, ce qui dans la vie et dans les spectacles de tous les jours, nous frappe médiocrement ou ne produit sur nous qu'un effet mesquin et prosaïque.³³

Em contraposição a essa definição de “pintura poética” que preconiza a assimilação de negligências ou defeitos que seriam inerentes à inventividade de pintores como Huet e Delacroix, surge um outro tipo de argumentação, que pretende conciliar “sentimento poético” e acabamento convencional na realização da obra:

Le tableau de M. Gleyre, au dire de chacun, mérite une des premières places dans l'Exposition de cette année; il se distingue d'abord par le choix infiniment poétique du sujet, par une heureuse et savante composition, par un choix exquis de détails; puis il se recommande encore par la peinture et le dessin. M. Gleyre n'a point fait comme ces poètes qui croiraient nuire à leur fantaisie et rogner les ailes à leurs penseurs aériens, s'ils se préoccupaient terrestrement de la correction du style et de la pureté du langage; il a su avoir de l'imagination sans faire tort au bon goût; et, d'autre part, préciser sa rêverie de façon à ce qu'elle fut intelligible, sans lui rien ôter d'ailleurs de sa tristesse ni de sa poésie. C'est une excellente leçon littéraire pour tous nos jeunes rimeurs chimériques et mystiques, qui “boivent les regards soyeux de leurs maîtresses”, et se décorent volontiers du beau nom d'âmes incomprises.³⁴

³¹ *Journal*, 19 de setembro de 1847.

³² Invertendo a hierarquia econômica que vigorava de fato ao longo do século XIX, fundada na rentabilidade econômica dos gêneros “mais baixos” de literatura, como o “teatro de boulevard” e o “romance-folhetim”. Cf. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 141.

³³ https://archive.org/stream/tudessurlcolefra01plan/tudessurlcolefra01plan_djvu.txt (visitado em 07/04/2014).

³⁴ Resenha publicada em *L' Illustration* por um Crítico anônimo. A obra em questão é *Le Soir ou Les Illusions perdues*, apresentada no Salão de 1843. <http://books.google.com.br/books?id=vKZRAAAAYAAJ&hl=pt-BR> (visitado em 07/04/2014).

História e fábula

Um outro tipo de oposição se delineia entre a pintura que se volta para a fábula e aquela que se volta para os fatos. No processo de consolidação do gênero da pintura de história pelas doutrinas acadêmicas há um predomínio do propósito de generalização idealizada sobre a reconstituição de elementos singulares, que poderia valer-se do argumento aristotélico de que a poesia é mais filosófica e fundamentalmente verdadeira do que a história, porque compreende tudo aquilo que “pode ocorrer”, não se limitando ao que ocorre de fato³⁵.

O *ut pictura poesis* preconizava uma busca contínua de articulação formal e dramática que assegurasse a velhas histórias ou temas (*sujets*) uma atualidade possível. A instância da invenção (*inventio*) não preconizava a criação de novos enredos para serem convertidos em imagens, mas na descoberta de novas formas para se veicular antigos conteúdos³⁶.

Delacroix manteve-se fiel ao programa enunciado no *Journal*, de que os pintores devem encarregar-se de transpor a verdade dos ensinamentos das antigas fábulas sobre as paixões da alma humana _ que não perderá nunca sua validade_ para a sua própria linguagem, segundo o gosto e os modos próprios de apreensão de cada época.

Ce qui fait les hommes de génie ou plutôt ce qu'ils font, ce ne sont pas les idées neuves, c'est cette idée, qui les possède, que ce qui a été dit ne l'a pas encore été assez.³⁷

O pintor possuía uma edição das *Metamorfoses* de Ovídio em cujo prefácio o tradutor, Saint-Ange, fazia uma defesa da fábula, associando-a à faculdade da imaginação e apoiando-se na autoridade de Corneille e Voltaire.

La fable est le patrimoine des arts. Elle a plu, et doit toujours plaire, non parce que l'esprit humain et le faux sympathisent extrêmement, comme l'a dit Fontenelle, mais parce qu'elle flatte délicieusement l'imagination, de toutes les facultés de l'âme, pour ainsi dire, la plus sensuelle.

On aimera toujours les erreurs de la Grèce:/Toujours Ovide charmera./Si nos peuples nouveaux sont chrétiens à la messe./Ils sont païens à l'opéra.

Ces fictions qui ont survécu au culte qui les a consacrées jadis, ne peuvent jamais vieillir. On peut, a dit Voltaire, détruire les objets de la crédulité, mais non ceux du plaisir(...) Corneille, ce génie si mâle et si profond, en sentait le charme. Il en a pris la défense en vers: *Qu'on fait d'injure à l'art de lui voler la Fable!*
³⁸

Segundo a formulação de André Chastel, a *irrealidade* é garantia da “autonomia própria à arte de Delacroix”, sendo o *longínquo* “necessário à boa condução da operação da pintura”³⁹. Daí a predominância de temas ou assuntos (*sujets*) de origem fabulosa, histórica (no sentido do afastamento no tempo), “sempre de natureza passional”. “Dotar

³⁵ *Poética*, capítulo IX.

³⁶ LEE, Rensselaer W. *Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting*. New York: W. W. Norton & Co., Inc. 1967.

³⁷ *Journal*, 15 de maio de 1824. DELACROIX, 1981, p. 80.

³⁸ "Metamorphoses d'Ovide traduites en vers par Saint-Ange, ed. 1808". Cf. Anotação do *Journal* em 10/09/1859, com o endereço do livreiro, p. 746.

³⁹ CHASTEL, André. "L'Année Delacroix" (1964). *Fables, formes, figures*. Paris: Flammarion, 1978, 2000. Vol II, p. 376.

sua época da dimensão... que a ela iria cada vez mais faltar” seria a “resposta à demanda subconsciente de uma sociedade que tende a se privar de lendas e fábulas”⁴⁰.

Num outro texto ⁴¹, Chastel mostra como a obra de Ticiano ajudou a constituir um *soppramondo renascimentale*, “novo, irreal e permanente”, a partir da poesia antiga assimilada pelo pintor através do contato com os círculos eruditos humanistas. O que Baudelaire definia como *surnaturalisme* na arte de Delacroix diz respeito a uma invenção formal ou compositiva que não se limita a atualizar com mais eficácia as antigas “ideias”, mas torna-se capaz de exercer uma força de transformação sobre elas.

As novas bases para a busca de universalidade na pintura e a preferência pela “imperfeição” das fontes literárias

Dos séculos XVII a XIX, a pintura de história foi considerada como gênero “mais universal”, por conter em si todos os outros, que, por comparação, adquiriam caráter de especialidade. O interesse que se difunde durante o Romantismo por uma pintura empenhada na recriação do cotidiano de diferentes épocas e culturas vem competir ou misturar-se com o estilo elevado que reveste a transposição de uma narrativa canônica para o plano pictórico.

Com a diversificação e particularização de interesses que caracteriza o influxo romântico, a universalidade passa a ser entendida como capacidade de transitar por todos os gêneros_ encontrada na obra de Delacroix por autores como Gautier e Baudelaire. Substituindo a combinação entre pintura de história e estilo elevado enquanto fim supremo, tal acepção de universalidade será vai-se afirmando em associação com o surgimento de outras possibilidades de eleição de fontes literárias e antecessores na história da arte, assim como de novos tipos de relação com tais fontes e antecessores.

Delacroix é um ator consciente no processo de erosão dos valores considerados hegemonicamente como universais, como se depreende de sua declaração de que prefere recorrer a autores que qualifica como imperfeitos _ inclusive por não se conformarem a prescrições de gênero e decoro que subordinam as representações artísticas e literárias a uma adequação prestabelecida à “ordem natural”_ autores cujas obras abririam maior espaço para uma participação criativa dos pintores. Em 1846, ele definia tal imperfeição como uma predominância do elemento descritivo sobre a verdade essencial dos caracteres e paixões das personagens:

J'établis que, en général, ce ne sont pas les plus grands poètes qui prêtent le plus à la peinture ; ceux qui 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.⁴²

O pintor parece reconhecer que o juízo de imperfeição pronunciado sobre a obra literária depende das demandas do leitor e das condições de recepção do texto. Em 1857, ele registra que busca, enquanto pintor, na relação com as fontes literárias uma “vagueza”, e que isso está ligado à sua preferência por fontes estrangeiras:

⁴⁰ CHASTEL, 2000. Vol II, p. 378.

⁴¹ “Titien et les humanistes”, 1976. CHASTEL, 2000, Vol. II, p.358.

⁴² DELACROIX, Eugène, *Journal 1822-1863*. Paris: Plon, 1981, p. 880 (17 de setembro de 1846).

Il est des artistes qui ne peuvent choisir leurs sujets que dans des ouvrages qui prêtent au vague. Nos auteurs sont trop parfaits pour nous: l'imagination du spectateur se rapporte à l'impression de ces choses si bien présentées et dont l'exécution est si parfaite. Peut-être que les Anglais sont plus à l'aise em prenant leurs sujets dans Racine et dans Molière que dans Shakespeare et lord Byron. Plus l'ouvrage qui donne l'idée du tableau est parfait, moins un art voisin qui s'en inspire aura de chances de faire un effet égal sur l'inspiration.⁴³

Os gêneros literários e os gêneros da pintura

O crítico literário Karl Viëtor propõe a adoção da perspectiva de uma “história dos gêneros”, pressupondo uma interação no tempo entre “forma” e “conteúdo”, que se combinam e recombinaem de acordo com as circunstâncias históricas. O crescimento do lugar da experiência subjetiva enquanto conteúdo da arte (especialmente importante na época romântica) contribui para uma desestabilização dos modos de associação entre forma e conteúdo, que conduziria a uma progressiva perda de importância dos gêneros na arte moderna⁴⁴.

Para Viëtor, a definição de gêneros canônicos seria resultado de uma associação entre conteúdos e elementos formais determinados, “provisoriamente otimal”, mas que continua exposta a problemas que a construção das obras nunca para de apresentar. “Outros artistas, às voltas com problemas análogos em outras situações históricas” recorrem às soluções convencionadas nos gêneros, mas não podem deixá-las no mesmo estado em que lhes foram transmitidas. “Penetrados pelo novo influxo”, os gêneros são transformados, mas sem perder sua particularidade. Referindo-se à poesia ele assinala que a partir do romantismo, o elemento formal que compõe o gênero não cessou de perder importância: “uma poesia da experiência plenamente subjetiva afastou-se cada vez mais da tradição formal”. Tais considerações poderiam ser transpostas sem grande dificuldade do campo da poesia para o da pintura: “analogias se impõem com fenômenos tomados de outros domínios culturais”⁴⁵.

Delacroix também lidava com um repertório de conteúdos e de formas. Fazem parte do primeiro grupo as narrativas míticas, ficcionais, históricas; “motivos” como cenas de batalha, de viagem, caçadas, nus, retratos, animais, flores. O segundo absorve os procedimentos de execução românticos “expressionistas” (Géricault e Gros estão entre as referências mais importantes) e de seus predecessores Rubens, Michelangelo e Tintoretto; do plasticismo monumental do Renascimento e do barroco (Ticiano, Rafael, Veronese, Poussin); dos goticismos dos mestres da Renascença nórdica; do sensualismo da pintura inglesa. Experimentações associando ingredientes dos dois tipos conduzem a descobertas de importância imediatamente reconhecida, tomando parte, assim, numa história dos gêneros artísticos. Aquele era, entretanto, um momento em que as associações de “forma” e “conteúdo” herdadas da tradição haviam se tornado instáveis, e a criação de novos

⁴³ A citação diz respeito ao tópico *sujets de peinture* do projeto de dicionário de pintura em que o pintor trabalhava em seus últimos anos. DELACROIX, Eugène, *Journal 1822-1863*. Paris: Plon, 1981, p. 759 (30 de janeiro de 1857).

⁴⁴ LANEYRIE-DAGEN, Nadeije in LICHTENSTEIN, J. *A pintura – Textos Essenciais. Vol 10: Os gêneros pictóricos*. São Paulo: Editora 34, 2006. Apresentação, pp. 12,13.

⁴⁵ VIËTOR, K., “Histoire des genres littéraires” in GENETTE, G.; JAUSS, H.R.; SCHAEFFER, J.-M.; SCHOLÉS, R.; STEMPEL, W.D.; VIËTOR, K., *Théorie des Genres*. Paris: Seuil, 1986, pp. 13-14.

cânones que viessem substituir os que haviam sido postos em vigor pela escola davidiana apresentava grandes dificuldades.

Pintura de história e cor local

Ao longo do século XIX, a definição dos limites entre os gêneros de pintura e sua tradicional hierarquia⁴⁶ passam por um processo de erosão nos Salões de Pintura e na imprensa, sendo crescentemente questionados por artistas e publicistas. Gêneros tidos como inferiores ganham importância e categorias antes consideradas intermediárias se tornam alvo de atenção dos críticos, júris de Salão e do mecenato público e particular. A divisão dos gêneros tendo desempenhado um papel central no sistema avaliação da arte, seu abalo contribui para o questionamento das formas de reconhecimento dos pintores por seus pares e pela sociedade de maneira geral.

A hierarquia dos gêneros era “filha da Academia”⁴⁷ e a necessidade de derrubá-la vem tomar parte, na década da 1820, em um ideário político. Segundo o ponto de vista conservador, que Delacroix logo viria a compartilhar, o fim da tradicional hierarquia era associado ao fim da escola e à inevitável decadência da pintura, quando

chaque artiste suit aveuglément la manière qu’il s’est faite.⁴⁸

A valorização das cenas de gênero (tradicionalmente consideradas como um tipo inferior de pintura) pela crítica liberal representava naquele momento a recusa de diferenciar uma “grande história” de uma “pequena história” e de opor, na arte, um estilo nobre a um estilo trivial (Chaudonneret). As possibilidades de desenvolvimento que se abriam para a pintura de gênero estavam fortemente ligadas à exploração daquilo que se convencionou chamar de “cor local”, conceito que se consolida, curiosamente, no contexto da discussão sobre a forma como a história deve ser escrita:

Conserver à chaque époque sa véritable couleur locale (...) les costumes et les physionomies qui caractérisent chaque siècle et chaque nation.⁴⁹

Uma nova pintura de história voltada para a reconstituição pormenorizada do passado, a afirmação da identidade nacional e as diferenças culturais vai aos poucos se substituindo ao *grand genre* tradicional. O impulso que ganha esse novo gênero histórico encontra sua maior expressão em Horace Vernet, cujas pinturas de batalhas são inicialmente louvadas como descrições claras e precisas, “em que o pintor multiplica os episódios, permitindo uma leitura linear”. A sobrecarga de elementos que compõem “tramas paralelas” nas batalhas de Vernet dificultando a determinação mesma de uma ação principal rompe,

⁴⁶ A hierarquia que vigorava no sistema acadêmico entre o século XVII e o início do século XIX tomava a “pintura de história” como gênero mais nobre (compreendendo não só os temas propriamente históricos, mas também os religiosos e mitológicos). Em ordem decrescente de importância vinham depois o retrato (cuja posição na hierarquia dos gêneros podia subir ou descer de acordo com a posição social do modelo), a paisagem, as “cenas de costumes” e as naturezas-mortas.

⁴⁷ CHAUDONNERET, M. –Claude. *Adolphe Thiers, critique d’art _ Salons de 1822 et 1824*. Paris: Champion, 2005. Introdução, p. 37.

⁴⁸ Delécluze, *Journal des débats*, 1/9/1824, citado em CHAUDONNERET, 2005, p. 31.

⁴⁹ Augustin Thierry (1795-1856), citado em CHAUDONNERET, 2005, p. 34.

entretanto, com o princípio clássico da unidade de ação, que a teoria acadêmica buscava aplicar à pintura de história. “‘Pintura de detalhes’, ironiza Delécluze”⁵⁰, e a reação do crítico davidiano é muito próxima do futuro ponto de vista de Delacroix sobre os efeitos nefastos da busca de cor local sobre toda a arte da época.

Nas décadas de 1820 e 30, entretanto, o peso da busca de cor local na criação de um gênero histórico diversificado contribuiu de maneira importante para a consolidação do estilo do próprio Delacroix. As cenas árabes pintadas com base em suas recordações da viagem ao Marrocos em 1832, por exemplo, constituem um gênero análogo ao das cenas populares e pitorescas italianas que também proliferavam no período, compartilhando com elas o objetivo de misturar ao ideal clássico de universalidade o ingrediente revitalizador trazido pela cor local. Uma dessas cenas históricas abordadas sob a lente do pitoresco, mostrando *Um episódio de peste em Florença* (François-Édouard Picot, Salão de 1839), serve de ocasião para duas resenhas críticas que revelam a maneira como era essencial para a arte da época conciliar a elevação do estilo clássico com a variedade e a riqueza de observação dos caracteres e costumes das diferentes épocas e regiões.

A crítica de Delécluze no *Journal des Débats*, exemplifica como, vista a partir do campo dos classicistas, o tempero da cor local pode se tornar palatável se forem observadas as regras de ordenamento compositivo e a elevação do sentimento:

Il y a du charme et de la pureté d'exécution dans ce sujet grave, dont cependant le mode est gracieux.⁵¹

A cor local é vista como uma distração que ajuda amplia as possibilidades de combinação entre gênero e modo. O primeiro é definido pelo tema trágico e os sentimentos de horror e piedade a ele associados, e o segundo, pela graça das posturas femininas e infantis e a vivacidade cromática dos trajes italianos.

A crítica de Mérimée, publicada na *Revue des Deux Mondes*, expõe a questão em suas linhas gerais:

Parmi les peintres de notre époque, M. Picot est l'un de ceux qui sont restés le plus longtemps fidèles aux traditions de l'école française, je veux dire celle dont David est le fondateur. Longtemps M. Picot a défendu la mythologie et l'histoire héroïque contre l'envahissement du moyen âge ; aujourd'hui, débordé de toutes parts, il paraît résigné à composer avec les novateurs, et son épisode de la Peste de Florence peut être considéré comme une heureuse tentative de conciliation entre les deux styles. Les romantiques applaudiront en le voyant renoncer aux académies nues que ces messieurs ont proscrites, et qui faisaient ressortir le talent solide et sérieux de M. Picot; de leur côté, les classiques ne pourront l'accuser d'avoir sacrifié à l'idole du jour. Ses têtes d'un style élevé, ses draperies d'un caractère antique, son exécution correcte et sévère, attestent qu'il ne prétend pas abjurer les moyens qui lui ont valu le rang honorable qu'il occupe parmi les artistes contemporains.⁵²

A reação aos excessos da cor local que começa a se manifestar nos anos seguintes (em que esmorece a oposição dicotômica entre “clássicos” e “românticos”) passa a representar a posição de uma parcela dos artistas e críticos, tanto quanto a crítica à rigidez

⁵⁰ CHAUDONNERET, 2005, p. 35.

⁵¹ *Les années romantiques : la peinture française de 1815 à 1850*. Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux, 1995, p. 424.

⁵² https://archive.org/stream/v6revuedesdeuxmond1839brux/v6revuedesdeuxmond1839brux_djvu.txt (visitado em 02/04/2014).

estilística da pintura de história em seu enfoque mais tradicional. Em 1845, Baudelaire faz um ataque ao que chamava de "método de folhetinista" na *Prise de la Smalah d'Abd el-Kader* de Horace Vernet, pintura que parece construída a partir de um levantamento de informações detalhadas: uma "quantidade de anedotas interessantes", um "vasto panorama de cabaré", a penúria de um "tipo de cenário (...) dividido em forma de compartimento ou atos (episódios), por uma árvore, uma montanha, uma caverna, etc". Fica patente a oposição entre a prosa brilhante, mas descosida de Vernet, com seu efeito de espetáculo para as massas, e a amplitude poética que a pintura romântica deve ter em mira. O acampamento argelino é reduzido no quadro a uma espécie de albergue espanhol que a disciplina do exército francês dispersa sem esforço, mas Baudelaire deixa de fora as referências ao nacionalismo e ao militarismo de Vernet, que irá fulminar em seu *Salon de 1846*. O fascínio que ele e Delacroix compartilham pela alteridade cultural dificilmente poderia conviver com o emprego da *couleur locale* africana para realçar um patriotismo espalhafatoso. O crítico poeta conclui seu comentário manifestando diplomaticamente sua repulsa: "c'est une douleur que de voir un homme d'esprit patauger dans l'horrible" ⁵³.

Delacroix, por seu lado, exprime em diferentes ocasiões sua rejeição de uma pintura histórica baseada na reconstituição arqueológica, levantamento documental e pesquisa de acessórios, em cuja minúcia ele enxerga traços de mesquinhez. Inicialmente praticada pelos alunos de David, *peintres troubadours* da geração anterior e seus herdeiros, ela adquire plena força na obra de Paul Delaroche (1797-1856), conquistando um sucesso inédito junto ao público dos Salões, e tornando-se a expressão maior da sensibilidade hegemônica. Baudelaire manifesta desgosto análogo ao do pintor nas críticas virulentas que faz às pinturas de Delaroche, Vernet e Léon Gérôme.

Embora encontre na libertação dos condicionamentos do presente histórico uma das grandes motivações da prática artística, Delacroix considera equivocada a busca de legitimação a partir do uso de documentação histórica ou etnográfica, e se recusa a considerar como objetivo mais importante para a pintura a ambientação histórica e local. O argumento aristotélico da precedência da possibilidade sobre o fato _ a poesia seria mais "filosófica" do que a história, porque não se limita ao mero registro do que fatualmente ocorreu _ reaparece nesse desacordo com artistas que tomam o acúmulo de detalhes informativos e elementos documentais como princípio de elaboração das obras.

Delacroix chega a apontar a busca de cor local e de efeitos de verossimilhança, que diz ter sido introduzida pelos escritores e artistas ingleses, a principal fraqueza da arte de seu tempo⁵⁴. Toma como exemplo de *abus de la vérité dans les détails* o escritor Walter Scott, apontando o "envelhecimento precoce" de seus romances (fontes de inspiração de tantos de seus quadros), mas não cita nomes para ilustrar um paralelo no campo da pintura⁵⁵. A posição contrária à supervalorização da cor local na pintura é assim complementada por uma crítica à "falsidade do sistema moderno nos romances",

⁵³ Segundo nota de Francis Moulinet, Baudelaire teria em mente uma fórmula de Michelet: "l' horrible est ce qui n'est pas poétique". BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*. Paris: Librairie Générale Française, 1996, p. 62.

⁵⁴ *Journal*, 28 de outubro de 1853, p. 377-8.

⁵⁵ Ocorre pensar, por exemplo, em Charles Robert Leslie e David Wilkie.

cette manie de trompe-l'oeil dans les descriptions de lieux, de costumes, qui ne donne au premier abord un air de sévérité que pour rendre plus fausse ensuite l'impression de l'ouvrage, quand les caractères sont faux, quand les personnages parlent mal à propos et sans fin.⁵⁶

O que Delacroix chamava de “*trompe-l'oeil* nas descrições de lugares e costumes” atravessa os domínios das diferentes artes, manifestando-se, por exemplo, nas tendências neogóticas da pintura e arquitetura.

Les vitraux que le roi de Bavière à donné à Cologne sont sont encore un échantillon malheureux de nos écoles modernes; tout cela est plein du talent des Ingres et des Flandrin. Plus cela veut ressembler au gothique, plus cela tourne au colifichet [bibelô], à la petite peinture néo-chrétienne des adeptes modernes.⁵⁷

Numa carta a Thoré de 1846⁵⁸, Delacroix procura expor os motivos de seu desagrado em relação a esse tipo de arte:

Vous avez fait sur Ingres un article parfait. Vous avez touché la vraie corde, et personne, jusqu'à présent, n'avait signalé ce vice radical, cette absence de coeur, d'âme, de raison, enfin de tout ce qui touche *mortalia corda* [preocupações que afetam os corações do comum dos mortais], ce défaut capital qui ne mène qu'à satisfaire une vaine curiosité et à produire des ouvrages chinois, ce qu'il fait, moins la naïveté, laquelle est encore plus absente que tout le reste.

A pintura de Delacroix não deixa de pertencer a um contexto eclético revivalista que atestam tanto o neobarroquismo do teto pintado para o Salão de Apolo do Louvre, quanto a aproximação do modelo de Rafael na chapelle des Saint-Anges da Igreja de Saint-Sulpice, e ainda o decorativismo mais “arcaizante” dos motivos da câmara dos deputados e dos painéis pintados na juventude para a sala de jantar do ator Talma⁵⁹. Desse ponto de vista, talvez Damisch tenha razão em apontar seu “conformismo à norma de um modo de produção”⁶⁰. A emulação da *grande peinture* renascentista ou barroca, que funcionava como aval para a produção individual dos pintores e garantia de inserção mercadológica não sufocava, entretanto, mesmo nas obras pintadas com fins diretamente decorativos, os componentes de invenção e emoção, que como os admiradores desde o início assinalavam _ e o próprio Delacroix não se cansa de reafirmar no *Journal*_ estão ligados a uma inspiração em larga medida literária: o processo de criação se baseia no fomento de uma *comoção*, onde o pintor é movido pelo entusiasmo provocado por intensas leituras.

⁵⁶ *Journal*, sem data, *apud* POMARÈDE, Vincent e SÉRRULAZ, Arlette. “L’inspiration littéraire” in *Delacroix _ Les dernières années*. Paris: RMN, 1998, p. 199.

⁵⁷ *Journal*, 6 de agosto de 1850, p. 257. Do ponto de vista prático, o modelo neogótico possuía a vantagem de se integrar a projetos de reconstituição da arquitetura medieval que mobilizavam na época um contingente significativo de artistas.

⁵⁸ Correspondência de Delacroix recolhida por Philippe Burty, tomo I.

⁵⁹ “Four panels representing *The Seasons* (Paris, Mme F. Jouët-Pastré priv. col., see Johnson, 1981–9, nos 94–7) in Pompeian Revival style for the dining-room of the actor François-Joseph Talma.” COLIN HARRISON: “Delacroix, (Ferdinand-)Eugène(-Victor)” Grove Art Online. Oxford University Press, [08/24/2005], <http://www.groveart.com/>(visitado em 17/09/2013).

⁶⁰ “Le malheur de Delacroix (...), c'est qu'il a cru pouvoir viser à l'effet de la "grande" peinture sans en employer les moyens: se conformant en cela (...) à la norme d'un mode de production qui supposait la destruction des métiers traditionnels tout en imposant une autre idée du fonctionnement des ouvrages, de leur économie, de leur efficace.” DAMISCH, Hubert, “La peinture en écharpe”, prefácio a Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, Paris: Plon, 1981, XXXV.

Em sentido literal, a expressão *couleur locale* designa a "cor própria" que determinado objeto ou área espacial exhibe exteriormente, em um nível de percepção que não leva em conta os efeitos da incidência de luz e dos reflexos dos objetos uns sobre os outros. Entendida num sentido metafórico, a cor local se refere à ambientação de uma época ou cultura específica, artificialmente recriada na obra de arte, em que o espectador presumivelmente "mergulha".

Delacroix relata uma discussão ocorrida em 1853 sobre o tema da cor local travada entre ele, o músico Giacomo Meyerbeer e o filósofo Victor Cousin (ambos figuras de grande renome na época) na casa de François Buloz, diretor da *Revue des Deux Mondes*. Considerado como mestre na obtenção de cor local, Meyerbeer, o compositor de "Robert le Diable", "Les Huguenots" e "L'Africaine" defende que ela é um *je ne sais quoi* que independe de observação exata dos costumes. Embora também defenda uma liberdade de aproximação do motivo histórico ou regional, ele ainda considera Meyerbeer excessivamente apegado aos efeitos de detalhe, manifestado em detrimento de aspectos mais essenciais: "ele (Meyerbeer) ainda quer ser positivo enquanto busca o ideal"⁶¹.

Já Victor Cousin, para escândalo do pintor, toma a cor local como argumento que o faz preferir Corneille a Racine. Segundo Cousin, Racine representa, pela ausência completa de cor local, uma tendência de "contrafação" dos autores trágicos gregos pelo espírito moderno⁶². Delacroix não concebe que se possa descartar de modo completo um dos gigantes do classicismo francês.

Questão da "cor local" no (1672) (indicação da profa. Celina Mello)

O drama romântico e o desmanche dos gêneros

Os anos de 1820 mobilizam uma reação contra a supremacia do *grand genre* em vigor desde o século XVII; os pintores da geração romântica se interessam pela observação dos contrastes naturais e a maneira como a vida individual é afetada pelos ambientes históricos e sociais. O desgaste da *peinture d'histoire* codificada deixa terreno para o avanço de um outro tipo de pintura histórica, que, no lugar de dar interpretação atual a

⁶¹ *Journal*, 24/12/1853.

⁶² O próprio Racine aborda a questão da cor local em seu segundo prefácio à tragédia *Bajazet* (1672), conforme nos foi indicado pela profa. Celina Mello. "Quelques lecteurs pourront s'étonner qu'on ait osé mettre sur la scène une histoire si récente, mais je n'ai rien vu dans les règles du poème dramatique qui dût me détourner de mon entreprise. A la vérité, je ne conseillerais pas à un auteur de prendre pour sujet d'une tragédie une action aussi moderne que celle-ci, si elle s'était passée dans le pays où il veut faire représenter sa tragédie, ni de mettre des héros sur le théâtre qui auraient été connus de la plupart des spectateurs. Les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre oeil que nous ne regardons d'ordinaire les personnages que nous avons vus de si près. On peut dire que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous : *major e longinquo reverentia*. L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps, car le peuple ne met guère de différence entre ce qui est, si j'ose ainsi parler, à mille ans de lui, et ce qui en est à mille lieues. C'est ce qui fait, par exemple, que les personnages turcs, quelque modernes qu'ils soient, ont de la dignité sur notre théâtre. On les regarde de bonne heure comme anciens. Ce sont des moeurs et des coutumes toutes différentes. Nous avons si peu de commerce avec les princes et les autres personnes qui vivent dans le sérail, que nous les considérons, pour ainsi dire, comme des gens qui vivent dans un autre siècle que le nôtre." http://textes.libres.free.fr/francais/jean-racine_bajazet.htm (visitado em 16/07/2014).

lições e exemplos morais, busca restituir vividamente a experiência humana. A inscrição de Delacroix no processo secular de desestruturação dos gêneros e desestabilização das hierarquias localiza-se, assim num movimento mais amplo de contaminação dos gêneros “maiores”, que inclui a substituição da teatralidade clássica que servia de modelo à davidiana pela associação com o drama romântico.

A relação com o modelo teatral é de grande interesse para a compreensão das transformações que afetam os gêneros pictóricos. O drama romântico é definido por Florence Naugrette como

Un drame qui se donne la mission de transcender tous les genres, afin de représenter le monde dans son mouvement, où les ‘monarchies’ sont à la merci des ‘révolutions’, un monde où l’histoire est aussi bien l’affaire des ‘rois’ que celle des peuples, un monde enfin où la Providence a disparu, laissant l’un à l’autre ‘Dieu’ et le diable.⁶³

Tanto no *Dante e Virgílio nos infernos* de Delacroix, como num quadro como *Locuste dá a Narciso o veneno destinado a Britanicus* de Xavier Sigalon, ambos destacados por Thiers no Salão de 1822, existe essa mesma falta de perspectiva de desenlace “providencial” (que já estava literalmente desaparecendo do horizonte na *Jangada da Medusa*, de Géricault, no Salão de 1819). O som e a fúria também invadem a cena em pinturas como o *Sardanapalo*, *Marino Faliero* ou *O assassinato do Bispo de Liège*. Depois do *intermezzo* curto e explosivo do drama romântico, quando ocorre, na década de 1840, o *retour en grâce de la tragédie classique* (Naugrette), se pode acompanhar no *Journal* o interesse de Delacroix pelas atuações das cantoras e atrizes, que interpretam os grandes papéis trágicos nas óperas e peças teatrais, o que corresponde à inspiração clássica de parte de sua produção da maturidade.

Molière, Corneille, Racine e os prosadores do século XVII como Fénelon, La Bruyère e La Rochefoucauld “satisfaziam essencialmente seu pendor pela fruição gratuita do *beau verbe*”⁶⁴. A admiração pela clareza, espírito crítico e acuidade intelectual de Voltaire é constantemente reafirmada por Delacroix, como que para desmentir o caráter unívoco da emotividade associada à personalidade do pintor.

Também suscita reflexão a crítica proferida no *Journal* à falta de “verdade” das personagens nos romances contemporâneos:

...pour rendre plus fausse ensuite l’impression de l’ouvrage, quand les caractères sont faux, quand les personnages parlent mal à propos et sans fin.⁶⁵

O que Delacroix chama de efeito *trompe-l’oeil* nas descrições de Walter Scott ou Balzac aparece como um recurso inadequado para sanar um problema oposto, localizado na frieza do gosto classicista dos séculos XVII e XVIII. Em 1858, motivado pelos comentários sobre a *Ilíada* feitos por Lamartine, o pintor havia aproximado Homero de Shakespeare, por uma representação (ingenuamente) direta dos caracteres individuais, com suas qualidades e defeitos próprios:

⁶³ NAUGRETTE, Florence. *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*. Paris: Seuil, « Points Essais », 2001 [rééd. 2012], pp. 13-14.

⁶⁴ POMARÈDE, Vincent e SÉRRULAZ, Arlette. “L’inspiration littéraire” in *Delacroix _ Les dernières années*. Paris: RMN, 1998, p. 200.

⁶⁵ *Journal*, sem data, apud POMARÈDE, Vincent e SÉRRULAZ, Arlette. “L’inspiration littéraire” in *Delacroix _ Les dernières années*. Paris: RMN, 1998, p. 199.

Lu aussi les commentaires de Lamartine sur l'Iliade ; je me propose d'en extraire quelque chose. Cette lecture réveille en moi l'admiration de tout ce qui ressemble à Homère, entre autres du Shakespeare, du Dante. Il faut avouer que nos modernes (je parle des Racine, des Voltaire) 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 mouvements naïfs de notre nature, etc., etc. ⁶⁶

A *Poética* de Aristóteles privilegiava a descrição da ação sobre a da personagem, mas isso importa menos, aqui, do que a separação dos gêneros sério/"alto" e cômico/"baixo" com base no emprego de personagens de condição elevada ou não, tanto do ponto de vista da posição social quanto das qualidades físicas e morais. O célebre prefácio a *Cromwell* de Victor Hugo aponta a combinação de elementos "formidáveis" e "risíveis" como propícia à obtenção de verdade, no drama. Delacroix, mais do que a mistura de gêneros, tem em vista um gênero ou espectro temático intermediário _ que não toma nem o partido da representação de homens "superiores", nem "inferiores", e sim "comuns"⁶⁷. Não se compraz, entretanto, num elogio da trivialização: o interesse dos artistas e poetas pelas ações e traços de caráter comuns se mostra legítimo na medida em que suas "ingenuidades desconcertantes (...) poetizam os detalhes vulgares e fazem deles pinturas para a imaginação que a encantam".

A real qualidade de uma pintura, segundo uma reflexão feita em 1857, reside no "nervo", em ousar correr o "risco" _ e, referindo-se aos estudos que Géricault fez a partir de membros desconjuntados de cadáveres lança mão da curiosa analogia com a *vis comica* no teatro:

On y voit tout ce qui a toujours manqué à David, cette force pittoresque, ce nerf, cet osé qui est à la peinture ce que la vis comica est à l'art du théâtre. Tout est égal; l'intérêt n'est pas plus dans la tête que dans les draperies ou le siège. ⁶⁸

É bastante sugestiva a referência à *vis comica* teatral ligada à expressão de um desconjuntamento corporal, que podemos encontrar nas ilustrações para o *Fausto* e na composição do *Sardanapalo*. A associação feita a partir da referência a Géricault entre o "nervo da pintura" e a mistura de horror e patetismo que se depreende da decomposição orgânica, está presente tanto no tema quanto no modo de execução dos *Massacres de Chios* (1824) ⁶⁹ e do teto da Galeria de Apolo, no Louvre (1850-51).

L'exécution des corps morts dans le tableau de Python, voilà ma vraie exécution, celle qui est le plus selon ma pente. Je n'aurais pas celle-là d'après nature, et la liberté que je déploie alors fait passer sur l'absence de modèle.⁷⁰

⁶⁶ *Journal*, 3 de setembro de 1858, p. 731.

⁶⁷ GENETTE, Gérard, "Introduction à l'architexte" in GENETTE; JAUSS; SCHAEFFER; SCHOLÉS; STEMPEL; VIËTOR, 1986, pp. 96-97, pp. 97-98.

⁶⁸ 5 de março de 1857, *Journal*, p. 644.

⁶⁹ Conforme a nota do *Journal* de 7/05/1824 : "Mon tableau acquiert une torsion, un mouvement énergique qu'il faut absolument y compléter. Il y faut ce bon noir, cette heureuse saleté, et de ces membres comme je sais, et comme peu les cherchent. Le mulâtre fera bien."

⁷⁰ *Journal*, 14/6/1851, p.281. O aversário de Apolo, a serpente Píton, está associada pela tradição ao significado simbólico de *pourriture*. Num programa explicativo distribuído pelo pintor, ele descreve a luta das divindades da luz contra "monstres difformes, produits impurs du limon [terra muito fértil]". Com a

O tema da serpente remete ao *Laocoonte* e ao efeito de expressão de *pathos* (abertura da boca e distorção facial motivada pela dor). A representação da “humanidade comum” não depende, fundamentalmente, do trabalho a partir do modelo, mas sim do sentido interno que preside o controle dos recursos expressivos.

O reconhecimento do pendor natural (*penete*) diz respeito não só à escolha temática, mas a um “registro” de execução ou “modo” de interpretação que toma parte constitutiva na definição dos gêneros pictóricos. A adequação entre tema e modo era foco de atenção privilegiada durante o classicismo, como ilustra uma afirmação feita por Poussin:

Non sou daqueles que cantam sempre no mesmo tom... sei variar, quando eu quero (...) Virgílio, quando fala de amor, escolhe artificialmente palavras doces, agradáveis e muito graciosas de se ouvir...quando canta um feito de armas...escolhe palavras duras, amargas e desagradáveis, de modo que causem pavor.⁷¹

É elucidativo o paralelo feito pelos historiadores da arte entre as obras do pintor do século XVII e o interesse que havia pela antiga classificação dos modos musicais: dórico (estável e severo); frígio (agudo e veemente); lídio (grave e triste); hipolídio (suave e doce); iônico (alegre e vivo).

O que se vê muitas vezes no século XIX, e especificamente na obra de Delacroix, é um divórcio _ em que reside exatamente aquele “nervo” e *vis comica*_ entre o caráter “baixo” ou “elevado”, “leve” ou “grave” que se atribui ao tema e seu modo de tratamento. Um desconjuntamento entre forma e conteúdo, como testemunham a luminosidade da paisagem dos *Massacres de Chios* e a alegria das cores da *Jeune fille au cimetière* que lhe serve de estudo.

As Estações Hartmann

A Revolução de 1848 marca uma virada conservadora nos posicionamentos político e no estético do pintor da *Liberdade guiando o povo*. Nos comentários que entremeiam a edição da correspondência de Delacroix, André Joubin resume a atitude do pintor diante dos acontecimentos:

La révolution de février surprit Delacroix au moment où il venait de terminer les deux Bibliothèques et où il commençait à jouir de son succès. Il s'inquiéta, parce qu'il n'aimait pas le désordre politique; mais après avoir pris son parti du changement, il s'affola au moment des troubles de juin. Il s'était

vitória de Apolo, “les Nymphes des fleuves et des rivières ont retrouvé leur lit de roseaux et leur urne encore souillée par la fange et par les débris.” JOBERT Barthélémy, *Delacroix*. Paris: Gallimard, 1997., p. 215-216. A exploração de contrastes que beiram a escatologia pode ser associada ao encontro de Delacroix com a *grande peinture* barroca, na Galerie d’Appolon. DAGEN-LANEYRIE, Nadeije, “La scatologie dans l’art du XVIIIe siècle” in COTTEGNIES, Line. GHEERAERT, Tony. VENET, Gisèle (éds.). *La beauté et ses monstres dans l’Europe baroque _ 16e-18e siècles*. Paris: Presse Sorbonne Nouvelle, 2003.

⁷¹ Carta a Chanteloup de 1647, citada em THUILLERS, J. *Nicolas Poussin*. Paris: Flammarion, 1994, p. 64.

retiré à Champrosay où il apprit avec soulagement l'élection de Louis Napoléon à la Chambre le 17 septembre; il y voyait la fin des troubles et le retour à l'ordre.⁷²

Delacroix teria manifestado, como a quase totalidade de seus contemporâneos da mesma classe social, uma "reação visceralmente contrarrevolucionária a 1848"⁷³. O que sobressai dos registros deixados pelo pintor é sua descrença no discurso sobre a igualdade dos direitos, tachada de "quimérica"⁷⁴.

A afirmação feita por Théophile Thoré em seu *Salon de 1848* de que Delacroix estaria pensando naquele momento em realizar uma grande tela mostrando *A Igualdade nas barricadas de fevereiro* [de 1848] como uma espécie de "pendant" para a *Liberdade guiando o povo* não encontra confirmação em nenhuma referência documental. Bem pode não passar de um *wishful thinking* do crítico e historiador da arte republicano, um dos mais prestigiosos defensores da arte de Delacroix, que naquele momento iniciava um mergulho no ativismo político⁷⁵.

O que se vê, ao contrário, é Delacroix buscar refúgio em sua casa de campo em Chardonnay e, como aponta T. J. Clark, colocar-se no papel de proprietário de terras, fazendo a apologia das relações tradicionais entre senhores e camponeses e apoiando a repressão aos desordeiros e depredadores⁷⁶. Clark chama também a atenção para outros registros, feitos alguns anos depois em Chardonnay, a respeito de maridos submetidos ao despotismo de suas esposas, desagregação familiar e até mesmo a perturbação nas relações naturais de domínio entre diferentes espécies animais⁷⁷. Essas questões_ especialmente o

⁷² JOUBIN, André (ed). *Correspondance generale d'Eugene Delacroix. Tome II - 1838-1849*. Paris: Plon, 1936, p. 337. O autor complementa: "on voit nettement à cette occasion Delacroix s'éloigner de G. Sand, dont il blâmait l'attitude extravagante au début de la révolution, et se rapprocher de Mme de Forget, apparentée aux Bonapartes". As cartas que dirige tanto a uma quanto à outra contêm, entretanto, expressões bastante significativas de seu pensamento.

⁷³ Com exceções como Raspail e o crítico Théophile Thoré, os mesmos políticos e militares republicanos que haviam operado a derrubada do regime monárquico em 1830 atuaram na repressão do populacho nas ruas em 48. SPITZER, Alan B., "Delacroix and his generation", *The Cambridge Companion to Delacroix*. New York: Cambridge UP, 2001, p. 18.

⁷⁴ "Les moralistes, les philosophes, j'entends les véritables, tels que Marc-Aurèle, le Christ, en ne le considérant que sous le rapport humain, n'ont jamais parlé politique. L'égalité des droits et vingt autres chimères ne les ont pas occupés, ils n'ont recommandé aux hommes que la résignation à la destinée, non pas à cet obscur fatum des anciens, mais à cette nécessité éternelle que personne ne peut nier, et contre laquelle les philanthropes ne prévaudront point, de se soumettre aux arrêts de la sévère nature. Ils n'ont demandé autre chose au sage que de s'y conformer et de jouer son rôle à la place qui lui a été assignée au milieu de l'harmonie générale. La maladie, la mort, la pauvreté, les peines de l'âme, sont éternelles et tourmenteront l'humanité sous tous les régimes ; la forme, démocratique ou monarchique, n'y fait rien." (Delacroix, *Journal*, 20 de fevereiro de 1847).

⁷⁵ "On dit qu'il a entrepris *L'Égalité sur les barricades de Février*; car notre révolution récente est la soeur de la révolution nationale glorifiée il y a dix-huit ans (...). Que Delacroix se hâte, et nous verrons ses deux pendants au dessus de la tête du président de l'Assemblée nationale." THORÉ, Théophile. *Salons*. Segunda edição. Paris: Lib. Renouart, 1870, p. 563. Thoré concluía de forma abrupta seu *Salon de 1848*: "Nous faisons aujourd'hui mieux que de l'art et de la poésie : nous faisons de l'histoire vivante". Cf. notícia de Frances Suzman Jowell. <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/thore-theophile.html> (visitado em 22/06/2014).

⁷⁶ CLARK, T. J., *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851*. London: Thames & Hudson, 1973, cap. 5. Veja-se a carta a Madame de Forget de 2 de junho de 1848, citada na p. 131.

⁷⁷ Clark menciona três passagens do *Journal* (6, 14 e 17 de maio de 1850): a primeira trata de um *fait-divers* em que um marido havia sido expulso de casa pela própria esposa, a qual passa a viver em concubinato com seu ex-enteado, filho do marido expulso; na segunda o pintor faz um levantamento das misérias do

das relações de poder entre homem e mulher _ ressurgirão sob diferentes formas nas pinturas do artista, e tomarão parte, alguns anos depois, na concepção do ciclo das *Estações Hartmann* e no recurso às *Metamorfozes* de Ovídio e outras narrativas de fundo mitológico.

Em março de 1848, alguns meses antes da estadia em Chardonnay, uma carta enviada de Paris a George Sand havia introduzido o tópico da oposição entre revolução e sucessão ordenada dos acontecimentos, manifestando apreensão diante das ameaças de perturbação do ritmo natural da existência, marcado pelo ciclo das estações do ano:

Nous avons véritablement vécu cinquante ans en quelques jours. Les jeunes gens sont devenus des hommes et je crains que bien des hommes ne deviennent promptement bien caducs. Ainsi le veut le grand dispensateur qui ne change rien cependant à l'ordre des saisons et qui ne permet pas au plus petit bouton de s'ouvrir avant l'heure marquée... J'ai été fort chagrin, fort ennuyé depuis quelque temps ; mon humeur s'en est beaucoup ressentie ; c'est ce qui fait que les événements ont eu peut-être moins de prise sur moi. Tout se rassoit et semble se refermer dans de justes bornes. J'espère que les provinces feront comme nous. Les muses, chère amie, sont, quoi qu'on en dise, amies de la paix : l'excitation de l'esprit fait remuer le pinceau et toucher de travers.⁷⁸

Plano de continuação do texto:

1) **A ideia das 4 estações.** 1848 _ sucessão de ciclos naturais como “reação preventiva” à ilusão de poder, domínio ou controle sobre o destino individual/coletivo.

2) **Projetos decorativos** públicos e privados enquanto índices de reconhecimento que pontuam a carreira. Apartamentos de Talma e Alexandre Dumas – Decoração para a peça de V. Hugo - Palácios da Administração – Teto do Louvre – Saint Sulpice. Relação de Delacroix com seus mecenas e colecionadores.

3) **O gênero alegórico.** Pintura de ideias: idades do homem/ humores (“paixões da alma”). Passagens, mudanças e transformações. História de Phaeton nas *Metamorfozes* de Ovídio: interferência no ritmo dos dias e das estações. *Paisagem com Orfeu e Eurídice*, de Poussin: “quadro que representa tão bem... os eternos contrastes da alegria e da tristeza”⁷⁹. Crises nas relações (de poder) _ entre classes sociais _ entre deuses, seres humanos e animais _ entre homens e mulheres.

matrimônio; a terceira é a descrição de um combate, presenciado por Delacroix numa floresta das cercanias, entre uma mosca varejeira e uma aranha, em que a primeira leva a melhor sobre a segunda. CLARK, T. J., p.p. 136-137.

⁷⁸ http://www.correspondance-delacroix.fr/correspondances/bdd/correspondance/204#anot_4 (visitado em 01/08/2013). É bastante significativo que esta carta a George Sand se apresente como tentativa de consolo pelos problemas afetivos e familiares a escritora, que acabava de romper com sua filha e com Chopin. “Vous avez dû éprouver de cruels chagrins (...) Ces blessures-là peuvent-elles se cicatrizer? Je crains pour vous, pauvre amie, qu'elles ne saignent encore longtemps. Votre fille n'est pas faite, à ce qu'il paraît, du même limon que le reste de l'humanité : c'est ce qui a sans doute empêché votre réconciliation quand vous vous êtes revues”.

⁷⁹ *Journal*, 1853, citado por JOHNSON, in *Les dernières années*, 33.

4) **Relação com as fontes narrativas** (Ovídio, Virgílio). Ideias sobre arte expostas nos artigos sobre Michelangelo, Rafael, Poussin, ideia do belo. Diálogo com a tradição: Rubens e Séc. XVIII, definição da “modalidade” do ciclo.

Texto para apresentação no colóquio *Periódicos & Literatura: aproximações*

Biard e o *Musée des Familles*

O convite para participar dessa mesa redonda do *II Colóquio Periódicos & Literatura* é uma oportunidade para apresentar algumas questões com que me deparei durante minha pesquisa de doutorado, que dizem respeito à aproximação entre uma parcela da produção de arte do século XIX e periódicos ilustrados sob a bandeira de uma aliança entre instrução e entretenimento.

Ao fazer o levantamento da trajetória do pintor François-Auguste Biard, saltou-me aos olhos o paralelo entre a posição pretendida pelo artista e aquela que o *Musée des Familles* se propunha, na mesma época, a ocupar na cultura francesa.

O objetivo declarado do fundador *Musée des Familles*, Émile de Girardin, era criar um "Louvre popular, acessível às famílias modestas, pouco cultivadas, mais atraídas pelas imagens do que pelos textos": educar (dando ênfase aqui à "ilustração" pela imagem), divertir, tornar-se popular.

Num editorial de 1840 do *Musée des Familles* pode-se ler:

Os mistérios mais árduos tomam aqui uma forma atraente; o saber faz-se pequeno e ajoelha-se diante daqueles a quem ensina (...) o livro para todos (...) que pode ser posto entre as mãos das meninas pequenas, enquanto os homens sérios nele encontram as distrações que pedem à literatura. É uma *Revista*, mas uma *Revista* que não apresenta perigo, e acima de tudo uma *Revista* divertida.

Frequentemente, os mesmos temas das pinturas que faziam sucesso nos Salões serviam de inspiração aos folhetins históricos do *Musée des familles*. Por outro lado, muitos pintores produziam quadros que tinham especial afinidade com certo tipo de texto publicados em jornais e revistas, estabelecendo com eles uma relação de complementaridade.

Hoje um nome pouco conhecido, François-Auguste Biard foi um pintor da época romântica, que expôs nos Salões anuais de pintura durante sessenta anos. Grande viajante, participou de uma expedição ao Círculo Polar Ártico e morou por dois anos no Brasil. Mantinha em Paris um "ateliê-museu", que funcionava como gabinete de curiosidades e vitrine de suas pinturas mostrando sítios e costumes dos quatro cantos do mundo. Chegou a alcançar grande popularidade durante a Monarquia de Julho, mas a principal razão de seu sucesso não eram os quadros com temas exóticos, e sim quadros com charges cômicas pintadas a óleo, muito apreciadas por uma parcela mais modesta e descompromissada do público. A crônica dos Salões de Pintura registra que pequenas multidões morriam de rir todo ano diante das piadas visuais do pintor. Essa simpatia angariada junto ao grande

público, a que se somavam a aura romântica de explorador e uma competência básica de retratista, acabou por aproximá-lo da corte do "rei-burguês" Luís Filipe, que o favoreceu com encomendas de pinturas destinadas a instituições públicas, museus e coleções oficiais. O prestígio oficial adquirido pelo pintor o tornava certamente um colaborador precioso para o *Musée des Familles*.

Em 1839 e 1841, o *Musée des familles* publicaria versões romanceadas de notas de viagem enviadas por Biard da Dinamarca e Noruega. Os textos são apresentados pelo editor, Samuel Henry Berthoud, que também escrevia grande parte das biografias de artistas e textos de ficção com temas ligados a ciências naturais. Estes últimos serviriam de modelo a um gênero de pintura que o pintor passou a praticar em obras como *A juventude de Lineu*; *Gulliver na ilha dos gigantes* e *Descoberta de um mamute congelado na Sibéria*.

Um texto curioso de Samuel Berthoud intitulado *O macaco de Biard* marcou o início da parceria entre o pintor e o *Musée des familles*, em 1838. Trata-se de uma colagem de narrativas contadas por diferentes personagens durante uma reunião no ateliê-museu de Biard, em meio a jacarés empalhados, peles de tigre e caiaques esquimós. Um dos convivas, apelidado de "velho sábio", profere um discurso exaltando o valor moral e instrutivo das narrativas tradicionais, "lendas ingênuas que se contavam desde muitos séculos atrás", cuja sobrevivência é ameaçada pela "dúvida moderna generalizada". É feito assim um discurso em prol da preservação de narrativas que iam dos mitos da Antiguidade aos *fait-divers* da história nacional e fatos curiosos recolhidos em diversas regiões do globo. O *Musée des Familles* estava, certamente, "vendendo o seu peixe" junto a fatias do público "desejosas de aprimoramento" e dispostas a pagar por um pouco de verniz cultural.

Ao protestar contra a "dúvida moderna", o texto do *Musée des Familles* talvez estivesse reagindo menos contra o ceticismo positivista do que contra a ironia e as apropriações iconoclastas de uma parcela da literatura e da arte da época. Na época em que "O macaco de Biard" foi publicado no *Musée des Familles*, novelas como *Fortunio* de Gautier (1837) e *Capitaine Pamphyle* de Dumas (1840) já parodiavam os clichês que excitavam a imaginação romântica. Tempos depois, o "Dicionário de Ideias Feitas" seria arquitetado por Flaubert dentro de uma perspectiva simetricamente oposta à posição do "velho sábio".

François Biard e o *Musée des familles* se notabilizavam, ambos, por apresentar ao público uma vitrine com amostras dos diversos gêneros pictóricos e literários. A revista se dividia em seções como novelas, poesias, notícias da sociedade, "estudos históricos", "biografias de artistas", "estudos de ciências naturais", "estudos morais", "fragmentos de viagens"... A multiplicação dessas divisões buscava justificação na proposta pedagógica, mas parecia bastante pueril se comparada ao formato de publicações menos "populares".

Pelo lado da arte, o modo como determinado tipo de produção parecia visar preencher categorizações próximas a essas foi foco de uma tensão entre o "alto" e o "baixo romantismo". Biard seria qualificado por Baudelaire com o epíteto irônico de "homem universal", devido à sua capacidade de abordar com a mesma alegre confiança toda espécie de tema, frequentando tanto os gêneros "mais nobres" quanto os "menos nobres". Biard era sensível às críticas e são bastante sintomáticas suas tentativas de misturar na mesma pintura elementos trágicos e grotescos, como via para superar suas limitações e aceder à categoria da "grande arte", seguindo os exemplos de Victor Hugo ou Delacroix. Os críticos reagiam dizendo que ficavam em dúvida se deviam "rir ou tremer" diante das cenas representadas nas telas. A verdade é que Biard estava longe de ser o único pintor de sua época a aventurar-

se em vários gêneros diferentes, e embora não tenha sido sempre bem sucedido, deixou algumas obras curiosas e singulares.

Chama a atenção, finalmente, a maneira como o *Musée des familles* e os quadros de Biard, com a mesma proposta de divertir e instruir o grande público, sobrepunham de modo explícito uma visada enciclopédica a uma abordagem sensacionalista. Representantes de uma cultura de massa do século XIX já em processo acelerado de expansão, neles se pode perceber, de forma mais explícita do que em uma arte e imprensa menos "populares", a busca de legitimidade através do objetivo declarado de ilustrar o público_ herança abastardada do Iluminismo? _ conjugada ao campo de subjetividade instaurado pelo Romantismo.