

Reflexões sobre a autoimagem em Delacroix

KEVIN LUÍS DAMÁSIO

Mestrando em História da Arte pela Universidade de Campinas (UNICAMP).
e-mail: kevin.damsio@gmail.com

SIMONE BORÓ

Graduanda em Ciências Sociais pela Universidade de Campinas (UNICAMP).
e-mail: simone.boro@hotmail.com



INTRODUÇÃO: PRIMÓRDIOS DE UMA AUTORREFLEXÃO DO ARTISTA

Este breve ensaio busca abordar o tema da imagem e da autorrepresentação do artista, com especial interesse para o momento de ápice dessa questão durante o alcunhado período romântico ao longo do séc. XIX. A temática da autorrepresentação do artista e sobretudo do processo de construção de sua imagem no campo da História da Arte constitui-se como uma abordagem recorrente dos historiadores, principalmente pela imagem que os próprios artistas buscavam retratar de si mesmos. Sob esse esforço, esclarece-se a escolha lexical conectada às noções de autorrepresentação do artista, em contraste com a assunção do típico conceito de estilo. Indica-se que a noção de projeto estilístico constitui parcela componente e relevante no esforço de autoimagem do artista, mas não em sua completude. Em realidade, por vezes, apesar de as categorias se conectarem e realizarem um processo de coconstrução, a noção de estilo tende notavelmente a apresentar-se em função da imagem projetada pelo artista. Ademais, a sedimentação crítica constituída pela literatura aos excessos da noção de estilo e sua recorrente concepção como contornos limitantes de uma poética artística ou a fotografia de uma sensibilidade circunscrita poderiam constranger implicações mais aprofundadas, que se fortalecem mais sob a noção de autoimagem do artista, conduzindo a nossa opção por esta categoria em detrimento da anterior.

Ao nos referirmos ao processo de construção da imagem do artista, é essencial retornarmos ao período da Antiguidade, no qual podemos observar tematizações de um limiar processo dessa construção. Durante esse momento, podemos citar as referências de obras feitas por Plínio, o Velho, em seu livro *História natural* [c. 77-79 d.C.] (2002), com uma descrição comparativa e valorativa de importantes figuras artísticas da Antiguidade, como Fídias, Policleto, Agorácrito, entre outros

notáveis. Assim, no mundo Antigo, percebe-se o início de uma construção da figura do artista que já toma elementos notavelmente agonísticos, ou seja, de comparação e hierarquização entre a qualidade das obras e dos artistas do período.

Esse desenvolvimento da imagem do artista, portanto, marca-se como elemento de tematização já presente na tradição antiga, com a finitude desse processo também inserida em seu próprio tempo. No romance *Satiricon* [c. 60 d.C.] (2008), de Petronius, em certa passagem, implica-se um alegado momento de declínio qualitativo das obras, que não emulariam mais a grandiosidade em comparação com obras de períodos anteriores. Logo, na própria Antiguidade, seriam observados o auge e o declínio de um processo de representação social e comparativa dos artistas.

Em continuidade ao salientado declínio do período romano tardio, modifica-se ainda mais negativamente a representação do artista, e este retorna, paulatinamente, ao patamar dos ofícios manuais. Será contra essa configuração, a qual implicava a visão do artista como um entre outros artesãos, que o período a partir do tardo-medieval e da Alta Renascença se oporá. As figuras inaugurais, como os renomados Giotto e Fra Angelico, por exemplo, representarão o início de uma cisão que busca recolocar o artista no mesmo rol das atividades liberais, buscando notabilizar seus aspectos intelectivos. Assim, esse debate de desenvolvimento da imagem do artista manifesta-se fortemente no despontar da modernidade durante os séculos XIV a XVI, caracterizando-se pela tentativa de separação entre o artista e o artesão.

Assim, podemos observar a tentativa do artista de retirar-se das artes mecânicas e passar a pertencer às artes liberais, ou seja, o artista tenta projetar um trabalho intelectual e não manual de si, em que seria reconhecido por aquilo que havia produzido. Este momento é caracterizado pelo surgimento das novelas de artistas, como, por exemplo, *A vida de Filippo Brunelleschi*, de Antonio Manetti (1480-1482). Outro gênero literário que nos permite analisar a autoimagem do artista é o gênero autobiográfico, como, por exemplo, a autobiografia de Benvenuto Cellini (1558-1562), caracterizada por ser uma das primeiras autobiografias produzidas, em que o artista busca retratar-se como uma figura heroica.

Neste processo de construção da autoimagem do artista, o sentimento difundido na Europa do século XIX, com maior concentração sob o território francês, alcunhado na identificação polissemântica de Romantismo, parece ter representado o momento de apogeu dessa tematização. Este movimento surgiria em oposição à escola anterior neoclássica, favorecendo formas artísticas que privilegiam os valores emocionais em detrimento dos valores pautados na estrita razão (Cavalcanti, 1967). Assim, a arte romântica difere-se do neoclassicismo na medida em que os artistas dessa escola concebem o individualismo como uma das principais características presente em suas obras.

Sob esse aspecto da autorrepresentação do artista, propomos endereçar nossa análise para a construção da autoimagem de Delacroix, investigando aspec-

tos notáveis de sua trajetória. Com essa finalidade, recorreremos a escritos, que manifestem elementos de sua subjetividade, expressando seus pensamentos e reflexões. Por conseguinte, destacam-se inúmeras passagens de episódios da sua vida entre 1822 e 1863, condensados em seu singular e distinto *Journal*. Em complemento, para captarmos mais profundamente elementos do processo de construção da autoimagem de Delacroix, preconizamos a análise de obras sintéticas e representativas da maturação de seu desenvolvimento estilístico. À vista disso, apreciaremos algumas de suas obras, com especial interesse para a tela *A primavera*, buscando traços da manifestação do caráter particular da leitura de Delacroix sobre as influências românticas do período. Ao fim, com esses elementos da escrita e da composição imagética, buscaremos aspectos do significado que Delacroix poderia fornecer ao seu fazer artístico e para a construção de sua própria autoimagem.

EXPRESSÕES DO ROMANTISMO: A SINGULARIDADE DE DELACROIX

Evidenciado mais precisamente durante a primeira metade do séc. XIX, e avançando em manifestações tardias, o Romantismo insere-se diante de uma corrosão definitiva do enquadramento tradicional do fazer artístico. Apesar da exponencialidade francesa da expressão romântica, seus primórdios podem ser encontrados no movimento *Sturm und Drang* – Tempestade e Ímpeto –, no final do séc. XVIII, no que seria o futuro território alemão, além de manifestações semelhantemente ricas que se pronunciam em inúmeras outras regiões, como Inglaterra, Espanha e Portugal. Nesse escopo, a escolha pela tematização da autoimagem do artista no Romantismo destaca-se como elemento pronunciado de estudo. Entretanto, impera a maior precisão de nosso entendimento acerca do Romantismo, diante da copiosa literatura que nos adverte sobre o movimento portar inúmeras e distintas compreensões (Cauquelin, 2005).

Precisar a noção de romântico na esfera artística, mesmo que somente na arte pictórica, configura-se como tarefa de óbvia dificuldade e talvez de esforço injustificável, pois suas manifestações são múltiplas e correspondem a inúmeras subjetividades profundamente diferenciadas. Sua conceptualização, primeiramente, poderia ser traçada pela sua negatividade – aquilo que não seria –, comparado tradicionalmente com o movimento estético anterior, denominado de Neoclassicismo. Nessa perspectiva, românticos seriam aqueles artistas que prezavam pelo individualismo, pela emoção em detrimento da razão e pela identificação do homem à Natureza.

Erigindo o sentimento e a imaginação como fontes da criação artística, o romantismo representa uma rebelião de escritores e artistas, no princípio do século XIX, em nome da liberdade de expressão individual, contra as regras e convenções do neoclassicismo que se inspirava na fidelidade aos modelos da antiguidade clássica

greco-romana, limitava e disciplinava, pela natureza intelectual e dogmática dos seus preceitos, as manifestações da personalidade (Cavalcanti, 1967, p. 299).

Como marcação de distinção entre esses movimentos, relacionamos a seguir alguns aspectos sutis, mas fundamentais, que poderiam comprovar tacitamente a cisão estética coroada pela historiografia da arte. Esses elementos se expressariam no trabalhar diferenciado da cor e da linha para as personalidades de cada período, além de a construção do repertório de formas e imagens nutrir-se de fontes e tradições distintas. Contudo, para além da cisão estilística, acusamos que o manuseio particular desses elementos para cada movimento indica uma cisão mais aprofundada na subjetividade e na expressão projetada por esses artistas.

Assim, primeiramente, impõe-nos registrar a contenda entre o elemento da cor e da linha como uma característica distintiva entre o período romântico e a anterior manifestação do Neoclassicismo. Para tanto, opomos aquilo denotado como arte neoclássica, exponenciada aqui com as obras de Jacques-Louis David, e aquilo entre as manifestações românticas que buscamos analisar, referenciado em nossa abordagem da trajetória de Eugène Delacroix. Em David, a precisão da linha é fundamental, marcando-se como definitiva e delimitadora da matéria, dialogando de maneira muito próxima com o racionalismo imperante. David demonstra-nos muito precisamente a importância da linha em toda sua obra, com seus desenhos sustentando-se autonomamente e a cor tomando-se como elemento de ordem secundária. Em *O juramento dos Horácios* (1784), seu prestigioso trabalho de temática histórica e proposição moral, retratando momento decisivo da história de Roma patriarcal em desavença mortal com a família rival de Alba Longa, tem-se uma demonstração da profunda dramaticidade da representação, propondo um radicalismo da mensagem e da composição (Tito Lívio, 2000).

A alusão a temas heroicos no repertório neoclássico, além de referenciar uma antologia imagética construída sobre exemplos morais e virtuosos da Antiguidade, também sugere a aproximação de um tempo histórico de perenes decisões, diante dos vizinhos ares da Revolução Francesa. Estas obras irão pressupor um ordenamento harmônico da composição, com elementos geométricos que permitem uma forte leitura direta de eminentes horizontais e verticais que organizam o sentido da narrativa. Enfim, a linha mantém uma vigorosa associação com a razão, com uma visão objetivada, dentro de um quadro revolucionário que se aproximava (Starobinski, 1988).

Como contraface da linha, destaca-se o elemento da cor. Este ingrediente do pictórico já possuiria associações mais intimistas na historiografia da arte, relacionada mais fortemente com uma leitura da subjetividade do artista, conectado com a intemperividade de seu sentimento, tão alusivo como nas próprias tempestades de Turner. Em proposições mais ousadas, a cor expressaria uma conexão com a sensualidade, com elementos místicos, ou tudo aquilo que se mantém como desconhecido (Gombrich, 1983).

Ainda dentro da questão da cor, as manifestações distintivas são riquíssimas, como expressado nos diferentes nomes elencados como representantes da imponência do colorir. Em marcado primeiro exemplo da pintura moderna do renascimento veneziano, artistas como Ticiano, Tintoretto e Giorgione demonstram a relevância da cor, em relativa oposição à tradição toscana, marcada pelo forte predomínio da linha, como em notáveis desde Giotto até Botticelli. Outras manifestações dessa distinção entre cor e linha são expressas na comparação de diversas trajetórias: desde a aparência mais religiosa e transcendental do uso da cor com El Greco, e seu imponente misticismo com formas quase flamejantes, como na obra *A abertura do Quinto Selo* (1614), sugerindo um forte movimento no quadro, até manifestações menos pudicas, como em *Sansão e Dalila* (1610), de Peter Paul Rubens, com o uso de cores intensas, em um equilíbrio ousado de tonalidades vivas. Por sua vez, a manifestação correspondente pelo favorecimento da linha expressasse, inquestionavelmente, com a definição dos desenhos de Nicolas Poussin, como na obra *Uma dança para a música do tempo* (1634), em que esta tradição francesa manifesta diretamente sua filiação florentina.

Assim, temos a configuração de uma nova querela entre cor e linha em um *topos* de oposição de caráter comum no caminho artístico. Essa dualidade, com matices diferenciados, continuará por toda a trajetória da história da arte moderna, até a cisão mais profunda da revolução dos meios, suportes e materiais na contemporaneidade (Argan, 1995). O embate da representação com predominância da linha ou da cor é tomado aqui, dentro de nossa discussão da autorrepresentação do artista, como um possível primeiro indício da expressão da subjetividade através da obra, em um momento de ainda forte enquadramento do fazer artístico, que não permite ao seu artífice trabalhar com liberdade sobre as regras tradicionais de seu campo.

Além da oposição entre linha e cor, tido desde tempos remotos na diferença que propomos entre a tradição florentina e a veneziana, interessa-nos mais diretamente a profusão da cor no período romântico, e mais particularmente na manifestação da cor em Eugène Delacroix. A escolha do período romântico deve-se à subjetividade desatada, conjurada pelo esfacelamento da própria arte tradicional e de seus componentes. Como observa Gombrich, “pela primeira vez, tornou-se verdade que a arte era um perfeito meio para se expressar a individualidade – desde que o artista tivesse uma individualidade a expressar” (1983, p. 398). A escolha de Delacroix, como representante do movimento, deve-se ao próprio reconhecimento pelo pintor de sua vinculação a essa estética e à forma como expressava sua particular personalidade. Em seu *Journal*, na data de 7 maio de 1824, Delacroix, em um súbito momento de simplicidade, descreve:

Não tenho amor por pinturas razoáveis. Há em mim um antigo fermento, alguma profundidade negra que deve ser satisfeita. Se eu não estou agitado e excitado como uma serpente nas mãos do domador, não estou inspirado. Devo reconhecer

e aceitar isso. Qualquer coisa boa que eu tenha feito, veio a mim nessa forma (Delacroix, 1995 [7/V/1824], p. 15, *tradução nossa*).

Nesse escopo, a interpretação da sensibilidade daquele período, de finais do séc. XVIII e do decorrer, principalmente, da primeira metade do séc. XIX, irá se sagrar pela definição imprecisa e multiforme de Romantismo, repleta de compreensões distintas e manifestações singulares. O próprio Delacroix será imputado como partícipe e um dos líderes desse movimento, respondendo que

se por Romantismo eles entendem a livre manifestação das minhas impressões pessoais, meu esforço para escapar dos tipos eternamente copiados nas escolas, e meu desdém por receitas acadêmicas – então eu admito não somente que sou um romântico, mas que eu tenho sido um desde os quinze anos, quando eu já preferia Prud'hon e Gros a Guérin e Girodet (Delacroix, 1995, p. 15, *tradução nossa*).

A crítica de Delacroix às “receitas acadêmicas”, seu incômodo com a expressão artística corrente e os grilhões do academicismo, ecoam também uma crise maior, do papel e das personagens do campo da arte. Podemos afirmar que, nesse momento, o triângulo comitente, crítico e artista perturba-se, perdendo o equilíbrio entre as partes. A principal transfiguração, podemos acusar, se dará na esfera do comitente da obra, ao ser trocada a figura do aristocrata pelo burguês moderno. Antes, aquele era inserido na matriz social com *locus* e deveres tradicionalmente estipulados, sendo a esfera artística nada estranha ao seu cotidiano; para o burguês, contudo, impera uma posição social fluida, garantida apenas por um coroa-mento monetário e tendo a arte como elemento estranho, periférico em seu viver.

Assim, a expressão romântica, rompendo com o Neoclassicismo, seja pela composição, técnica, forma e temática, possui uma cisão mais tácita, expressada pela acusada vinculação ao individualismo exacerbado, em detrimento da razão e da moral. Em síntese, estaria em processo uma mudança das regras e da percepção do próprio artista, contudo, “a ideia de que a verdadeira finalidade da arte era expressar a personalidade só poderia ganhar terreno quando a arte tivesse perdido todas as outras finalidades” (Gombrich, 1983, p. 398).

Aclarado o motivo da escolha do período, ao ser o momento de maior eclosão da subjetividade particular do artista, constata-se uma mudança que lhe permite retrabalhar a herança das formas e, particularmente, da cor. Como afirmado, o destaque do elemento da cor em Delacroix manifesta-se tão singularmente, que mesmo diante do recebimento crítico da sua obra o *Massacre de Quios (1824)*, no *Salon* francês, Stendhal, como um dos julgadores, reconhece nesse pintor um novo elemento que se destaca no uso da cor (Stendhal, 1954). Delacroix exprimiria diretamente emoções e sentimentos, quando “justapunha as cores, em pinceladas enérgicas, obtendo harmonias intensas, carregadas de sugestões de sonoridades” (Cavallanti, 1967, p. 312).

A influência da cor em Delacroix representaria o produto da concisão de inúmeras contribuições, fundamentando-se na tradição clássica do renascimento toscano e, mais manifestadamente, no inigualável uso veneziano da cor. Ainda assim, muito “embora influenciado pelos venezianos, renascentistas, Miguel Ângelo, Caravaggio, Velázquez, Rubens e Géricault [...], as veemências da sensibilidade e a riqueza da imaginação deram-lhe singularidade de estilo, muito especialmente como colorista” (Cavalcanti, 1967, p. 312). Dessa “singularidade” de Delacroix, as influências mais imediatas da cor encontram-se em Fragonard e Antoine-Jean Gros; mas, inquestionavelmente, será o luxurioso e sedutor uso da cor em Rubens que predominará em Delacroix. Assim,

do ponto de vista colorístico e técnico, ele [Delacroix] foi o expoente máximo de uma evolução no tratamento da cor [...] [.] um movimento de partículas de cor pelo afrouxamento dos elementos que as mantém unidas, que resulta numa ênfase no espaço cheio de luz e cor no qual os volumes corpóreos se confundem (Friedlaender, 2001, p. 181).

O período romântico inaugura também o alargamento dos temas que permitem aos artistas abordar e compor, seja na produção literária – Victor Hugo, Lord Byron, George Sand, Alexandre Dumas, Balzac, Baudelaire e Merimée –, seja na música – com Mozart, Chopin, Rossini, Paganini, Berlioz e Auber – e, principalmente, na esfera pictórica. Esses temas, antes restritos ao aceitável pelo gosto comum e pela Academia, com sustentação, principalmente, no repertório religioso e Antigo, amplia-se em direção ao exótico e à ruína das certezas da razão. Em síntese, trata-se de uma temática que se confunde com os descontentamentos dos elementos burgueses da vida, confluindo-se no “culto do misterioso e do noturno, do grotesco e do horrível, do fantástico, do diabólico e do macabro, do patológico e do perverso, [sendo] outra modalidade do inconformismo romântico com as realidades burguesas” (Cavalcanti, 1967, p. 301).

Como salientado alhures, o Romantismo conjuga uma miríade de interpretações distintas, representando Eugène Delacroix uma leitura possível, com traços pessoais marcantes. Nesse aspecto, a questão da temática abordada por Delacroix distingue-se muito profundamente de outros destaques do Romantismo – como as versões mais sombrias de Heinrich Füßli e Francisco de Goya – ao romper com elementos tradicionais da cor, linha e tema, mas mantendo o diálogo com o referencial clássico. Sob este aspecto, confirma-se tal alegação com passagens de seu *Journal* e, fundamentalmente, pelo impacto de sua viagem pelo Marrocos e pela Argélia. Segundo as palavras de Delacroix, “os gregos e os romanos estão na minha porta, nos árabes que se envolvem em uma veste branca e se assemelham a Cato ou Bruto, com suporte aristocrático ainda que na maneira da simplicidade republicana” (Delacroix, 1995, pp. 16-17, *tradução nossa*). Para intérpretes de sua

trajetória, haveria mesmo uma questionada inflexão em sua obra quando

realiza viagem de seis meses em Marrocos, passando pela Espanha. A viagem foi-lhe uma revelação, influenciando-lhe a arte, particularmente na cor e no gosto romântico do pitoresco e exótico da natureza e das populações espanholas africanas. Transformou-o na principal figura do orientalismo na pintura francesa (Cavalcanti, 1967, p. 311).

Assim, ao interpretarmos Delacroix, devemos considerar o balanceamento entre seu exotismo dos temas, com a protuberância do destaque da cor e a ousadia da composição, com seu respeito e sua busca de harmonia na influência e na formação clássica recebida. Logo, necessitamos de cuidado para corrigirmos as interpretações errôneas sobre a imagem de Delacroix. Para Brolezzi,

O “classicismo de Delacroix”, se é que podemos usar a expressão sem cair na dicotomia entre classicismo e romantismo – que como demonstraremos a seguir não faz parte do elenco das questões fundamentais do autor, pelo menos do modo como podemos concebê-la –, define-se por uma busca poética e compositiva de harmonia e estruturação dinâmica da obra, princípio presente ao longo de sua carreira inteira, desde o início. Embora siga seus próprios e geniais caminhos, Delacroix não deixa de prestar seu reconhecimento à pintura do grande século de Louis XIV (1994, p. 113).

Confirma-se esse “classicismo de Delacroix” por suas obras usarem como repertório de composição mestres da pintura, como a referência a Le Brun e tantos outros, como Ticiano, Poussin, Francesco Albani, Paolo Veronese, Tintoretto e Rubens. O destaque de Delacroix é sua ousadia em como retrabalhar os temas da tradição, “sempre insistindo na imaginação como a primeira e maior qualidade em um grande artista” (Delacroix, 1995, p. 20, *tradução nossa*).

Usualmente, outra possível distorção da imagem de Delacroix pode ocorrer sob a questão do elemento revolucionário e heroico, uma vez que ele projeta sua autoimagem associado a certo heroísmo, como refletido na passagem em que afirma: “deve-se ser ousado à extremidade; sem ousadia, e mesmo sem ousadia extrema, não há beleza” (Delacroix, 1995, p. 27, *tradução nossa*). Cuidamos, entretanto, de corrigir o tingimento revolucionário que possamos delegar a Delacroix. Apesar de encontrar-se no bojo resultante da onda revolucionária francesa e ter consagrado sua obra *A liberdade guiando o povo* (1830) como símbolo ressonante da alegoria da liberdade em trajes modernizantes, Delacroix em “várias páginas de seu *Journal* mostra horror ao populacho, e uma profunda desconfiança no vago humanitarismo de seu tempo” (Wellington *apud* Delacroix, 1995, p. 16, *tradução*

nossa). Assim, mesmo que Delacroix compartilhe da leitura e sentimentos pessimistas de Géricault, lendo o momento como crítico, eivado de frustrações e de sonhos comprometidos – consubstanciado na obra *A balsa da Medusa* (1819), *magnum opus* de Géricault, sendo a metáfora concreta do naufrágio das esperanças acumuladas no período –, ele não pode ser tomado como uma figura revolucionária. Pois, apesar de animar-se em uma visão positiva acerca do período e dos efeitos da Revolução de 1830, durante os períodos seguintes e, especialmente, durante as conturbações revolucionárias de 1848, ele apresentará aprofundada crítica, buscando refúgio e afastando-se em sua casa no campo em *Champrosay*.

Para ilustrar as assertivas feitas sobre a figura de Eugène Delacroix, sobretudo pela exponencial representação da cor e do tema em suas obras, propomos compreender a autoimagem deste artista, principal questão que norteia este ensaio, a partir da obra *A primavera* (1856), resultado de um trabalho tardio de Delacroix, que viverá até 1863. Para tal objetivo, sugerimos a escolha da análise desta obra como manifestação de um caráter de síntese de sua produção pictórica. Delacroix, pacificado em seu trabalhar com as influências da tradição clássica, com entrada dos novos temas no séc. XIX e com as mudanças providas no bojo do Romantismo, amalgama essa profusão de influências em um estilo particular e sublime, tendo já estabelecido seu renome e sua posição social como artista. Ademais, a escolha desta obra mais madura de Delacroix dialogaria com a noção de estilo tardio, momento de maior sensibilidade da particularidade do artista e uma questão que será desenvolvida muito fortemente no romantismo tardio.

A obra escolhida, *A primavera*, pertence ao ciclo de *As quatro estações de Hartmann*, composto por *A primavera ou Orfeu e Eurídice*, *O verão ou Diana e Actéon*, *O outono ou Baco e Ariadne* e *O inverno ou Juno e Éolo*. Este conjunto de quadros foi encomendado, em 1856, por André-Frédéric Hartmann, político e industrial têxtil da região da Alsácia, cujos respectivos temas das telas foram escolhas do próprio artista, Eugène Delacroix. Os quadros encontram-se atualmente no catálogo das obras pertencentes ao Museu de Arte de São Paulo (MASP), adquiridos por esta instituição em 1958, juntamente à *Wildenstein Gallery of New York* (Brolezzi, 1994).

Focaremos nossa análise sobre *A primavera*, apesar de considerarmos a existência de um forte vínculo entre as quatro obras, completando uma noção de ciclo, como demonstrado por Delacroix na escolha desses temas. Assim, analisando a tematização desta obra, podemos observar no livro *As metamorfoses* [c. 8 d.C.] (1983), de Ovídio, a narrativa do mito de Orfeu e Eurídice que norteia e inspira a construção desta pintura. Na mitologia grega, Orfeu é descrito como um bárbaro, filho do rei da Trácia, Éagro, ou, em outras versões, também tido como filho de Apolo, em uma relação com a musa Calíope. Dentro dessa narrativa, Orfeu, o personagem principal do mito, é considerado o poeta de maior talento do período e figura-se também como encantador das criaturas, maravilhando os elementos da natureza com a melodia emanada da sua lira. Neste aspecto, “nós lembramos de Orfeu por sua habilidade musical e pela beleza de sua voz; sua canção poderia fazer um leão deitar-se como um cordeiro” (Friedman, 1965, p. 1).



FIGURA 1. *A Primavera ou Orfeu e Eurídice*

Fonte: Eugène Delacroix, *A Primavera**, c. 1856, óleo sobre tela, 198 x 166,5 cm, Museu de Arte de São Paulo, Brasil, SP.

*Versão digital da obra em Warburg – Banco Comparativo de Imagens.

No mito, Orfeu era casado com Eurídice, e um dia, enquanto sua esposa estava colhendo flores na relva, acompanhada por um grupo de náiades, pisa em uma serpente que a fere no pé, privando-a da vida. Orfeu, sofrendo com a morte de sua amada, resolve ir até o mundo dos mortos para pedir que a recém-esposa

retornasse ao mundo superior (Ovídio, 1983). Assim, decidido a não chorar mais por Eurídice, Orfeu desceu pelo caminho de Éstige e, chegando ao mundo inferior, revelou-se diante de Perséfone e Hades. Tocando a sua lira, suplica aos deuses do mundo inferior que pudesse ter sua mulher de volta. Dessa maneira, como ilustrado na passagem de Ovídio sobre a súplica de Orfeu a Hades, declama:

O motivo da minha vinda é minha esposa, em que uma víbora em que pisou deram um veneno que a matou na flor dos anos. Quis me resignar ao sofrimento, e não vou negar que tentei; o Amor foi mais forte. [...] Nós todos para cá nos dirigimos, aqui é a nossa última morada, tendes sobre o gênero humano o mais prolongado dos reinados. Também ela, quando tiver vivido um número razoável de anos, estará sujeita ao vosso arbítrio; o favor que peço é desfrutar a sua presença (Ovídio, 1983, p. 183).

Hades, comovido pelo canto de Orfeu, concede-lhe o desejo de Eurídice voltar ao mundo superior, porém estabelece uma condição: Orfeu não deveria olhar para trás até que saíssem dos vales do Averno (Ovídio, 1983). Caminhavam por uma passagem tenebrosa, porém, quando estavam quase saindo do mundo inferior e transpassando a superfície terrestre, Orfeu, com receio de que Eurídice não estivesse acompanhando-o e ansioso para admirá-la, volta-se para trás. Eurídice recua e estende o braço para tentar agarrar seu amado, porém, como vaticinado, ao descumprir a ordem, Orfeu perde-a pela segunda vez, e ela se torna somente um espectro. Orfeu, depois de perder Eurídice novamente e o sentimento do amor ter-se manifestado de maneira perniciosa em sua vida, afasta-se de todo e qualquer amor das mulheres (Ovídio, 1983). Portanto, com essa experiência, Orfeu “ensinou aos povos da Trácia a transferirem o amor para os adolescentes, e colherem, antes da juventude, as flores de uma breve primavera” (Ovídio, 1983, p. 185).

No quadro *A primavera*, Delacroix representa um dos momentos de maior dramaticidade da narrativa, quando Orfeu avista ao longe, em desespero, a sina destinada à sua amada após ser picada pela serpente. Ao centro vemos Eurídice, desfalecendo-se aos braços de uma ninfa que a socorre, enquanto outra observa com espanto o episódio, deixando cair seu cesto de flores. A cena completa-se com o movimento fugidivo da serpente ao canto inferior direito da tela e o enquadramento das personagens em uma natureza majestosa, feita com pinceladas ágeis, dando forte alusão de movimento. Delacroix planeja a disposição das figuras do quadro, formando uma grande diagonal que une todas as personagens da composição, paralelamente ao movimento de ascensão da colina ao fundo. De uma forma sintética, Delacroix harmoniza as personagens e também equilibra cores quentes, como o manto esvoaçante de Orfeu e Eurídice, e o complemento das cores frias predominantes no vestuário das ninfas. Ademais, depreende-se um desenvolvimento das expressões dramáticas que evoluem através de todas as personagens

femininas, exaltando-se o movimento dos braços de Eurídice e da ninfa auxiliadora que completam um semicírculo ao centro da tela, conduzindo o olhar do observador ao centro da composição. Como último deleite da obra, Delacroix remete-nos à figura quiasmática da ninfa, com o contraposto de sua perna correspondido no movimento dos braços, em diálogo com a influência da estatuária clássica.

Apesar do deslumbre promovido pela obra, sua trajetória, com as demais telas d' *As quatro estações*, é envolta em desventuras. Como indicado, a encomenda é feita em 1856, registrando-se em seu *Journal*, em 14 de abril de 1860, em que ele “fez grandes avanços com as quatro telas das Estações de Hartmann” (Delacroix, 1995 [14/IV/1860], p. 432, *tradução nossa*). Contudo, a obra continuará incompleta até a morte do artista, em 1863, e de acordo com Pomarède, a obra irá passar por muitas mãos e sofrerá diversas intervenções até alcançar em 1958 seu atual proprietário (Brook, 2011).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa breve análise, absorvemo-nos com a latente questão da autorrepresentação do artista. Para tanto, recorreremos a escritos, que manifestassem pensamentos e reflexões subjetivas, complementado com a análise de obras sintéticas e representativas da maturação do desenvolvimento estilístico do artista, buscando elementos do significado que este fornecia ao seu fazer e à construção de sua autoimagem.

Dado nosso interesse na construção da autorrepresentação de Delacroix durante sua trajetória, utilizamos passagens de seu *Journal*, compreendendo períodos da sua vida entre 1822 e 1863. Associadamente, coadunamos com a apreciação de algumas de suas obras, com especial interesse para a tela *A primavera*, buscando traços da manifestação do caráter particular da leitura de Delacroix sobre as influências românticas do período.

Sobre o recurso às passagens do *Journal*, Delacroix adverte-nos que

A pena não é realmente minha ferramenta mais apropriada; sinto que meus pensamentos são genuínos e que eles fluem suficientemente livres, mas a necessidade de planejamento ordenado e de desenvolvimento de uma sequência regular me apavora. Acredite em mim, a necessidade de escrever uma única folha me dá dor de cabeça (Delacroix, 1995, p. 28, *tradução nossa*).

E ademais, previne-nos de que o *Journal* teria somente finalidade para si próprio, salvaguardando que sua escrita “irá me manter verdadeiro e, espero, me fará bem” (Delacroix, 1995 [3/IX/1822], p. 1, *tradução nossa*). Tais advertências, entretanto, jamais constrangeram a fortuna crítica dessa obra para a confecção da genialidade da figura de Delacroix na história da arte, além de sua influência para a construção de toda a ideia de artista romântico do séc. XIX.

Sobre o recurso às obras de Delacroix, em especial *A primavera*, como expressão de sua autoimagem, o próprio artista confirma-nos tal assertiva, quando afirma que “qualquer que seja o tema aparente, é sempre ele mesmo o que o artista pinta. O assunto meramente exalta seu sentimento interior” (Delacroix, 1995, p. 21, *tradução nossa*). Em complemento, a seguinte passagem serve-nos como demonstração do elogio de Delacroix à superioridade da pintura como expressão, capaz de alcançar a totalidade da representação, permitindo que, “mesmo à distância, apele, diretamente para a mais íntima parte da alma, transportando sem palavras para a realidade que alguém poderia chamar da música da pintura” (Delacroix, 1995, p. 21, *tradução nossa*).

Assim, texto e obra, ambos contribuem para a autoimagem de Delacroix, correspondendo ao imaginário criado sobre este artista. Já em seu tempo, o reconhecimento alcançou-lhe, após um início conturbado conforme avaliação ácida da Academia francesa. Seus contemporâneos assentiam para a sua genialidade, como expresso por Alfred Roubaut, que “conta-nos, que Delacroix poderia produzir leões e tigres a partir de seu próprio gato” (Wellington *apud* Delacroix, 1995, p. 22, *tradução nossa*). Ao fim, será seu amigo, e também gênio do séc. XIX, Charles Baudelaire, quem nos fornecerá a visão perdurante de Delacroix como alguém “apaixonadamente apaixonado pela paixão, mas com fria determinação de expressar a paixão tão claramente quanto possível” (Baudelaire *apud* Delacroix, 1995, p. 14, *tradução nossa*).

Em suma, apesar dos defeitos de um sujeito submetido ao escrutínio da história, em Delacroix, autoimagem e imagem ressoam-se em uma dialética harmoniosa, gestando alguém com profunda sensibilidade, que acredita que “a primeira qualidade em uma pintura é ser um deleite para os olhos” (Delacroix, 1995 [22/VI/1863], p. 444, *tradução nossa*), sempre mantendo “a faculdade de ser tocado pela beleza” (Delacroix, 1995, p. 20).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Argan, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. 2 ed. Lisboa: Estampa, 1995.
- Brolezzi, Renato. “O Verão ou Diana e Actéon” de Delacroix: uma versão moderna de uma tragédia. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, 1(1): 109-116. 1994.
- Brook, Carolina. *Grandes mestres: Delacroix*. São Paulo: Editora Abril, 2011.
- Cauquelin, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Cavalcanti, Carlos. *Conheça os estilos de pintura: da pré-história ao Realismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- Cellini, Benvenuto. *Vida de Benvenuto Cellini*: escrita por ele mesmo. São Paulo: Athena, 1939.
- Delacroix. *The Journal of Eugene Delacroix*. Londres: Phaidon Press Limited, 1995.
- Friedlaender, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

- Friedman, John Block. *The Figure of Orpheus in the Antiquity and Middle Ages*. 426 f. Tese (doutorado) – Michigan State University, Language and Literature, Department of English, Michigan, 1965.
- Gombrich, E. H. *A História da Arte*. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- Manetti, Antonio. *A novela do grasso entalhador. A vida de Filippo Brunelleschi*. São Paulo: Editora Unicamp, 2013.
- Ovídio. *As Metamorfoses*. São Paulo: Editora Ediouro, 1983.
- Plínio, o Velho. *Historia Natural*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Petrônio. *Satiricon*. São Paulo: Cosac & Naif, 2008.
- Starobinski, Jean. *1789: os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- Stendhal. *Oeuvres Complètes*. Paris: Larrive, 1954.
- Tito Lívio. *Historia de Roma desde su Fundación*. Madrid: Editorial Gredos, 2000.
- Warburg: Banco Comparativo de Imagens. *A Primavera*. Centro de História da Arte e Arqueologia, Unicamp. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/7831>. Acesso em: 30 nov. 2017.

ARTIGO RECEBIDO EM 21/03/2018; APROVADO PARA PUBLICAÇÃO EM 23/06/2018

RESUMO: Este artigo tem o intuito de discorrer sobre o *topos* do processo de construção da autoimagem do artista, focando, principalmente, na figura de Eugène Delacroix. Dessa forma, o artigo visa uma reflexão da autorrepresentação do artista, manifestado, sobretudo, no período do séc. XIX, com as expressões pictóricas do movimento romântico. Assim, propomo-nos a investigar elementos significativos da trajetória de Delacroix que manifestem características de suas reflexões e de seus pensamentos que possam ajudar-nos a compreender o processo de construção da sua autoimagem. Para tanto, servir-nos-emos dos próprios relatos de Delacroix, especialmente dos escritos de seu singular *Journal* e mediante a análise da obra *A primavera*, observando traços particulares da leitura que Delacroix faz do Romantismo. Ao fim, buscaremos demonstrar aspectos de seus escritos e da sua composição pictórica que possam nos fornecer elementos do seu fazer artístico, auxiliando-nos na construção da sua própria autoimagem.

PALAVRAS-CHAVE: Autoimagem. Autorrepresentação. Eugène Delacroix. Romantismo.

ABSTRACT: This article aims to discuss about the *topos* of the process of construction of the artist's self-image, focusing mainly on the figure of Eugène Delacroix. In this way, the article aims at a reflection of the artist's self-representation, manifested, above all, along the 19th century, with the pictorial expressions of the romantic movement. Thus, we propose to investigate significant elements of Delacroix's trajectory that manifest characteristics of his reflections and his thoughts and help us in the process of constructing his self-image. This way, we will use Delacroix's own accounts, especially from the writings of his singular *Journal* and through an analysis of the work *Spring*, observing particular features of Dela-

croix's reading of Romanticism. Finally, we will seek aspects of his writings and his pictorial composition that demonstrates aspects of his artistic manner, aiding us in the construction of his own self-image.

KEYWORDS: Self-image. Self-representation. Eugène Delacroix. Romanticism.