

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB  
INSTITUTO DE ARTES – IdA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE**

**LÍVIA ZACARIAS ROCHA**

***A MORTE DE OFÉLIA*, DE EUGÈNE DELACROIX:  
Teatro, Pintura e Gestualidade**

Brasília  
2015

**LÍVIA ZACARIAS ROCHA**

***A MORTE DE OFÉLIA, DE EUGÈNE DELACROIX:***  
Teatro, Pintura e Gestualidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito para obtenção de título de Mestre em Arte.

Linha de pesquisa: Teoria e História da Arte.  
Orientador: Prof. Dr. Biagio D'Angelo

Brasília  
2015

**LÍVIA ZACARIAS ROCHA**

***A MORTE DE OFÉLIA, DE EUGÈNE DELACROIX:***

Teatro, Pintura e Gestualidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito para obtenção de título de Mestre em Arte.

Linha de pesquisa: Teoria e História da Arte.  
Orientador: Prof. Dr. Biagio D'Angelo

Prof. Dr. Biagio D'Angelo (UNB)  
Orientador

Profa. Dra. Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes (UNB)  
Membro Efetivo

Profa. Dra. Maria Adélia Menegazzo (UFMS)  
Membro Externo

Profa. Dra. Soraia Maria Silva (UNB)  
Suplente

Brasília  
2015

*À Maitê, filha querida,  
prova definitiva que não é preciso mais nada pra ser feliz!*

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, Biagio D'Angelo, que operou um verdadeiro milagre. Estendeu a mão no momento que mais precisei e me mostrou que era possível.

Às Professoras Ana Cândida Avelar e Maria Adélia Menegazzo, pelas valiosas contribuições no exame de qualificação, que, sem dúvida, impulsionaram o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao Cleiton, companheiro de todos os momentos, que soube ser muito paciente com toda minha ansiedade e sempre esteve disposto a ajudar.

Aos colegas servidores da Secretaria de Educação do Distrito Federal que, de alguma forma, deram suporte para realização deste trabalho.

Aos meus pais, que sempre me incentivaram a estudar e seguir em frente.

*“Confesso minha preferência pelas artes silenciosas, pelas coisas mudas de que Poussin dizia que se orgulhava. A palavra é indiscreta; ela nos procura, solicita nossa atenção e, ao nosso tempo, provoca a discussão. A pintura e a escultura parecem mais sérias. É preciso ir até elas.”*

(Eugène Delacroix)

*“O teatro reúne todas as artes para proporcionar mais sensações: a pantomima, as roupas e a beleza do ator duplicam o efeito da obra falada ou cantada. A representação do lugar onde a ação de desenrola aumenta ainda mais todas essas impressões.”*

(Eugène Delacroix)



## RESUMO

O trabalho proposto nesta dissertação objetiva analisar as relações entre literatura, teatro e artes visuais, tendo como ponto de partida as versões sobre *A Morte de Ofélia*, do pintor francês Eugène Delacroix (1798-1863). Assim, a pesquisa abordará questões teóricas acerca dos estudos interartes e as contribuições que o pintor proporcionou para esse campo de trabalho. Por meio da explanação das transformações ocorridas no teatro francês entre os séculos XVII e XIX, esta investigação pretende, também, estabelecer conexões entre a *mise en scène* e o estilo de interpretação francês do século XIX com as escolhas feitas por Delacroix em relação ao gesto e à organização dos personagens em suas obras.

Palavras-chave: Literatura. Teatro. Artes Visuais. Delacroix, Eugène. Ofélia. Estudos interartes.

## ABSTRACT

The work proposed in this dissertation intends to analyze the relationship among literature, theater and visual arts, taking as a starting point the versions of *The Death of Ophelia* by French painter Eugène Delacroix (1798-1863). Thus, theoretical questions about interart studies and the contributions that the painter gave to this field of work will be arguing. By the means of the explanation of the changes occurred in French theatre between the seventeenth and nineteenth centuries it is intended to create connections among the *mise en scène* and French acting style of nineteenth century with the choices made by Delacroix in relation to gesture and characters organization in his works.

Key-words: Literature. Theatre. Visual Arts. Delacroix, Eugène. Ophelia. Interart studies.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1: Eugène Delacroix, *A Morte de Ofélia*, 1838. Óleo s/ tela, 37,9 x 45,9 cm. Neue Pinakothek, München. .... 21
- Figura 2: Eugène Delacroix, *A Morte de Ofélia*, 1843. Litografia, 18,1 x 25,5 cm. Musée Eugène Delacroix, Paris. .... 22
- Figura 3: Eugène Delacroix, *A Morte de Ofélia*, 1844. Óleo s/ tela, 55 x 64 cm. Oscar Reinhardt Museum “am Römerholz”, Winterthur. .... 22
- Figura 4: Eugène Delacroix, *A Morte de Ofélia*, 1853. Óleo s/ tela, 23 x 30 cm. Musée du Louvre, Paris. .... 23
- Figura 5: Eugène Delacroix, *A Barca de Dante (Dante e Vigílio no Inferno)*, 1822. Óleo s/ tela, 187,9 x 240,5 cm. Musée du Louvre, Paris. .... 36
- Figura 6: Eugène Delacroix, *Morte de Sardanapalo*, 1827. Óleo s/ tela, 368 x 495 cm. Musée du Louvre, Paris. .... 36
- Figura 7: Achille Devéria e Louis Boulanger, *Folie d'Ophélie: Souvenirs du théâtre anglais à Paris*, 1827. Litografia, Folger Shakespeare Library, Washington DC. .... 38
- Figura 8: James Parker, baseada em obra de Richard Westall, *Death of Ophelia, The Dramatic Works of Shakespeare*, editada por George Steevens, 1789. Folger Shakespeare Library, Washington DC. .... 42
- Figura 9: Henry Fuseli, *Ophelia*, 1770-1778. Desenho para o *Roman Album*. British Museum, Londres. .... 44
- Figura 10: Achille Devéria, *Ophélie*, 1827-1830. Bibliothèque Nationale de France, Paris. .... 44
- Figura 11: John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-52. Óleo s/ tela, 76,2 x 111,8 cm. Tate Gallery, Londres. .... 46
- Figura 12: Léopold Burthe, *Ophélie*, 1851. Óleo s/ tela, 62,4 x 100 cm. Musée Sainte-Croix, Poitiers. .... 48
- Figura 13: Paul Albert Steck, *Ophelia Drowning*, 1895. Óleo s/ tela, 98 x 162 cm, Musée de la Ville de Paris, Musée du Petit-Palais, Paris. .... 49
- Figura 14: Eugène Delacroix, *A loucura de Ofélia*, 1834. Litografia, Folger Shakespeare Library, Washington DC. .... 51
- Figura 15: Dante Gabriel Rossetti, *The First Madness of Ophelia*, 1868. Aquarela s/ papel, 39,4 x 29,2 cm. Gallery Oldham, Charles Lees collection. .... 52

Figura 16: Eugène Delacroix, <i>Hamlet e Ofélia</i> , 1840. Óleo s/ tela, 29 x 22 cm, Musée du Louvre, Paris. ....	54
Figura 17: Eugène Delacroix, <i>Hamlet e Ofélia</i> , sem data. Litografia, Musée Eugène Delacroix, Paris. ....	54
Figura 18: Eugène Delacroix, <i>Hamlet e Horácio no cemitério</i> , 1835. Óleo s/ tela, 100 x 81,3 cm. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt. ....	57
Figura 19: Eugène Delacroix, <i>Hamlet e Horácio no cemitério</i> , 1839. Óleo s/ tela, 81 x 65 cm. Musée du Louvre, Paris. ....	57
Figura 20: Eugène Delacroix, <i>Hamlet e Horácio no cemitério</i> , 1843. Litografia, 28,3 x 21,4 cm. Bibliothèque Nationale, Paris. ....	57
Figura 21: Eugène Delacroix, <i>Hamlet e Horácio no cemitério</i> , 1859. Óleo s/ tela, 29 x 36 cm. Musée du Louvre, Paris. ....	58
Figura 22: Eugène Delacroix, <i>O assassinato de Polônio</i> , 1849. Óleo s/ tela, 27.3 x 18.1 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York. ....	59
Figura 23: Eugène Delacroix, <i>O assassinato de Polônio</i> , 1834-43. Litografia, 24.1 x 19.1 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York. ....	59
Figura 24: Eugène Delacroix, <i>Hamlet e o corpo de Polônio</i> . 1855. Óleo s/ tela, 27.3 x 18.1 cm. Musée des Beaux-Arts, Reims. ....	59
Figura 25: Eugène Delacroix, <i>Hamlet e o corpo de Polônio</i> , 1835. Litografia, 24.1 x 19.1 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York. ....	59
Figura 26: Jean-Jacques Grandville, <i>Frenzied Romans at the First Performance of Hernani</i> , Litografia, 25x18cm. Musée Victor Hugo, Paris. ....	94
Figura 27: Albert Besnard, <i>La Bataille d'Hernani</i> , 1903. Óleo s/ tela, 102x122cm. Musée Victor Hugo, Paris. ....	94
Figura 28: Eugène Delacroix, <i>O teatro italiano</i> , 1821. Litografia, Musée Eugène Delacroix, Paris. ....	97

## SUMÁRIO

<b>RESUMO.....</b>	<b>8</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>9</b>
<b>LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....</b>	<b>10</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>1 OFÉLIA E SEUS DESDOBRAMENTOS .....</b>	<b>19</b>
1.1 Eugène Delacroix e as versões de <i>A Morte de Ofélia</i> .....	19
1.2 A personagem e o interesse das artes visuais .....	25
1.3 O problema – construção da personagem via adaptação .....	30
1.4 Por uma questão de paralelismo: A identificação de Ofélia nas representações visuais .....	33
1.5 Comparações .....	39
1.5.1 A Morte de Ofélia por diferentes artistas .....	41
1.5.2 <i>A loucura de Ofélia e a Hamlet e Ofélia</i> .....	49
1.5.3 Outras representações de <i>Hamlet</i> .....	53
<b>2 A COMPARAÇÃO ENTRE AS ARTES .....</b>	<b>61</b>
2.1 Questões teóricas e históricas .....	61
2.2 Contribuições de Eugène Delacroix .....	72
<b>3 TRANSFORMAÇÕES DO TEATRO FRANCÊS E A INFLUÊNCIA TEATRAL NA OBRA DE DELACROIX .....</b>	<b>78</b>
3.1 Da <i>tragédie classique</i> ao teatro revolucionário .....	79
3.2 O Romantismo na literatura e no teatro francês .....	87
<b>CONCLUSÕES.....</b>	<b>99</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>104</b>

## INTRODUÇÃO

A cena da morte de Ofélia, encontrada em forma de discurso indireto na tragédia *Hamlet*, de William Shakespeare (1564-1616), foi traduzida para a pintura e para a gravura por diversos artistas. O pintor francês Eugène Delacroix (1798-1863) contemplou esse tema, realizando três pinturas e uma litografia, todas elas em pequenas dimensões. Apesar de as versões de *A Morte de Ofélia*, de Delacroix, não se situarem no centro de sua produção artística, a produção de telas em pequenas dimensões era frequentemente realizada pelo artista. Os *petits tableaux*, como eram chamados, eram interessantes do ponto de vista comercial, pois havia uma grande demanda no mercado, como observado a partir de um comentário do pintor em seu diário:

Trabalho para terminar minhas pinturas para o Salão e todas aquelas pequenas telas que me pedem. Nunca houve tanta avidez. Parece que minhas pinturas são uma novidade descoberta recentemente.<sup>1</sup> (DELACROIX, *Journal*, 3 de abril de 1853, tradução nossa)

Além disso, para o artista, a produção dessas telas era uma forma de descansar dos grandes trabalhos e, ainda assim, manter-se ocupado, como descreve em carta enviada a Pierre Andrieu:

Tendo permanecido algum tempo sem trabalhar, tomou-me um furor de pintar, que passo às pequenas telas: é ao mesmo tempo uma ocupação e um descanso dos grandes trabalhos. Tenho ainda um resto de mal-humor contra a grande pintura, à qual devo minha última decepção: não calculo, assim, poder voltar tão cedo a elas.<sup>2</sup> (DELACROIX, carta a Pierre Andrieu. 6 de janeiro de 1852 in BURTY: 1878, p.225, tradução nossa).

Assim, que interesse pode haver em uma pintura de pequenas dimensões de um artista consagrado por seus grandes trabalhos? Como um *petit tableau* de uma cena de *Hamlet* pode proporcionar leituras tão estimulantes e fecundas a respeito de um período da história do teatro? Qual a importância da produção de imagens que

<sup>1</sup>No original: Je travaille à finir mes tableaux pour le Salon, et tous ces petits tableaux qu'on me demande. Jamais il n'y a eu autant d'empressement. Il semble que mes peintures sont une nouveauté découverte récemment.

<sup>2</sup>No original: Mon cher Andrieu, j'ai reçu votre lettre avec bien du plaisir et je vous envoie quelques mots de réponse : je suis jusqu'au cou dans les petits tableaux. Ayant été quelque temps sans travailler, il m'a pris une fureur de peindre que je passe sur de petites toiles: c'est à la fois une occupation et un repos des grands travaux. J'ai encore un reste de mauvaise humeur contre la grande peinture, à laquelle j'ai dû mon dernier désappointement: je ne calcule donc pas pouvoir me remettre de sitôt à ces travaux.

ilustram representações teatrais? Qual o valor dessas imagens enquanto objeto de estudo para historiadores da arte?

Investigar as manifestações artísticas do passado é uma atividade não só útil como também elementar para melhor compreender os costumes da sociedade de uma determinada época e até mesmo as formas contemporâneas de arte. As narrativas históricas a respeito do desenvolvimento do teatro são pertinentes para compreender melhor as formas atuais de concepção de um espetáculo, de interpretação teatral e outras questões relacionadas às artes da cena. E, quando essas narrativas são associadas a produções artísticas visuais, seja na pintura, gravura ou outra técnica, constituem-se em mais um documento relevante para compreender tanto o passado da linguagem teatral quanto o da linguagem visual.

O ponto de partida e o que move essa pesquisa é o interesse na produção visual, especialmente a pintura, que colabora para a compreensão da história do teatro. É a investigação de obras e artistas que buscaram traduzir e perpetuar o *hic et nunc*, elemento poderoso e efêmero inerente ao fenômeno teatral. No âmbito desse estudo, as pesquisas sobre as relações entre palavra e imagem se fazem importantes, visto que a produção dessas imagens, que é o objeto desse trabalho, muitas vezes tem como ponto de partida um texto dramático e não uma representação teatral especificamente. O objetivo dessa pesquisa é, portanto, fomentar conhecimento acerca das representações picturais do teatro, assim como da influência do teatro de uma época na composição de uma obra visual. Nesse sentido, além de levantar aspectos estéticos, a obra de arte visual é tratada também como documento histórico que revela perspectivas diversas de uma época.

Partindo do pressuposto de que a produção visual do homem permite não apenas fruições, mas também diálogos com aspectos sociais, culturais filosóficos, estéticos e históricos, questionamentos inquietantes começam a surgir como, por exemplo: de que maneira a produção imagética pode auxiliar o pesquisador de teatro a compreender melhor um espetáculo ou a estética teatral de uma época? Como a pintura pode constituir-se de um registro que celebra uma ação presente apenas no *hic et nunc*? Que lugar as fontes literárias ou teatrais ocupavam na vida de um artista?

Quando um artista assiste a uma representação teatral ou faz a leitura de um texto dramático e transpõe suas impressões sobre o enredo, as cenas ou os personagens numa produção visual, flagrando um momento de ação, torna-se um

evento interessante de investigação. Ele não só pode tornar visível, como também imortal, um momento único. Além de reviver esse momento por meio da pintura, emprega sua subjetividade na leitura da cena e proporciona uma forma diferente de analisar certos aspectos teatrais. Como, por exemplo, a organização dos personagens em cena, que pode proporcionar um estudo sobre as convenções de interpretação e direção da época, ou os figurinos e cenários que eram utilizados, proporcionando uma análise da estética desses elementos.

Falar sobre as relações entre teatro e pintura é uma questão complexa, pois cada uma dessas linguagens utiliza recursos expressivos de natureza diferente. O dramaturgo, a palavra inserida no tempo. O ator, além do recurso do dramaturgo, alia esse elemento ao tom de voz, aos gestos e às expressões, articulando-os no tempo e no espaço. E por último, o pintor, que utiliza, além de cores, tons e formas, gestos e expressões inseridas no espaço, porém congelados na pintura.

O dramaturgo, ao escrever uma peça, tem a possibilidade de apresentar o enredo, os personagens e seus conflitos por toda a extensão da narrativa. O ator pode igualmente proporcionar esse deleite ao longo de toda a duração do espetáculo. Mas uma lógica diferente rege a pintura. Diferente do dramaturgo e do ator, o pintor expõe de uma só vez toda a obra.

Se um pintor busca fazer uma espécie de “tradução literal” a partir de um espetáculo ou texto teatral, precisa ter perspicácia e inteligência para escolher o instante adequado de uma ação, que possibilite traduzir todo seu sentido por meio de um gesto ou de uma expressão e que isso possa ser identificado pelo espectador já no seu primeiro contato com a obra. O pintor não poderá expressar o conceito total da obra de referência, ele sempre fará uma escolha, mas este caminho escolhido é o ponto que poderá conduzir o espectador a compreender o todo.

Há muito se discute acerca da relação entre literatura e pintura. Leonardo da Vinci, André Félibien, Du Bos, Diderot e Baudelaire são alguns exemplos de artistas e críticos que se dedicaram a essa temática e suas teorias são oportunas para o desenvolvimento desta pesquisa. Lessing, outro nome de destaque nesse contexto, célebre dramaturgo e crítico de arte, em sua famosa teoria estética, desenvolvida na obra *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, ao definir os limites da poesia e das artes plásticas, é o primeiro teórico a enfatizar que cada arte está sujeita a condições específicas e avalia que as deduções tolas a partir dessa

concordância, o que o autor denomina de “pseudocrítica”, geraram um efeito negativo às artes, argumentando que:

Ela [pseudocrítica] gerou na poesia a mania da descrição e na pintura o alegorismo; assim procurou-se fazer da primeira uma pintura falante, sem se saber propriamente o que ela pode e deve pintar, e da segunda um poema mudo, sem se ter refletido em que medida ela pode expressar conceitos universais sem se distanciar da sua determinação e se transformar num tipo de escrita arbitrário. (LESSING, 1998, p. 76).

Se, por outro lado, um artista que tem como referência um espetáculo teatral para executar uma pintura buscar fazer apenas algo semelhante a um retrato do teatro, o resultado seria então uma cena congelada, uma espécie de fotografia da cena, desprovida de maiores significações em relação ao texto, mas, em contrapartida, repleto de referências visuais sobre a *mise en scène* do espetáculo “fotografado”. Ou quem sabe ainda, ao invés da mera imitação, uma quebra da tradição do *ut pictura poesis* e a utilização da imaginação de forma mais livre, podendo, inclusive, apresentar algo que não havia sido expressado no texto de origem?

Ao analisar as primeiras pinturas de Eugène Delacroix que foram expostas publicamente nos Salões de Paris, já é possível verificar a forte presença da literatura e do teatro nas produções do pintor. É notório o interesse de Delacroix especialmente em escritores como Dante, Ariosto, Tasso e Byron. A exemplo, tem-se as obras *A Barca de Dante – Dante e Virgílio no Inferno –* (1822) e *Morte de Sardanapalo* (1827).

Os escritos de Delacroix, assim como as críticas direcionadas a si e a seu trabalho – especialmente as realizadas por Charles Baudelaire, poeta e teórico de arte –, evidenciam que o pintor foi um homem erudito. Ao elogiar esse atributo sobrelevado do pintor, em *Escritos Sobre Arte*, Baudelaire diz que Delacroix era portador de uma “arte mágica graças à qual ele pôde traduzir a *palavra* por imagens plásticas mais vivas e mais apropriadas do que as de algum criador da mesma profissão” (BAUDELAIRE, 1998, p. 56). Em continuidade à explanação sobre a grandiosidade da obra do artista, Baudelaire externa a habilidade que o pintor tem de traduzir as emoções e a palavra, por meio da pintura:

É o invisível, é o impalpável, é o sonho, são os nervos, é a alma; e ele faz isso sem outros meios além do contorno e da cor; ele o faz melhor do que

ninguém; ele o fez com a perfeição de um pintor consumado, com o rigor de um literato sutil, com a eloquência de um músico apaixonado. (BAUDELAIRE, 1998, p. 57-58).

Há na obra de Delacroix um lugar especial dedicado às obras de William Shakespeare. Entre pinturas e litografias, há inúmeros trabalhos do pintor francês representando cenas emblemáticas, em especial as tragédias *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth* e *Romeu e Julieta*. Mas em que medida o pintor tem a obra de Shakespeare como referência? Delacroix executa suas pinturas e litografias com referência na leitura de suas obras ou como espectador de uma montagem teatral? Como espectador assistia Shakespeare como era realizado na Inglaterra ou as adaptações romanceadas da França? De que maneira as adaptações romanceadas de Shakespeare na França aparecem nas representações dos gestos na pintura de Delacroix?

A discussão a ser desenvolvida nesta pesquisa refere-se à leitura que Delacroix fez de uma passagem da tragédia *Hamlet*, a morte de Ofélia, muito conhecida e retratada na pintura, por vários artistas, em diversas épocas. A investigação inicia-se pela descrição e comparação entre as quatro versões de *A Morte de Ofélia* realizadas pelo pintor<sup>3</sup>. Com o objetivo de analisar a gestualidade dos personagens pintados por Delacroix e a influência que o teatro exerceu no pintor, serão observadas outras pinturas e litografias do artista relativas à peça. Para tanto, fez-se necessário realizar também uma investigação sobre as teorias e críticas relacionadas à comparação entre as artes, especialmente literatura e pintura. Assim, pretende-se aliar essas teorias para promover uma interpretação mais otimizada das obras.

O estudo enseja também a realização de uma análise da *mise en scène* francesa do século XIX, com o intuito de melhor compreender as representações visuais, os sentidos dos gestos e os empréstimos que os pintores faziam do teatro, igualmente encontrados na pintura de Delacroix, bem como esclarecer se o seu

<sup>3</sup> Importante ressaltar que há um estudo anterior a este, realizado por Luciana Lourenço Paes (2014), pela UNICAMP. A autora também assume as versões de *A morte de Ofélia*, de Eugène Delacroix, como ponto inicial para a dissertação de mestrado. No entanto, segue a investigação relacionando as obras com a tradição visual ligada à representação de Vênus e do suicídio feminino e à pesquisa psiquiátrica francesa no início do século XIX. O estudo realizado pela autora foi de grande valia para esta pesquisa, pois, além de elucidar a forma singular com a qual Delacroix representou a morte de Ofélia, faz análises muito pertinentes relacionadas à noção de “teatral” em pintura.

objeto de imitação era a fonte literária, ou seja, o texto dramático, ou o teatro representado.

A escolha desse mestre da pintura para orientar este estudo deve-se à admiração pelo seu entusiasmo na empreitada de utilizar a literatura e o teatro como referência e por seu empenho na investigação teatral, sobretudo na dedicação empenhada às obras de Shakespeare. O teatral está presente nas obras do pintor em vários aspectos, mas é importante ressaltar que em determinados momentos desta pesquisa o termo é associado a um tipo de expressão estereotipada, sem, contudo, qualificá-lo de forma negativa.

O primeiro capítulo deste trabalho faz uma leitura sobre as versões de *A Morte de Ofélia*, de Delacroix. Em seguida, busca esclarecer quem é Ofélia, tendo em conta o texto de referência, *Hamlet*,<sup>4</sup> e porque essa personagem desperta tanto interesse. Será discutido também o problema das adaptações dos textos de Shakespeare para outras línguas, especialmente as adaptações francesas do século XVII e XVIII. Em seguida, far-se-á comparações entre as representações de Ofélia realizadas por Delacroix e outros artistas e algumas passagens da peça que foram ilustradas também pelo pintor francês.

O segundo capítulo propõe levantar aspectos teóricos acerca das reflexões homológicas entre a literatura, o teatro e as artes visuais. Abordando a polêmica das artes comparadas, pretende-se analisar e comparar alguns tratados e poéticas antigos com as teorias mais recentes sobre adaptação e tradução. Em seguida, destacar-se-á a ligação que o pintor mantinha com a literatura e o teatro e suas contribuições para os estudos interartes.

O terceiro capítulo busca fazer uma análise sobre a *mise en scène* francesa do século XIX, com o objetivo de clarificar e entender como era, possivelmente, o teatro com o qual Eugène Delacroix tinha contato. Busca-se também compreender a retomada que se fez das obras de Shakespeare, na França – para isso, foram investigadas as transformações que o teatro francês sofreu desde o período da *Tragédie Classique* até o auge do Romantismo, perpassando, sobretudo, as mudanças ocorridas no período da Revolução Francesa.

---

<sup>4</sup>Foi utilizada a versão em português de Millôr Fernandes e a adaptação bilíngue de John Milton e Marilise Rezende Bertin.

## 1 OFÉLIA E SEUS DESDOBRAMENTOS

### 1.1 Eugène Delacroix e as versões de *A Morte de Ofélia*

O pequeno trecho que narra a morte de Ofélia foi estudado por Delacroix com uma atenção especial. No total, o artista produziu quatro obras – uma litografia (1843) e três pinturas a óleo (1838, 1844 e 1853) –, todas intituladas de *La Mort d'Ophélie*. As versões de *A Morte de Ofélia* compreendem uma parte da obra de Delacroix, dedicada à peça *Hamlet*, que, por mais de três décadas, retoma o texto do poeta inglês. Entre 1834 e 1853, registra-se que tenha desenvolvido, além de onze pinturas, dezesseis litografias ilustrando as diversas passagens da tragédia *Hamlet*. É nítida a predileção de Delacroix por esse texto, dado que, entre litografias e pinturas, é a peça da qual realizou a maior quantidade de trabalhos.

Além de grande leitor, Delacroix era igualmente apreciador e frequentador de teatro. Isso certamente justifica o fato de o artista ter-se entregado aos enredos e personagens de Shakespeare com tanta tenacidade. Pouco antes de morrer, o pintor escreveu em seu diário que o dramaturgo “está no grupo dos cinco ou seis escritores que são suficientes para alimentar o pensamento” (*apud* ABRIL COLEÇÕES, 2011, p. 104).

Shakespeare, decerto, foi o autor mais contemplado por Delacroix em pinturas e litografias. Mas por que falar de pinturas de dimensões tão pequenas e pouco significativas diante da grandiosidade da obra desse artista? O que há de especial nessas telas? Seria a intenção de Delacroix traduzir um texto de Shakespeare por meio da pintura ou da litografia? Ou fazer uma espécie de retrato de uma representação teatral, congelando uma cena? Ou será que simplesmente tinha a referência de um texto de Shakespeare como ponto de partida para a produção de uma obra independente, sem o intuito de se tornar submisso à ele?

Em 1844, Delacroix publicou uma pequena edição, com oitenta exemplares, contendo treze litografias de *Hamlet*. A série

não teve sorte junto à apreciação do público e não foi sequer compreendida pelos críticos da *L'Artiste*, publicação mais próxima dos artistas românticos e para qual a aproximação com Shakespeare coincidia com a promoção de uma arte moderna. (BROOK, 2011, p. 28).

Essa foi a segunda e última série litográfica de Delacroix<sup>5</sup>. Após sua morte, Paul Maurice adquiriu as pedras litográficas e, em 1864, publicou uma segunda edição, onde foram acrescentadas três gravuras que não tinham sido usadas na edição do artista. A segunda edição contou com duzentos exemplares de dezesseis litografias (YOUNG, 2002, p. 109). Atualmente as pedras litográficas pertencem ao Musée Eugène-Delacroix, em Paris. É importante ressaltar que a série não foi realizada por Delacroix com o propósito de acompanhar uma publicação do texto da peça, como realizado anteriormente para o *Fausto*, de Goethe.

A primeira obra realizada por Delacroix que ilustra um trecho da peça *Hamlet* data de 1825 – *Hamlet e o Fantasma de Seu Pai*. Em setembro de 1827, o pintor ficou fascinado com a versão que assistiu da tragédia, no Théâtre de l'Odéon, realizada pela companhia inglesa de Charles Kemble. Em 26 de setembro de 1827, em carta a seu amigo Charles Soulier, Delacroix escreve:

[...] Os ingleses abriram o teatro. Eles têm feito milagres, pois levam multidões ao Odeon que todas as pedras de pavimentação do bairro se agitam sob as rodas das carruagens. Enfim, eles estão na moda. Os clássicos mais obstinados desceram suas bandeiras. Nossos atores voltam à escola e olham com espanto. As consequências dessas inovações são incalculáveis. Há uma senhora Smithson que ganhou todos os corações interpretando a senhora O'Neill. Charles Kemble, apesar de atenuar sua representação, acabou agradando mais do que havia esperado. [...]° (DELACROIX, carta a Charles Soulier. 26 de setembro de 1827 in BURTY, 1878, p. 93, tradução nossa).

Então, no início de 1830, decidiu dedicar uma série de litografias à peça *Hamlet*. Alan Young acredita que boa parte da série litográfica tenha sido baseada na leitura do texto feita pelo pintor, com algumas exceções, como a da representação de Harriet Smithson, atriz irlandesa que representou Ofélia (YOUNG, 2002, p. 109). Além das litografias, no que diz respeito à pintura, há também onze obras incitadas nessa mesma peça. Delacroix foi, definitivamente, o mais legítimo

<sup>5</sup> Em 1827 Delacroix produziu uma série litográfica para *Fausto*, de Goethe, para acompanhar a versão francesa do texto, escrita por Albert Stapfer.

<sup>6</sup>No original: [...] Les Anglais ont ouvert leur théâtre. Ils font des prodiges puisqu'ils peuplent la salle de l'Odéon à en faire trembler tous les pavés du quartier sous les roues des équipages. Enfin ils ont la vogue. Les classiques les plus obstinés baissent pavillon. Nos acteurs vont à l'école et ouvrent de grands yeux. Les conséquences de cette innovation sont incalculables. Il y a une Mademoiselle Smytson qui fait fureur dans les rôles de miss O'Neill. Charles Kemble s'est simplifié et a fait plus qu'on n'aurait cru [...].

dos filhos de Shakespeare<sup>7</sup>, o artista que mais traduziu para as artes visuais as obras desse dramaturgo tão aclamado.

Nas representações de *A Morte de Ofélia*, Delacroix mantém uma semelhança significativa entre as quatro versões que executou. Em todas, além de ter parte do corpo nu, Ofélia é representada em posição horizontal e repetindo o mesmo gesto, segurando um galho com uma das mãos e a outra mão sobre o corpo, com o braço flexionado, abraçando um ramo de flores. A cabeça, pendendo levemente sobre o ombro aponta para a esquerda da tela. No entanto, na última versão (Figura 4), diferente das outras, apresenta-se com a cabeça voltada para a direita, imitando a posição executada na pedra litográfica.

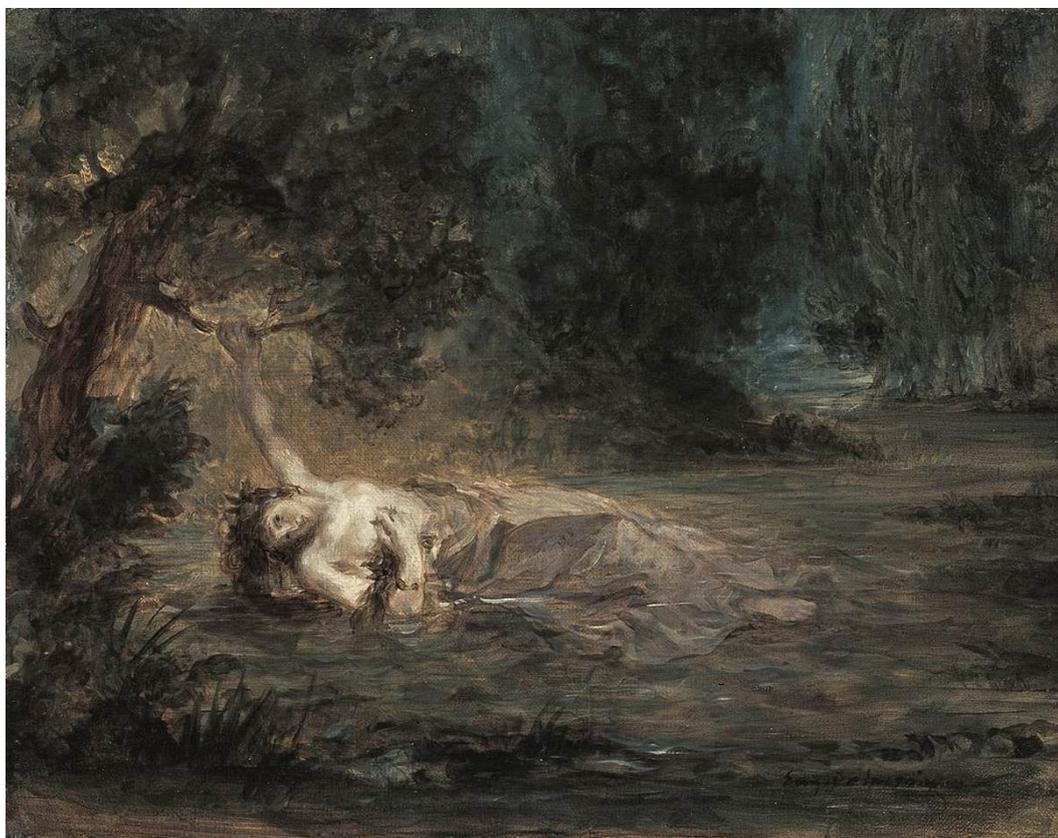


Figura 1 – Eugène Delacroix, *A Morte de Ofélia*, 1838. Óleo s/ tela, 37,9 x 45,9 cm. Neue Pinakothek, München.

<sup>7</sup>*Eugène Delacroix, the most legitimate of Shakespeare's sons* (Eugène Delacroix, o mais legítimo dos filhos de Shakespeare) foi o título de uma exposição ocorrida em 2014, no Musée Eugène-Delacroix, em Paris. A exposição celebrava os 450 anos de nascimento de William Shakespeare e apresentou, pela primeira vez, o conjunto de litografias da série *Hamlet* e as matrizes onde foram feitos os desenhos originais.



Figura 2 – Eugène Delacroix, *A Morte de Ofélia*, 1843. Litografia, 18,1 x 25,5 cm. Musée Eugène Delacroix, Paris.



Figura 3 – Eugène Delacroix, *A Morte de Ofélia*, 1844. Óleo s/ tela, 55 x 64 cm. Oscar Reinhardt Museum "am Römerholz", Winterthur.



Figura 4 – Eugène Delacroix, *A Morte de Ofélia*, 1853. Óleo s/ tela, 23 x 30 cm. Musée du Louvre, Paris.

Nas pinturas, a figura de Ofélia está mais iluminada em relação ao resto do quadro. Ao utilizar a iluminação para orientar o olhar do espectador, causando maior intensidade dramática, dando mais ênfase a um objeto/personagem e escurecendo o restante da cena, nota-se a orientação de um pensamento teatral na organização da tela. Na litografia e na pintura de 1853, Ofélia apresenta-se mais próxima do observador, enquanto que, nas versões de 1838 e 1844, ela está mais distante, assim há uma variação de enquadramento entre as obras. Além disso, as versões de 1838 e 1844, em relação à composição do cenário, são as mais parecidas.

Na versão de 1838, não há grandes variações de cores e, comparada às demais pinturas (1844 e 1853), prevalece o aspecto “inacabado”, característica comum da pintura de Delacroix que será abordada adiante. Já na pintura de 1844, a maior em proporção, é possível notar um “melhor acabamento” e uma iluminação mais acentuada no corpo da personagem com relação às outras versões.

É importante observar que o momento captado por Delacroix, o gesto de Ofélia, denuncia que a personagem ainda não está morta. Os cabelos despenteados dão sinais da loucura da jovem. O vestido, que, pela descrição da rainha, inicialmente, faz Ofélia flutuar, é o mesmo que a arrasta para a morte. Sua nudez

parcial também colabora para a criação de uma atmosfera sensual para o momento da morte.

Apesar de não ser nítida, nas diversas versões, a expressão facial da personagem, o corpo, ainda que com a maior parte fora d'água, já parece cansado e prestes a se entregar à morte. Delacroix flagra esse momento de contradição do texto e hesitação da personagem: agarra-se ao galho e tenta sobreviver àquele infortúnio ou se entrega de vez a sua sorte. As Ofélias ilustradas pelo artista conseguem demonstrar toda essa ambiguidade. Por um lado, com uma das mãos agarram um galho para tentar se salvar; por outro, com a outra, não largam as flores que seguravam, demonstrando que há um forte conflito entre o desejo de viver e o de morrer. São forças que se entrecruzam e dominam completamente a personagem, mas que só são possíveis de serem compreendidas e interpretadas se houver uma profunda análise do texto de Shakespeare, o que certamente foi realizado por Delacroix.

Nas versões em pintura (1838, 1844 e 1853) a expressão facial da personagem não é nítida devido à uma característica específica da pincelada de Delacroix. Essa característica, admirada principalmente por Baudelaire, foi chamada pelo crítico de “violência, a brusquidão no gesto, a turbulência da composição, a magia da cor” (BAUDELAIRE: 1998, p. 68). O aspecto da pincelada de Delacroix não permitia uma finalização nítida dos pormenores da pintura, fazendo com que, principalmente as expressões faciais dos personagens, não ficassem bem definidas. No entanto, é possível notar um efeito diferente na litografia (1843). Como o artista não possui os recursos da cor e da violência da pincelada, o desenho busca uma maior lucidez e assim a expressão do rosto de Ofélia aparece de forma terrivelmente dramática, principalmente ao observar a expressão dos olhos, que proporciona um semblante de tristeza e pesar. A torção do corpo da personagem na litografia também confere uma delicadeza pela sinuosidade, enquanto que, nas versões pictóricas, as Ofélias são mais rígidas.

Cenas como a morte de Ofélia não seriam verossímeis se representadas sob o olhar do espectador, o que será explicado adiante. No texto original, a morte da jovem é anunciada pela descrição da rainha Gertrudes, ocorrendo, portanto, no texto teatral, a partir de um discurso indireto. Além disso, à época do pintor, considerando os recursos existentes, seria complexa a respectiva representação cênica, por

ocorrer em ambiente fluvial. Essa cena tão emblemática e explorada na pintura, portanto, dificilmente foi assistida por Delacroix.

Ao longo dos anos, a cena emblemática de *Hamlet* é representada por Delacroix, como dito anteriormente, de forma bastante semelhante. Provavelmente porque o pintor teve sempre o mesmo estímulo para a sua composição, a fala de Gertrudes. Mario Praz afirma que a Ofélia afogada é uma imagem obsessiva em toda a vida do artista francês (PRAZ, 1996, p.139). Qual seria o motivo pelo qual Delacroix retoma tantas vezes o mesmo tema? Será que a motivação na repetição da cena era financeira? É sabido que existia uma demanda no mercado pelos *petits tableaux* de Delacroix e que o pintor também se ocupava desses trabalhos de menores proporções como forma de descanso dos grandes trabalhos, como mencionado pelo próprio artista em seu diário e em carta a seu amigo Pierre Andrieu<sup>8</sup>. Mas, da mesma forma que poderia ser um quadro já encomendado, poderia ser simplesmente uma inquietação do artista. A morte de Ofélia certamente causou grande inquietação em Delacroix e encontrar as respostas para esses questionamentos é tarefa difícil, que facilmente corre o risco de cair em abordagens subjetivas.

## 1.2 A personagem e o interesse das artes visuais

Ofélia, personagem coadjuvante da famosa tragédia *Hamlet*, de William Shakespeare, é filha de Polônio, conselheiro do reino da Dinamarca. Era apaixonada por Hamlet, mas se mostra desequilibrada após descobrir que o príncipe fora o responsável pela morte de seu pai. Em seu último encontro com o protagonista, ele a maltrata muito e, somado à tristeza pela morte do pai, Ofélia enlouquece.

A loucura de Ofélia é descrita primeiramente na fala de Horácio, amigo de Hamlet, em diálogo com a rainha Gertrudes:

Fala muito do pai; diz que sabe  
Que há intrigas no mundo; tosse e bate no coração.  
Se irrita por qualquer migalha; fala coisas sem nexos,  
Ou com apenas metade do sentido. O que diz não diz nada,  
Mas permite aos que a escutam  
Tirarem suspeitas dessa deformação; e aí conjeturam,  
Rearrumando as palavras de acordo com o que pensam.  
As palavras, junto com os olhares, meneios e gestos

<sup>8</sup> Ver Introdução, p. 13

Que ela faz, dão pra acreditar  
Que realmente ali há um pensamento, bastante incerto;  
Mas muito doloroso.  
Seria bom que falassem com ela, pois pode espalhar  
Suposições perigosas em cérebros malignos.  
(SHAKESPEARE, 2000, ato IV, cena V)

Na mesma cena, ao conversar com a rainha Gertrudes, Ofélia expõe ainda mais sua insanidade ao lamentar a morte do pai e cantar frases sem sentido. A perturbação mental, que se aproximava da loucura, demonstrada pela personagem após a morte de Polônio, e o trecho da peça que descreve a morte da jovem, guardadas as devidas diferenças de tradução e adaptação, têm despertado o interesse de diversos artistas. A predileção é tanta que Ofélia é a personagem de Shakespeare mais retratada na pintura. Suas representações nas artes visuais superam com vantagem até mesmo as do protagonista da peça. Entre os séculos XVII e XIX, há uma multiplicidade incrível de representações visuais da jovem, em diferentes passagens do texto. Além disso, devido à polivalência da personagem, ela é extensamente explorada em outras áreas, como a psiquiatria, a psicologia e os estudos feministas.

Mas por que uma personagem considerada secundária na trama despertou e ainda desperta tanto interesse? Ofélia possui um caráter simbólico e seus significados são codificados na trama. Além da frustração amorosa, seu amor não correspondido é também responsável pela morte do pai. Essas são as principais razões que levam Ofélia à loucura e à morte. A personagem simboliza a mulher jovem, linda e apaixonada que, pressionada pela sociedade, chega a um colapso mental. Ofélia também é responsável por personificar a *histeria*,<sup>9</sup> e sua representação crescente nas artes visuais, sobretudo no século XIX, pode ser associada com o desenvolvimento da pesquisa psiquiátrica francesa.

Embora a morte de Ofélia ocorra fora de cena, ou seja, é uma cena não atuada, essa acabou se tornando uma das cenas mais emblemáticas de *Hamlet*. As passagens onde a personagem evidencia sua perturbação mental também se tornaram uma referência para representações visuais. Ademais, não é explícito na tragédia se Ofélia cometeu suicídio ou se afogou acidentalmente. Esta compreensão

---

<sup>9</sup>O termo tem origem grega, que significa útero. Acreditava-se, portanto, que a histeria era uma condição médica que acometia apenas as mulheres, causada por perturbações no útero.

ambígua também é uma das discussões tratadas na obra de Shakespeare e um ponto muito sugestivo para variadas criações no campo visual.

No século XIX, uma famosa frase de Edgar Allan Poe, em *Filosofia da Composição*, também pode ser considerada fator de influência no processo de mitificação da figura de Ofélia. De acordo com o autor, “a morte de uma bela mulher seria, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo.”<sup>10</sup> (POE, 1846, p.165, tradução nossa). Ao definir o tema ideal da poesia, Poe contribuiu para o surgimento e o crescimento de um desejo mórbido que, no caso de Ofélia, une derrota, frustração, amor não correspondido e desengano. A forma poética com que a rainha Gertrudes narra a morte de Ofélia acaba amenizando a situação e transforma a jovem em mártir e em uma “bela pintura”. Talvez na tentativa de esconder um suposto suicídio, Gertrudes relate de forma tão lírica o afogamento da jovem.

Analisando a expressão de Edgar Allan Poe sob a ótica dos estudos feministas, é interessante observar a afirmação de Márcia Tiburi, em *Ofélia morta – do discurso à imagem*. No artigo, a autora afirma que:

Ofélia foi a mais fundamental representante do que podemos chamar “impulso assassino”, presente na história do patriarcado e bem exposto na história dos textos, dos trágicos antigos aos modernos, assim como na pintura. Tal impulso, amplamente difundido na história das imagens, corresponde a uma ideologia necrófila própria do romantismo, que cultua a mulher cadáver. (TIBURI, 2010, p. 302-303).

Outro aspecto importante e que não pode ser omitido nesse contexto é a questão do erotismo que envolve a figura de Ofélia, pois foi uma característica explorada em diversas representações visuais da jovem, inclusive nas versões de Delacroix. Segundo Alan Young,

Estudos feministas supõem que a principal razão pela atração provocada pela figura de Ofélia nos artistas é que a personagem oferece, não só a esses, como também aos espectadores (especialmente do sexo masculino), a oportunidade de contemplar a fantasia ameaçadora da sexualidade feminina descontrolada (sobretudo quando a loucura leva à morte). A sexualidade é, paradoxalmente, mais poderosa no caso de Ofélia, visto que ela foi reprimida e ocultada por editores, intérpretes e atores. (YOUNG, 2002, p. 282, tradução nossa)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup>No original: When it most closely allies itself to *Beauty*: the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world.

<sup>11</sup>No original: The principal reason for the attractiveness of Ophelia to artists, feminist scholars have surmised, was that she provided artists and the viewers of their works (particularly males) with the opportunity to contemplate and contain (notably when madness leads to death) the threatening

A passagem emblemática da peça, na qual há a descrição da morte da jovem Ofélia e que inspirou tantas representações visuais ao longo de mais de três séculos, é narrada pela rainha Gertrudes, mãe de Hamlet, no seguinte trecho:

Há um salgueiro que cresce inclinado no riacho  
Refletindo suas folhas de prata no espelho das águas;  
Ela foi até lá com estranhas grinaldas  
De botões-de-ouro, urtigas, margaridas,  
E compridas orquídeas encarnadas,  
Que nossas castas donzelas chamam dedos de defuntos,  
E a que os pastores, vulgares, dão nome mais grosseiro.  
Quando ela tentava subir nos galhos inclinados,  
Para aí pendurar as coroas de flores,  
Um ramo invejoso se quebrou;  
Ela e seus troféus floridos, ambos,  
Despencaram juntos no arroio soluçante.  
Suas roupas inflaram e, como sereia,  
A mantiveram boiando um certo tempo;  
Enquanto isso ela cantava fragmentos de velhas canções,  
Inconsciente da própria desgraça  
Como criatura nativa desse meio,  
Criada pra viver nesse elemento.  
Mas não demoraria pra que suas roupas  
Pesadas pela água que a encharcava,  
Arrastassem a infortunada do seu canto suave  
À morte lamacenta.  
(SHAKESPEARE, 2000, ato IV, cena VII).

Nesse trecho, Shakespeare se utiliza de uma figura de retórica, a hipotipose<sup>12</sup>. O recurso de descrição do espaço dramático e da ação da personagem utilizado nessa passagem foi muito explorado pelo autor da tragédia bem como por diversos dramaturgos ao longo do tempo. Chamada de *cenário verbal* por Patrice Pavis, essa técnica de descrição do espaço “só é possível em virtude de uma convenção aceita pelo espectador: este tem que imaginar o lugar cênico, a transformação imediata do lugar a partir do momento em que ele é anunciado.” (PAVIS, 2007, p. 44). Com esse recurso, o dramaturgo pode criar na imaginação do espectador qualquer espaço, pode inserir os personagens em qualquer lugar. No caso da morte de Ofélia, o espectador era convidado a imaginar, além do espaço dramático, toda a ação da personagem. Levando-se em consideração os recursos e

---

fantasy of uncontrolled female sexuality. That sexuality, paradoxically, is the more powerful in the case of Ophelia because it has been repressed and hidden by editors, interpreters, and actors.

<sup>12</sup>Ação de descrever uma cena ou circunstância utilizando cores intensas, de maneira a fazer com que o ouvinte e/ou leitor tenha a sensação de que as percebe pessoalmente.

as convenções que o teatro dispunha na época de Shakespeare, seria muito complexa a encenação desse trecho.

Desde a Antiguidade e em vários momentos da história do teatro, era comum ocultar uma cena de difícil interpretação ou cenas que podiam ferir excessivamente a sensibilidade do espectador, como cenas violentas. Horácio aconselha os autores em como proceder nessas circunstâncias no seguinte trecho de sua *Arte Poética*:

As ações ou se representam em cena ou se narram. Quando recebidas pelos ouvidos, causam emoção mais fraca do que quando apresentada à fidelidade dos olhos, o espectador mesmo as testemunha; contudo, não se mostrem em cena ações que convém se passem dentro e furem-se muitas aos olhos, para as relatar logo mais uma testemunha eloquente. Não vá Medéia trucidar os filhos à vista do público; nem o abominável Atreu cozer vísceras humanas [...] Descreio e abomino tudo o que for mostrado assim. (HORÁCIO, 2005, p. 60).

Essa questão é também discutida em *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura* (1719), do filósofo e historiador francês Du Bos (1670-1742), quando o autor afirma que:

Embora as leis da tragédia, fundadas em razões sólidas, não proibam que se coloque no palco acontecimentos como esses de que acabamos de falar [cenas de violência e de morte], o poeta sensato sempre evitaria colocá-los. Como esses fatos quase nunca podem ser representados com verossimilhança, nem com decência, eles degeneram em um espetáculo frio e pueril. Não é tão fácil impô-los aos nossos olhos quanto o é aos nossos ouvidos. (DU BOS, 2005, p. 71-72).

Isso explica, em parte, a opção do dramaturgo em apresentar a morte da jovem de forma indireta, pois haveria dificuldades em representá-la de forma verossímil no teatro.

A dificuldade porventura enfrentada na interpretação teatral da morte de Ofélia é, em parte, descartada no campo da representação pictórica. A pintura é capaz de tornar visível a situação descrita pela rainha ou, ao menos, a ideia, sem que o público se sinta tão incomodado e, como disse Horácio, “abomine” a representação. Nesse sentido, a genialidade do pintor pode consistir-se exatamente em captar o momento exato e oportuno da ação para transmitir toda a ideia. Como observado por Du Bos: “Como o quadro que representa uma ação nos permite ver apenas um instante da sua duração, o pintor só pode elevar à condição de sublime

coisas que precederam a situação atual e que às vezes sugerem um sentimento comum” (DU BOS, 2005, p. 63).

### 1.3 O problema – construção da personagem via adaptação

É importante ressaltar que a leitura e a análise do texto de Shakespeare empreendida nesta pesquisa é sem dúvida muito diferente da realizada por Delacroix, tendo em vista, obviamente, a distância histórica e social que nos separa do pintor e a questão da tradução. Não há dúvidas de que, quando um texto é adaptado para outro idioma, inevitavelmente sofre perdas e alterações. Ademais, é necessário considerar-se, em um processo de tradução/adaptação, a idiosincrasia do autor da obra. Nas palavras de Vollet (1998), esse “pressuposto cultural de que há um vínculo entre autor (como indivíduo criador e proprietário) e obra (como criação e propriedade) implica a crença de que cada peça é a expressão plena da mente e dos significados do autor”. Acerca da problemática relacionada especificamente às traduções das peças de Shakespeare, a autora ainda complementa:

[...] os discursos definidores do Bardo que se apresentam como verdades estáveis, na realidade representam pensamento e os valores de épocas diferentes. As concepções dos críticos sobre (sic) o autor e sua importância artística não seguem um padrão homogêneo, não constituem um bloco monolítico. Não passaria de precária e vã qualquer tentativa de estabelecer uma face de Shakespeare que tenha atravessado os tempos com feições absolutamente imutáveis. Imagens diferentes alternaram-se em períodos históricos diferentes, ganhando e perdendo prestígio à medida que (sic) correspondiam ao gosto e valores de cada época ou os desafiavam. Convém lembrar que o Poeta Nacional da Inglaterra já foi um "bárbaro" para o gosto clássico, um “deus” para os românticos e hoje está sendo alvo de um projeto de desmistificação. (VOLLET, 1998, p. 75-76).

Daí a importância de observar que, assim como todas as obras de arte, o sentido ou os sentidos das obras de Shakespeare se alteram de acordo com o tempo, as convenções, o lugar, a cultura, entre outros fatores.

Para Milton (2005), a leitura de textos de Shakespeare não é fácil. “Ele usa um vocabulário de cem mil palavras, quando seus quase contemporâneos franceses Pierre Corneille (1606-1684) e Jean Racine (1639-1699) usavam um vocabulário de somente duas mil palavras.” (MILTON, 2005, p. 11). Antes de qualquer qualificativo é importante lembrar que Shakespeare foi um poeta popular. O dramaturgo escrevia

em um inglês arcaico, seu repertório de palavras e expressões era extraordinariamente abundante e muitas falas são carregadas de múltiplos sentidos. Alguns desses sentidos se alteram significativamente de acordo com as convenções vigentes em cada época.

O bardo também foi um “adaptador” e um “imitador”. Em sua época, a Renascença, era comum a prática de imitar e reescrever textos clássicos empreendendo um traço particular à obra. O autor fez uso de incontáveis textos clássicos, mitos e contos folclóricos. Sua linguagem, habitualmente direcionada às grandes massas, era muitas vezes obscena e chula.

Quando os textos do poeta inglês romperam as fronteiras geográficas e linguísticas, um novo Shakespeare foi lançado. Na França do século XVII e XVIII, Shakespeare era considerado, ao mesmo tempo, gênio e grosseiro. No entanto, essa impressão muda consideravelmente, no século XIX, com o Romantismo<sup>13</sup>.

Do século XVII até a consolidação do Romantismo, os dramaturgos franceses seguiam disciplinadamente as regras do teatro clássico, mas as peças de Shakespeare seguiam uma linha que divergia muito dessas regras. Ao gosto francês, a obra do bardo parecia uma afronta aos bons costumes. Justamente por ter essa forte ligação com a tradição clássica de composição dramática, Shakespeare foi incompreendido nesse país por algum tempo. Como a produção do dramaturgo inglês rompia com diversas regras do teatro clássico, as traduções buscavam adequá-lo ao gosto e ao estilo francês. Para isso, os tradutores e adaptadores não se obrigavam, portanto, a manter grande fidelidade ao texto original. Preferiam ser “belos” aos olhos da plateia do que fidedignos ao texto de um autor estrangeiro. Estas adaptações, que primavam mais pelo decoro do que pela fidelidade à peça original, foram chamadas de “*belles infidèles*”.

Portanto, quando as peças de Shakespeare começaram a ganhar espaço na França, elas passaram por uma espécie de reformulação em sua estrutura para se enquadrarem ao gosto francês, como ressalta Milton (2005):

O teatro mudara muito desde a época elisabetana. Em vez de teatro ao ar livre, no fundo de tavernas, assistido pelas várias classes sociais, encontrava-se um teatro mais formal, sempre numa sala específica, e um público mais diferenciado. As normas culturais francesas de bom gosto, clareza e beleza dominavam a Europa no final do século 17 e no século 18. Shakespeare foi

---

<sup>13</sup>A retomada das peças de Shakespeare no Romantismo será abordada no terceiro capítulo.

considerado um “diamante bruto” pelo filósofo francês Voltaire (1694-1778), e suas peças tinham que ser polidas para brilhar. (MILTON, 2005, p. 12).

As primeiras traduções de textos shakespearianos na França datam de meados do século XVIII, com Pierre-Antoine de La Place (1707-1793)<sup>14</sup> e Pierre-Prime-Félicien Le Tourneur (1737-1788). Ambos cortaram e resumiram muito as peças, descartando principalmente as cenas cômicas e as consideradas imorais. La Place e Tourneur não viram suas adaptações serem encenadas. As primeiras encenações de Shakespeare de sucesso em Paris partem das adaptações de Voltaire (1694-1778) e Jean-François Ducis (1733-1816).

Ao introduzir uma poética neoclássica, Jean-François Ducis alterava significativamente os personagens e até mesmo o enredo. O autor utilizava versos alexandrinos e ainda organizava o texto seguindo a regra das três unidades (ação, tempo e espaço). Em *Otelo*, por exemplo, além de minimizar de maneira exagerada a participação de um personagem tão importante como Iago, Ducis transforma completamente a tragédia sobre ciúmes em um drama moral, com uma lição para filhas que desobedecem aos pais. No teatro clássico francês, as mortes também não aconteciam aos olhos do público. Beira a estranheza imaginar peças como *Hamlet* e *Otelo*, sem as cenas de morte, tão emblemáticas, que foram omitidas nas versões francesas. Talvez por esse motivo, durante um tempo na França, as peças do bardo foram consideradas impossíveis de encenar.

Lafond (2012) ressalta que Ducis foi o mais importante adaptador francês de peças de Shakespeare do século XVIII e avalia que nas primeiras adaptações de *Hamlet* o autor corta ou reescreve diversas falas de Ofélia. Em suas versões, a jovem não ficava louca nem morria, e muitas vezes se casava com Hamlet no fim da peça (LAFOND, 2012, p. 170). Assim, é possível constatar que, ao menos nas primeiras apresentações de *Hamlet* na França, a personagem Ofélia apresentada aos franceses, no teatro, era bem diferente daquela descrita por Shakespeare.

As *belles infidèles* de Shakespeare contribuíram para uma espécie de canonização do dramaturgo no mundo ocidental. Em muitos países, o primeiro contato que se tinha com a obra do poeta inglês era por meio dessas adaptações e, como o “bom gosto francês” omitia e excluía o que havia de obscuro e chulo no texto original do bardo, ao menos em parte, o lado popular foi esquecido. Somente

<sup>14</sup>As adaptações dos textos de Shakespeare de Pierre-Antoine de La Place foram publicadas no *Théâtre anglais* em 1746. Disponível em <<https://archive.org/details/letheatreanglais02lapl>>.

com o florescimento do romantismo é que houve uma retomada mais acentuada das obras de Shakespeare e as traduções passaram a respeitar mais o estilo de suas composições.

Nas primeiras décadas do século XIX, autores como Madame de Stael (1766-1817), Charles Nodier (1780-1844), Stendhal (1783-1842) e François Guizot (1787-1874) começaram a considerar as cenas que foram descartadas por Ducis como essenciais para a compreensão da personagem Ofélia. Apesar de a personagem ter conquistado maior visibilidade no mundo literário, ela não ganhou muitas representações na pintura francesa até 1827 (LAFOND, 2012, p. 171).

Não é possível afirmar exatamente com quais edições ou representações de *Hamlet* Delacroix teve contato. Sabe-se que o artista assistiu, em 1827, a estreia de uma montagem da peça, feita por uma companhia inglesa, no Odéon, em Paris. A atriz irlandesa que representava Ofélia, Harriet Smithson, impressionou a plateia com sua performance e causou uma profunda transformação na compreensão que se tinha da personagem até então. A interpretação cativou não só Delacroix como uma série de “românticos”, dentre eles, Hugo, Dumas, De Vigny, Nerval, Sainte-Beuve e Berlioz, que elogiaram bastante a entonação e os gestos dos atores e ficaram fascinados com a inovação relativa à interpretação de Ofélia (LAFOND, 2012, p. 171).

Mas será que Eugène Delacroix tinha conhecimento das ambiguidades presentes no texto de Shakespeare, sobretudo em relação à personagem Ofélia? A leitura das versões do pintor francês de *A Morte de Ofélia* desenvolvida anteriormente neste capítulo procurou demonstrar, ao menos em parte, que o pintor era consciente em relação ao caráter ambíguo da personagem, sobretudo quando oferece ao espectador uma figura hesitante, como fez em todas as versões do episódio da morte da jovem.

#### **1.4 Por uma questão de paralelismo: A identificação de Ofélia nas representações visuais**

Em uma pintura de história, quando o artista decide representar em seu trabalho um personagem já conhecido na literatura, por exemplo, uma questão pode ser levantada: seria possível reconhecer esse personagem só pela imagem, sem ter a necessidade de atribuir-lhe uma legenda? Se Delacroix não houvesse intitulado *A*

*Morte de Ofélia*, seria possível identificar a personagem em suas obras? Será que suas obras despertariam igual interesse se não houvesse a citação da personagem de Shakespeare?

Du Bos (2005) afirma que os poetas têm uma capacidade maior que a dos pintores de despertar no público o interesse em personagens. Além disso, defende a ideia de que os pintores deveriam anexar uma espécie de legenda explicativa em seus quadros para que o conteúdo seja mais compreensível ao público. Acerca desse assunto, o autor comenta:

[...] É ainda incomparavelmente mais fácil para o poeta do que para o pintor, fazer com que nos afeiçoemos aos personagens, despertando nosso interesse por seu destino. As qualidades externas – como a beleza, a juventude, a majestade e a ternura – que o pintor pode dar a seus personagens, não motivam nosso interesse por seu destino tanto quanto as virtudes e as qualidades de alma que o poeta pode dar aos seus... Eis aí o que um pintor não pode fazer: para nos comover, ele fica restrito a utilizar personagens que já conhecemos; seu grande mérito é fazer com que reconheçamos fácil e inequivocamente esses personagens.

[...] Por várias vezes, me surpreendeu que os pintores, que têm grande interesse em fazer com que reconheçamos os personagens que escolhem para nos emocionar e que devem ter muita dificuldade em torná-los reconhecíveis somente com a ajuda do pincel, não anexassem uma breve legenda a seus quadros de história. Três quartos dos espectadores, que, aliás, são perfeitamente capazes de fazer justiça à obra, não são suficientemente eruditos para adivinhar o tema do quadro. Este, para eles, às vezes é como uma pessoa bonita e agradável, mas que fala uma língua incompreensível; logo se entediam de olhá-lo, pois a duração dos prazeres de que o intelecto não participa é muito curta (DU BOS, 2005, p. 64-65).

Lessing também comenta a respeito do reconhecimento dos personagens, nas artes visuais, por parte do público, afirmando que, para o pintor ou o escultor representar, por exemplo, deuses e seres espirituais, esses deveriam manter constantemente a mesma caracterização, pois são abstrações personificadas. Para justificar esse raciocínio, o autor dá como exemplo a representação de Vênus na poesia e na escultura.

Para o escultor, a Vênus não é nada senão o Amor; ele tem que dar a ela toda a beleza decente e pudica, todo o encanto gracioso que nos extasia em objetos amados e que portanto nos levam ao conceito isolado de amor. O menor desvio desse ideal faz com que não reconheçamos a sua imagem. [...] Para o poeta, pelo contrário, Vênus decerto também é o Amor, mas a deusa do Amor que além desse caráter possui a sua própria individualidade e, conseqüentemente, pode ser capaz tanto do impulso da repugnância quanto do da afeição [...] (LESSING, 1998, p. 148-49).

Assim, Lessing (1998) atenta para o fato de que é possível para a poesia deixar claro as diversas qualidades de um personagem, enquanto que, nas artes visuais, corre-se o risco de “descaracterizar-se” o personagem, tornando-o irreconhecível ao público.

A maior parte da produção artística de Delacroix situa-se na primeira metade do século XIX e é recorrente em seu trabalho a alusão à cultura e às fontes literárias, bem como a reflexão sobre grandes autores do passado e contemporâneos. Baudelaire, que muito escreveu sobre Delacroix e seus quadros expostos nos Salões de Paris, o descreveu da seguinte forma: “Eugène Delacroix amava tudo, sabia pintar tudo, e sabia apreciar todos os gêneros de talentos. Era o espírito mais aberto a todas as noções e todas as impressões, o fruidor mais eclético e mais imparcial” (BAUDELAIRE, 1998, p. 39). Com esse e outros comentários acerca do gênio e da modernidade do pintor, além de considerações estéticas de seu trabalho, Baudelaire o elegeu como um modelo a ser seguido.

As referências literárias de Delacroix são bem variadas e é possível notar, desde seus primeiros trabalhos, um forte empenho em tornar os personagens reconhecíveis ao público, como, por exemplo, em *A Barca de Dante* (1822) e *A Morte de Sardanapalo* (1827), obras muito celebradas do artista. O primeiro quadro (Figura 5), que retrata a cena do oitavo canto do *Inferno* dantesco<sup>15</sup>, foi realizado por Delacroix de maneira muito fiel ao texto original. O segundo (Figura 6), retratando a tragédia histórica *Sardanapalo*, escrita em verso branco, em 1821, por Lord Byron. O drama relata a queda da monarquia assíria. Sardanapalo, o último rei dos assírios, após abater as populações vizinhas e se dedicar a formas de prazer dissolutas, considerando que não havia mais o que realizar, decide tirar a própria vida e incendiar tudo ao seu redor. *A Morte de Sardanapalo*, de Delacroix, é um quadro de grandes dimensões (395 x 495 cm), que provocou forte escândalo e não foi muito bem aceito na ocasião em que foi exposto – Salão de 1827-1828 (ABRIL COLEÇÕES, 2011, p. 58). No entanto, *A Barca de Dante*, primeira obra do pintor a ser exposta em um Salão, além de ter sido muito elogiada na época, oportunizou ao artista uma maior visibilidade no campo das artes.

---

<sup>15</sup>Corresponde à primeira parte do poema *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, escrita no século XIV, sendo as outras partes denominadas *Purgatório* e *Paraíso*.



Figura 5 – Eugène Delacroix, *A Barca de Dante (Dante e Vigílio no Inferno)*, 1822. Óleo s/ tela, 187,9 x 240,5 cm. Musée du Louvre, Paris.



Figura 6 – Eugène Delacroix, *Morte de Sardanapalo*, 1827. Óleo s/ tela, 368 x 495 cm. Musée du Louvre, Paris.

Por ser uma personagem já bastante explorada na pintura e devido à notoriedade da obra shakespeariana – a peça mais estudada e interpretada no mundo – é bem provável que espectadores que conhecem a história de *Hamlet*

identifiquem Ofélia nas obras em que Delacroix retrata a sua morte, ainda que sem uma legenda que especifique o tema. Mas seria possível essa identificação na época do pintor?

É provável que a retomada de Shakespeare na França, especialmente no período do Romantismo, possa ter contribuído para que um número maior de pessoas identificasse a personagem Ofélia em obras de arte. Além disso, após a temporada da companhia inglesa de Edmund Kean e Charles Kemble, entre 1827 e 1830, Achille Devéria e Louis Boulanger homenagearam Harriet Smithson, com a elaboração de um álbum com doze litografias – *Souvenirs du Théâtre anglais à Paris* –, por sua excepcional performance. O álbum continha litografias das principais peças encenadas pela companhia. As litografias foram muito difundidas, juntamente com outras gravuras de Harriet Smithson, no papel de Ofélia, e isso provocou uma associação das características e expressões da atriz com a personagem elaborada por Shakespeare (LAFOND, 2012, p. 171-72). A interpretação de Smithson e as diversas gravuras da atriz nos papéis shakespearianos difundidas em Paris contribuíram substancialmente, portanto, para a difusão da imagem de Ofélia, na França.

Abaixo uma das litografias do *Souvenirs du Théâtre anglais à Paris*, representando Harriet Smithson no papel de Ofélia. O trecho ilustrado é possivelmente a cena V do ato IV, onde Ofélia expõe sua loucura diante da corte de Elsinor. Na cena ilustrada, Ofélia aparece com os cabelos soltos, o que denuncia seu estado de delírio. Os gestos e expressões alterados da personagem despertam a preocupação de todos, especialmente do rei e da rainha.



Figura 7 – Achille Devéria e Louis Boulanger, *Folie d'Ophélie: Souvenirs du théâtre anglais à Paris*, 1827. Litografia, Folger Shakespeare Library.

Em outra passagem do texto *Ophélie in Nineteenth-Century – French Painting*, Lafond (2012) também comenta a respeito da disseminação da imagem de Ofélia, afirmando que, no século XIX, houve um aumento considerável de reproduções da dama das águas por artistas franceses, seja em pintura, gravura ou escultura, e muitas dessas obras foram expostas nos Salões de Paris. A autora complementa relatando que:

Em 1888, Georges Japy, colaborador da *Revue d'art dramatique*, deplorou a ubiquidade da presença de Ofélia no mais famoso Salão de Paris: “Assim como em anos anteriores, até mesmo nas mesmas salas e nos mesmos lugares, podemos ver uma outra meia-dúzia de Ofélias! Na pintura, sabemos que toda mulher caminhando perto de um rio é chamada de *Ophélie*. Não basta afogá-la.”<sup>16</sup> (LAFOND, 2012, p. 169, tradução nossa).

Para a autora, a mais famosa heroína de Shakespeare tornou-se uma espécie de figura mitológica, um ícone para os pintores franceses, portanto, a partir de meados do século XIX, sua identificação na pintura pelo público francês foi excepcionalmente intensificada.

<sup>16</sup>No original: In 1888, Georges Japy, contributor to the *Revue d'art dramatique*, deplored the ubiquity of Ophelia's presence at the famous Paris Salon: “Just at in previous years, even in the same rooms and in the same places, we can see another half-dozen Ophelias! But we do know that in painting every single woman walking by a river is called Ophélie. It's no use drowning her.

## 1.5 Comparações

A leitura que se faz de uma obra de arte é, muitas vezes, motivada por critérios de gosto e constantemente influenciada pelos escritos de arte de críticos, filósofos e historiadores. Jorge Coli (2010), em *O corpo da liberdade*, alerta que é preciso confiar nas obras. “Antes de acreditar nos escritos, é melhor acreditar nas obras.” Assim, sugere que é preferível ver bem uma obra antes de ler a respeito e ainda acrescenta que “um meio excelente para interrogar as obras são os procedimentos comparativos. Nada permite melhor entender uma obra do que outra obra” (COLI, 2010, p.15-16). Nesse sentido, a fim de compreender melhor as versões de *A Morte de Ofélia*, serão comparadas obras de Delacroix e de artistas que também ilustraram a personagem. Em um primeiro momento, serão comparadas obras que ilustraram a cena da morte de Ofélia, realizadas por diferentes artistas. Posteriormente, cotejar-se-ão obras que retratam a personagem na cena da loucura (ato IV, cena V) e na cena do convento (ato III, cena I). Por último, serão analisadas outras cenas de *Hamlet* que foram representadas por Delacroix e que se repetem na pintura e na litografia.

É provável que Delacroix tenha entrado em contato com representações visuais de Ofélia antes mesmo das litografias francesas de Devéria e Boulanger. Ao contrário de outros jovens que buscavam um acréscimo na formação artística empreendendo viagens pela Itália, Delacroix escolheu a Inglaterra como destino. As obras realizadas pelo artista após a viagem comprovam a “maneira inglesa” na fluidez da pincelada e escolha dos temas (JOBERT *apud* PAES, 2014, p.13). A viagem à Inglaterra pode ter contribuído também para o empenho do artista em representar personagens shakespearianos em suas obras, uma vez que o pintor assistiu a diversos espetáculos do dramaturgo em Londres, como afirma em carta enviada a seu amigo Jean-Baptiste Pierret:

[...] Assisti à peça *Ricardo III* interpretado por Kean, que é um grande ator, com todo o respeito ao nosso colega Duponchel, que o chama de “Philippe da Inglaterra”. Eu não posso concordar com ele. Eu não gostei muito da atuação de Young, que eu assisti algumas vezes, incluindo uma montagem de *A Tempestade*. Eles alteraram o início de *Ricardo III*; a morte de Clarence foi substituída pela de Henry VI. [...] Assisti também *Otelo*. Não há palavras fortes o suficiente para expressar a admiração pelo gênio de Shakespeare, que criou Otelo e Iago. Devo perder amanhã, com grande pesar, uma apresentação em que Young representará Iago juntamente com Kean, que fará Otelo. Embora costumem representar em teatros diferentes,

amanhã estarão juntos no palco para uma apresentação beneficente. Eu espero poder ver *Hamlet* também [...].<sup>17</sup> (DELACROIX, carta a Jean-Baptiste Pierret. Londres, 27 de junho de 1825 in *Correspondance d'Eugène Delacroix*, tradução nossa)

Young (2002) diz que, devido à grande quantidade de representações de Ofélia nas artes visuais, essas representações poderiam ser divididas em dois grupos principais: o primeiro quase que invariavelmente representa Ofélia como uma figura solitária inserida em um cenário natural, entre árvores e muitas vezes próxima a um riacho; o segundo grupo, embora menor, representa Ofélia já dentro d'água, frequentemente com um vestido branco, às vezes com parte do corpo exposta – braço, perna ou até mesmo os seios (YOUNG, 2002, p. 328). Além desses dois grupos sugeridos por Alan Young (2002), há também as inúmeras representações da personagem feitas para acompanhar edições ilustradas do texto de Shakespeare. Segundo Vieira (2010),

Essas primeiras “Ofélias” ilustradas do século XVIII aparecem como ilustrações de cenas da peça, muitas delas em água forte, litografia ou bico de pena. Não eram muito populares e apresentavam a personagem com muita dignidade e inserida no contexto da apresentação teatral, em grupo, com outros personagens, formando uma espécie de *tableau vivant* de alguma cena. (VIEIRA, 2010, p. 87).

Alguns artistas também se ocuparam em representar Ofélia diante da corte de Elsinor, inclusive Delacroix (Figura 14). Contudo, a narração da morte da jovem é decerto o trecho que mais atraiu a atenção do pintor francês e de diversos artistas, especialmente no século XIX. A quantidade de obras que ilustram a morte de Ofélia e os momentos que a antecedem é muito superior a qualquer outra ilustração de cena em que a personagem aparece na tragédia. Delacroix escolhe e se debruça com mais afinco no momento mais tenso da trajetória da personagem na peça, reproduz os últimos suspiros de Ofélia e as contradições que envolvem sua morte (se suicídio ou afogamento acidental). A perspicácia e a genialidade artística e intelectual de Delacroix é revelada não só nas versões de *A Morte de Ofélia*. O

<sup>17</sup>No original: J'ai vu Richard III, joué par Kean, qui est un très grand acteur, quoi qu'en dise l'ami Duponchel qui l'appelle le « Philippe de l'Angleterre ». Je ne saurais être de son avis. Young ne me plaît pas autant. Je l'ai vu dans plusieurs pièces, entre autres dans la Tempête, qu'on a remise à la scène. On a changé le commencement de Richard: au lieu de la mort de Clarence, ils ont mis la mort de Henri VI. [...] J'ai vu aussi Othello par lui. Les expressions d'admiration manquent pour le génie de Shakespeare qui a inventé Othello et Iago. Je suis obligé, à mon grand regret, de manquer une représentation demain où Young doit jouer le rôle d'Iago avec Kean dans Othello.

pintor também soube trabalhar com maestria, em pintura e em litografia, outros episódios marcantes da história da jovem Ofélia.

### 1.5.1 A morte de Ofélia por diferentes artistas

Eugène Delacroix não foi o primeiro artista a retratar Ofélia em meio à natureza. Tem-se antes, por exemplo, em 1789, a obra de Richard Westall (Figura 8), reproduzida posteriormente em gravura por James Parker, onde Ofélia aparece próxima a um riacho segurando galhos e ramos. Diferente de Delacroix, Westall retrata os momentos anteriores ao de Ofélia cair no riacho, provavelmente o trecho do texto onde a rainha diz:

Quando ela tentava subir nos galhos inclinados,  
Para aí pendurar as coroas de flores,  
Um ramo invejoso se quebrou;

A Ofélia de Westall, ainda, encontra-se na vertical, diferente das versões de sua morte feitas por Delacroix, nas quais a personagem sempre aparece na horizontal. Ainda que o cabelo solto e desgrenhado denuncie o delírio de Ofélia, na versão de Westall, a personagem também possui um ar ingênuo e angelical.



Figura 8 – James Parker, baseada em obra de Richard Westall, *Death of Ophelia*, *The Dramatic Works of Shakespeare*, editada por George Steevens, 1789. Folger Shakespeare Library.

Apesar de já ser uma figura debatida e retratada nas artes visuais, Delacroix inaugura, em 1838 – ano em que executa a primeira versão de *A Morte de Ofélia* –, uma nova forma de representar a personagem. Em suas versões, as ambiguidades que cercam a personalidade da jovem são abordadas de forma bastante vigorosa. As Ofélias de Delacroix possuem uma tensão diferente. Representam ao mesmo tempo uma jovem ingênua e fragilizada pela loucura que, acidentalmente, cai em um riacho como também uma mulher profundamente sensual que, tomada pela loucura, lança-se para a morte.

Segundo levantamento de Alan Young (2002), a mais antiga reprodução de Ofélia que faz menção ao momento de sua morte, objeto do segundo grupo de obras que representam a personagem, é um desenho de Henry Fuseli (Figura 9), que atualmente encontra-se no British Museum. Datado entre 1770-78, o desenho descreve uma mulher parcialmente submersa na água, com a roupa espalhada ao seu redor, o braço direito estendido acima da cabeça e os seios nus (YOUNG, 2002, p. 329). Há também uma gravura de Devéria (Figura 10), atualmente preservada na Bibliothèque Nationale da França. Mesmo não fazendo parte do álbum *Souvenirs du Théâtre anglais à Paris*, a gravura de Devéria, descoberta por Petra Gröschel, foi datada entre 1827-30 devido à data de publicação do álbum, 1827 (LAFOND, 2012, p. 173). É possível que Delacroix tenha visto a *Ophélie* de Devéria, pois ambos trabalharam juntos no ateliê litográfico de Charles Motte (1785-1836), sogro de Devéria. Na ocasião, Delacroix estava realizando as litografias da série *Fausto* (PAES, 2014, p.17-18). É plausível, portanto, que Delacroix tenha sido influenciado pela gravura da morte de Ofélia de Devéria. Ademais, em comparação às versões de Delacroix, a gravura possui algumas semelhanças como o cenário e o corpo dentro d'água. No entanto, a personagem segura com as duas mãos o galho, enquanto as Ofélias de Delacroix seguram com apenas uma das mãos. A nudez parcial também é um ponto divergente entre as representações dos dois artistas, o que acaba tornando as Ofélias de Delacroix mais sedutoras quando comparadas à de Devéria.



Figura 9: Henry Fuseli, *Ophelia*, 1770-1778. Desenho para o *Roman Album*. British Museum, Londres.



Figura 10: Achille Devéria, *Ophélie*, 1827-1830. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Como demonstrado anteriormente na célebre frase de Poe, a morte feminina tornou-se uma “bela imagem poética” no século XIX. Isso tornou a retomada de Shakespeare muito oportuna nesse contexto, pois o autor inglês proporcionou essa visão de forma profunda e poética, com Julieta, Lady Macbeth, mas, principalmente,

Ofélia. Ao contar a história do acidente da jovem, com um discurso rico e minucioso, a rainha Gertrudes enquadra Ofélia em uma moldura, torna-a uma espécie de pintura falada. “Sua estratégia discursiva está no uso de um lirismo poético que transforma Ofélia em uma jovem mártir e seu suicídio em uma fatalidade” (VIEIRA, 2010, p. 84). O discurso da rainha se assemelha ao antigo exercício de retórica: a *ekphrasis*. Ao iniciar esse discurso, o público, ou o leitor do texto, é convidado a examinar a relação entre o que a rainha diz e a imagem que é evocada.

Muitos historiadores e críticos de arte apontam Delacroix como o responsável por iniciar uma nova forma de representar Ofélia, alterando a convenção que existia de representação da personagem nas artes visuais. Ademais, “é Delacroix quem inaugura, publicamente ao menos, a imagem de Ofélia morta, na horizontal, sobre a água” (PAES, 2014, p. 13). As representações mais insígnias da morte de Ofélia na água, portanto, são posteriores à primeira versão de Delacroix, realizada em 1838. A análise e a comparação dessas representações são igualmente enriquecedoras para este trabalho, visto que cada artista, apesar de ter o mesmo texto como referência, buscou revelar, a seu modo, uma característica da personagem, que, por vezes, difere ou se assemelha ao modo como Delacroix a expôs. Para analisar essas similaridades e divergências, adiante estão alguns exemplos de representações da morte de Ofélia realizadas por outros artistas.

A primeira delas, e provavelmente uma entre as mais difundidas, é a *Ophelia* de John Everett Millais (1829-1896), um dos fundadores da Irmandade Pré-Rafaelita. Esse grupo de artistas admirava a arte italiana antiga e tinha um sentimento de nostalgia sobre os tempos medievais, pois acreditavam que esses manifestavam uma arte mais livre e experimental do que a de sua época. Em *Arte Moderna*, Giulio Carlo Argan (1992) explica que os Pré-Rafaelitas

Concebem a pintura como uma narração figurada, pretendendo-a, porém verídica, contida e profundamente inspirada. [...] Não se renuncia à ligação com a literatura, própria de toda a cultura inglesa, mas é necessário que haja na pintura, assim como na literatura, uma profunda humildade e honestidade do ofício, por ser ele o intermediário entre o homem e as coisas. (ARGAN, 1992, p. 176).

O autor complementa, afirmando que a Irmandade buscava fazer uma “imitação detalhista das coisas naturais” e essa característica é um ponto que torna a representação de Ofélia de Millais bem diferente da elaborada por Delacroix. Por

consequente, um traço discrepante entre essas representações está no cenário. É possível notar uma enorme riqueza de detalhes em relação à representação do lugar, especialmente da vegetação que emoldura a cena. Millais fez um estudo detalhado das flores mencionadas no discurso da rainha. Ao que parece, buscou realizar uma representação fidedigna do texto. A riqueza de detalhes reproduzida nessa versão, no entanto, reduz um pouco o protagonismo da personagem, tornando-a uma espécie de objeto decorativo. Essa preocupação em representar os detalhes do cenário e da vegetação definitivamente não está presente nas versões de Delacroix. Em todas as versões de *A Morte de Ofélia*, Delacroix “escurece” a paisagem dando ênfase à personagem. Além disso, as pinceladas rápidas e o aspecto inacabado visto em suas obras impossibilitam o reconhecimento de detalhes tão minuciosos.

A Ofélia de Millais, exibida no Royal Academy of London, em 1852, parece conformada com seu destino. Não há resistência ou dor em sua expressão, tampouco luta para sobreviver. Apesar de uma das mãos segurar algumas flores, ambas aparentam estar relaxadas, assim como todo o corpo da personagem. A personagem parece aguardar, passivamente, que o peso do corpo a arraste para o fundo do riacho. O suicídio parece ser mais plausível nessa representação do que ao se observar as versões de Delacroix, uma vez que o gesto de segurar o galho, presente na representação do pintor francês, denuncia a vontade, ainda que mínima, de sobreviver àquele acidente/incidente.



Figura 11: John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-52.  
Óleo s/ tela, 76,2 x 111,8 cm. Tate Gallery, Londres.

Outro ponto divergente é que o pintor inglês não explora tanto a sexualidade da personagem, tampouco sua loucura. Prefere expor uma Ofélia inocente e apaixonada, completamente vestida, como se estivesse dormindo. A palidez do rosto da personagem contrasta com o fundo do rio e o verde da densa vegetação que a circunda. Com os lábios entreabertos e o olhar vago e perturbador, não é possível concluir se Ofélia ainda está viva. Talvez esteja dando seus últimos suspiros ou cantando os “fragmentos de velhas canções”, como havia narrado a rainha. Millais proporciona ao observador a contemplação da beleza da morte feminina, um desejo mórbido que, no entanto, alcança a supremacia estética proposta na famosa frase de Edgar Allan Poe.

Na medida em que a Ofélia de Millais aguarda passivamente a morte, o observador é conduzido a assumir uma posição igualmente passiva: não há como salvá-la, ele apenas a contempla à distância, mantendo-se indiferente em relação à morte. Já as Ofélias de Delacroix despertam um impulso diferenciado. Ao apresentar uma figura hesitante, as composições do pintor francês abrem um leque maior de possibilidades de interpretação por parte do observador. Por não estar totalmente conformada e entregue a seu destino, é como se, por um lado, estivesse pedindo socorro e, por outro, despertando no observador um sentimento de piedade.

Léopold Burthe (1823-1860), artista francês nascido em Nova Orleans e discípulo de Amaury Durval, também contribuiu com uma representação da morte de Ofélia. A versão realizada, em 1851, pelo pintor e exibida no Salão de 1852, embora orientada por um padrão acadêmico, sendo bastante rica em detalhes, assemelha-se às versões de Delacroix em diversos aspectos, como o gesto de segurar um galho com uma das mãos e flores com a outra, o vestido branco, a nudez parcial e parte do corpo submerso.

Segundo Lafond (2012), a Ofélia de Burthe é uma obra que não encantou muitos críticos, por ser considerada excessivamente fria, com cores suaves e tonalidades pobres (LAFOND, 2012, p. 177). De fato, a paisagem ao fundo ostenta um cenário exageradamente artificial. A personagem, que apresenta a maior parte do corpo em flutuação, desafia as leis da gravidade. O corpo da jovem, de tão pálido e sem vida, aparenta ser feito de porcelana. O braço que segura o galho não evidencia nenhuma tensão, apoia mais do que agarra.

A Ofélia de Léopold Burthe definitivamente parece não sofrer. A pintura está mais próxima a um retrato de uma atriz encenando, embora imóvel, do que a uma

cena real. O corpo, que parece apoiado na altura do quadril, ao invés de afundar, torna a cena ainda mais artificial. O pintor se ocupou tanto com a descrição minuciosa do ambiente e da posição da personagem que acabou transformando um afogamento trágico em uma morte patética. Enquanto Millais retrata meticulosamente a cena, Burthe parece mais interessado em criar uma imagem com regras próprias, criando um mundo fantasioso e irreal.



Figura 12: Léopold Burthe, *Ophélie*, 1851. Óleo s/ tela, 62,4 x 100 cm. Musée Sainte-Croix, Poitiers.

Embora a representação de Burthe explore também uma nudez parcial, Delacroix foi capaz de conferir uma sensualidade tão profunda à Ofélia que torna impossível a mensuração e a comparação, nesse aspecto, com a primeira. O observador da Ofélia de Léopold Burthe não tem a oportunidade de imaginar nada além do que já é apresentado pelo pintor, muito diferente do que acontece com o observador das Ofélias de Delacroix, que tem a chance de imaginar os detalhes do cenário, das flores, da expressão da personagem, enfim, de tudo que conscientemente o pintor deixou “em aberto”.

Dentre as obras que já foram mencionadas nesta pesquisa, a versão de Paul Albert Steck (1866-1924) para a cena do afogamento de Ofélia é indubitavelmente a mais distinta. Em *Ophelia Drowning* (Figura 13), de forma bem original, o pintor apresenta a personagem totalmente submersa na água, em posição vertical. O movimento dos cabelos e do vestido dá a impressão de ser ela uma sereia. A

expressão tranquila do rosto parece indicar que ela, de fato, pertence àquele ambiente e estabelece uma homologia com a narração da rainha, quando esta diz: “Como criatura nativa desse meio, criada pra viver nesse elemento.”



Figura 13: Paul Albert Steck, *Ophelia Drowning*, 1895. Óleo s/ tela, 98 x 162 cm, Musée de la Ville de Paris, Musée du Petit-Palais, Paris.

Da mesma maneira que a rainha transforma a figura da personagem em um ser mitológico, a sereia, Paul Steck também a transforma em uma figura híbrida – o misto de uma jovem ingênua com uma ninfa das águas, aludindo ao sensual e ao mitológico. Apesar de Ofélia manter o ar de donzela pelas roupas intactas, e que não ficam transparentes mesmo estando molhadas, é também uma figura de leveza e sensualidade ímpares. Assim como Delacroix, o pintor explora a sensualidade da personagem sem torná-la vulgar.

A Ofélia de Steck, assim como a de Millais (Figura 11), desperta um desejo mórbido de contemplação da imagem da mulher morta. No entanto, em *Ophelia Drowning*, há uma atmosfera onírica que envolve a personagem que não existe na obra do pintor inglês, tampouco na de Delacroix. O observador não tem mais nada a fazer pela personagem a não ser admirar a morte, pois a jovem expulsa dos

pulmões talvez o último fôlego que lhe restou, observado nas bolhas de ar próximas ao rosto.

### **1.5.2 A loucura de Ofélia e Hamlet e Ofélia**

Na litografia *A loucura de Ofélia* (1834), correspondente ao ato IV, cena V, é bem evidente a teatralidade dos gestos assumidos pelos personagens, especialmente os gestos das mãos. Em primeiro plano, Ofélia dando mostras de sua loucura, estende um pano escuro no chão, mas o segura firmemente com uma das mãos, com uma expressão clara de sofrimento. Ao fundo, a rainha Gertrudes e Laertes, irmão de Ofélia, observam-na com preocupação. A rainha entrecruza as mãos diante da face, como se estivesse orando pela jovem. Apesar de não ser um aspecto muito evidente nas obras de Delacroix, a expressão facial de Ofélia nessa litografia (Figura 14) é muito semelhante à da versão de sua morte feita pelo pintor, também em litografia, em 1843 (Figura 2).

Para a litografia que representa a loucura da jovem Ofélia (Figura 14), é provável que Delacroix tenha-se baseado na performance de Smithson, em 1827, pois há uma semelhança considerável entre a representação do pintor e a descrição da interpretação da atriz realizada por Peter Raby. A intérprete de Ofélia causou um grande choque na plateia pelo efeito visual de sua entrada em cena. A atriz assumiu o palco com os cabelos desgrenhados, cheio de palhas e flores. Estendeu um véu preto no chão e espalhou flores por cima, dizendo que ali era o túmulo do pai. Essa cena não era esperada pelo público francês, visto que não havia sido incluída por Ducis em adaptações anteriores. A plateia ficou surpresa e profundamente impressionada com a interpretação do delírio de Ofélia feita por Smithson, pois era muito diferente da atuação clássica francesa (RABY, 1982, p. 63-66). A ação da atriz irlandesa, relatada por Raby, de estender um véu preto no chão, é igualmente vista em *Folie d'Ophélie* de Devéria e Boulanger (Figura 7), o que sugere também a possibilidade de Delacroix tê-la utilizado como referência para sua litografia. Ademais, a rainha apresenta o mesmo gesto em ambas as litografias. No entanto, aparentemente, na versão de Delacroix encontra-se em cena, além de Ofélia, a rainha Gertrudes e Laertes, enquanto na litografia de Devéria, em acréscimo, figuram também o Rei Cláudio e Horácio. Outro ponto diferente entre essas

litografias é que na loucura da Ofélia de Devéria, a personagem é vista jogando flores sobre um véu preto, enquanto a Ofélia de Delacroix segura firmemente o véu.

Não só o talento de Smithson impressionou o público do Odeon nas montagens shakespearianas de 1827. A plateia ficou igualmente impressionada pelo profissionalismo de todos os atores da companhia, que não quebravam a *quarta parede*<sup>18</sup> em momento algum do espetáculo (RABY, 1982, p. 97). De modo geral, a companhia inglesa apresentou na França uma forma mais natural de interpretação, nunca antes vista em uma tragédia no Odeon, e certamente bem diferente do modelo declamatório visto nos principais palcos parisienses. Considerando as semelhanças entre o relato da atuação de Smithson e a representação de Delacroix da mesma cena, é possível afirmar que as composições do pintor foram influenciadas pelo teatro e pela interpretação dos atores de sua época.



Figura 14: Eugène Delacroix, *A loucura de Ofélia*, 1834. Litografia, Folger Shakespeare Library, Washington DC.

<sup>18</sup>“Parede imaginária que separa o palco da plateia. No teatro *ilusionista* (ou *naturalista*), o espectador assiste a uma ação que se supõe rolar independentemente dele, atrás de uma divisória translúcida. Na qualidade de *voyeur*, o público é instado a observar as personagens, que agem sem levar em conta a plateia, como que protegidas por uma quarta parede. Molière, no *Improviso de Versalhes*, já se perguntava “se a quarta parede invisível não dissimula uma multidão que nos observa” e Diderot reconhecia sua realidade: ‘Seja compondo, seja interpretando, pensem também no espectador como se ele não existisse. Imaginem, na beira do palco, uma grande parede que os separa da plateia; atuem como se o pano não levantasse’ (*Sobre a Poesia Dramática*, 1758, XI: 66) O realismo e o naturalismo levam ao extremo essa exigência de separação entre palco e plateia, ao passo que o teatro contemporâneo quebra deliberadamente a ilusão, (re)teatraliza a cena, ou força a participação do público [...]” (PAVIS, 2007, p. 315-16)

A versão de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) para a mesma cena (ato IV, cena V), realizada posteriormente à de Delacroix, é bem diferente. Os personagens são agrupados bem próximos uns dos outros e dão a impressão de que estão mais perto do observador. A não ser pelo olhar vago da personagem, a loucura de Ofélia não é tão perceptível como na versão de Delacroix, que utiliza todo o corpo da personagem para expressar seu sofrimento e delírio. Ao contrário da representação de Ofélia na maioria das pinturas, usando um vestido branco, Rossetti opta por representar a jovem com um vestido de cor azul intensa e estampa com flores nas mangas. Na cena representada por Rossetti, as mãos de todos os personagens são bem expressivas, mas definitivamente não há a mesma tensão percebida nas gravuras de Delacroix e Devéria. Esses últimos exploraram com maior intensidade as expressões corporais, tornando a cena mais “teatral”.



Figura 15: Dante Gabriel Rossetti, *The First Madness of Ophelia*, 1868. Aquarela s/ papel, 39,4 x 29,2 cm. Gallery Oldham, Charles Lees collection.

A cena em que Ofélia e Hamlet se encontram<sup>19</sup>, propositalmente armada por Polônio e o Rei, com a finalidade de observar as atitudes do príncipe com a jovem e julgar se ele está realmente louco ou sofre de amor, foi também representada por Delacroix em duas obras: uma litografia (sem data) e uma pintura (1840). Ambas são muito semelhantes: mantêm praticamente o mesmo cenário e a organização dos personagens nas mesmas posições. A pintura, em posição inversa à litografia, assume, portanto, a mesma direção da pedra litográfica. Na litografia, o armário

<sup>19</sup> Ato III, cena I

atrás do príncipe parece ser menor em comparação à pintura. Os figurinos utilizados pelos personagens também apresentam algumas distinções: na pintura, Ofélia usa um vestido branco de mangas curtas, semelhante ao utilizado na cena da loucura (Figura 14), enquanto na litografia, o vestido possui mangas longas, dando um aspecto mais recatado à personagem. Hamlet, na litografia, tem uma espada pendurada na cintura; na pintura, além de não ter uma espada, parece usar uma espécie de capa.

Em ambas as versões, Ofélia aparece sentada com as mãos sobre os joelhos e a cabeça voltada para baixo. A posição de Hamlet parece ser a do momento exato em que o personagem vai sair de cena: está de costas para o observador e, em um gesto grosseiro e de desprezo, manda Ofélia ir para um convento e depois para um prostíbulo<sup>20</sup>. A expressão corporal do príncipe é bem enfática e acentuada principalmente pelo gesto da mão. Como visto anteriormente, em *A loucura de Ofélia* (Figura 14), o gesto das mãos é um dos grandes responsáveis pela veiculação do conteúdo expressivo do quadro. Nas duas versões de *Hamlet e Ofélia*, o gesto das mãos do príncipe informa o momento exato da ação ilustrada por Delacroix, em que o príncipe manda Ofélia embora. Na litografia *A loucura de Ofélia*, é possível identificar também, por meio dos gestos das mãos, toda a apreensão da rainha ao ver Ofélia louca.

Como já mencionado, Delacroix não se ocupava tanto em finalizar suas obras, dedicando atenção aos mínimos detalhes, ficando essas com aspecto de “inacabadas”. Dessa forma, as expressões faciais dos personagens não são tão perceptíveis em suas pinturas. No entanto, as expressões são mais nítidas nas litografias, provavelmente porque o pintor não utilizava a cor como elemento expressivo, dando mais ênfase ao desenho. Assim, é possível notar na litografia *Hamlet e Ofélia* que o príncipe demonstra angústia e nervosismo, enquanto Ofélia possui uma mistura de tristeza, pudor, defesa e decepção.

Outro aspecto interessante a ser notado nas versões de *Hamlet e Ofélia* é a diferença substancial da representação feminina em comparação às versões em que o pintor representa sua morte. Nas versões de *A Morte de Ofélia*, a personagem apresenta uma sensualidade ímpar e bem acentuada, que é completamente

---

<sup>20</sup>Nessa fala de Hamlet, Shakespeare utiliza o termo “*nunnery*”, que, à sua época, poderia corresponder tanto ao termo “*convento*” como remeter a uma gíria que significava “*prostíbulo*”. A cena do encontro de Hamlet e Ofélia acabou se popularizando como “cena do convento”, muito provavelmente por causa da ambiguidade a que o termo “*nunnery*” se referia.

ignorada nas versões de *Hamlet e Ofélia*. Essas alterações são plausíveis quando se considera que, na cena do casal, Ofélia ainda não havia enlouquecido, portanto ainda mantém as características descritas na parte inicial da peça: uma jovem apaixonada, ingênua e obediente. Como Ofélia apresenta uma alteração significativa de personalidade na história, principalmente após a morte de seu pai, é coerente, portanto, que Delacroix tenha escolhido representá-la de forma distinta em suas obras.



Figura 16: Eugène Delacroix, *Hamlet e Ofélia*, 1840. Óleo s/ tela, 29 x 22 cm, Musée du Louvre, Paris.



Figura 17: Eugène Delacroix, *Hamlet e Ofélia*, sem data. Litografia, Musée Eugène Delacroix, Paris.

### 1.5.3 Outras representações de *Hamlet*

Enquanto as quatro versões de *A Morte de Ofélia* são bem similares e não há grandes alterações na forma como o pintor retrata a personagem, em outra cena da peça, estudada e reproduzida em litografia e pintura por Delacroix, há mudanças substanciais na forma de retratação do protagonista. Trata-se da cena de Hamlet e Horácio no cemitério<sup>21</sup>, tema que lhe rendeu quatro obras – três pinturas (1835, 1839 e 1859) e uma litografia (1843). Por qual motivo o pintor francês explora essa cena em composições tão díspares umas das outras?

<sup>21</sup>Ato V, cena I.

Delacroix experimenta diversas possibilidades de composição para essa mesma cena e as alterações entre elas não se referem apenas à forma como retrata o protagonista da tragédia. Há oscilação na posição e nos gestos que os personagens assumem em cena e no cenário. Algumas pequenas variações também são percebidas nos figurinos dos personagens e em relação à distância desses com o observador. A inconstância na forma de representar essa cena pode ser explicada pelo amadurecimento da orientação cênica do pintor, que decide então experimentar diversas possibilidades de posicionamento dos personagens para uma mesma cena ou pela forma como ele interpretou o texto ou, talvez, pelas diferentes maneiras com que o pintor entrou em contato com a peça de Shakespeare: 1) por meio da leitura ou como espectador das *belles infidèles*; 2) assistindo representações nos palcos londrinos em viagem realizada em 1825; 3) lendo o texto na língua original ou em adaptações mais fidedignas ou; 4) na apresentação de 1827, no Odeon, realizada pela companhia inglesa de Charles Kemble. Contudo, para a produção da série litográfica de *Hamlet*, é evidente que Delacroix não se baseou nas adaptações de Ducis, pois nelas há diversas cenas que foram omitidas dessas adaptações.

Diferentemente de todas as versões, na primeira (Figura 18), por exemplo, não há a presença dos coveiros – figuras marcantes na cena, pois são eles que lançam a dúvida acerca da morte de Ofélia, se a jovem cometeu suicídio ou não. A cena dos coveiros não aparecia nas primeiras adaptações de *Hamlet*, na França. Segundo os princípios estéticos franceses da época, “a cena dos coveiros era de mau gosto, pois não se admitia em um momento fúnebre e real uma cena com coveiros, personagens advindas do baixo escalão da sociedade, cantando e fazendo piadas” (BERTIN, 2008, p. 60). É provável, portanto, que a primeira aparição dessa cena nos palcos franceses tenha ocorrido na montagem da companhia inglesa, realizada em 1827, no Odeon.

Na primeira versão de *Hamlet e Horácio no Cemitério* (Figura 18), rejeitada inclusive no Salão de 1836 (VERDIER, 1964, p.39), Delacroix compõe a cena omitindo os dois coveiros, ilustrando apenas Hamlet e Horácio. O príncipe parece contemplar o vazio e Horácio apenas o observa. Nas demais versões (1839 e 1859) e na litografia (1843), somou-se à cena a presença dos dois coveiros. Da segunda versão em diante parece haver uma interação maior entre os personagens em comparação à primeira. Em termos composicionais, a versão de 1839 (Figura 19) é

a que mais se aproxima da litografia (Figura 20), trazendo a cena para mais perto do observador.

Exceto pela utilização de um chapéu na pintura de 1839 (Figura 19), não há entre as duas primeiras versões discrepância tão grande em relação à forma como o príncipe é representado. No entanto, há uma característica presente em ambas que não é passível de ser ignorada: a maneira afeminada com que Hamlet é ilustrado. Uma explicação para essa peculiaridade é encontrada em *Woman as Hamlet: Performance and interpretation in Theatre, Film and Fiction*, onde o autor afirma que, por diversas vezes, o modelo utilizado por Delacroix para ilustrar o protagonista da tragédia foi sua amiga Marguerite Pierret, principalmente para a série litográfica de Hamlet. O autor complementa dizendo que “a figura icônica de Hamlet que muitos de nós herdamos por meio dos Românticos era, na verdade, uma mulher”.<sup>22</sup> (HOWARD, 2007, p. 14, tradução nossa). É possível observar, por exemplo, que, na versão de 1839 (Figura 19), o príncipe possui dedos delicados e recua do crânio estendido pelo coveiro, puxando sua capa.

A última versão (Figura 21) é aquela em que o protagonista aparece mais alterado em relação às primeiras. Na última, Hamlet aparenta ser mais maduro, com barba, enquanto nas demais se assemelha a um garoto. Um ponto em comum entre a primeira versão (Figura 18) e esta última é o fato de que, em ambas, o príncipe segura o crânio de Yorick. A versão de 1859 é, certamente, a mais rica em elementos cenográficos. Podemos ver o castelo, à esquerda, e parte do cemitério, à direita, além da entrada do cortejo fúnebre de Ofélia. Há, portanto, na última versão, uma nítida evolução do pensamento composicional da cena e da integração dos personagens entre si com o cenário que os envolve se comparada às primeiras versões do mesmo episódio.

---

<sup>22</sup>No original: The iconic Hamlet most of us have inherited from the Late Romantics actually was a woman.

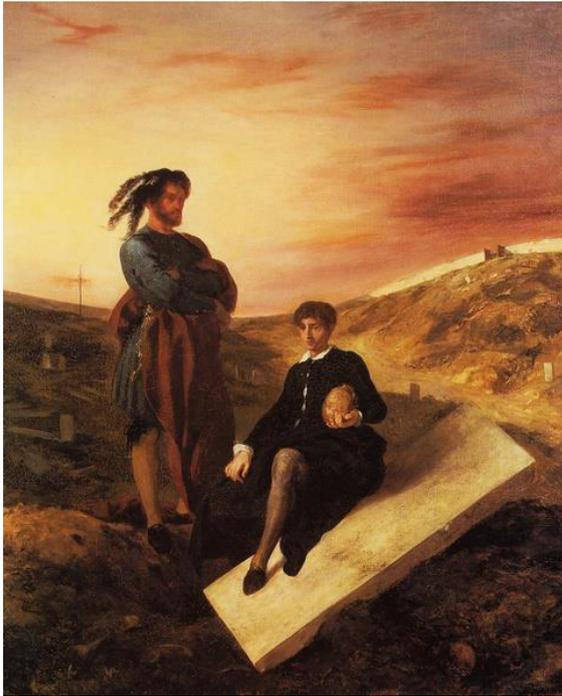


Figura 18: Eugène Delacroix, *Hamlet e Horácio no cemitério*, 1835. Óleo s/ tela, 100 x 81,3 cm. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.



Figura 19: Eugène Delacroix, *Hamlet e Horácio no cemitério*, 1839. Óleo s/ tela, 81 x 65 cm. Musée du Louvre, Paris.



Figura 20: Eugène Delacroix, *Hamlet e Horácio no cemitério*, 1843. Litografia, 28,3 x 21,4 cm. Bibliothèque Nationale, Paris.



Figura 21: Eugène Delacroix, *Hamlet e Horácio no cemitério*, 1859. Óleo s/ tela, 29 x 36 cm. Musée du Louvre, Paris.

É indiscutível que, na tragédia, o príncipe Hamlet é um personagem volúvel, e isso também é perceptível nas diversas representações do protagonista realizadas por Delacroix. *Hamlet e Horácio no cemitério*, particularmente, parece ser um trecho da peça bastante impreciso na imaginação do pintor, pois outras cenas em que Delacroix ilustrou em mais de uma obra, a aparência dos personagens e organização da cena mantêm-se constante, como, por exemplo, a cena do assassinato de Polônio<sup>23</sup>. Para essa cena, Delacroix representou dois momentos distintos. No primeiro, anterior ao da morte de Polônio, Hamlet percebe que há alguém escondido nos aposentos de sua mãe para escutar a conversa. No segundo, após ferir o intruso, acreditando tratar-se do rei Cláudio e rematando, assim, sua vingança, Hamlet levanta a cortina para revelar sua identidade. Para cada um desses momentos o pintor desenvolveu uma pintura e uma litografia, reproduzidas, a seguir, lado a lado, a título de comparação.

---

<sup>23</sup>Ato III, cena IV.



Figura 22: Eugène Delacroix, *O assassinato de Polônio*, 1849. Óleo s/ tela, 27.3 x 18.1 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.



Figura 23: Eugène Delacroix, *O assassinato de Polônio*, 1834-43. Litografia, 24.1 x 19.1 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.



Figura 24: Eugène Delacroix, *Hamlet e o corpo de Polônio*. 1855. Óleo s/ tela, 27.3 x 18.1 cm. Musée des Beaux-Arts, Reims.



Figura 25: Eugène Delacroix, *Hamlet e o corpo de Polônio*, 1835. Litografia, 24.1 x 19.1 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

No primeiro momento da cena não há praticamente nenhuma diferença na forma de representação entre a pintura e a litografia. A posição dos personagens em cena, a distância em relação ao observador, os gestos e expressões corporais quase não se alteram. Já no segundo momento, além de estarem em posição invertida, é possível notar algumas distinções. Na pintura (Figura 24), Hamlet levanta a cortina com uma das mãos enquanto a outra segura uma espada, apoiando-a no chão. Com o pé, parece cutucar o corpo do ferido para averiguar se está realmente morto. Na litografia, a espada de Hamlet já se encontra sobre o chão e o outro braço está esticado ao longo do corpo. Outro ponto interessante, e que não é visto na litografia, é a rainha em segundo plano, com a cabeça levantada e as mãos cobrindo os olhos, em um gesto de total desespero.

Ao observar diversas composições de Delacroix realizadas a partir da peça *Hamlet* e as obras de outros artistas que também tiveram a tragédia como referência, é possível constatar que, além de estreitar uma nova maneira de representar a morte de Ofélia, onde explora sua sensualidade, loucura e hesitação nos últimos instantes de vida, o pintor soube igualmente representar, entusiasticamente, outras cenas do texto. Isso demonstra a percepção apurada que Eugène Delacroix tinha do texto, pois foi capaz de explorar diversas características dos personagens, nas mais variadas pinturas e litografias que executou.

\*\*\*

Eugène Delacroix era um artista de muitas qualidades. Embora muitos críticos e historiadores o caracterizem como chefe da escola romântica em pintura, não há como submetê-lo a um movimento artístico específico. Como afirma Gilles Néret (2004), “Delacroix é, sem conflito, ao mesmo tempo romântico e clássico, e em seu trabalho o antigo e o moderno se misturam serenamente: Rubens com Géricault, Shakespeare com Goethe”<sup>24</sup> (NÉRET, 2004, p. 13, tradução nossa).

Luciana Lourenço Paes afirma que “o gesto é, para Deacroix e para os pintores criados na tradição do *ut pictura poesis*, o veículo mais apropriado de

---

<sup>24</sup>No original: Delacroix is, without conflict, at once Romantic and Classical, and in his work the old and the modern serenely mingle: Rubens with Géricault, Shakespeare with Goethe (Gilles Néret: 2004, p. 13).

transmissão do conteúdo expressivo do quadro. Nele se concentra o drama da imagem. Sua imobilidade deve, portanto, ser “ouvida”. (PAES: 2014, p. 3). De modo geral, e como já mencionado, os gestos assumidos pelos personagens são responsáveis por transmitir o conteúdo expressivo nas obras de Delacroix. No entanto, diferente dos pintores criados na tradição do *ut pictura poesis* e contrariando a regras acadêmicas, o pintor francês emprega, conscientemente, em suas obras, uma característica que o torna singular: deixa as pinceladas grossas e marcantes, sem se preocupar com o “bom” acabamento do quadro. Dessa maneira, oferece ao observador uma obra em que é possível uma interação por parte do último, fazendo com que ele elabore na imaginação esses detalhes que foram “omitidos”, exercício improvável de se realizar em uma estética neoclássica, onde os detalhes são meticulosamente “bem acabados”. Essa característica peculiar da obra do pintor francês será discutida de forma mais aprofundada no segundo capítulo, na parte direcionada às contribuições do pintor no campo da teoria e da estética. A análise partirá do que foi escrito pelo próprio pintor em seu diário (*Journal*).

## 2 A COMPARAÇÃO ENTRE AS ARTES

### 2.1 Questões teóricas e históricas

Eugène Delacroix certamente não foi o primeiro artista a transpor para as artes visuais temas oriundos da literatura e do teatro. Sabe-se que, há muito tempo, a literatura influencia artistas plásticos na composição de suas obras, assim como escritores se valem das artes visuais para instigar suas próprias produções. Casa Nova (2008) afirma que, “mesmo sem referências explícitas, as imagens artísticas são evocadas para designar referentes verbais ou não-verbais” (CASA NOVA, 2008, p. 23). Observando as trocas que existem, em várias direções, nas linguagens artísticas, duas questões se colocam: É possível “pintar” um texto literário ou, o contrário, “escrever” uma pintura? Até que ponto é possível realizar uma tradução entre linguagens artísticas tão diferentes como a literatura e a pintura?

A polêmica das artes comparadas é bem antiga e largamente discutida, ao longo da história, por teóricos de diversas nacionalidades e ainda permanece um tema atual. Na Antiguidade, Simônides de Ceos (séc. VI-V a.C.) já estabelecia conexões entre a literatura e as artes visuais, ao afirmar que a pintura é uma poesia silenciosa e a poesia é uma pintura que fala – *muta poesis, eloquens pictura*. Essa máxima, atribuída por Plutarco ao poeta lírico grego, desperta alguns questionamentos em relação às comparações entre linguagens que utilizam recursos tão distintos. Como é possível construir analogias entre poesia e pintura se cada uma se desenvolve em meios completamente diferentes? Como estas comparações podem ser coerentes se, enquanto a poesia articula sons ao tempo, a pintura organiza formas e cores no espaço?

A máxima de Simônides de Ceos é uma das raízes do debate acerca das homologias interartes. No entanto, é responsável também por estabelecer rivalidade e hierarquia, ao definir a pintura de forma negativa – a pintura é poesia muda –, enquanto classifica a poesia sob duas qualidades – pintura que fala. Jacqueline Lichtenstein conclui que “ao mesmo tempo em que lhe assegura uma nova dignidade, a comparação com a poesia impõe à pintura uma definição que oculta sua especificidade, já que a submete às artes da linguagem” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 13).

A concepção de arte como *mimesis*, ou seja, da arte como imitação da realidade foi defendida por Aristóteles (384-322 a.C.) em sua poética. A partir desta interpretação, é possível observar, em várias passagens de sua obra, que o filósofo também faz analogias entre a literatura e as artes visuais, mais precisamente entre a tragédia e a pintura. Aristóteles observa que as artes se aproximam porque ambas possuem um caráter mimético. Ao revelar a natureza humana por meio da imitação, tanto o pintor quanto o poeta podem mostrar os homens melhores, piores ou como eles realmente são. Mas todas essas possibilidades se configurariam, de qualquer modo, em *mimesis*. À vista disso, tanto o pintor quanto o poeta são imitadores. Esse seria então um dos pontos de similaridade entre as artes.

Para Aristóteles (2005), as artes necessitam se organizar em uma estrutura harmônica e devem proporcionar ao espectador uma visualização clara da unidade e do todo. Sendo assim, as ações, além de inteiras e acabadas, devem ser organizadas em começo, meio e fim. Desse modo, relacionando com a pintura, considera que “as coisas compostas e os animais precisam ter um tamanho tal que possibilite aos olhos abrangê-los inteiros, assim também é mister que as fábulas tenham uma extensão que a memória possa abranger inteira” (ARISTÓTELES, 2005, p. 27).

Seguindo o diálogo entre as diferentes linguagens da literatura e da pintura, outro aforismo interessante para alimentar o debate é o de Horácio (séc. I a.C.), que afirmou em sua *Arte Poética*: “*Ut pictura poesis*” –“como a pintura, assim é a poesia”. O poeta latino, em continuidade às ideias de Aristóteles, utiliza a teoria da imitação, e, assim como este último, realiza conjecturas entre poesia e pintura. Já no início do texto, sem obviamente se opor à liberdade, aconselha o artista a não exagerar nas suas invenções, sob o risco de produzir uma obra incoerente, o que iria em desacordo ao que o autor considerava a respeito da arte, que deveria, além de uma finalidade, ter também uma coerência.

A expressão *Ut pictura poesis* obteve grande repercussão, sobretudo a partir do Renascimento, ao ser amplamente divulgada pelos humanistas, contribuindo para igualar a pintura e a poesia. No entanto, no contexto em que a expressão está inserida na poética de Horácio, não é possível concluir ou tampouco afirmar que a intenção do autor fosse realmente levantar paralelos sobre a similaridade estrutural dessas artes da imitação, nem sugerir analogias relacionadas aos processos que são tomados para a sua realização. Nesse âmbito, Mello (2010) afirma que:

A apreciação da poesia e da pintura à qual Horácio faz menção é realizada sob o ponto de vista da crítica, ou seja, na perspectiva da recepção da arte e não do fazer artístico. Podemos inferir que Horácio pretende chamar a atenção para o fato de que algumas obras, em obediência a determinadas regras, podem proporcionar uma medida justa entre a natureza e a imitação, e assim resistem ao olhar agudo da crítica. (MELLO, 2010, p. 236).

Para Horácio, o domínio da técnica por parte do artista se sobrepõe à sua inspiração. Essa ideia seria igualmente aplicada ao poeta e ao pintor. Seguindo esse raciocínio, todos os artistas devem ter consciência dos limites de sua arte.

Com o desenvolvimento de diversas teorias sobre a similaridade das linguagens artísticas, teóricos partiram em defesa da superioridade ora da poesia, ora da pintura, mas sempre tentando demarcar os processos e os recursos de imitação a que essas artes obedecem. Para a elaboração dos novos tratados, tanto a expressão de Horácio quanto a de Simônides de Ceos foram frequentemente retomadas e utilizadas, segundo a conveniência do momento.

Ao Renascimento deve-se a escrita dos primeiros textos que elevam a pintura à condição teórica, afirmando que essa arte não se reduz apenas à prática. Dentre os escritos que abordam essa questão, os de Alberti (1404-1472) e Leonardo da Vinci (1452-1519) são referências incontestes. Alberti defende a ideia de que a pintura tem a missão de contar a história e aconselha os pintores a serem mais próximos dos poetas e oradores, pois esses últimos poderiam proporcionar uma riqueza de temas e assim colaborar para belas composições. O arquiteto e teórico de arte também estabelece algumas regras para uma imitação fiel da natureza e, assim como da Vinci, acredita que o pintor não é um simples artesão, mas sim um artista, e que a pintura não é uma atividade mecânica e sim uma arte liberal.

No Renascimento, a comparação entre as artes torna-se um exercício literário comum a quem se dedica a escrever sobre pintura. O primeiro a desenvolver uma teoria comparativa das artes miméticas e debater qual delas seria superior foi Leonardo da Vinci.

Partindo do pressuposto de que a arte só pode estimular o observador por meio dos sentidos e, considerando que, dentre todos, a visão era a que mais atingia facilmente a alma, Da Vinci inverte a hierarquia tradicional e parte em defesa da superioridade da pintura em relação à poesia e à música. O pintor italiano defende que somente a pintura é capaz de imitar a Natureza, e não necessita de intérpretes,

como a linguagem verbal, colocando “as coisas como que *realmente* diante dos olhos, como se fossem *naturais*”, enquanto à poesia caberia apenas a “tentativa de atingir a imaginação” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 9). Assim, Da Vinci argumenta:

Existe uma tal proporção entre a imaginação e o efeito, como existe entre a sombra e o corpo que gera a sombra. E a mesma proporção existe entre poesia e pintura porque a poesia usa letras para pôr as coisas na imaginação e a pintura as põe efetivamente diante dos olhos, de modo que o olho recebe as semelhanças como se elas fossem naturais; e a poesia nos dá o que é natural sem essa similitude e [as coisas] não passam para a *impressiva* pela via da virtude visual como na pintura. (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 9).

Ao tentar inverter o paradigma do *Ut Pictura Poesis*, Leonardo da Vinci “vai de certo modo contra a concepção humanista da linguagem como meio universal de comunicação”. Por um lado, as ideias do pintor são coerentes, mas a forma radical com que subestima as potencialidades da poesia em “representar a natureza” a favor da pintura gera certo desconforto. Por exemplo, quando Da Vinci diz que “a diversidade em que se estende a pintura é incomparavelmente maior do que a que encerra as palavras, pois o pintor fará uma infinidade de coisas que as palavras não poderão designar, por falta de vocábulos apropriados” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 21). Ou quando considera que a poesia só alcança a “naturalidade” da pintura quando ela é poesia dramática, onde afirma:

O único ofício verdadeiro do poeta é o de fingir palavras de pessoas que falam entre si, e apenas essas palavras são representadas naturalmente para o sentido da audição porque apenas essas palavras são criadas naturalmente pela voz humana, e em todos os demais aspectos ele é superado pelo pintor (SELIGMANN-SILVA, 1998, p.14).

Em *A pintura – O paralelo das artes*, as observações de Jacqueline Lichtenstein a respeito do *Ut pictura poesis* são muito enriquecedoras no âmbito desta discussão. Segundo a autora, a doutrina do *Ut pictura poesis*, constituída no Renascimento e desenvolvida na época clássica, baseia-se num contrassenso, uma interpretação errônea da máxima de Horácio.

Em Horácio, essa frase compara a poesia à pintura, fazendo desta última o termo referencial da comparação: um poema existe tal como um quadro. Dessa forma, a frase cria um privilégio em favor das artes da imagem, com as quais são relacionadas as artes da linguagem. Ao retomarem a frase de Horácio, os teóricos do Renascimento inverteram o sentido da comparação: a poesia tornou-se o termo comparativo e a pintura o termo comparado. *Ut*

*pictura poesis erit* tornou-se, para eles, *Ut poesis pictura*, a pintura é como a poesia, o quadro é como um poema. E foi esse sentido, ou melhor, essa inversão de sentido, que a tradição conservou. (LICHTENSTEIN, 2005, p. 10-11).

Essa inversão do sentido da expressão de Horácio no contexto renascentista é, portanto, uma das responsáveis por gerar o reconhecimento da pintura como arte liberal, *status* até então era reservado apenas às artes da linguagem. Nessa nova configuração, o pintor também é visto não mais como um operário, mas como um “artista culto e letrado”. Lichtenstein (2005) completa o raciocínio, afirmando que a ligação estabelecida entre as artes foi fundamental para a legitimação da pintura:

O *Ut pictura poesis* é a peça essencial de um imenso empreendimento de legitimação social e teórica da pintura; participa de uma notável estratégia que se instala e cuja finalidade é estabelecer que a pintura provém da Ideia, e não da matéria; do intelecto, e não da sensibilidade; da teoria, e não da prática. Pois tal objetivo não poderia ser alcançado sem uma ligação constitutiva entre as artes da imagem e as da linguagem, na medida em que a linguagem goza precisamente, desde a Antiguidade, do privilégio de ser ao mesmo tempo a ordem do discurso e a da razão. Dessa forma, o *Ut pictura poesis* expressa a exigência de uma legitimidade que a pintura só pode obter estabelecendo sua relação com o discurso. Por meio da comparação, a pintura reintegra finalmente o universo do *Logos*, e o pintor passa a ter acesso à condição de orador ou de poeta. (LICHTENSTEIN, 2005, p.12).

A partir da consolidação da tradição do *Ut pictura poesis*, pintar se tornou uma atividade reconhecidamente intelectual. Ao pintor caberia representar, no quadro, uma sequência narrativa, portanto, deveria transpor algo temporal, uma narração, para um espaço de visibilidade. Nesse contexto, a pintura de história assume o nível mais alto na hierarquia dos gêneros da pintura, e acabou permanecendo nesse lugar por séculos. Os temas da literatura são cada vez mais apropriados pelos pintores e os artistas que se dedicam a esse gênero de pintura investigam as melhores formas de representar fielmente uma história. Como consequência, surgem inúmeras regras e códigos de expressão para a realização de uma pintura desse gênero.

Nesse sentido, as contribuições de Du Bos (2005) são muito oportunas e interessantes, principalmente porque suas reflexões estão ligadas ao paralelo entre a pintura de história e a poesia dramática. Para o autor, somente a pintura de história seria capaz de igualar o pintor ao poeta. Seu objetivo não era estabelecer uma hierarquia entre as artes, para Du Bos (*apud* LICHTENSTEIN, 2005), elas não deveriam ser tratadas em termos de superioridade ou inferioridade, mas sim de

especificidade. Sua análise ressalta e insiste na “teatralidade da representação pictórica, no efeito dramático do quadro”. Para o autor francês, uma pintura de história era um espetáculo tão perturbador quanto uma peça de teatro (DU BOS *apud* LICHTENSTEIN, 2005, p. 60).

Ao tratar as artes nos termos de suas especificidades, Du Bos (*apud* LICHTENSTEIN, 2005) antecipa algumas ideias que seriam desenvolvidas por Diderot. Na análise da pintura, o autor observa que essa “tem a vantagem de poder colocar diante de nossos olhos os incidentes da ação de que trata mais adequados a provocar uma forte impressão sobre nós” e também aconselha os pintores a escolherem personagens da literatura que já sejam amplamente conhecidos pelo público, justificando que

O poeta que trata um tema desconhecido, falando de maneira geral, pode facilmente tornar seus personagens conhecidos logo no primeiro ato e pode até, como dissemos, torná-los interessantes. Ao contrário, o pintor, que carece desses meios, jamais deve tentar tratar um tema extraído de uma obra pouco conhecida; só deve introduzir na tela personagens de que todo mundo – ou pelo menos as pessoas para as quais ele executa o quadro – tenha ouvido falar. É preciso que essas pessoas os conheçam, pois tudo que o pintor pode fazer é permitir que os reconheçam (DU BOS, 2005, p. 71-72).

Analisando a arte de acordo com suas especificidades, Du Bos (*apud* LICHTENSTEIN, 2005) então reconhece, diferente de Da Vinci, que a poesia possui habilidades que faltam à pintura, e vice-versa. Dessa maneira, não estabelece uma hierarquia, um grau de importância maior a nenhuma, apenas considera que cada uma opera por meios diferentes.

As doutrinas humanistas relacionadas ao *Ut pictura poesis* geraram, principalmente na França, um estilo de pintura muito peculiar. Especialmente nesse país, a pintura passou a se submeter a uma série de regras e códigos de expressão rígidos, o que acabou gerando um efeito negativo, como aponta Rensselaer Lee:

Críticos como Félibien e Le Brun na medida em que aplicaram as regras da poesia à pintura intelectualizaram a tal ponto a arte pictórica que o seu caráter primário de arte visual capaz de afetar a imaginação humana apenas através do seu poder inicial sobre o sentido da visão foi amplamente descuidado. (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 16).

Segundo essa visão, críticos como Le Brun, consideravam ser possível uma tradução absoluta entre linguagens distintas. A exemplo disso, este mesmo crítico,

em discurso elogiando a obra de Poussin, afirma que o pintor conseguiu, além de unificar todas as expressões representadas em torno do tema central, igualmente atingir uma unidade temporal idêntica à de uma peça teatral: com início, meio e fim (*apud* SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 16). A afirmação de Le Brun é certamente questionável, uma vez que a tradução absoluta de um texto para um idioma diferente já se constitui em tarefa difícil, senão impossível, sem que haja perda ou mudança de sentido. Pensar em uma tradução absoluta entre linguagens diferentes parece ser uma atividade inexecutável e utópica.

Dentre outros teóricos que se propuseram a discutir a respeito das semelhanças e diferenças entre a literatura e as artes visuais, há na obra de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, um aparato teórico valioso e oportuno. É a partir das ideias desse autor que a doutrina do *Ut pictura poesis* começa e ser questionada de forma mais radical. Apesar de antiga, a teoria semiótica de Lessing permanece atual e é referência constante a quem busca devotar atenção às relações entre literatura e artes visuais.

No título da obra de Lessing é possível concluir que o autor nega a interpretação moderna da máxima de Horácio, do *Ut pictura poesis*, alegando existir limites entre a pintura e a poesia. No entanto, apesar de ser contra a tradição que se originou na renascença, não se liberta totalmente dela, pois continua sendo fiel ao princípio mimético das artes (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 53).

Considerando o caráter específico de suporte da pintura, Lessing (1998) criticou a aplicação do modelo narrativo a essa arte. O autor se justifica, dizendo que:

Objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra chamam-se corpos. Consequentemente são os corpos com as suas qualidades visíveis que constituem o objeto próprio da pintura. Objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra chamam-se em geral ações. Consequentemente as ações constituem o objeto próprio da poesia (LESSING, 1998, p. 193).

Ao definir uma oposição entre “artes do espaço”, a pintura, e “artes do tempo”, a literatura, o autor estabelece os respectivos limites de cada arte com o objetivo de determinar suas formas legítimas de associação.

As relações entre as artes do discurso e as do visível, que, tradicionalmente, eram consideradas ora paralelas, ora hierárquicas, passam por profundas

transformações, sobretudo no século XIX, com Baudelaire, que concebe as artes por suas especificidades. Em suas análises, o autor exclui a ideia de paralelo, todavia considera existir uma forma de aproximação, a que nasce das correspondências. Em *Fricções: traço, olho e letra*, Vera Casa Nova (2008) afirma que o crítico

Marca uma ruptura definitiva com a maneira tradicional de conceber as relações entre diferentes artes. Baudelaire denuncia as doutrinas sob a capa de filosofia, de política de religião ou de história que querem abolir as fronteiras entre as artes. Toda a sua crítica postula a especificidade das artes.

[...] Diferentemente de comparação clássica que supõe que as diferenças sejam reduzidas a um critério comum, a correspondência baudelairiana mantém a singularidade irredutível dos termos presentes, na medida em que a singularidade se dirige aos efeitos. A relação que ela instaura entre as artes se funda exclusivamente sobre a analogia dos sentimentos que despertam, devaneios que sugerem, sensações que fazem nascer, no espectador, leitor ou ouvinte. (CASA NOVA, 2008, p. 35).

Baudelaire (*apud* LICHTENSTEIN, 2005) analisa, portanto, a partir da recepção de uma obra, indagando sobre o fato de as mais variadas artes provocarem reações semelhantes em quem as irá apreciar. Desse modo, por exemplo, o crítico francês afirma, “a pintura só é interessante pela cor e pela forma; sua semelhança com a poesia só se dá na medida em que esta última, desperta no leitor ideias pictóricas” (BAUDELAIRE, 2005, p.107).

As reflexões sobre as correspondências entre as artes nunca se encerram. Em *Literatura e artes visuais*, Mario Praz afirma que desde os primórdios da civilização há uma “mútua compreensão e correspondência entre pintura e poesia. Ideias foram expressas por meio de pinturas não só nos hieróglifos egípcios como através de uma longa e assaz copiosa tradição simbólica” (PRAZ, 1982, p. 2).

Veneroso (2010), lembra que, a partir do Renascimento, com o fim dos manuscritos medievais e o surgimento da imprensa, outro tipo de vínculo entre imagem e texto se estabelece: as ilustrações. A autora afirma que com esse tipo de vínculo surgiu também

Uma relação de dependência entre o texto e a imagem, pois a ilustração não é independente do texto, mas, pelo contrário, se presta a traduzi-lo em termos de formas e cores, da mesma maneira que os pintores se inspiram nos temas literários para suas composições. (VENEROSO, 2010 p. 41)

Considerando também que a ilustração pode propor novas interpretações de um texto, ser mais autônoma, no caso específico de Eugène Delacroix, seria

possível afirmar que o pintor se prestava somente a ilustrar uma peça de Shakespeare, no sentido de manter uma dependência com o texto? Seria seu objetivo apenas traduzir uma cena escrita ou encenada para a imobilidade de uma tela? Fazer da imagem uma equivalente de essência com o texto? É evidente que as obras de Delacroix que fazem referência às peças de Shakespeare não existiriam sem o texto, mas seria um discurso muito reducionista dizer que o pintor sujeitava-se somente a ilustrar uma cena.

As obras de Delacroix transcendem essa fronteira de mera ilustração. No caso da morte de Ofélia, que habitualmente não era encenada, o pintor faz algo que o discurso da rainha, por mais poético e detalhista que seja, não é capaz de fazer: tornar a cena visível. O pintor evoca uma “realidade” que não é passível de ser representada diretamente pela denotação das palavras. Nesse sentido, portanto, a pintura não pode ser considerada uma mera representação de um texto literário, ela assume vida própria e, em parte, passa a ser independente.

*A Morte de Ofélia* vai muito além da representação visual de um discurso. O pintor atribui à tela, por exemplo, características que não são apreendidas diretamente do narrador da rainha, mas de uma interpretação da peça e da personagem Ofélia como um todo. Assim, Delacroix cria um “sentido” a partir de sua interpretação e “recria” esse “sentido” em uma mistura da forma inovadora que tinha de pintar com certas convenções de pintura de seu tempo. Ou seja, o autor “recria” também com referência nos padrões e convenções de sua época.

Claus Clüver (2006), no ensaio *Da transposição intersemiótica*, faz algumas análises acerca da “tradução” entre linguagens artísticas. O autor menciona que as distinções terminológicas elaboradas por Roman Jakobson ajudaram a ampliar a visão de tradução. Jakobson, a partir da análise de Clüver, propõe três maneiras de interpretar um signo verbal, tornando o conceito de tradução mais flexível:

“Tradução intralingual”, ou “paráfrase” de um texto dentro da mesma língua; “tradução interlingual”, ou a recriação de um texto verbal em uma língua diferente; e “tradução intersemiótica ou *transmutação*, que é a “interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas de signos não-verbais”. (JAKOBSON *apud* CLÜVER, 2006, p. 112).

Contudo, ainda segundo Clüver (2006), Jakobson não eliminou a dificuldade de se decidir até que ponto a nova formulação de uma mensagem a altera de forma a não ser mais considerada uma tradução, fazendo com que se questione se é de

fato possível haver o que Kranz chama de “transposição intersemiótica” (CLÜVER, 2006, p. 113). Nesse contexto, é possível também questionar se o que Delacroix faz é um tipo de tradução do texto dramático para uma pintura. Até que ponto o pintor consegue traduzir o relato da rainha Gertrudes para o campo pictórico? Certamente, uma total correspondência nunca poderia ser alcançada, pois em todo tipo de tradução algo se perde, mas paradoxalmente, pode ser também oferecido algo a mais do que o texto original proporcionou. No fim, é preciso lembrar que “tanto na tradução interlingual quanto na transposição intersemiótica o sentido atribuído ao texto original, seja ele poema ou pintura, é o resultado de uma interpretação” e que

Encontrar equivalentes em um sistema semiótico diferente pode ser mais difícil, e os sacrifícios podem ser ainda maiores (e, às vezes, os ganhos mais espetaculares), porém uma transposição intersemiótica bem sucedida não deve ser considerada menos possível do que uma tradução interlingual bem sucedida de um poema. (CLÜVER, 2006, p. 118).

Leo H. Hoek (2006), em *A transposição intersemiótica – Por uma classificação pragmática*, distingue os tipos de relação existentes entre texto e imagem a partir da análise de produção e recepção. Para o autor, a

Classificação das relações possíveis entre o texto e a imagem depende da situação de comunicação: relativa tanto a produção, quanto à recepção [...] [...] A sucessividade (texto existindo antes da imagem, ou imagem existindo antes do texto) caracteriza a perspectiva da produção; a simultaneidade (texto situado em uma imagem, imagem situada em um texto, texto próximo a uma imagem, imagem próxima a um texto) determina a perspectiva própria à recepção. (HOEK, 2006, p. 168).

Nessa análise, o autor diz que é preciso distinguir também três tipos de relações físicas entre o texto e a imagem. Do ponto de vista da produção, deve-se considerar a primazia da imagem e a primazia do texto e, do ponto de vista da recepção, a apresentação simultânea do texto e da imagem. Como esta pesquisa se dispôs a dissertar sobre a relação entre literatura, teatro e pintura, a partir das versões de *A Morte de Ofélia*, de Delacroix, considera-se, portanto, dentro da perspectiva de Hoek (2006) sobre a produção, a primazia do texto, já que a tragédia de Shakespeare onde a cena é descrita é anterior à pintura de Delacroix. Assim, Hoek afirma que:

Em geral, a transposição da escrita à imagem resulta em duas obras diferentes, realizadas através de dois meios diversos: é o caso das obras de arte inspiradas por temas literários e filmes realizados a partir de romances. Entre o texto e a imagem existe, então, uma relação de intertextualidade transmedial. (HOEK, 2006, p. 178).

Considera-se que Delacroix não busca fazer uma aproximação extrema da pintura *A Morte de Ofélia* com a narração de Gertrudes, o discurso primário. Analisando a obra sob a perspectiva de Hoek (2006), somada às ideias de Clüver (2006), é possível afirmar, portanto, que *A Morte de Ofélia* seria uma transposição intersemiótica autônoma e não uma simples tradução intersemiótica.

Estudos mais recentes sobre literatura e artes visuais continuam em crescente expansão. Apesar de o debate ser antigo, figura sempre como objeto de atualização devido às próprias atividades artísticas, o que demonstra sua contemporaneidade e a constante necessidade de questionamento acerca dessas relações. Em *Poéticas do Visível*, Márcia Arbex lembra que “as obras picturais ou escritas nunca deixaram de rivalizar” e, a partir dessa constatação, evoca uma reflexão de ordem epistemológica de Bernard Vouilloux:

Não apenas a maioria dos grandes movimentos artísticos da modernidade operam uma conexão ou uma travessia dos domínios literário e plástico, mas ainda há poucos escritores que, recentemente, não tenham introduzido a pintura em seu campo de reflexão ou não a tenham incluído em seu ‘fazer’ poético, no nível do que lhe é o mais próximo. (VOUILLLOUX *apud* ARBEX, 2006, p. 31-32).

Ao analisar as propostas teóricas que foram desenvolvidas ao longo do tempo e os níveis de relação entre o icônico e o verbal, Arbex (2006) também questiona a utilização do termo “relações”, observando que tal termo supõe uma “lógica”, uma “economia binária” ou uma “síntese pacífica”, quando, na verdade, as pesquisas evidenciam o contrário, “que se trata de uma questão de dilema, de alienação, de fratura, de heterogeneidade, de contato impossível; trata-se, ainda, de relações dinâmicas e não fixas, transformadoras e não estáveis” (ARBEX, 2006, p. 33). Nessa perspectiva, a autora faz um levantamento dos estudos mais recentes, dentre eles os de Roland Barthes, Anne-Marie Christin, Nella Arambasin, Leo H. Hoek, Bernard Vouilloux, entre outros igualmente relevantes. O campo de estudo definitivamente não se encerra.

Por fim, após observar que há inúmeros estudos e teorias que abordaram as relações entre as artes, e que seria impossível discorrer sobre todos neste trabalho, Márcia Arbex (2006) traz uma ponderação conveniente. A autora lembra que, no fim:

Poesia e pintura, texto e imagem, através de sistemas de signos diversos e de meios específicos a cada um, compartilham e apresentam uma das questões que estão no cerne da atividade artística: representar. [...] Os dois sistemas de signos contestam a ilusão representativa através de dispositivos específicos – descritivos e figurativos, interrogando sobretudo a relação entre o “real” e sua “imagem” (ARBEX, 2006, p. 58).

## 2.2 Contribuições de Eugène Delacroix

A leitura dos escritos de Eugène Delacroix, as correspondências e, principalmente, seu diário são muito enriquecedores para debater-se sobre estética, além de obviamente trazerem esclarecimentos acerca da vida e da obra do artista. O diário de Delacroix traz reflexões tão valiosas que podem ser comparadas às ideias desenvolvidas por Leonardo da Vinci, Diderot e até mesmo Baudelaire, crítico contemporâneo do pintor que admirava muito seu trabalho.

Em diversos escritos de Baudelaire é possível notar explicitamente o respeito e o fascínio que o crítico tinha por Eugène Delacroix, os quais podem igualmente enriquecer esta análise. A relação de amizade entre Baudelaire e Delacroix remonta a 1845 (BAUDELAIRE, 1998, p. 55). As críticas de arte realizadas para os Salões mencionam, inúmeras vezes, obras do pintor, em tom de elogio. A admiração que Charles Baudelaire tinha pelo pintor estava ligada à forma pela qual este encontrou de registrar o emocional, a própria subjetividade, a exaltação à melancolia, traduzindo em imagens o que eram sensações e invocações efêmeras.

A seguir, será realizado um breve comentário acerca de algumas contribuições de Delacroix para o campo da estética e das relações entre as artes, partindo, principalmente, do que foi escrito pelo pintor em seu diário e dos escritos de Charles Baudelaire.

Em seu diário, Delacroix escreve o quanto a pintura é capaz de transmitir pensamentos diversos e associa o seu discurso a uma comparação com a arte da escrita. Em 8 de outubro de 1822, o pintor escreve:

[...] Quando pintei um bom quadro, não redigi um único pensamento. É o que se diz. Como as pessoas são simplórias! Elas privam a pintura de todas

as suas vantagens. O escritor diz quase tudo para ser entendido. Em pintura, há algo como uma ponte misteriosa entre a alma dos personagens e a do espectador. Este vê figuras, vê a natureza exterior; mas pensa interiormente, com o pensamento real que é comum a todos os homens, ao qual alguns dão corpo ao escrevê-lo, porém alterando sua essência liberada. As mentes mais vulgares comovem-se mais com os escritos do que com os músicos e os pintores. A arte do pintor é tão mais íntima ao coração do homem que acaba parecendo mais material, pois nele, assim como na natureza exterior, há uma fidelidade em seu empenho para com o que está acabado, assim como para com o que está inacabado, ou seja, para com o que comove a alma interiormente por meio de objetos que afetam somente os sentidos. (DELACROIX, 2005, p. 94-95).

Nesse trecho, Delacroix atribui um valor à pintura que ele acreditava não ser conhecido por muitas pessoas. Defende que essa linguagem possui potencialidades diversas, mas ressalta que elas são expostas de maneira “misteriosa” e que algumas pessoas não conseguem identificá-las por empreenderem análises muito formais. Ressalta, ainda, que, quando há uma espécie de transposição, quando um autor se propõe a descrever sua análise da pintura, há uma alteração da essência que fora liberada inicialmente.

O pintor francês tinha uma sensibilidade aguçada e conseguia definir bem o poder e as especificidades da pintura. De certo modo, avalia a pintura como superior à literatura, defendendo que, por colocar a imagem das coisas como se fossem reais, a pintura conseguiria estabelecer um elo entre a imaginação e as emoções que conduzem ao sublime. Apesar de assumir que a obra do literato é mais complexa, Delacroix acreditava que ela jamais teria a força de uma pintura. A defesa entusiasmada que o pintor faz de sua arte assemelha-se, em parte, com o que foi defendido por Leonardo da Vinci em seu *Paragone*. Em 20 de outubro de 1853, ele escreve:

Que adoração esta que eu tenho pela pintura! A simples lembrança de certos quadros provoca em mim um sentimento que comove todo o meu ser, mesmo quando não os vejo, como as recordações de episódios raros e interessantes que vivemos há muito, principalmente na infância. [...]  
[...] Essa espécie de emoção própria à pintura é, de certo modo, *tangível*; a poesia e a música não a podem proporcionar. Desfruta-se a representação real desses objetos como se fossem vistos de verdade, ao mesmo tempo em que o sentido que as imagens encerram para o espírito nos aquece e transporta. Essas figuras, esses objetos, que para uma parte de nossa inteligência parecem ser a própria coisa, assemelham-se a uma ponte sólida sobre a qual a imaginação se apoia para penetrar na sensação misteriosa e profunda cujas formas são, de certo modo, um hieróglifo, porém um hieróglifo muito mais eloquente do que uma representação fria como a de um caractere tipográfico: é uma arte sublime, neste sentido, se a compararmos àquela em que o pensamento só atinge o espírito com o auxílio de letras dispostas numa ordem adequada; é, por assim dizer, uma

arte muito mais complicada, já que o caractere aí é nada e o pensamento parece ser tudo por si só, e cem vezes mais expressivo, se considerarmos que, independente da ideia, o signo visível, o hieróglifo eloquente, signo sem valor para o espírito na obra do literato, torna-se para o pintor uma fonte do mais vivo gozo, ou seja, da satisfação proporcionada, no espetáculo das coisas, pela beleza, pela proporção, pelo contraste, pela harmonia da cor e por tudo que os olhos observam com tanto prazer no mundo exterior e que representa uma necessidade de nossa natureza. (DELACROIX, 2005, p. 95-98).

Delacroix também era muito consciente de seu ofício e conseguiu fazer análises muito úteis sobre as especificidades das artes. Observou que a pintura não tem seu sentido alterado pelo tempo, já uma peça de teatro, sim, pois depende de atores para interpretá-la, o que poderia, a depender dos modismos da época, mudar completamente o sentido inicial almejado pelo dramaturgo. Essas distorções já não ocorrem na pintura, “o pintor é muito mais senhor daquilo que quer exprimir do que o poeta ou o músico, que estão à mercê de seus intérpretes”. Na visão de Delacroix, o máximo que pode ocorrer a uma pintura é ter seu valor encarado de forma diferente, mas em relação ao que o autor quis e realizou, ela permanece a mesma (DELACROIX, 2005, p. 98-99).

Verifica-se que Delacroix não se limitou a falar apenas de pintura em suas observações. Como amante da literatura, da música e também do teatro, o pintor comenta abertamente e com muita segurança sobre as especificidades dessas linguagens. Em relação ao teatro, defende que essa é uma arte capaz de fazer o homem experimentar o maior número de emoções possível e complementa afirmando que:

O teatro reúne todas as artes para proporcionar mais sensações: a pantomima, as roupas e a beleza do ator duplicam o efeito da obra falada ou cantada. A representação do lugar onde a ação de desenrola aumenta ainda mais todas essas impressões. (DELACROIX, 2005, p. 98).

Outra especificidade que compete apenas à pintura e que foi reconhecida por Delacroix é a capacidade de esboçar um pensamento. O pintor observa que é impossível elaborar na literatura a ideia de um esboço e que um rascunho ou croqui rudimentar pode representar uma ideia ao espírito com uma força excepcional. (DELACROIX, *Journal*, 4 de abril de 1854).

Uma característica peculiar da obra de Delacroix e que possui uma relação com que o pintor falou acerca do esboço é o aspecto inacabado da pintura. O grau

de acabamento da obra de Delacroix foi objeto de discussão já em sua época e foi igualmente mencionado nesta pesquisa. A esse respeito, o pintor explica que é muito difícil retornar à ideia inicial que o esboço sugere e que a execução minuciosa dos detalhes corre o risco de ofuscar o conjunto, como se a ideia inicial, presente no esboço, ficasse perdida em meio à riqueza dos detalhes. A ideia era fundamental para o pintor, no entanto, ele reconhecia que, durante a execução, ela poderia mudar. Portanto, o “deixar inacabado” era uma espécie de sacrifício que ele fazia para não se perder na busca pela exatidão de detalhes durante a execução.

[...] A maior dificuldade consiste, portanto, em retornar para o quadro esta supressão dos detalhes, os quais, no entanto, são a composição, a trama mesma do quadro.

Não sei estou errado, mas acredito que os maiores artistas tiveram que lutar muito contra esta dificuldade, a mais séria de todas. Aqui mais do que nunca desponta o inconveniente de dar aos detalhes, pela graça ou coqueteria da execução, um interesse tal que, em seguida, arrependemos mortalmente de sacrificá-los quando prejudicam o todo. [...] O quadro composto sucessivamente por partes, terminadas com cuidado e colocadas ao lado umas das outras, parece uma obra-prima e o ápice da habilidade, desde que não esteja acabado, ou seja, que o campo não esteja coberto: porque para estes pintores que se preocupam com cada detalhe pintando-os sobre a tela, terminar é ter preenchido esta tela. [...] O que parecia uma execução somente precisa e conveniente torna-se seca pela ausência de sacrifícios. [...] Só os grandes artistas partem de um ponto fixo e é a essa expressão pura que lhes é tão difícil retornar na execução longa ou breve da obra. O artista medíocre, ocupado somente do ofício, chegará ele a isso com a ajuda desta força vigorosa dos detalhes que desviam da ideia, longe de a colocarem em evidência? É incrível como são confusos os primeiros elementos da composição na maior parte dos artistas...<sup>25</sup> (DELACROIX, *Journal*, 23 de abril de 1854, tradução nossa).

Comentando sobre a qualidade de Delacroix, que primava por uma rápida e segura execução, para “nada deixar se evaporar da intensidade da ação ou da

<sup>25</sup>No original: [...] La plus grande difficulté consiste donc à retourner dans le tableau à cet effacement des détails, lesquels pourtant sont la composition, la trame même du tableau.

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

ideia”, o crítico diz que, certa vez, o pintor disse a um conhecido: “se você não é bastante hábil para fazer o croquis de um homem que se atira pela janela, durante o tempo que ele leva pra cair do quarto andar ao solo, você nunca poderá produzir grandes quadros” (BAUDELAIRE, 1998, p. 78).

O crítico define Delacroix como responsável pelo desenvolvimento histórico da pintura. Afirmando que o pintor “expressiu com uma veemência e um fervor admiráveis, o que os outros haviam traduzido apenas de uma maneira incompleta. [...] Delacroix era ardorosamente amoroso da paixão, e friamente determinado a procurar os meios de exprimi-la da maneira mais visível” (BAUDELAIRE, 1998, p. 57-59). Será que a repetição de tantas versões para *A Morte de Ofélia* seria em decorrência de não ter atingido, na concepção do artista, a forma mais visível da ideia inicial? É provável que essa determinação descrita por Baudelaire explique a elaboração de tantas versões para o mesmo tema, por exemplo.

Como foi exposto no capítulo anterior, Delacroix transpôs diversas passagens da peça *Hamlet* para a pintura e para a litografia e, em diversas obras, há a presença da personagem Ofélia. Mas, como explicar o surgimento de tantas Ofélias e cada uma, a seu modo, tão distinta? Segundo Philippe Hamon, em seu livro *Imageries*:

[...] entre a imagem literária (para ler) e a imagem em duas dimensões (para ver) as diferenças de estatuto são, para os semioticistas, radicais. A imagem para ver (uma foto, uma pintura, um diagrama, um mapa, uma maquete) é analógica, contínua, simultânea, motivada, funciona por mais ou menos semelhança com a coisa representada, e pede para ser reconhecida por um espectador, enquanto que a imagem para ler (por exemplo, uma metáfora ou uma comparação) é feita de signos discretos, lineares, descontínuos, funcionando por diferenças internas no interior de um sistema, e pede para ser compreendida por um leitor.” (HAMON *apud* CASA NOVA, 2008, p. 60).

Nesse sentido, é possível dizer que existem dois tipos de Ofélia. A Ofélia que está presente no texto de Shakespeare, que é para ser lida e que busca ser compreendida pelo leitor a partir das cenas em que aparece e nas cenas em que outros revelam suas características e ações – como, por exemplo, a cena em que Horácio descreve a loucura da jovem para a rainha Gertrudes. E há também a Ofélia que é representada nas artes visuais, eternizada na pintura, e que, ao contrário da primeira, busca ser reconhecida.

É possível que, pelos motivos explanados por Hamon (*apud* CASA NOVA, 2008), a figura de Ofélia esteja presente de forma obsessiva na pintura de modo geral, não só em Delacroix. Há um interesse constante em compreender, interpretar, descobrir de fato quem é Ofélia. As ambiguidades relacionadas à personagem são responsáveis por alimentar a imaginação dos artistas e parecem ser um fomento que não cessa nunca.

Delacroix é fascinado por Shakespeare, bem como outros artistas, principalmente pela capacidade do autor de deixar espaço para a imaginação. O modo pelo qual o espectador, ao ler uma peça, é capaz de internalizar e fazer uma obra de arte ou um poema por si só, autônoma, é outra qualidade excepcional ligada ao dramaturgo.

Com alguns exemplos retirados do diário de Delacroix, é possível perceber que suas contribuições não se limitaram a uma nova forma empenhada à pintura. Delacroix não pode ser visto apenas como um pintor que deixou como herança para a posteridade uma coleção de obras esplêndidas e monumentais. O pintor também contribuiu com o pensamento estético. Serviu de exemplo para os artistas contemporâneos a ele e para os do futuro, provando que é possível, ademais de criar obras significativas do ponto de vista poético, refletir sobre o respectivo ofício e relacioná-lo com outras atividades artísticas.

### 3 TRANSFORMAÇÕES DO TEATRO FRANCÊS E A INFLUÊNCIA TEATRAL NA OBRA DE DELACROIX

As formas de interpretação teatral se alteraram consideravelmente desde a origem do teatro. Os estudos, sistematizações e métodos de interpretação só começaram a ganhar forma no mundo ocidental por volta do fim do século XIX e início do século XX. Se fosse possível a um espectador ocidental contemporâneo voltar ao passado e assistir a um espetáculo do teatro francês do século XVII, a apresentação certamente causaria estranhamento. Talvez esse espectador pensasse que os atores se esforçaram mais para decorar e declamar os versos do que para apresentar o personagem. Considerando que, até meados do século XIX, a forma de interpretação que predominava os palcos franceses era o estilo declamatório, para o espectador do século XXI, muito influenciado pelas formas naturalistas de interpretação que dominam os meios de comunicação de massa como a televisão e o cinema, a interpretação do ator dessa época iria parecer excessivamente estereotipada, exagerada e repleta de clichês.

Visto que, em vários momentos da história, os pintores fizeram empréstimos do teatro de seu tempo, fazer uma leitura hoje de uma pintura do século XIX pode igualmente causar esse estranhamento. É possível que o observador contemporâneo julgue os gestos dos personagens da pintura do século XIX também como estereotipados, pois, além de vivenciar convenções sociais diferentes, utiliza o modelo de interpretação teatral que prevalece na atualidade.

Esse tipo de julgamento, de gestos exagerados, forçados e artificiais, é tratado aqui como “teatral”, visto que o termo também denota aquilo que é espetaculoso e procura um efeito sobre o espectador. Em determinados contextos, e igualmente presente na obra de Delacroix, o termo “teatral” pode sugerir também a questão da citação das artes cênicas, quando há a reprodução de gestos e expressões faciais de atores, bem como a presença um pensamento cênico que auxilia na organização da imagem.

Voltando a pensar nas obras de Delacroix, por que em alguns de seus trabalhos os personagens assumem gestos tão “teatrais”? O gesto observado nas obras de Delacroix que, aos olhos do espectador contemporâneo, pode parecer excessivamente teatral tem influência do teatro com o qual ele tinha contato na França? Em que medida a estética do teatro francês do início do século XIX

influenciou nas obras de Delacroix? Como era a *mise en scene* francesa do século XIX com a qual o pintor tinha contato?

A cena teatral francesa vivenciada por Delacroix foi uma época em que se oportunizou uma sofisticação maior para a interpretação teatral. Para compreender melhor o teatro dessa época, é importante analisar as profundas transformações que o teatro experimentou desde o século XVII – época na qual o teatro institucionalizado ainda era uma atração elitista, repleta de regras e convenções rígidas –, principalmente no que se referia à composição dramática.

### 3.1 Da *tragédie classique* ao teatro revolucionário

Não foi uma tarefa fácil libertar o teatro francês do século XVII de seu invólucro rigidamente constituído e oficializado com a *tragédie classique* até avizinhar-se à forma vivenciada por Delacroix. Pierre Corneille (1606-1684), dramaturgo conhecido da época, aventurou-se nessa árdua tarefa com sua tragédia *Le Cid*, colocando em cena “um tema que transgredia todas as regras acadêmicas”. Em contrapartida, o que teve de recompensa foi sua reputação aniquilada pelas severas críticas e a censura imposta por outros dramaturgos. Sobre o ocorrido, Margot Berthold (2006) descreve que:

Eles (colegas dramaturgos de Corneille) o acusavam de ofensas imperdoáveis às leis da moralidade e da verossimilhança. As temerárias mudanças de cena, a unidade de lugar e de ação ditada não por um princípio, mas por uma disposição poética, contradiziam toda a sua penosamente prática arte regrada. (BERTHOLD, 2006 p. 345).

Pela observação de Berthold (2006), podemos notar o quanto as regras clássicas imperavam no teatro francês do século XVII. Sobre essa questão, a autora ainda complementa, esclarecendo alguns aspectos da *tragédie classique*:

As regras do verso alexandrino (a linha iâmbica de doze sílabas, cujo nome se origina dos versos utilizados num velho romance francês sobre Alexandre, o Grande), com sua rigidez antitética, determinava o ritmo do verso. Por uma regra correspondente, o número de atos devia ser obrigatoriamente cinco, sendo o terceiro seu eixo central. A ligação das cenas era indispensável; quando uma personagem deixava o palco, tinha de estabelecer uma conexão com a cena seguinte, mesmo que fosse com frases banais. (BERTHOLD, 2006 p. 345-346).

Haja vista a série de regras que circundavam o teatro francês, como seria a interpretação dos atores? Sem dúvida o estilo declamatório prevalecia nos palcos franceses e essa estética foi conservada por muitos anos. O texto dramático, sendo tão rígido nas regras, não proporcionava ao ator uma interpretação verossímil. O ator se tornava refém de gestos clichês e suas expressões assumiam um caráter forçado e artificial, ou como chamaremos, “teatral”.

Do auge da *tragédie classique* à época de Delacroix, muitas coisas mudaram, e o teatro foi uma delas. A interpretação também assistiu a transformações, mas o ranço declamatório perdurou ainda por muito tempo nos palcos franceses, sendo questionado apenas no século XVIII e ganhando mais força no século XIX. A forma com que os atores interpretavam, utilizando gestos afetados e exagerados, influenciou nas composições de Delacroix? Seria esse o repertório de gestos que o pintor francês tinha e fazia uso em suas obras?

Provavelmente, o início das grandes transformações ocorridas no século XIX encontra-se nas ideias iluministas, que procuravam reformar a sociedade e o conhecimento herdado da era medieval. Desde a antiguidade, além de uma linguagem com recursos próprios, o teatro é visto também como um instrumento didático extremamente efetivo. Na perspectiva da filosofia do iluminismo francês, o teatro é explorado como meio de propagação das novas filosofias e, devido à sua boa receptividade e eficiência na sociedade, é visto como “escola do povo”.

Além de ter sido responsável por editar a *Encyclopédie*<sup>26</sup>, com a assistência de vários intelectuais, e ser identificado como uma ilustre figura no âmbito filosófico, Denis Diderot (1713-1784) também destacou-se por suas contribuições no campo das artes, especialmente da arte dramática, sendo as atividades do ator e do dramaturgo os objetos mais investigados por ele. Ademais, Diderot inicia um “novo” teatro, antecipando o que hoje chamamos de direção teatral.

Na obra *Discurso Sobre a Poesia Dramática*, podemos constatar que Diderot acreditava que só seria possível criar a ilusão, que era a finalidade do teatro e de outras artes da imitação, se a ação dos atores se sobressaísse em relação à palavra. Nesse ponto, criticou o teatro francês e a sobrecarga que se dava ao uso da

---

<sup>26</sup>Ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, foi uma das primeiras enciclopédias. Compreendendo 35 volumes, foi organizada inicialmente sob a direção de Denis Diderot e D'Alembert, sendo que o último deixou o projeto antes de seu término. Muitos pensadores célebres do iluminismo colaboraram com a obra, como Voltaire, Rousseau e Montesquieu. O primeiro volume da obra foi publicado na França, em 1751, e os últimos, em 1772.

palavra/texto por parte dos dramaturgos. Assim, manteve uma postura contra a redução do teatro à poesia, insistindo no texto em prosa, uma vez que este proporcionava uma maior naturalidade das ações dos personagens.

Em *Paradoxo sobre o Comediante*, Diderot incentiva a promoção de mudanças para o teatro a partir de reflexões sobre si próprio, especialmente ligadas à atividade do ator. Sua proposta era de que o ator deveria eliminar a sensibilidade para se apresentar e fosse um imitador atento da natureza. Em correlação a essas ideias, o filósofo considera que:

[...] É a extrema sensibilidade que faz os atores medíocres: é a sensibilidade medíocre que faz a multidão dos maus atores; e é a falta absoluta de sensibilidade que prepara os atores sublimes. As lágrimas do comediante lhe descem de seu cérebro; as do homem sensível lhe sobem do coração: são as entranhas que perturbam desumanamente a cabeça do homem sensível; é a cabeça do comediante que leva às vezes passageira perturbação às suas entranhas; [...]. (DIDEROT, 1979, p. 363).  
[...]O grande comediante observa os fenômenos; o homem sensível serve-lhe de modelo, ele o medita, e encontra, por reflexão, o que cumpre adicionar ou subtrair para o melhor. E, ainda assim, fatos segundo razões. (DIDEROT, 1979, p. 382).

As ideias de Diderot eram tão à frente de seu tempo que só foram equiparadas às teorias desenvolvidas no século XX. Assim, como afirma Guinsburg em nota a Diderot (1979), “no confronto que estabelece entre a alma do comediante e a sua expressão, chega a uma teoria do ator que só encontra paralelo, por sua profundidade e amplitude, na que Stanislavski estabeleceria um século e meio depois” (GUINSBURGD *apud* DIDEROT, 1979, p. 352).

O filósofo francês também ditou regras de direção teatral. Para demonstrar como os atores devem se posicionar em cena, estabeleceu um diálogo entre a pintura e o teatro. Segundo ele:

Os atores devem ser combinados, separados ou distribuídos, isolados ou agrupados como para fazer deles séries de pinturas, todas de composição séria e verdadeira. Quão útil poderia ser o pintor para o ator e o ator para o pintor! Seria um recurso para aperfeiçoar dois importantes talentos simultaneamente. (DIDEROT *apud* BERTHOLD, 2006 p. 395).

Quando escreve o *Paradoxo sobre o Comediante*, Diderot faz menção a David Garrick e as diferenças entre atores franceses e ingleses (DIDEROT, 1979, p. 355). Em verdade, segundo Guinsburg (*apud* DIDEROT, 1979), antes de escrever essa obra, Diderot teve como ponto de partida o livro *Garrick ou les auteurs anglais*,

onde faz observações acerca da arte dramática e a arte da representação. Garrick, ator e empresário inglês, em meados do século XVIII, faz uma retomada das obras de Shakespeare, apresentando-as em teatros burgueses em Londres. A proposta do ator inglês era “compreender a alma do escritor”. Assim, procurou empregar no palco uma maior naturalidade das ações, banindo declamações, linguagens pomposas e caretas. Essa releitura de Shakespeare acabou chegando à França por meio das excursões realizadas na Europa, pela companhia dirigida por Garrick (BERTHOLD, 2006 p. 391-392).

Outro fator preponderante para as grandes transformações observadas entre os séculos XVII e XIX foi a visão iluminista francesa do teatro como “a escola do povo” (BERTHOLD, 2006, p. 403). Essa visão foi exercida de fato quando, na Revolução Francesa, os revolucionários resolveram utilizar, além da propaganda escrita, o teatro, como forma educativa para a população. Assim, Giovanni (1991) acrescenta:

Quando os revolucionários franceses sentiram a necessidade de utilizar recursos educacionais de massa mais penetrantes e incisivos do que a propaganda escrita, quando quiseram criar uma ligação emocional e sentimental entre o novo regime e cidadãos, já encontraram à sua disposição, o exemplo das festas cívicas da antiguidade greco-romana, exaltado e repropósito pelo pensamento iluminista. O gosto pelo neoclássico, há muito enraizado na arte figurativa e na arquitetura, agora se apossava também das festas populares, que tinham ganho em grandiosidade cênica, mas perdido inevitavelmente em espontaneidade, enquadradas em esquemas pré-fixados, sedimentadas em formas meticulosamente preparadas, e caídas de cima. Não é um acaso encontrar David, o grande pintor da escola neoclássica, cujo aprendizado aconteceu em Roma, em contato direto com o fascínio das antigas ruínas, à frente da Junta que organizou as principais festas do período jacobino. A Revolução autoglorificava-se, buscando no passado mítico as raízes ideais da própria razão de ser, e David, adepto do classicismo, traduzia em desfiles e aparatos a ânsia regeneradora e a intenção pervasiva do roussoniano Robespierre. (GIOVANNI, 1991, p. 77).

A *Comédie Française*, companhia teatral fundada por decreto de Luis XIV, em 1680, e dependente dos monarcas subsequentes até o fim do século XVIII, ainda patenteava a representação de textos clássicos. Por razões de adequação ao novo cenário político, após a Queda da Bastilha, a companhia mudou de nome para *Théâtre de la Nation* e começou a investir na representação de peças anticlericais. Visto que alguns dos atores da companhia eram ligados ao antigo regime e à monarquia, foi mais conveniente, naquele momento, o ataque à Igreja. Mas não demorou muito para que uma parte do público frequentador começasse a exigir

mudanças. Essas mudanças precisavam estar em consonância com os ideais revolucionários. Nesse contexto, surge então a peça do dramaturgo Joseph Marie Chénier (1764-1811), *Carlos IX*, drama que retratava um monarca sem caráter, acusando-o de ser corresponsável pelo massacre dos huguenotes<sup>27</sup>, na famosa Noite de São Bartolomeu. A peça, que se fazia extremamente atual naquele momento histórico, inicialmente foi retida pela censura, mas após alguns contatos políticos, especialmente a intervenção de Danton, foi revogado o veto à representação. Segundo Giovanni (1991), *Carlos IX* torna-se então um

Pretexto para o vivo debate público sobre a oportunidade ou não de se manter a censura sobre os espetáculos teatrais. O *Journal de Paris*, a partir do mês de agosto de 1789, iniciou uma campanha em defesa da censura, sustentando a tese de que a liberdade de imprensa era muito menos perigosa que a liberdade de teatro [...] O *Journal de Paris* via pois o teatro na mesma ótica dos revolucionários mais ativos, só que temia a contrapartida do que se propunha e exaltava, isto é, o envolvimento emotivo do público. (GIOVANNI, 1991, p. 79-80).

Em novembro de 1789, finalmente foi autorizada a representação de *Carlos IX*. Sua estreia marca não apenas uma quebra de censura, mas o surgimento de um novo teatro, o qual deixava, principalmente, de ser monopólio de um público aristocrático, divorciado da sociedade. Dando lugar a temas políticos, por conseguinte, acabou por promover mudanças no público, que passou a ter uma participação mais ativa. O teatro torna-se também instrumento de propagação do patriotismo revolucionário. Para que houvesse uma maior compreensão e adesão, a linguagem utilizada nos dramas foi facilitada e, por várias vezes, eram oferecidas apresentações gratuitas, para maior contato do povo com o teatro.

É ainda com *Carlos IX* que se consagra o prestigiado ator francês François-Joseph Talma (1763-1826), que representava, de forma realista, o protagonista da peça, o que configurava algo inovador para a época.

Outro fato importante nessa época foi a conquista da plena cidadania dos homens de teatro. Paradoxalmente, o que por um lado pareceu ser um grande progresso, por outro, acabou trazendo certa limitação à liberdade dos atores de escolher o repertório a ser apresentado. Acerca dessa situação, Giovanni (1991) explana:

---

<sup>27</sup>Nome dado aos protestantes franceses do século XVI.

Se o teatro estava por transformar-se em escola de regeneração dos costumes, então os atores, que ainda não gozavam dos direitos civis, deviam ser resgatados de uma condição de inferioridade desde então incompatível com os princípios constitucionais. A Assembleia Nacional ocupou-se deles no final de 1789, juntamente com os judeus e todos que não professavam o culto católico. Depois de algumas sessões tumultuadas, durante as quais Mirebeau e Robespierre advogaram a causa dos comediantes contra alguns membros do clero, em 24 de dezembro, foi reconhecido o direito de plena cidadania aos não católicos e aos homens de teatro, inclusive o direito de votar e de ser votado “em todos os escalões da administração”. Foi um momento idílio entre o novo poder político e os atores, que obviamente acolheram com grande entusiasmo o decreto da Assembleia. Porém nem todos souberam que a Revolução não podia nem queria renunciar a fazer uso do teatro. Os atores eram certamente iguais a todos outros cidadãos, mas no parecer dos homens como Danton, Robespierre, Desmoulins e mesmo Mirabeau, não livres de escapar das exigências cívicas exigidas pela situação, não livres sobretudo para deixar de atender às demandas dos deputados e do povo em geral. (GIOVANNI, 1991, p. 84-85)

As imposições exercidas para que o teatro fosse uma espécie de intérprete dos interesses públicos e da Revolução, acabou fazendo com que Talma fosse expulso da *Comédie Française*. O ator desejava servir à Revolução, mas outros atores queriam total liberdade de escolha do repertório. A recusa da companhia em encenar novamente a peça *Carlos IX*, a pedido de representantes de várias províncias francesas para a Festa da Federação, era interpretada por Talma como uma atitude “antipatriótica”. Mais tarde, Talma, acompanhado de alguns colegas adeptos da Revolução, deixa definitivamente o Théâtre de la Nation e muda-se para o Palais Royal, que assume o nome de Théâtre Française de la rue Richelieu.

As transformações no teatro foram muito evidentes, sobretudo as relacionadas ao comportamento do público, que passou a ser cada vez mais participativo. Como observa Goncourt (*apud* GIOVANNI, 1991):

E agora, é o público que faz o espetáculo, a sala que se transforma em cena, o povo que se faz ator; a voz da tragédia, o riso da comédia são encobertos pelo tumulto das palavras de ordem, e a apresentação dos artistas cede aos pulmões dos oradores que subiram nos bancos da plateia. (GONCOURT *apud* GIOVANNI, 1991, p. 86).

Um dos grandes avanços observados no teatro francês do século XVIII e que definitivamente mudou seu rumo ocorreu em 1791, quando a Assembleia Nacional decretou a liberdade de cada cidadão para abrir seu próprio teatro e apresentar

peças de qualquer tipo. Só havia algumas restrições acerca de direitos autorais<sup>28</sup>. Não havia mais a obrigatoriedade de servir à Revolução. Rapidamente foram abertos inúmeros teatros em Paris e constatou-se a conversão dessa prática em negócio.

Em relação ao teatro, a admirável conquista da Revolução foi, definitivamente, levar essa arte ao povo. Após a grande libertação do teatro ocorrida em 1791, além de peças com conteúdo revolucionário, houve a oportunidade, até então reservada apenas à *Comédie Française*, de encenar os grandes clássicos da tragédia. Como afirma Giovanni (1991), “Corneille, Racine, Shakespeare e ainda mais Molière, foram recitados em quase todos os lugares”. Em 1789, Ducis (1733-1816) também já estava ganhando notoriedade pelas adaptações de algumas tragédias famosas de Shakespeare.

A figura de Talma também teve uma participação muito grande no novo estilo de teatro que estava se configurando na França. O ator francês foi o responsável por introduzir um estilo de recitação mais moderno e realista. Além disso, contribuiu igualmente para o desenvolvimento da indumentária e dos adereços cênicos. Naquele tempo, os figurinos utilizados pelos atores de tragédias não correspondiam à época em que a história se passava, até mesmo as que eram ambientadas na antiguidade. Os figurinos utilizados pelos intérpretes eram a moda que estava em voga naquele momento, até Talma começar a utilizar a indumentária com a função de caracterizar os personagens que representava. Inicialmente, a atitude de Talma causou certo estranhamento, inclusive de outros atores, mas logo suas ideias se espalharam para outras companhias parisienses.

Segundo Giovanni (1991), a apresentação, em 1793, de uma comédia de Laya (1761-1833), *L'ami des lois*, causou grande insatisfação na esquerda revolucionária. Não chegava a se configurar em obra contrarrevolucionária, mas sua apresentação causou muita polêmica por denunciar os excessos jacobinos. Após alguns pedidos, a obra foi proibida, sob decreto, de ser apresentada. Como a comuna agiu de forma arbitrária, pois a lei de 1791 negava o poder de censura, Laya protestou junto à Convenção e obteve a revogação do decreto. No entanto,

---

<sup>28</sup>As obras de autores mortos há 5 anos eram consideradas de domínio público. Já as obras de autores vivos só poderiam ser apresentadas com o consentimento formal e escrito dos autores (GIOVANNI, 1991, p. 88).

Aquele ato repressivo e ilegal foi como um sinal, o aviso de uma nova relação entre instituições revolucionárias e a liberdade de expressão artística: caminhava-se a passos velozes para a fase mais dura e dramática da Revolução, a da ditadura jacobina. Acossados pelas pressões cada vez mais numerosas vindas das seções controladas por Hebert e pela Comuna, que reiteradamente pediram a proibição de obras como *L'ami des lois* e o fechamento do Théâtre Français (ex Comédie Française e ex Théâtre de la Nation) os jacobinos resolveram mudar as leis teatrais. (GIOVANNI, 1991, p. 94).

A nova lei, decretada em 2 de agosto de 1793, limitava as companhias teatrais a representar peças que falavam de liberdade e republicanismo, atribuindo uma função visivelmente educativa ao teatro. Não é demasiado contraditório um decreto primar pela representação de peças que abordem a liberdade como tema e ao mesmo tempo tirar a autonomia das companhias em escolher seu próprio repertório? O Estado recompensava financeiramente os teatros que cumpriam com essas exigências<sup>29</sup> e praticavam o dito “teatro para e pelo povo”.

Após o fechamento do Théâtre Français, por descumprimento da lei de 2 de agosto, aprova-se, sob decreto, em março de 1794, a criação de um teatro popular. O Théâtre du Peuple ocuparia então o lugar do Théâtre Français e se dedicaria unicamente à representação de peças dadas “pelo e para o povo”. Segue-se então um período de grande repressão ao teatro. Como aponta Giovanni (1991), antes da lei de 1793 era possível observar nos palcos franceses:

Uma atividade livre e viva, que mesclava dramas históricos e pantomimas, tragédias clássicas e arlequinadas, comédias anticlericais e vaudevilles, seguiu um período de crescente controle governamental, que visava uma homogeneização dos espetáculos em função de critérios e verdade humana e artística tidos como universais e indiscutíveis. (GIOVANNI, 1991, p. 98).

Até que ponto a Revolução trouxe benefícios para o desenvolvimento do teatro, especialmente o francês? Apesar de ter promovido mudanças colossais e visivelmente positivas na prática teatral, a Revolução Francesa – em particular os jacobinos, com sua visão extremista de que o teatro deveria servir unicamente aos propósitos republicanos – fez com que, por outro lado, algo se perdesse. Os clássicos foram proibidos, adaptados e manipulados à conveniência dos revolucionários. Nem mesmo a obra de Shakespeare se livrou da censura dos

<sup>29</sup>O decreto exigia a apresentação, três vezes por semana, de peças que fossem capazes de “infundir no coração o amor pela liberdade e pelo republicanismo”. Os teatros que trouxessem ao palco “obras tendentes a renovar a superstição da monarquia” seriam fechados e os diretores perseguidos e punidos “segundo o rigor das leis” (*apud* GIOVANNI, 1991, p. 95).

jacobinos. Textos como *Júlio César* tiveram partes omitidas por serem consideradas excessivamente reacionárias. Tencionava-se abolir qualquer obra julgada, arbitrariamente, contrarrevolucionária, bem como aquelas tidas como frívolas, divertidas e que despertassem as paixões humanas. Ou seja, se a obra não exaltasse o patriotismo, não era considerada adequada. A ideia de criar um teatro subsidiado pelo Estado era extremamente positiva, no entanto, o Théâtre du Peuple desejado pelos jacobinos “nascia visivelmente do desprezo pela arte teatral, do medo de sua autonomia e, portanto, da exigência de controlá-la e de sujeitá-la para a transmissão de valores políticos, ideológicos, e morais” (GIOVANNI, 1991, p. 100).

Com todo o furor causado pela Revolução, podemos chegar a algumas constatações: quando o teatro deixa de ser privilégio da corte e cidadãos começam a construir seus próprios teatros, observa-se uma crescente comercialização dessa arte e inicia-se um culto ao estrelato (BERTHOLD, 2006 p. 403). Por um lado, esse culto ao estrelato pode ser interpretado de forma negativa, mas, por outro, trouxe aspectos positivos para a arte teatral. A partir desse ponto, os atores passam a refletir mais sobre o seu fazer artístico, tentando superar seus limites, criando novas técnicas e, até mesmo estabelecendo uma competitividade entre eles pela melhor atuação. No que diz respeito à interpretação, portanto, muito se ganhou.

Mas em que época ocorreu de fato a ruptura com o clássico no teatro francês? Em que momento os modelos antigos cederam lugar a uma nova literatura?

### **3.2 O Romantismo na literatura e no teatro francês**

Com o fim da Revolução Francesa e o início do período napoleônico, outro estilo artístico começa a ganhar vida e proeminência na França: o romantismo. De acordo com Bénac (1963), o termo só foi reconhecido pela Academia francesa em 1878. Sobre os motivos que o fizeram emergir na França, o autor comenta:

Os transtornos da revolução, as tristezas da emigração, os contatos com a literatura e a sensibilidade dos outros países, as decepções diante das consequências das ideias do século dezoito, a perda do apoio da religião, tudo isso vai favorecer o império da sensibilidade, sua hipertrofia, e fazer com que o homem vá procurar em vão, no mundo, objetos que a satisfaçam e, numa arte clássica caduca, formas que a expressem. (BÉNAC, 1963, p. 7).

Com suas raízes na Alemanha, especialmente com as produções de Schiller (1759-1805) e Goethe (1749-1832), inseridos no movimento literário *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), inicialmente o romantismo teve resistência por parte dos franceses – certamente porque esse novo movimento se definia, em grande parte, por oposição à tradição francesa.

Ideias de uma nova arte literária, que fosse mais coerente com o momento histórico vivenciado e que acompanhasse a evolução do pensamento da sociedade, foram abordadas por Mme De Staël (1766-1817), na virada do século XIX. Mas, segundo Berthold (2006), “o movimento romântico francês começou com *Le Génie du Christianisme* de Chateaubriand (1802) e culminou em Victor Hugo e Alfred Musset” (BERTHOLD, 2006, p.429). Carlson (1997) considera que “somente nos anos 1820 é que o romantismo ganhou porta-vozes e obras nativas suficientemente poderosas para estabelecê-lo na França” (CARLSON, 1997, p. 191).

Ao atacar o pensamento racionalista do século XVIII e enaltecer a os valores religiosos, em sua obra *O Gênio do Cristianismo*, Chateaubriand (1768-1848) revela um mundo de sentimentos e uma poética que se assemelhava, mesmo sem querer, ao romantismo alemão. No entanto, a literatura oficial que prevalecia nos círculos acadêmicos e nos palcos franceses ainda era predominantemente clássica. O melodrama era visto apenas como uma “moda” ou divertimento que, apesar de fundir elementos da comédia e da tragédia, apresentava aventuras e reviravoltas inesperadas como forma de apelo fácil à plateia. Mas ainda assim, as ideias de Mme Staël e Chateaubriand obtiveram notoriedade na primeira década do século XIX, juntamente com a crítica de Schlegel (1767-1845)<sup>30</sup> sobre o classicismo francês. Como aponta Bénac (1963):

Principia-se a pensar que a França lucraria em deixar-se penetrar por influências estrangeiras. Alguns jornais trabalham em favor do cosmopolitismo; já é um hábito considerar que o belo pode ser relativo. Critica-se a estreiteza das regras do teatro francês e nossos autores são instados a que olhem para o lado do drama alemão. Em 1807, Wilhelm Schlegel publica em Paris, em francês, sua comparação entre *La Phèdre* de Racine e a comédia de Eurípedes, que é um requisitório contra o teatro clássico francês. (BÉNAC, 1963, p. 9).

<sup>30</sup> August Wilhelm Schlegel, poeta, tradutor e crítico alemão, publica em Paris o ensaio *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide* (1807).

Henri Beyle, posteriormente conhecido como Stendhal (1783-1842), apreciador de Shakespeare e Byron, investiga as transformações ocorridas no teatro italiano, especialmente em Milão e, a partir dessa análise, desenvolve a obra *Racine et Shakespeare*, em 1823. O escritor francês foi um dos primeiros a utilizar o termo *romantismo* e sua obra foi considerada um autêntico manifesto desse movimento. O ensaio consiste basicamente no diálogo entre um acadêmico e um romântico. O autor inicia seu discurso questionando se as práticas de Racine e de Shakespeare deveriam ser seguidas para criar tragédias capazes de interessar o público da primeira metade do século XIX. Para ele, a literatura romântica é aquela que se relaciona com sua época e não com o sentimento de uma anterior. Assim, os clássicos são aqueles que copiam os mestres em vez de imitar a natureza (CARLSON, 1997, p. 198). Constata então que Shakespeare é um bom exemplo a ser seguido, por ter expressado a respectiva época, a qual, de certa forma, possuía uma afinidade com a Restauração francesa. Complementando as ideias de Stendhal para o novo drama, Bénac (1963) complementa: “Ele quer um drama em prosa, que exalte o liberalismo e o anticlericalismo, a constituição e o regime parlamentar [...]”(BÉNAC, 1963, p. 11).

Sobre as repercussões de *Racine et Shakespeare*, Carlson (1997) relata que o ensaio “provocou um debate literário maior do que Paris conhecera até então. Artigos e panfletos apareceram em ambos os campos, e na Academia Francesa o romantismo foi oficialmente condenado”(CARLSON, 1997, p. 197).

A teoria romântica ganha impulso notadamente na França com Victor Hugo (1802-1885). Em 1827, o autor escreve a peça *Cromwell* e, certamente, mais significativo que o drama é o prefácio que o acompanhava na ocasião em que foi publicado. Apesar de apresentar ideias que já estavam sendo desenvolvidas por outros teóricos franceses, Hugo as expôs de forma tão perspicaz que rapidamente se tornou o porta-voz do novo movimento. O *Prefácio de Cromwell*, considerado como a teoria do drama romântico, engloba não só o drama propriamente, mas a poética romântica como um todo. Segundo palavras de Bénac (1963), o texto de Victor Hugo “propõe uma concepção do drama bem diferente da de Stendhal, mas também revolucionária”. O discurso estipulado é uma tentativa de extinguir a estética clássica e suas regras seculares.

Para sustentar as ideias desenvolvidas no *Prefácio de Cromwell*, Victor Hugo primeiramente divide a arte poética em três idades (tempos primitivos, tempos

antigos e tempos modernos) e descreve acerca de suas diferenças no seguinte trecho:

A poesia tem três idades, das quais cada uma corresponde a uma época da sociedade: a ode, a epopeia, o drama. Os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos, os tempos modernos são dramáticos. A ode canta a eternidade, a epopeia soleniza a história, o drama pinta a vida. O caráter da primeira poesia é a ingenuidade, o caráter da segunda é a simplicidade, o caráter da terceira, a verdade. (HUGO, 2007, p. 40).

Em referência à obra de Chateaubriand, *Gênio do Cristianismo*, Victor Hugo defende que o surgimento do cristianismo foi decisivo para a manifestação do drama moderno, pois além de estabelecer a dualidade “corpo e alma”, concepção improvável de ser sustentada na antiguidade, “por ele se introduzia um sentimento novo, desconhecido dos Antigos e singularmente desenvolvido entre os Modernos, um sentimento que é mais que a gravidade e menos que a tristeza: a melancolia” (HUGO, 2007, p. 23).

Há, portanto, o desenvolvimento de uma nova poesia, pois o cristianismo proporcionou uma visão mais elevada e vasta das coisas. Para o poeta francês, “o cristianismo conduz a poesia à verdade. [...] Tudo na criação não é humanamente *belo*, o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime”. Nesse sentido, Victor Hugo expõe sua teoria sobre o grotesco, afirmando que esta é a característica fundamental que separa a arte moderna da arte antiga, ou a literatura *clássica* da literatura *romântica*. A coexistência do grotesco com o sublime é vista como a mais abundante fonte que a natureza pode proporcionar à arte. Por conseguinte, é a união do tipo grotesco com o tipo sublime que faz surgir o gênio moderno, imensamente variado nas suas formas e infinito nas suas criações (HUGO, 2007, p. 26-28). O drama romântico seria, então, uma mistura de gêneros. O abandono das fronteiras entre tragédia e comédia seria a forma apropriada de reproduzir verdadeiramente a síntese do homem moderno. Para apontar essa diferença entre a poesia antiga e a moderna e justificar a relevância do grotesco nessa última, Hugo (2007) afirma:

Esta beleza universal que a Antiguidade derramava solenemente sobre tudo não deixava de ser monótona; a mesma impressão, sempre repetida, pode fatigar com o tempo. O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se a necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um tempo de

comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. (HUGO, 2007, p. 33).

Hugo não cria teorias nem sistemas, para ele, na verdade, as regras deveriam ser extintas das produções artísticas, exceto as que são fundamentais para a concretização de uma determinada linguagem. O autor organiza diversos pensamentos que já estavam em andamento e identifica, inclusive, que há algum tempo já se praticavam as ideias de um novo drama (que rompe com a regra das unidades aristotélicas – ação, tempo e espaço – e que faz uma fusão do grotesco com o sublime, da tragédia com a comédia) quando considera Shakespeare como o ponto mais alto da poética dos tempos modernos.

Outro aspecto pertinente discorrido por Victor Hugo é a questão da imitação. Atitude indiscutivelmente criticada pelo autor, ele reforça seu argumento afirmando que o poeta deve procurar sua poesia diretamente na natureza e não em modelos já pré-estabelecidos. No entanto, o autor não deve fazer uma mera reprodução da natureza: “A arte dá asas e não muletas”. Defende, assim, um princípio de liberdade na arte, propondo a destruição das teorias, das poéticas e dos sistemas (HUGO, 2007, p. 63-64).

A produção dramaturgica de Victor Hugo, juntamente com as ideias do drama romântico discorridas por ele e outros autores, como Alfred de Vigny (1797-1863), Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) e Emile Deschamps (1797-1871), que enveredaram pelo mesmo pensamento, fizeram com que a tragédia clássica, especialmente a de Racine, deixasse de ser o modelo soberano da dramaturgia francesa. Nesse sentido, torna-se mais fácil entender, de forma plausível, a retomada tão vigorosa que se teve das obras de Shakespeare no século XIX. Young (2002) também afirma que a enorme repercussão que o bardo conquistou na França do século XIX deve-se, em parte, ao impacto que as representações realizadas pela companhia inglesa de Charles Kemble causou no público entre 1827 e 1830. Segundo o autor, desde essa data a aceitação de Shakespeare na França cresceu consideravelmente (YOUNG, 2002, p. 110).

Não só os atores como também os críticos reconheceram o valor e as contribuições que as apresentações da companhia de Charles Kemble proporcionaram aos franceses. No início da temporada, o *Courrier Français* defendeu a interpretação inglesa da seguinte forma:

É absolutamente essencial [...] que nossos atores tomem emprestado dos ingleses a forma adequada e razoável de se comportar no palco, como se estivessem em uma sala de estar. Em nossa tradição, quando cinco ou seis personagens estão no palco ao mesmo tempo, eles formam um semicírculo na frente da ribalta, e muitas vezes alguém que não está falando para o público faz alguns comentários, o que destrói qualquer rei da ilusão. Na Inglaterra, os atores se movimentam no palco. Quando não há nenhuma necessidade no diálogo, eles se retiram para a parte traseira [...] <sup>31</sup> (RABY, 1982, p. 97, tradução nossa).

Tendo como referência toda a liberdade valorizada no romantismo, o poeta inglês tornou-se, sem dificuldade alguma, a “mais alta autoridade para a desintegração romântica da forma”. A audácia e a despreocupação com os modelos clássicos de composição dramática o tornam um verdadeiro romântico! “Na corrente das ideias cosmopolitas, Shakespeare conquistou a Europa inteira” (BERTHOLD, 2006 p.430). Ademais, para corroborar esse pensamento, Carlson (1997) aponta que:

O drama francês moderno se compõe quase inteiramente de imitação sem vida dos grandes mestres franceses. Para quebrar esse ciclo de imitação, os autores franceses devem ou criar ou traduzir, e como o gênio da invenção está hoje embotado, Deschamps aconselha a tradução – particularmente de Shakespeare. (CARLSON, 1997, p. 200).

Deschamps, no entanto, sugere que as traduções não sejam totalmente fieis ao original. “O bom tradutor removerá cuidadosamente o material imposto a Shakespeare pelo ‘mau gosto de sua época’, porém conservará tudo o mais e nada acrescentará ao original.” (CARLSON, 1997, p. 200).

Contrariando as indicações de Deschamps para traduzir obras, principalmente de Shakespeare, Victor Hugo e Alexandre Dumas (1802-1870), preferem enveredar em criações originais, tendo como referência os fatos marcantes da história francesa. Nesse contexto, destacam-se as peças *Henrique III e sua Corte* (1829), de Alexandre Dumas, e, principalmente, *Hernani* (1830), de Victor Hugo.

---

<sup>31</sup>No original: [It] is absolutely essential [...] that our actors borrow from the English the proper and reasonable manner of behaving on the stage as though they are in a drawing room. In our tradition, when five or six characters are on stage at once, they form a semicircle in front of the footlights, and all too often someone who is not speaking peers towards the boxes, which destroys any kind of illusion. In England, the actors come and go on the stage. When there is no need for them to take part in the dialogue, they retire to the rear [...].

A estreia em 25 de fevereiro de 1830 de *Hernani*, pela Comédie Française, foi um episódio de grandes repercussões, uma verdadeira batalha. Historiadores franceses, inclusive, consideram essa data como a *bataille d'Hernani*. De um lado, um público fortemente ligado à tradição, reivindicava a volta de Racine e criticava severamente a construção dramática livre de regras de Hugo. Do outro lado, jovens ovacionavam a atitude transgressora do dramaturgo. Além de ter consagrado Victor Hugo como líder romântico, *Hernani* representou o fim do classicismo e expressou as novas aspirações da juventude, tornou-se o “drama romântico por excelência” (BERTHOLD, 2006, p. 433-436).

A *bataille d'Hernani* serviu de inspiração a duas obras. A primeira, uma litografia de Grandville (1803-1847), no mesmo ano da estreia, e a segunda, uma pintura de Albert Besnard (1849-1934), que, apesar de não ter vivenciado o alvoroço que a representação da peça gerou, foi composta para a inauguração do Museu de Victor Hugo, em 1903. Em ambas as obras pode-se notar o quanto o público se mostrava agitado. Há muito tumulto e, inclusive, confronto físico entre alguns indivíduos da plateia. Cada grupo defendia seu ponto de vista artístico e literário, de forma bem enfática e até agressiva. A atitude do público chega a ser hostil diante do confronto de ideias presente naquele evento. Apesar de marcar a vitória final do romantismo, a *bataille d'Hernani* demonstra como os franceses, ao menos uma parte considerável deles, mesmo estando em contato há vários anos com novas ideias, ainda mantinham um apreço muito grande pelos clássicos.

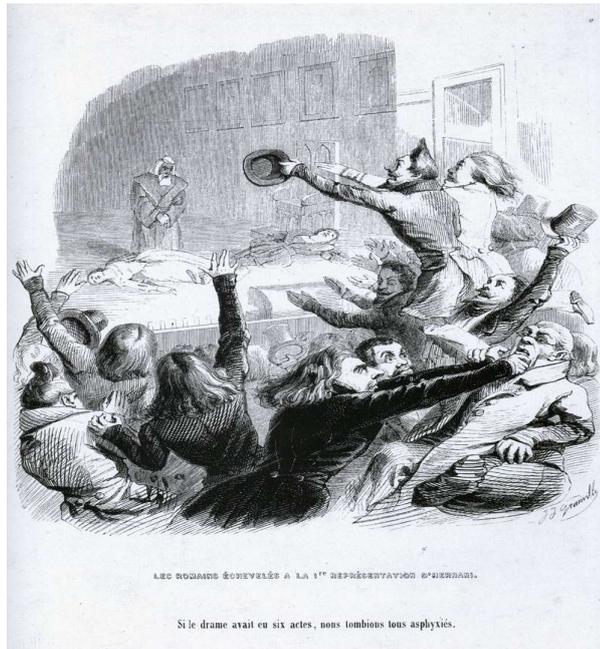


Figura 26: Jean-Jacques Grandville, *Frenzied Romans at the First Performance of Hernani*, Litografia, 25x18cm. Musée Victor Hugo, Paris.



Figura 27: Albert Besnard, *La Bataille d'Hernani*, 1903. Óleo s/ tela, 102x122cm. Musée Victor Hugo, Paris.

Bénac (1963) considera que, a partir de 1830, a literatura romântica se estabelece definitivamente na França, ao observar que, “desde então, se renuncia, por algum tempo, aos gêneros e às formas pós-clássicas e que todas as obras se ligam mais ou menos à efervescência de ideias novas, expressas desde 1800”. Com o fim da Restauração francesa, os artistas se sentem ainda mais atraídos pelas questões políticas e sociais. Além do mais, a Revolução de 1830 afastou por algum tempo a censura, o que possibilitou a representação de peças outrora proibidas. “As exigências da dramaturgia clássica deram lugar à liberdade total. Mas cada escritor cria segundo seu próprio gênio” (BÉNAC, 1963, p. 13-17).

Alexandre Dumas começa a investir em outras temáticas para suas peças. Como os cidadãos haviam conquistado o direito de construir seus próprios teatros, esses se tornavam suas próprias instituições culturais. Como discorre Berthold (2006), isso fez surgir o desejo de ver seus próprios heróis no palco. A respeito das transformações sociais, sobretudo as relacionadas às classes, Dumas constata que, quando um drama lida com as paixões, representando-as em um cenário moderno, há certa resistência em aceita-las, por parte do público. Este não consegue se reconhecer nos personagens e os acusa de serem excessivamente exagerados. Abordando a crítica feita por Dumas a respeito da insatisfação do público, Carlson (1997) comenta:

Não nos reconhecemos em Georges Dandin, Harpagão ou Pierrô, que não falam nem se vestem como nós, mas quando um autor é ousado o bastante para apresentar em roupagem moderna “as maneiras como elas são, a paixão como ela existe, o crime como ele é ocultado”, então o público “se reconhece como num espelho, franze o cenho em vez de rir, atava em vez de aprovar e resmunga em vez de aplaudir”. (CARLSON, 1997, p. 204).

O que Dumas procura, de certa forma, é retomar a vertente educativa do teatro, como forma de moralização. Hugo (1997) também alerta sobre a função moral do teatro, nos prefácios de algumas peças, ressaltando que o teatro nunca se despede de sua plateia “sem lhes ter incutido alguma austera e profunda moralidade” (HUGO *apud* CARLSON, 1997, p. 204).

Entretanto, a forma que Hugo e Dumas perseguiram para reproduzir o homem moderno, como vimos, não foi amplamente aceita. Ambos também debatem sobre as dificuldades em encontrar atores que fossem habilitados a representar seus

personagens de forma verdadeira. Os atores franceses eram, em sua maioria, formados pelos métodos tradicionais da época, mas o drama romântico exigia outro estilo de interpretação. Dumas, por exemplo, afirma que “nenhuma atriz francesa estava à altura de interpretar personagens como Julieta, porque eram incapazes de executar as mudanças de tom emocional requeridas por Shakespeare” (DUMAS *apud* CARLSON, 1997, p. 208).

Em 1839, François Delsarte (1811-1871) começou a escrever o *Curso de Estética Aplicada*. A obra, inacabada, era uma reação “contra o treinamento mecânico e formalizado de seu tempo”. O autor defendia um “retorno à natureza por uma observação e um registro cuidadosos das expressões e gestos produzidos não pela arte, mas pelo instinto e pela emoção”. No entanto, o teórico foi interpretado de maneira equivocada por seus discípulos, o que fez gerar um sistema ainda mais mecânico. Até hoje, o sistema de Delsarte é visto como sinônimo de expressões e gestos mecânicos e arbitrários, ideia totalmente oposta ao que o teórico buscava desenvolver para a arte de interpretar (CARLSON, 1997, p. 209).

A proposta desse capítulo era demonstrar, gradativamente, as rupturas e transformações que o teatro francês experimentou entre os séculos XVII e XIX para então tentar compreender um pouco as referências teatrais com as quais Delacroix teve contato. Sabe-se que o pintor era frequentador assíduo de teatro e que tinha por costume desenhar atores em cena, até mesmo durante o espetáculo. No início da década de 1820, Delacroix começou a despertar o interesse pelas técnicas de litografia e, em 1821, publicou oito ilustrações no jornal *Le Miroir des spectacles, des lettres, des mœurs et des arts*. Em uma das ilustrações, o pintor faz uma caricatura do teatro Italiano, personificando o teatro na figura de Rossini, onde o compositor segura sozinho toda a ópera italiana.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup>Disponível em: <<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/italian-theater>>.



Figura 28: Eugène Delacroix, *O teatro italiano*, 1821.  
Litografia, Musée Eugène Delacroix, Paris.

Assimilar a *mise en scène* francesa é importante porque Delacroix pode ter tomado de empréstimo suas características elementares para organizar os personagens na composição de suas obras e, sobretudo, na referência dos gestos por ele utilizados. Ao menos em suas obras com referências teatrais ou literárias, podemos perceber que o pintor utiliza o gesto como veículo de transmissão do conteúdo expressivo. As expressões faciais não são tão nítidas, muito pelo aspecto “inacabado” que o autor projeta, de forma intencional, em suas obras. Portanto, o gesto dos personagens torna-se elemento central da composição o que, conseqüentemente, acentua o aspecto artificial, excessivamente “teatral” dos personagens.

É importante frisar que o gesto exagerado e artificial não seria um aspecto negativo da pintura. Nessa abordagem, o “teatral” não configura um qualificativo negativo, apenas evidencia o empréstimo que o pintor fez de um elemento típico do teatro. O gesto excessivamente teatral é aquele que não deixa dúvidas do seu significado, é o clichê, o estereótipo. O gesto que cabe apenas uma interpretação possível. O gesto excessivamente teatral não é inadequado para pintura, muito pelo

contrário, uma vez que é um meio muito eficiente de transmitir um conteúdo de forma mais direta.

Por mais que a literatura dramática, sobretudo o drama romântico, liberto das regras clássicas, tenha conquistado espaço na França, a interpretação teatral nessa época ainda não havia evoluído na mesma proporção. O estilo declamatório e as expressões exageradas ainda ocupavam a cena francesa, uma vez que os atores continuavam sendo formados pelos mesmos métodos clássicos de interpretação. Apesar das contribuições de Diderot, Talma e Delsarte, segundo Carlson (1997), “os escritos teóricos sobre a arte de interpretar no começo do século XIX forneciam pouca base para o desenvolvimento de um enfoque romântico da arte” (CARLSON, 1997, p. 208). Mesmo reconhecendo que a obra de Delacroix é influenciada pelas convenções da pintura da época e que o pintor obviamente não reproduz de forma ingênua o que vê no teatro, é possível concluir que, embora o teatro francês tenha evoluído consideravelmente em relação a sua estrutura literária, além de outros aspectos, deixando de ser uma arte exclusivamente aristocrática e refletindo os valores burgueses, pouco prosperou em relação à interpretação. Isso explica, em parte, a forma exagerada e “teatral” dos gestos que os personagens das obras de Delacroix apresentam.

## CONCLUSÕES

A múltipla personalidade que envolve a figura de Ofélia atraiu não só a atenção de Eugène Delacroix, que representou obsessivamente o momento de sua morte e inúmeras passagens em que ela aparece como coadjuvante. Além de despertar interesse em vários artistas, a complexidade e a pluralidade da personagem nutriram e promoveram estudos nas mais diversas áreas do conhecimento. Ofélia superou sua condição inicial de personagem secundária de uma tragédia shakespeariana e assumiu um protagonismo de proporções ilimitadas.

A extensa reprodução de imagens de Ofélia, especialmente no século XIX, tornou sua imagem um ícone. A jovem foi representada nas mais variadas formas: desde jovem apaixonada, passando pela filha obediente, à mulher mentalmente perturbada e extremamente sensual. As representações oscilam também entre uma menina doce, frágil e inocente e uma jovem louca e sexualmente frustrada, que, por vezes tem sua imagem associada a figuras mitológicas de ninfas e sereias. Sua morte poética tornou-se objeto de contemplação, despertando o desejo mórbido de apreciação da morte de uma bela mulher. A dama infeliz, “cometendo suicídio” por causa de um amor não correspondido, tornou-se um ícone.

A interpretação ambígua acerca da morte de Ofélia também contribuiu substancialmente para fazer da personagem um tema tão interessante. Embora Shakespeare seja um transgressor das regras do teatro clássico, o dramaturgo preferiu trazer à tona a morte da jovem da maneira antiga, por meio do discurso indireto. A partir do momento em que a morte de Ofélia é narrada pela rainha, um fato extremamente trágico se transforma em imagem poética. O discurso da rainha ameniza as circunstâncias e transforma a morte da jovem em uma bela pintura. Em contrapartida, o diálogo dos coveiros no cemitério, momentos antes de entrar o cortejo fúnebre da moça, lança a dúvida sobre os verdadeiros motivos de sua morte.

O que para o teatro era uma cena difícil de interpretar, a pintura o faz sem grande dificuldade. Este provavelmente seja mais um motivo que levou a morte poética de Ofélia a ser tão retratada: visto que raramente era encenada, os pintores resolveram torná-la “visível”. Cada um, a seu modo, ilustrou esse momento insigne da peça. A morte “oculta” para os olhos do espectador e o seu respectivo caráter ambíguo tornaram-se objeto de interesse, a ser estudado por artistas plásticos, pois foram abertas inúmeras possibilidades de criação.

Além das divergências existentes entre as obras de diferentes artistas que ilustram o mesmo episódio da peça serem, obviamente, uma questão de ordem subjetiva, a interpretação do texto realizada pelo pintor pode ser afetada substancialmente, a depender da adaptação da peça com a qual ele teve contato. O costume de adequar as peças de Shakespeare ao gosto francês, ou ao de qualquer dramaturgo que não seguia rigidamente o modelo clássico de composição dramática, fez com que as adaptações realizadas por Ducis trouxessem uma ideia equivocada dos enredos e personagens do bardo. A esse respeito foi abordada a questão das *belles infidèles*, que, por muito tempo, influenciaram na forma de compreender Shakespeare em território francês.

Ofélia só teve a oportunidade de ser verdadeiramente explorada e transformar-se em ícone quando os franceses foram capazes de abrir espaço para o novo. Quando conseguiram romper a rigidez do modelo acadêmico de literatura e principalmente de dramaturgia. Somente quando houve a chance de experimentar uma arte nova, liberta dos modelos clássicos, é que o renomado dramaturgo, William Shakespeare, pôde, enfim, ser compreendido.

Como foi abordado no terceiro capítulo, as transformações em relação ao teatro foram lentas e graduais. A liberdade conquistada pelo teatro no século XIX é observada em diversos aspectos. A Revolução Francesa colaborou com a criação de várias leis que beneficiaram essa arte, entre elas a que oportunizou a abertura de novos teatros, fazendo com que esta deixasse de ser uma atividade monopolizada pela coroa. A culminância dessas transformações deu-se durante o desenvolvimento do Romantismo e do drama burguês e foram determinantes para a aceitação das peças de Shakespeare no país.

Embora a literatura e a dramaturgia tenham dado grandes saltos em direção à modernidade, em relação à interpretação teatral, essa pouco se alterou. As expressões exageradas e os discursos declamatórios ainda eram muito comuns nos palcos parisienses do século XIX e decerto esse foi também o estilo de interpretação apreciado por Delacroix. Evidentemente, o pintor não faz um retrato fiel do que assiste no teatro. No entanto é possível constatar que há empréstimos da arte da encenação em suas obras.

As representações teatrais que ocorreram em Paris, especialmente a temporada realizada pela companhia inglesa de Charles Kemble, no Odeon, a partir de 1827, foram fundamentais para aumentar a popularidade de Shakespeare na

França. Além disso, a interpretação da atriz irlandesa, Harriet Smithson, proporcionou uma reviravolta na compreensão que se tinha de Ofélia, contribuindo substancialmente para que a imagem da personagem se tornasse mais conhecida e representada nas artes visuais. Posteriormente, a figura de Ofélia tornou-se uma espécie de mito para os pintores franceses, e pode ser reconhecida também por sua típica iconografia – cabelo loiro ondulado, vestido branco e flores nas mãos.

Eugène Delacroix encontra-se inserido em um período em que estavam ocorrendo profundas transformações na França, em diversos âmbitos. O pintor não só assistiu a essas transformações como foi parte preponderante para que elas acontecessem. Como observa Jacqueline Lichtenstein:

“Já perceptível por ocasião do advento da Reforma, mais radical ainda no século das Luzes, o movimento de secularização próprio da modernidade leva ao recalque do imaginário mítico e de toda arte baseada em estruturas mitológicas. Consciente, a seu modo, desse novo espaço vago, emblemático da era moderna, Delacroix resume, tanto em sua obra como na sua pessoa, as novas conversões e substituições simbólicas que determinam a atividade criadora como fonte de novos mitos. Solidão do gênio, desafio a um conformismo sufocante, conflito com a ordem das instituições: o artista encontra justificção estética na sua fundamental ilegitimidade”. (LICHTENSTEIN, 2004, p. 23).

Em diversas fontes é possível constatar que Delacroix, além de ter sido enquadrado como “artista romântico”, foi também eleito “chefe” da escola romântica em pintura. Baudelaire mesmo dizia que o romantismo e a cor o conduziam diretamente a Eugène Delacroix. “Ignoro se ele se orgulha de sua qualidade romântica, mas o lugar dele é aqui, pois há muito tempo, desde que executou sua primeira obra, a maior parte do público o considera o líder da escola *moderna*” (BAUDELAIRE, 2004, p. 138).

É controverso fazer tais afirmações quando o próprio artista não se enxergava sob tais rótulos. Inúmeras contradições envolvem a sua figura. O próprio pintor afirmou em tom indiferente: “se se entende com meu romantismo a livre manifestação das minhas impressões pessoais, o meu distanciamento dos tipos recalçados e a minha repugnância pela fórmula acadêmica, devo confessar que sou um romântico” (DELACROIX *apud* VITALI, 2011, p. 148). Por não concordar com os padrões acadêmicos de sua época, Delacroix inaugura uma pintura nova, valorizando e dando mais expressão à cor. O hábito de não fazer um acabamento

minucioso, deixando as obras com aspecto de esboço ou “inacabadas”, além de ser característica marcante em sua pintura, é uma escolha consciente do pintor.

Delacroix também manteve sempre um vínculo atento e firme com o pensamento reflexivo. Essa característica, discutida no segundo capítulo, pode ser observada também neste trecho do diário, onde escreve:

O primeiro mérito de um quadro é o de ser uma festa para os olhos. Isto não quer dizer que não seja necessária a razão. É como os belos versos, toda a razão do mundo não os impede de ser maus, se eles chocam o ouvido. Diz-se: “ter bons ouvido”; todos os olhos não são próprios para apreciar as delicadezas da pintura. Muitos têm o olho errado ou inerte; veem literalmente os objetos, mas não o sutil. (*apud* PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 222).

O fascínio que o pintor francês nutria pela literatura e pelo teatro teve como consequência a produção de obras singulares. A forma que Delacroix encontrou de sublimar os sentimentos por meio da cor, aliada às leituras e interpretações que fazia das grandes obras literárias, o fez inaugurar uma nova arte. Consciente de que o pintor era de fato excepcional, Baudelaire disse: “O Sr. Delacroix é decididamente o pintor mais original dos tempos antigos e modernos” (BAUDELAIRE, 2004, p.138).

Segundo Paes, Delacroix também é responsável por iniciar uma nova forma de ilustrar a personagem Ofélia, representando-a na horizontal, sobre a água (PAES: 2014, p. 13). As representações da morte da jovem realizadas por ele exploraram a ambiguidade do episódio: se a personagem tinha cometido suicídio ou se afogado acidentalmente. A personalidade de Ofélia se altera ao longo da peça e Delacroix também foi hábil em interpretá-la, ilustrando outras passagens do texto em diversas pinturas e litografias. É possível encontrar na obra de Delacroix as variadas características da personagem Ofélia – ingenuidade, paixão, loucura, sensualidade.

Em *A Morte de Ofélia*, Delacroix consegue transpor o discurso da rainha que narra o acidente de Ofélia, sem excluir, ao mesmo tempo, a dúvida lançada pelos coveiros que relatam tratar-se de um suicídio. A cena emoldurada por uma vegetação densa permite que o corpo de Ofélia destaque-se de forma dramática. Apesar de ser um momento penoso, o ponto de vista genuíno do artista proporcionou uma “bela imagem” ao observador. Ao mesmo tempo em que é representada a fragilidade da personagem, ela parece resgatar uma força sobrenatural que ainda a mantém viva. A jovem, vítima de forças que vão além de seu controle, parece estar serena e pensativa na transposição de Delacroix.

Ofélia morre em *Hamlet*, no entanto, “nasce” e se desenvolve na pintura. A personagem “foge” da tragédia para sobreviver e protagonizar sua própria história nas artes visuais, nas pesquisas psiquiátricas, nos estudos feministas e em qualquer outro lugar que sua presença desperte interesse.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRIL COLEÇÕES. **Eugène Delacroix**. São Paulo: abril, 2011.

ARBEX, Márcia. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 17-62.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

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

BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Imaginário, 1998.

\_\_\_\_\_. Salão de 1846. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) **A pintura – Volume 1: o mito da pintura**. Coordenação de tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed.34, 2004.

\_\_\_\_\_. Salão de 1846. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) **A pintura – Volume 7: o paralelo das artes**. Coordenação de tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed.34, 2005.

BÉNAC, Henri. O Romantismo Francês. **Revista Organon**, Porto Alegre, v. 8, n. 8/9. UFRGS, 1963.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BERTIN, M.R. **Traduções, adaptações, apropriações: reescrituras das peças Hamlet, Romeu e Julieta e Otelo, de William Shakespeare**. São Paulo: [s.n.], 2008.

BROOK, Carolina. Vida e obra de Eugène Delacroix. In: ABRIL COLEÇÕES. **Eugène Delacroix**. São Paulo: abril, 2011.

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

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CASA NOVA, Vera. **Fricções: traço, olho e letra**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Pós-

Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 107-166.

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DELACROIX, Eugène. **Carta a Jean-Baptiste Pierret**. Londres, 27 de junho de 1825. In Correspondance d'Eugène Delacroix. Disponível em: <<http://www.correspondance-delacroix.fr/>>. Acesso em setembro de 2015.

\_\_\_\_\_. Diário (1822, 1853, 1854). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) **A pintura – Volume 7: o paralelo das artes**. Coordenação de tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed.34, 2005.

\_\_\_\_\_. **Journal**. Texte établi par Paul Flat, René Piot, Plon, 1893. Disponível em: <[https://fr.wikisource.org/wiki/Journal\\_\(Eugène\\_Delacroix\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Journal_(Eugène_Delacroix))>. Acesso em setembro e outubro de 2015.

DESLANDRES, Yvonne. **Delacroix – a pictural biography**. London: Thames and Hudson, 1963.

DIDEROT, Denis. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DU BOS, Jean-Baptiste. Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) **A pintura – Volume 7: o paralelo das artes**. Coordenação de tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed.34, 2005.

EDENBAUM, Robert. Delacroix's "Hamlet" Studies. **Art Journal**, Summer, v. 26, n. 4, p. 340-351, (1967).

FARTHING, Stephen. **Tudo Sobre Arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

GIOVANNI, Claudio. Revolução Francesa e Teatro. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.10, n. 20, p. 75-100, mar.91/ago.91.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica – Por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 167-189.

HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

HOWARD, Tony. **Women as Hamlet: performance and interpretation in theatre, film and fiction**. New York: Cambridge University Press, 2007.

HUGO, Victor. **Do grotesco ao sublime**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JANSON, H. W. **História da Arte**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

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

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

LESSING, G.E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) **A pintura – Volume 1**: o mito da pintura. Coordenação de tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed.34, 2004.

\_\_\_\_\_. **A pintura – Volume 7**: o paralelo das artes. Coordenação de tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed.34, 2005.

MELLO, S. R. O *ut pictura poesis* e as origens críticas da correspondência entre a literatura e a pintura na antiguidade clássica. **Miscelânea** (Assis. Online), v. 7, p. 215-241, 2010.

MELLO, Celina Maria Moreira de. **A literatura francesa e a pintura**. Rio de Janeiro: 7Letras; Faculdade de Letras UFRJ, 2004.

MILTON, John. Prefácio. In SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. São Paulo: Disal, 2005, p. 11-14.

MIYOSHI, Alex. A escolha de Ofélia: representações visuais da dama nas águas no século 19. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, v. 13, p. 79-92, 2010.

NÉRET, Gilles. **Eugène Delacroix – The Prince of Romanticism**. Oxford: Taschen, 2004.

PAES, Luciana Lourenço. **As representações de A Morte de Ofélia na obra de Eugène Delacroix**. 2014. Dissertação – UNICAMP. Campinas: [s.n.], 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A luta com o anjo – Baudelaire e Dalacroix. In: NOVAES, Aduino (org.). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

POE, Edgar Allan. The philosophy of composition. **Graham's Magazine**, v. XXVIII, n. 4, april 1846, p.163-167.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

\_\_\_\_\_. **Literatura e artes visuais**. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1982.

RABY, Peter. **Fair Ophelia: a life of Harriet Smithson Berlioz**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Mimesis, Tradução, Enérgeia e a Tradição da '*Ut pictura poesis*'". In LESSING, G.E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 7-72.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: Editora L&PM, 2000.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução John Milton, Marilise Rezende Bertin. São Paulo: Disal, 2005.

TIBURI, Márcia. Ofélia morta - do discurso à imagem. **Revista Estudos Feministas** (UFSC), v. 18, 2010, p. 301-318.

VENEROSO, M. C. F. A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX. In: CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício. (Org.). **Interartes**. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 35-57.

VERDIER, Philippe. **Delacroix and Shakespeare**. Yale French Studies, n. 33, p. 37-45. Yale University Press, 1964.

VIEIRA, Erika. V. C. Resistindo à clausura: a iconografia de Ofélia. **Todas as Musas: Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte** (Online), v. 1, p. 81-98, 2010.

VOLLET, Neuza L. R. Nobreza vs obscenidade em traduções brasileiras de Hamlet: uma reflexão sobre as relações possíveis entre os tradutores e o seu autor. **Tradterm**, São Paulo, v. 5, n.2, p. 77-96, 1998.

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

## Museus

Ackland Art Museum, Chapel Hill, North Carolina. Disponível em: <<http://ackland.org/collections/>>. Acesso em maio de 2015.

British Museum, Londres. Disponível em: <<http://www.britishmuseum.org>>. Acesso em junho de 2015.

Metropolitan Museum of Art, New York. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/>>. Acesso em julho de 2015.

Musée du Louvre, Paris. Disponível em: <<http://www.louvre.fr/>>. Acesso em abril de 2015.

Musée Eugène Delacroix, Paris. Disponível em: <<http://www.musee-delacroix.fr/fr/>>. Acesso em maio de 2015.

Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Disponível em: <<http://www.petitpalais.paris.fr/fr/collections/home>>. Acesso em setembro de 2015.

Musée Sainte-Croix, Poitiers. Disponível em: <[http://www.poitiers.fr/c\\_\\_231\\_977\\_\\_Accueil\\_musee\\_Sainte\\_Croix.html](http://www.poitiers.fr/c__231_977__Accueil_musee_Sainte_Croix.html)>. Acesso em setembro de 2015.

Museu de Arte de São Paulo. Disponível em: <<http://masp.art.br/masp2010/>>. Acesso em agosto de 2015.

Neue Pinakothek, München. Disponível em: <<http://www.pinakothek.de/neue-pinakothek>>. Acesso em abril de 2015.

Oskar Reinhardt Museum “Am Romerhölz”, Winterthur. Disponível em: <<http://museumoskarreinhardt.ch/de/oskar-reinhart/der-sammler.html>>. Acesso em maio de 2015.

Tate Gallery, London. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/>>. Acesso em abril de 2015.

## **Outros**

Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: <<http://www.bnf.fr/fr/acc/x.accueil.html>>. Acesso em setembro de 2015.

Eugène Delacroix – The Complete Works. Disponível em: <<http://www.eugenedelacroix.org>>. Acesso em abril de 2015.

Folger Shakespeare Library. Disponível em: <<http://www.folger.edu>>. Acesso em outubro de 2015.

Web Gallery of Art. Disponível em: <<http://www.wga.hu>>. Acesso em março de 2015.

## **Exposições:**

Arte da França – de Delacroix a Cézanne. São Paulo, MASP. Visita em outubro 2015.