

# O OUTONO DO CONVULSIONÁRIO: DELACROIX E AS ESTAÇÕES HARTMANN

*THE CONVULSIONIST'S AUTUMN: DELACROIX  
AND HARTMANN'S FOUR SEASONS*

*Pedro de Andrade Alvim<sup>1</sup>*

**RESUMO:** O presente artigo trata do ciclo das *Estações Hartmann*, composto por quatro pinturas realizadas por Eugène Delacroix (1798-1863), iniciadas em 1856 e deixadas inacabadas devido à morte do pintor. Hoje pertencentes ao acervo do Museu de Arte de São Paulo, as obras abordam o tema das quatro estações sob o ponto de vista da tensão entre ação humana e “ordem natural”, configurando uma “pintura de ideias” que encontra na obra de Nicolas Poussin um antecedente expressivo. São sugeridas conexões entre os principais acontecimentos políticos que afetam a história francesa durante o período da carreira do pintor e a inflexão classicista dada por Delacroix à sua produção mais madura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Delacroix; Quatro Estações; Poussin.

**ABSTRACT:** *This article concerns Hartmann's cycle of Four Seasons, painted by Eugène Delacroix (1798-1863) from 1856 to 1863, left unfinished due to the painter's death. These paintings – now part of São Paulo's Art Museum (MASP) collection – tackle the subject by means of the tension between human acting and “natural order”, resulting in a “painting of ideas” which finds in Nicolas Poussin's works its most expressive antecedent. Some connections are suggested between the political events that affected France over the course of the painter's career and the classical inflection that Delacroix suggests in his mature production.*

**KEYWORDS:** *Delacroix; Four Seasons; Poussin.*

## A INFLEXÃO NEOCLASSICISTA NA OBRA MADURA DE DELACROIX (1830-1840)

A abordagem do tema das Quatro Estações por Eugène Delacroix (1798-1863) está fundamentalmente ligada à concepção de uma “pintura de ideias” que busca, com seus recursos de linguagem imitativa, “um código vivo de pés e mãos” – como escrevia o pintor em 1853 (DELACROIX, 1981, p. 372) –, encontrar caminhos para a representação e expressão das paixões humanas. Expressões como as acima empregadas remetem à terminologia moral e literária dos séculos XVII e XVIII de

---

<sup>1</sup> Doutor em História da Arte pela Universidade de Paris I (Panthéon/Sorbonne) – *Art et Archéologie* (2001). Atua na área de Artes como Professor Adjunto da Universidade de Brasília. pedrand71@hotmail.com

que Delacroix lançava mão frequentemente na época em que passava pelo que se pode chamar de seu *tournant classique*.

As referências “clássicas”, que voltavam a fazer parte do horizonte do pintor num momento em que arrefecia o impulso romântico inicial de sua trajetória, implicavam uma revisitação de componentes básicos de sua formação; Delacroix fazia parte de um meio social e de uma geração ainda educados no respeito a modelos do classicismo literário do século XVII:<sup>2</sup>

Os elementos neoclássicos que são de inspiração clássica ou classicista, representam o viés ideal ainda presente no espírito dos românticos, daqueles, em particular, que cresceram no início do século XIX ou um pouco antes e que se haviam iniciado nos clássicos no curso de sua educação. (LUND, 2004, p. 175, n. 7)<sup>3</sup>

Uma das manifestações desse novo surto de interesse pela tradição classicista foi a reanimação do gênero de pintura conhecido como *paysage historique*, em que personagens heroicas, mitológicas ou bíblicas são vistas à distância, num espaço natural geralmente marcado por sinais de ocupação humana. No início do século XIX, o gênero havia conquistado lugar de destaque no sistema acadêmico de ensino e nas exposições públicas.<sup>4</sup> Durante os anos 1840, quando um período de acalmia se sucede ao fervor romântico, a paisagem histórica volta a tomar impulso, sendo explorada, inclusive, por pintores que haviam contribuído para seu descrédito nos anos anteriores.<sup>5</sup>

Em sua fase madura, Delacroix irá proceder a uma reinterpretação de elementos poéticos e expressivos ligados ao código da paisagem histórica. Desde o fim da década de 1830, tanto por meio de sua prática artística quanto do discurso teórico, já buscava definir uma abordagem própria do classicismo, de que tomava parte a releitura da obra de Nicolas Poussin (1594-1665), primeiro grande representante da escola francesa e continuador da tradição renascentista. Sem minimizar a importância de Rubens (1577-1640) – fonte de suas maiores emoções picturais – a última

---

2 As manifestações de retorno à ordem clássica não se limitaram à pintura; verifica-se, por exemplo, um *retour en grâce de la tragédie classique*, ligado ao esgotamento do drama romântico por volta de 1840 (NAUGRETTE, 2012, p. 13).

3 Lund propõe a distinção seguinte: “o termo ‘clássico’ para designar a arte da Antiguidade, o de ‘classicismo’ para a arte da Renascença e do século XVII francês, enfim, os de ‘neoclássico’ e de ‘neoclassicismo’ para essa tendência mais recente” (LUND, 2004, p. 14 e p. 175, n. 7). As traduções de textos não editados em português são do autor.

4 Nicolas Antoine Taunay (1755-1830), que chega ao Brasil como integrante da Missão Francesa, foi um de seus representantes notáveis.

5 Alguns dos expoentes dessa retomada da *paisagem histórica* foram Paul Huet (1803-1869), paisagista romântico por excelência, ou Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), que já havia estabelecido uma via de criação autônoma.

fase de sua carreira, quando irá empreender as obras religiosas da Igreja de Saint-Sulpice e o ciclo das *Estações Hartmann*, é bastante marcada por um diálogo com pintores como Poussin e Rafael (1483-1520), referências que parecia querer subtrair ao domínio de Ingres (1780-1867) e ao neoclassicismo doutrinário da Academia.<sup>6</sup>

## REVISITAÇÃO DE POUSSIN

Delacroix aproximou-se gradualmente da pintura de Poussin, que havia considerado durante muito tempo como rígida e convencional, vindo a descobrir nela uma simplicidade que facultava a apreensão conjunta de vetores psicológicos e compositivos. Numa das obras em que o despertar dessa afinidade se manifesta, *As últimas palavras do imperador Marco Aurélio* (1844), existe uma relação evidente com a *Morte de Germânicus* de Poussin (1628), tanto pela escolha do assunto de conotação estoica, quanto pela composição, baseada no modo de apresentação em friso dos baixos-relevos da Antiguidade. O quadro de Delacroix irá deslocar a ênfase do elogio da virtude individual para uma visão pessimista da história: ao sábio Marco Aurélio deve suceder o “fraco” Cômodo, tido como responsável pelo início da desagregação do império romano.

Poussin é autor de um “ciclo” de quatro pinturas referentes às estações do ano, realizado, como o de Delacroix, na fase final de sua vida e tratado sob o viés da *paisagem histórica*. Nos *paysages historiques* de Poussin, o viés de contemplação da natureza coexistia com o reconhecimento de um entrecho dramático e uma meditação ou reflexão moral sobre a existência.<sup>7</sup> Em pinturas como *Paisagem com o funeral de Fócion* e *As cinzas de Fócion recolhidas por sua viúva*, o sentido edificante que já se encontrava ligado de saída ao assunto é abrandado pelo afastamento do ponto de vista; a consciência do caráter irreparável dos acontecimentos é transmitida de um ponto de vista distanciado e abrangente. O desencadeamento das ações e emoções humanas é visto, assim, sob a égide do ambiente e do clima, sendo contraposto aos ritmos da “história natural”.<sup>8</sup>

6 O interesse especial de Delacroix por esses grandes antecessores *clássicos* irá resultar na publicação de dois artigos. O primeiro, sobre Rafael, aparece notavelmente cedo na *Revue de Paris*, em 1830. O segundo, sobre Poussin, será publicado em 1853 pelo *Moniteur Universel*.

7 Paisagistas como Claude Lorraine (1600-1682) inscrevem pequenas figuras na paisagem, “indo além da função de produzir uma escala”; “títulos duplos são conferidos a uma obra conforme a época, o contexto, o espectador”; “uma paisagem se transforma em alegoria, que é convertida em cena do Antigo Testamento” (HEINICH, 1993, p. 83-84).

8 A afinidade com o pensamento neoestoico contribuiu para o estabelecimento de um diálogo do pintor com colecionadores, literatos e artistas que davam continuidade à herança humanista. A carreira de Poussin desenvolveu-se de maneira notavelmente autônoma, graças à aproximação

Historiadores da arte reportam que Poussin era adepto da teoria dos modos musicais e arquitetônicos que vinham da tradição grega de Pitágoras. Um tema devia ser dominado por um modo, e em uma série era preciso alternar tempos fortes e fracos (FRIEDLAENDER, 1965, p. 75; THUILLERS, 1994, p. 64). O *prospecto* poussiniano encontrava dessa forma em sua época um paralelo com a retomada de interesse pela antiga classificação dos modos musicais: dórico (estável e severo); frígio (agudo e veemente); lídio (grave e triste); hipolídio (suave e doce); iônico (alegre e vivo).

O discurso classicista reafirmava com ênfase própria a norma de adequação entre assunto e modalidade expressiva, como ilustra a declaração do pintor:

Não sou daqueles que cantam sempre no mesmo tom, e [...] eu sei variar, quando quero [...] Virgílio, quando fala de amor, escolhe artificialmente palavras doces, agradáveis e muito graciosas de se ouvir [...] quando canta um feito de armas [...] escolhe palavras duras, amargas e desagradáveis, de modo que causem pavor. (Cartas de Poussin a Chanteloup, datadas de março e novembro de 1647, citadas em THUILLERS, 1994, p. 64)

Contando com esse diapasão, ninguém melhor do que um *peintre classique* – dotado de capacidade de observação e síntese – para fixar o registro de sensibilidade capaz de indicar com precisão a passagem de um estado a outro, seja uma mudança climática ou de estado de ânimo. Mas, ao lado disso, sempre houve a experimentação (que encontrou o seu auge no maneirismo do século XVI) de uma independência entre o caráter – elevado ou trivial – atribuído ao assunto e as possibilidades de tratamento prescritas pelo decoro clássico. Algumas pinturas de Delacroix, como *Os massacres de Chios*, *Jovem orfã no cemitério* (ambas de 1824) ou *Natureza morta com lagosta* (1827) – pinturas de cores vivas e luminosas –, dão mostra de uma oposição provocativa entre o *caráter do assunto* e os recursos expressivos utilizados para desenvolvê-lo, o que lhes confere especial densidade de sentido. É nisso, possivelmente, que reside o que o pintor apontava como “nervo da pintura”, análogo à “*vis comica* no teatro”, ao admirar os estudos de cadáveres realizados por Géricault (DELACROIX, 1981, p. 644).<sup>9</sup>

## ENTRE MOLOCH E O ESTOICISMO

Um dos traços que mais se salientam na obra de Delacroix é o que Baudelaire (1821-1867) chamou de moloquismo (BAUDELAIRE, 1863), horizonte apocalíptico

---

estabelecida, em Roma, com círculos eruditos que a preservaram de uma subordinação direta e exclusiva aos focos de poder econômico, político e religioso.

9 “... ce nerf, cet osé qui est à la peinture ce que la *vis comica* est à l’art du théâtre” (“... esse nervo, esse atrevimento que é para a pintura o que a *vis comica* é para a arte do teatro”). Registro de 05/03/1857.

de extermínio e sacrifício coletivos, disseminado em pinturas como *A barca de Dante* (1822), *Os massacres de Chios*, *A morte de Sardanapalo* (1827) e o *Assassinato do Bispo de Liège* (1829): “Esse pintor ‘canibal’, ‘moloquista’, ‘dolorista’ [...] inesgotavelmente curioso de carnificinas, incêndios, saques, *putrideros* [...] apaixonado [...] pelos países violentos e quentes” (PRAZ, 1975, p. 139).

O terreno em que germinam essas visões é o da França dos órfãos das guerras napoleônicas; se o bonapartismo àquela altura “só podia ser um sentimento, pois não havia candidato viável ao trono imperial” (SPITZER, 2001, p. 13), o culto ao mito napoleônico trazia embutida a crença de que o indivíduo deveria ser capaz de pôr suas forças internas em sintonia com as grandes correntes históricas. O “moloquismo” parece ser então a forma encontrada para exprimir a frustração de uma expectativa de continuidade entre novas formas de expressão individual e uma representação social e política mais efetiva. *A Liberdade guiando o povo*, pintada no momento em que a Revolução de 1830 pôs fim ao regime da Restauração bourbônica, representa a única vez em que o furor moloquista do pintor entra em correspondência com um momento de crise política e social aguda.

O inconformismo moral e estético de Delacroix não o preservaram do sentimento geral de temor e hostilidade diante dos fulcros de insatisfação popular que continuavam a exercer pressão por mudanças sociais e políticas. No fim da década seguinte, quando ocorre a derrubada da monarquia constitucional do rei Luís Filipe, o pintor assume a mesma posição “visceralmente contrarrevolucionária” da quase totalidade dos integrantes de seu meio (SPITZER, 2001, p. 18).<sup>10</sup>

A descrença no discurso sobre a igualdade dos direitos, tachada de “quimérica”, sobressai dos registros deixados por Delacroix na época. Isso não impediu que ele participasse dos ensaios de reestruturação do sistema das Belas Artes, da organização do Salão aberto de 1848, ou que mantivesse relações cordiais com socialistas como George Sand (1804-1876) e Théophile Thoré-Bürger (1807-1869). A posição do pintor era, entretanto, de ceticismo e indiferença em relação à progressiva ampliação da representação política:

---

10 Segundo o autor, “virtualmente nenhum dos contemporâneos de meia-idade de Delacroix possuía a menor sombra de simpatia pelos operários, marceneiros, diaristas e semelhantes [...] Sua reação à insurreição dos dias de junho foi simplesmente a de sua classe” (SPITZER, 2001, p. 18 e 19). Joubin conta que “a revolução de fevereiro [de 1848] surpreendeu Delacroix no momento em que acabava de terminar as duas bibliotecas [decorações realizadas no Senado e na Assembleia Nacional] e em que começava a colher os louros de seu sucesso [...]. [...] após ter tirado seu partido das mudanças, sobressaltou-se com os enfrentamentos de junho. De seu retiro em Champrosay, recebeu com alívio a notícia da eleição [como presidente da República] de Luís Napoleão [...], em que via o fim das perturbações e o retorno à ordem. Vê-se nitidamente naquela ocasião Delacroix afastar-se de George Sand, cuja atitude extravagante no início da Revolução era por ele censurada, e se reaproximar de Madame de Forget, parente dos Bonaparte” (JOUBIN, 1936, p. 337).

Os moralistas, os filósofos, refiro-me aos verdadeiros, como Marco Aurélio, o Cristo considerado exclusivamente sob a ótica humana, nunca falaram de política. A igualdade dos direitos e outras vinte quimeras não os preocupavam, e só recomendaram aos homens a resignação ao destino, não a esse obscuro *fatum* dos antigos, mas a essa necessidade eterna que ninguém pode negar, e contra a qual os filantropos não terão argumentos, de se submeter aos mandatos da natureza severa. Eles não pediram ao sábio outra coisa do que a ela conformar-se e desempenhar seu papel no lugar que lhe foi designado dentro da harmonia geral. A doença, a morte, a pobreza, os sofrimentos da alma são eternos e atormentarão a humanidade sob todos os regimes; a forma, democrática ou monárquica, não faz nenhuma diferença. (DELACROIX, 1981, p. 133, registro datado de 20/02/1847)

## REVOLUÇÃO, PROGRESSO E “ORDEM NATURAL”

Em março de 1848, uma carta do pintor a George Sand introduz o tópico da oposição entre revolução e sucessão natural dos acontecimentos. Ele procura inicialmente confortar a escritora que acabava de romper com sua filha e terminar seu relacionamento com Chopin, mas os assuntos se transferem do plano privado para o dos acontecimentos políticos. Delacroix manifesta apreensão diante das ameaças de perturbação da existência cotidiana:

Vivemos verdadeiramente cinquenta anos em alguns dias. Meninos se transformaram em homens e receio que muitos homens se tornem bem caducos de uma hora para a outra. Assim quer o grande dispensador que, no entanto, nada muda na ordem das estações e não permite ao mais pequeno botão abrir-se antes da hora marcada [...] Andei bastante abatido, bastante aborrecido de uns tempos para cá; meu humor se ressentiu bastante, o que fez com que os acontecimentos talvez não tenham me afetado tanto. Tudo parece voltar a seu lugar e reencontrar seus devidos limites. Espero que as províncias façam como nós [os conflitos haviam naquele momento cessado em Paris, mas continuavam a ocorrer em outros departamentos]. As musas, cara amiga, são, digam o que disserem, amigas da paz: a excitação do espírito faz com que pincel saia de posição e falseie a pegada. ([http://www.correspondance-delacroix.fr/correspondances/bdd/correspondance/204#anot\\_4](http://www.correspondance-delacroix.fr/correspondances/bdd/correspondance/204#anot_4); consultado em 01/08/2013)

Diante do processo revolucionário que, em 1848, pusera fim ao reinado de Luís Filipe, o pintor toma distância dos temas ligados à multidão enfurecida, celebrada na *Liberdade guiando o povo*, e que inspirara, de diferentes formas, o *Assassinato do Bispo de Liège* (1829), o *Boissy d'Anglas* (1831), os *Convulsionários de Tânger* (1837, 1857) e a *Batalha de Taillebourg* (1842). A afirmação feita por Théophile Thoré-Bürger em seu *Salon de 1848* de que Delacroix estaria pensando naquele momento em realizar uma grande tela mostrando *A Igualdade nas barricadas de fevereiro* [de

1848] como uma espécie de *pendant* para a *Liberdade guiando o povo*<sup>11</sup> não encontra confirmação em nenhuma referência documental e parece ser um *wishful thinking* do crítico e historiador da arte republicano, que naquele momento iniciava um mergulho no ativismo político.<sup>12</sup> Os *Atores e bufões árabes* expostos no Salão de 1848 guardam, não obstante, certa conexão com a ideia de uma confraternização nas ruas, ainda que sob o viés de um exotismo épico e literário em que se insinuam reminiscências de Shakespeare, da Idade Média e da Antiguidade.

No período que se sucede à Revolução de 1848, Delacroix irá frequentemente buscar refúgio em sua casa de campo de Champrosay. Investido do papel de proprietário rural, apoia a repressão aos depredadores e deplora o que vê como perda de ligação dos camponeses com a terra devido à mecanização da agricultura, início de uma “verdadeira corrida para o inferno” (DELACROIX, 1981, p. 346-347, Registro de 16/05/1853).<sup>13</sup> Outras notas feitas em Champrosay manifestam apreensão diante de sinais de alteração nas relações de poder entre homens e mulheres e mesmo entre diferentes espécies animais (CLARK, 1973, p. 131).<sup>14</sup>

Todos esses temas ressurgirão sob diferentes formas na concepção do ciclo das *Estações Hartmann* e no recurso às *Metamorfoses* de Ovídio, que davam a Delacroix a oportunidade de voltar a se demarcar da “ideologia do progresso”. O ciclo Hartmann retoma o quadro simbólico de uma humanidade submetida à alternância entre bonança e tormenta, já apresentado em uma linguagem mais

---

11 A *Liberdade guiando o povo* irá reaparecer publicamente durante o curto período da Segunda República. Adquirida pelo estado em 1831, a obra havia sido posta em reserva no Museu de Luxemburgo de onde havia sido resgatada por seu autor: “Delacroix aproveita suas relações com Charles Blanc, diretor das Belas-Artes, e com Jeanron, diretor do Louvre, para exumar a famosa *Liberdade* de 1830, guardada desde 1832 em seu ateliê. Ela será exposta durante a República e retirada pouco depois pelo Segundo Império para só reaparecer depois de 1870” (JOUBIN, 1936, p. 337). O autor omite a circunstância da exibição da *Liberdade* na Exposição Universal de 1855, com autorização especial de Napoleão III.

12 “Fala-se que ele empreendeu a pintura da *Igualdade nas barricadas de fevereiro*; pois nossa revolução recente é a irmã da revolução nacional glorificada há dezoito anos [...]. Que Delacroix se apresse e poderemos ver seus dois *pendants* acima da cabeça do presidente da Assembleia Nacional” (THORÉ-BÜRGER, 1870, p. 563). O crítico concluía de forma abrupta seu *Salon de 1848*: “Fazemos hoje melhor do que arte e poesia: fazemos história viva”. Ver notícia de JOWELL & THORÉ, 2009, <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/thore-theophile.html>.

13 Registro de 16/05/1853. A “descaracterização” dos campos pela exploração mecanizada tem como contraparte a ocupação dos subúrbios das cidades pela população rural, gerando, também um efeito de “crise de identidade” urbana (CLARK, 2004, capítulos 1 e 3).

14 Clark menciona três passagens do *Journal* (6, 14 e 17 de maio de 1850): a primeira trata de um *fait-divers* em que uma esposa expulsa de casa o marido e passa a viver com o enteado; na segunda, o pintor enumera as misérias do matrimônio; a terceira é a descrição de um combate, presenciado por Delacroix numa floresta das cercanias, entre uma mosca varejeira e uma aranha, em que a primeira leva a melhor sobre a segunda (CLARK, 1973, p. 136-137).



tipicamente alegórica nos dois hemisférios da Biblioteca do Senado: *Átila seguido de suas hordas bárbaras joga aos seus pés a Itália e as artes e Orfeu vem policiar os gregos ainda selvagens e ensinar-lhes as artes da paz* (1847). Em 1850, o pintor escrevia no *Journal*:

Como os filósofos modernos que escreveram tantas coisas belas sobre o desenvolvimento gradual da humanidade acordam em seus sistemas essa decadência dos feitos do espírito com o progresso das instituições políticas? [...] A humanidade caminha ao acaso, não importa o que tenha sido dito. A perfeição aparece aqui quando a barbárie está bem do lado. (DELACROIX, 1981, p. 230, registro de 16/05/1853.)<sup>15</sup>

### O TETO DA GALERIA DE APOLO E *OVÍDIO ENTRE OS CITAS*

A chegada de Napoleão III ao poder coincide com a encomenda feita ao pintor da parte central do teto da Galeria de Apolo no Louvre (1850-1851), na retomada do projeto decorativo de Charles Lebrun empreendido sob Luís XIV.<sup>16</sup> Depois das alegorias realizadas para as bibliotecas das câmaras legislativas entre 1833 e 1847, o teto da Galeria de Apolo exprime uma tensão interna que continuará a marcar suas últimas obras, divididas entre a singularidade dos meios de expressão e a ambição de nivelar-se ao esplendor da decoração barroca. Em meio à conturbação – tanto política quanto pessoal – daquele momento, Delacroix volta a dar vazão ao moloquismo que caracterizara suas grandes pinturas de juventude:

A execução dos corpos mortos no quadro do Píton, eis aí a minha verdadeira execução, aquela que mais segue a minha inclinação. Eu não obteria nada igual observando a natureza; a liberdade de que beneficio compensa a ausência de modelo. (DELACROIX, 1981, p. 281, registro de 14/06/1851)

Na decoração do teto do Louvre, os monstros esmagados por Apolo se fundem com pilhas de cadáveres numa lama imemorial. Naquele momento específico da trajetória de Delacroix, a metáfora do extermínio das forças obscuras tende a adquirir o caráter de “alegoria reacionária” da Revolução de 1848, conclamando o esmagamento dos tumultos populares (CLARK, 1973, p. 141).

Na fase final de produção do pintor, a faceta estoica voltaria a encontrar plena expressão em *Ovídio entre os Citas* (Salão de 1859), meditação melancólica sobre

15 Registro datado de março de 1850, que encontra eco na conhecida imagem do progresso como um “pérfido fanal”, proposta por Baudelaire em sua crítica à Exposição Universal de 1855.

16 Os pintores Joseph Guichard (1806-1880) e Charles Müller (1815-1892), a quem foram confiados painéis menos importantes, também participaram da decoração do teto da galeria entre 1848 e 1851.



o isolamento do artista, inserida numa paisagem luminosa. Delacroix pode ter-se interessado pela oposição entre a austeridade preconizada pelo imperador Augusto e o viés esteticista e hedonista associado à obra de Públio Ovídio Naso (43 a.C. – c.18 d.C.), que terminou sua vida no exílio.<sup>17</sup> A desolação em que o poeta romano é mostrado na pintura, privado do conforto e do convívio *civilizados*, faz de certa forma pensar no sentimento de insegurança e desconforto da burguesia francesa num período que havia passado por sucessivas convulsões sociais e políticas. *Ovídio entre os Citas* abrandava a visão de uma humanidade reduzida a seus elementos essenciais através da evocação de um luxo bárbaro entrevisto nas culturas árabes e judias do Marrocos. Com isso, Delacroix adotava uma posição de recuo contemplativo diante da opulência e ostentação da sociedade do Segundo Império (1852-1870).

### O VIÉS DECORATIVO E ALEGÓRICO DAS ESTAÇÕES HARTMANN

Em 1856, quando Delacroix começa a pintar as telas destinadas à mansão de Jacques-Félix Frédéric Hartmann (1822-1880) em Colmar,<sup>18</sup> a importância de sua obra havia sido publicamente reconhecida através de uma retrospectiva na Exposição Universal de 1855. Em 1857, consegue, após sete tentativas frustradas, eleger-se para o *Institut de France*. A trajetória do pintor aparece assim caracterizada pelo “tratamento disparatado das instâncias legitimadoras” e a “estima profunda mas ambivalente da comunidade artística” (SPITZER, 2001, p. 16). Quando chega finalmente à Academia, Delacroix vem munido de uma afirmação de independência e exclusividade na relação com sua arte e com a tradição nela embutida. Essa postura se comunica ao público, e não é estranha ao espírito de um colecionador esclarecido como Hartmann, cujo interesse representa uma contraparte privada apreciável ao impulso dado pelas encomendas e distinções públicas.

---

17 “[...] a poesia de Ovídio é, também ela, fruto das transformações por que passou a sociedade romana, com a ascensão de Augusto [...]. As ideias morais do imperador contrastam com as da maioria dos cidadãos embalados pelas riquezas e pelas oportunidades de prazer que uma cidade florescente como Roma podia oferecer. Ovídio mais do que influir sobre ela, retrata essa nova consciência das classes abastadas, mas destituída de poder, todo ele concentrado na figura do imperador” (CARVALHO, 2010, p. 29).

18 Os Hartmann eram ligados à indústria têxtil da região alsaciana, integrando o poder empresarial e financeiro do Segundo Império. POMARÈDE (1998, p. 344-345) tenta solucionar o problema complexo da identificação precisa do comanditário do ciclo, apontado como sendo muito provavelmente o advogado Jacques-Félix Frédéric Hartmann, prefeito de Munster entre 1857 e 1880. Pomarède não chega a descartar inteiramente a possibilidade de que o autor da encomenda seja o industrial André-Frédéric Hartmann (1772-1861), tio do primeiro, como se pensava anteriormente.

O pintor havia abordado pela primeira vez o tema das Quatro Estações em 1821, atendendo a uma encomenda do ator François-Joseph Talma (1763-1826)<sup>19</sup> para decorar os cimos das portas de sua casa, trabalhos que adotam a forma alegórica tradicional de personificação das estações. Contratado em 1856, o ciclo empreendido para Hartmann foi sujeito a hesitações por parte do comendatário e interrupções frequentes do trabalho do pintor.<sup>20</sup> Depois da morte de Delacroix, as telas, que haviam permanecido inacabadas, foram retocadas – provavelmente por Pierre Andrieu (1821-1892), assistente de Delacroix nos grandes projetos decorativos (POMARÈDE, 1998, p. 350).<sup>21</sup> Hartmann irá manter sua ideia original, transferindo a encomenda em 1868 a Jean-François Millet (1814-1875). O autor do *Angelus* (1857) irá representar as quatro estações sob a forma de paisagens que parecem animadas por um sopro panteísta e cores que lembram os Pré-Rafaelitas ingleses.

A tarefa decorativa possui, de forma geral, um duplo caráter de prestígio e constrangimento: por um lado, restaura a dimensão monumental da pintura, por outro, a submete a um programa que depende de aprovação externa. A escolha iconográfica, o espaço físico e o gosto do comendatário imprimem inegavelmente algumas inflexões ao trabalho, mas também se criam condições para o desenvolvimento de um projeto afastado do espírito competitivo e do tumulto dos Salões.

Se Delacroix irá manter-se fiel ao viés literário e narrativo das obras que costumava destinar às exposições públicas, também buscará adaptar-se a uma linguagem mais palaciana. Sem se desviar do culto a Rubens e Ticiano (1485-1576) e da admiração por Poussin, representantes da era de ouro da pintura, depreende-se uma aproximação, até então inédita na obra do pintor, do espírito das decorações do século XVIII, sua luminosidade e movimento, podendo até incorrer por momentos no convencionalismo daquele modo de expressão. Como ponto de partida para seu *Inverno*, Delacroix irá recorrer a um tema virgiliano – Juno pedindo a Éolo a liberação dos ventos para afundar a frota de Enéias – que havia sido tratado por François Boucher (1703-1770) numa tela de grandes dimensões.<sup>22</sup>

---

19 Personalidade maior do teatro na época revolucionária e napoleônica, Talma ocupa historicamente uma posição análoga à de Jacques-Louis David (1748-1825) no campo da pintura.

20 Imagens das quatro Estações Hartmann podem ser visionadas no site [http://masp.art.br/masp2010/exposicoes\\_galeria.php?id\\_exposicao=74](http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_galeria.php?id_exposicao=74). As telas do Outono, Inverno e Primavera medem 196 x 165 cm. O Verão, um pouco menor, mede 194 x 165 cm.

21 Pomarède retraza as renegociações relativas ao formato e preço das obras (POMARÈDE, 1998, p. 345-350).

22 É verdade que Boucher nunca chegou a beneficiar da estima de Delacroix. A pintura fazia parte de uma série de seis obras executadas em 1769 para decorar uma residência particular na rue de Vendôme, e se encontra hoje no Kimbell Art Museum (Texas).

Na tradição decorativa renascentista e barroca, a dimensão alegórica funciona como instância de mediação entre a referência narrativa e a integração ao espaço arquitetônico, subordinando os motivos singulares a uma mesma *figura* genérica. A partir do período iluminista e revolucionário, a linguagem alegórica tendia a ser sentida como um resquício da sociedade do Antigo Regime, mas os pintores da geração romântica ocasionalmente recorriam a ela, de modo subjetivo, caprichoso ou assumidamente *reacionário*. Théophile Gautier (1811-1872), admirador fiel de Delacroix, exemplifica o tom e o espírito com que se considerava então a pintura alegórica, ao comentar a decoração realizada em 1836 para a Câmara dos Deputados:

A composição do Sr. Eugène Delacroix é inteiramente alegórica; isso parece a princípio singular para um artista de uma reputação tão romântica como o Sr. Eugène Delacroix; mas o Sr. Delacroix compreendeu perfeitamente que qualquer outro gênero de assunto seria inadequado e ridículo. Eu não compartilho a moderna repugnância endereçada à alegoria. Nada se presta melhor à pintura, e se pode ver o partido magnífico que Rubens tirou dela. Uma coisa muito simples e que se parece não querer compreender é que a um pintor é preciso antes de tudo braços, ombros, torsos de um belo movimento, grandes ares de cabeça, lances e voos de panejamentos, uma vestimenta leve e larga que lhe permita fazer valer o que sabe e o que pode, e a alegoria responde perfeitamente a todas essas condições [...] Aliás só a alegoria é possível nos tetos e nas cúpulas. Eu não gosto de sentir sobre minha cabeça outra coisa que seres alegóricos diáfanos e impalpáveis [...] (GAUTIER, 1836, sem nº de página)

Para além do humor e ironia presentes no comentário, volta-se aqui à ideia da pintura como um alfabeto corpóreo, lugar-comum da tradição de que Delacroix também havia se apropriado, como visto, visando praticar uma moderna *pintura de ideias*, um tipo de *escrita* que se valeria da própria sensorialidade ou picturalidade do meio.

#### “ETERNOS CONTRASTES DA ALEGRIA E DA TRISTEZA”

O tema das quatro estações está ligado a uma visão classificatória e poética, envolvendo a graduação de estados psicológicos e valores expressivos. Resquícios da doutrina dos temperamentos, oriundos da fisiologia antiga e da escolástica medieval, estão presentes, no século XVII, na exploração de uma “mecânica das paixões”. A tradição já havia postulado conexões entre *ciclos naturais* e vida humana, envolvendo a classificação dos *humores*:

O simbolismo vegetal contamina toda meditação sobre a duração e o envelhecimento [...] [tanto o] otimismo soteriológico quanto a melancolia diante da decrepitude e da morte irão se enraizar na ‘mística agrária pré-histórica’ (Eliade) [...] Toda personificação das estações, seja musical, literária ou iconográfica é sempre carregada de uma

significação dramática, existe sempre uma estação de definhamento e de morte que vem turvar o ciclo com um adágio de cores sombrias. (DURAND, 1992, p. 340)

Os ciclos naturais também encontram correspondência nas chamadas “idades da civilização” – outro tema tradicionalmente explorado pela pintura<sup>23</sup> – e nas metáforas evolucionistas de florescimento e declínio das civilizações que proliferaram no século XIX. Na pintura de paisagem, o acompanhamento das transformações do clima e vegetação mantém certo caráter alusivo às modificações dos estados de ânimo.

A concepção das *Estações Hartmann* busca um vínculo com essa tradição que relaciona “ordem natural” aos afetos e ao sentido das trajetórias dos indivíduos e das coletividades. As pinturas são protagonizadas por casais (de composição humana e divina) em situações que podem ser tipificadas. A autoridade e o despotismo femininos estão presentes no *Inverno* (obediência de Éolo a Juno) e no *Verão* (punição de Acteonte por Diana). Na *Primavera*, Orfeu personifica o desencontro amoroso, impotente para assegurar a permanência de Eurídice no mundo dos vivos. Na alegoria cataclísmica do inverno se divisa, paradoxalmente, uma intervenção benéfica do destino, já que o furacão provocado por Juno, ao desviar a frota troiana, acabará determinando a fundação de Roma. Mas o único motivo pacificado do ciclo (ainda que de fundo melancólico) é o do *Outono*, que mostra a princesa Ariadne sendo resgatada por Baco após ter sido abandonada por Teseu na Ilha de Naxos. Emoldurada por cupidos, a cena mostra o princípio ativo masculino tomar as rédeas da situação, enquanto sua contraparte feminina se deixa levar (“ao sabor das ondas”...).

Delacroix manifestava especial admiração pela *Paisagem com Orfeu e Eurídice*, de Poussin: “quadro que representa tão bem [...] aqueles eternos contrastes da alegria e da tristeza” (DELACROIX, 1923, p. 91). O pintor chegou a retomar, como numa *citação* – recurso que raramente empregava –, a pose da Eurídice de Poussin numa personagem da *Primavera Hartmann* (uma das obras da série que mais conservam seu estado de inacabamento). Na pintura de Poussin existia uma comunicação deliberada entre o significado moral da narrativa e os elementos da paisagem. A combinação de sinais contrastantes incluía uma nota cifrada, cujo significado exato permanece misterioso: um castelo de muralha circular – semelhante ao Castel Sant’Angelo com sua ponte, em Roma – de que sai uma nuvem de fumaça, indicando aparentemente um início de incêndio.

Podemos nos perguntar se a alusão ao fogo na série de paisagens do pintor – tão coladas à representação da terra, da água e do céu – viria indicar o imprevisto

23 Por exemplo, nos dois ciclos de pintura de Piero di Cosimo analisados por Erwin Panofsky em seus *Estudos de Iconologia* (PANOFSKY, 1995).

dos acidentes do destino. Ou poderia (também?) fazer referência aos domínios infernais para onde será conduzida Eurídice?

## METAMORFOSE E INDIFERENCIAÇÃO

As *Metamorfoses* exploram de várias maneiras o rompimento de compartimentações por categorias, segundo o “princípio metamórfico, ao qual Ovídio submeteu todas as coisas, inclusive o seu próprio canto” (CARVALHO, 2010, p. 27 e p. 30). No conjunto das narrativas ovidianas, existe uma que corresponde de perto ao sentimento apocalíptico despertado pela industrialização acelerada do século XIX, de que Delacroix se fez porta-voz no *Journal*. Trata-se do mito de Faetonte (livro II), que aborda a súbita interrupção do ritmo ordenado das estações do ano e a perda das referências que orientam o ser humano na imensidão do universo. No poema de Ovídio, Faetonte convence Apolo, seu pai, a deixá-lo dirigir o carro do Sol. Os corcéis acabam por arrastá-lo numa corrida alucinada, desviando-se da rota de costume e fazendo com que o fogo do sol atinja “as estrelas geladas do setentrião”, incendeie o horizonte, inflame as montanhas, “devorando as cidades, suas muralhas e seus habitantes”:

O calor resseca a terra, que se fende, entreabre, e perde seus sucos vivificadores. As planícies amarelam; as árvores são consumidas com suas folhagens; as colheitas ressecadas fornecem um alimento à chama que as destrói. Mas esses são os males menos horríveis. Um vasto incêndio devora as cidades, suas muralhas e seus habitantes; ele reduz a poeira os povos e as nações; ele consome as florestas; ele penetra as montanhas: tudo queima, o Athos, e o Taurus [...] O Etna vê redobrar o fogo que se agita em seus flancos; os dois cimos do Parnaso se inflamam [...] Os gelos da Cítia a protegem em vão. O Cáucaso está em fogo. As chamas em fúria ganham o Ossa, o Pindo e o Olimpo, maior que os outros dois, e os Alpes, que se elevam até os céus; e o Apenino, que sustenta as nuvens. (OVIDE, Livre II, 1806)

Apesar da alegria e luminosidade de suas cores, que se mantêm sem grandes alterações nas quatro telas, as *Estações Hartmann* dão prolongamento a essa ameaça de alteração dos estados naturais. A disposição serpentina dos elementos e movimentação das personagens no espaço, mais marcada na *Primavera* e no *Inverno*, transmitem a impressão de que o ciclo das estações é percebido em trânsito. As combinações de formas e cores não se fixam em contornos nítidos. Delacroix irá transformar a fumaça vista à distância da *paisagem com Orfeu e Eurídice* de Poussin numa nuvem negra, fundida ao rochedo, que obscurece toda a metade superior esquerda da *Primavera Hartmann*.<sup>24</sup>

24 No meio dessa nuvem-rochedo que se abre, surge uma longínqua e imprecisa figura vermelha, indicando talvez uma primeira ideia para a posição de Orfeu, que acabou localizado no canto

## PINTURA E NARRATIVA POÉTICA

Das *Quatro Estações*, o *Verão* é a obra que dá melhor a medida do quanto pode contar para o pintor a narrativa que lhe serve de base.<sup>25</sup> É a pintura que mais diretamente explora a caracterização das personagens em ligação com a intensidade emocional da situação. É, sobretudo, aquela que traz a solução espacial mais completa – síntese de cenário e natureza – enquanto variação feita a partir da exposição ovidiana:

Era um vale envolto por agudos pinheiros e ciprestes, chamado Gargáfia, consagrado a Diana, a caçadora de poucas vestes. Em seu mais longínquo retiro havia uma floresta escondida, cujo ordenamento nada devia à arte: a natureza, pelo seu gênio singular, havia dado a ilusão da arte, pois, com a viva pedra-pomes e hábil formação, traçara a curva de uma abóbada natural. Uma fonte transparente, à direita, torna perceptível o barulho de um filete d'água, e enche uma grande bacia rodeada por um cinturão de relva. A deusa das florestas, após as fadigas da caça, tinha o costume de vir aí banhar com a água límpida o seu virginal corpo. (BROLEZZI, 1994, p. 111)<sup>26</sup>

O mecanismo da cena articula o caçador eletrizado pela surpresa, a reação imediata da deusa, o alvoroço das ninfas ao redor e o tumulto dos cães em primeiro plano. Nas pinturas dos últimos anos, Delacroix segue a intuição, registrada no *Journal*, de que “a verdadeira cor da carne só existe ao ar livre” (DELACROIX, 1981, p. 618; 23/01/1857). O *plein air* se reduz para ele, entretanto, a uma evocação atmosférica das estepes marroquinas ou dos bosques de Champrosay, criada para tomar parte numa criação ficcional. Àquela altura do século, Delacroix se mantinha apartado da corrente naturalista que indicava então o “sentido do progresso” na arte, continuando a trilhar um caminho que não prescindia da narrativa mitológica, nem dos “faróis” da pintura do passado.

Do destino trágico de Acteonte ao literalismo dos cervos e banhistas de Courbet há uma distância que o pintor do *Verão* não pensa em transpor. O *Cio da primavera*, o *Halali do Cervo* e a *Fonte* de Courbet são “alegorias reais” e

---

inferior oposto, mais próximo do primeiro plano. A “irrupção” da personagem remete a outro quadro de Delacroix, o pequeno *Hercules e Alceste*, pintado um ano antes de sua morte (32.3 cm x 48.8 cm, Phillips Collection, Washington), em que se vê um condenado que agita em suas mãos duas serpentes, em meio a chamas infernais.

25 Delacroix possuía uma edição das *Metamorfoses* de Ovídio traduzida por Saint-Ange (cf. anotação do *Journal* em 10/09/1859), que no prefácio fazia uma defesa das ficções que haviam “sobrevivido ao culto que lhes fora outrora consagrado”, citando Voltaire: “pode-se destruir os objetos da credulidade, mas não os do prazer” (OVÍDIO, 1808, p. 195).

26 A tradução do trecho das *Metamorfoses* é feita a partir da versão francesa de Joseph Chamonard (Garnier-Flammarion, 1966). <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%201%20-%20artigo%207.pdf> (consultado em 13/09/2014).

elementares da vida, de que toma parte a ação predatória dos homens. Contra essa constatação de uma “inutilidade do pensamento”<sup>27</sup> no interior do processo criativo dos pintores, Delacroix ainda podia encontrar refúgio na fórmula de Poussin: a pintura se exprime pela “imitação de tudo o que se vê sob o sol”, mas seu objetivo maior é apoderar-se do “ramo de ouro de Virgílio”, que “só se colhe pela fatalidade” (POUSSIN, 1968, p. 462).<sup>28</sup> O autor das *Estações Hartmann* tomava como modelo os ciclos decorativos do Renascimento e do Barroco, em que os artistas encontravam o terreno para desenvolver suas próprias soluções dentro de programas fixados pelos humanistas. Percorrendo os cenários e roteiros das *Metamorfoses* e da *Eneida*, ele extrai dos fragmentos narrativos um significado moral próprio, cujos componentes são visualmente apreensíveis. Como escreve a Thoré, “gostaria que fosse tão verdadeiro quanto diz o senhor que eu só tenho *ideias de pintor*: nada peço além disso” (BURTY, 1878, p. 158).<sup>29</sup>

#### O CICLO DAS QUATRO ESTAÇÕES NA OBRA E NA CARREIRA DE DELACROIX

Embora as *Estações Hartmann* pertençam ao gênero da alegoria decorativa, são tributárias das relações entre ambiente e personagens exploradas nos *paysages historiques*, por seu viés de inserção das “cenas” (fossem elas de caráter mitológico, religioso ou histórico) num espaço de maior amplitude e autonomia que os cenários da pintura de história.

Delacroix demonstrava acreditar no sentido de ordenamento herdado da tradição classicista como necessário à formulação do problema da localização do ser humano no universo. A confiança na aptidão desse “espírito clássico” para trazer à luz princípios de uma ordem natural era, no entanto, abalada pela convicção de que o processo histórico se encaminha às cegas, movido pelo irracionalismo das paixões e dos instintos. Durante o episódio da Revolução de 1848 o pintor exprime em sua correspondência seu horror ao movimento insurrecional das massas e desamparo frente à diminuição dos recursos consoladores da arte, à medida que aumenta a tensão das forças sociais e históricas.

Delacroix usufruía, no entanto, de uma cumplicidade de classe que compensava até certo ponto tal sentimento de aversão e insegurança: seus envios aos Salões

27 A reação de Delacroix às *Banhistas* de Courbet aparece em um registro feito no *Journal* datado de 15/4/1853.

28 Carta a Fréart de Chambray datada de 07/05/1665.

29 Carta de Delacroix a Thoré de 08/04/1847.



havia sido desde cedo premiados, participava de júris e conselhos, e recebera encomenda de grandes projetos decorativos. Nas alegorias de edifícios públicos e residências privadas, expunha as cifras das grandes questões que no seu entender deveriam ser abordadas pela arte. Nesses espaços de visibilidade pública e convívio social, o pintor da *Liberdade guiando o povo* volta a se defrontar com a questão da figurabilidade da ação ou expressão coletiva, para o qual a época criava diferentes soluções: “Constantemente agitado por levantes, o povo tornou-se para a geração de Delacroix um elemento, como o oceano ou a tempestade, irracional e eventualmente sublime, no mais das vezes terrível por sua sede de destruição” (JULLIAN, 1963, p. 98).

A representação da multidão como *tsunami* caótico no *Assassinato do Bispo de Liège* e no *Boissy d'Anglas*, já tomava um viés alegórico e decorativo na *Liberdade*, pintada na mesma época. Os *Convulsionários de Tânger*, pintados depois da viagem ao Marrocos, utilizam como pretexto a cena de costumes para abordar novamente o delírio coletivo. Nas decorações do Senado, bárbaros e camponeses remetem a imagens ancestrais do povo numa alegoria pastoral, que alude a diferentes “eras” da história europeia. Na alegoria do teto do Louvre, o movimento ascensional das legiões insurretas irá ser barrado por *Apolo vencedor da serpente Píton*. Finalmente, no *Outono Hartmann*, a procissão ondulante que segue Baco está mais próxima dos cortejos idílicos de Watteau do que da energia febril dos *Convulsionários de Tânger*.

Realizado na mesma época das *Estações Hartmann* e dentro de um espírito próximo, *Ovídio entre os Cintas* é uma das pinturas que mais dialogam com o gênero da paisagem histórica, pondo em cena a oposição entre *civilizado* e *primitivo*. A tristeza do poeta romano exilado entre os bárbaros faz um contraponto irônico ao lamento pela perda de sintonia com os ritmos da natureza, quando o mundo industrializado parecia assumir o aspecto de uma “corrida para o inferno”.

Nas *Quatro Estações*, a atenção à disposição espacial dos elementos compositivos contribui para agregar novos sentidos às fábulas mitológicas, descobrindo em cada tema novos pontos de inflexão. Juno e Orfeu, Acteonte e Ariadne encarnam de diferentes maneiras o efeito das paixões e a alternância das alegrias e tristezas. As paixões e humores representam o elemento desestabilizador introduzido no interior da ordem cósmica, fazendo desaparecer as fronteiras entre o humano, o animal e o divino. Mas seus efeitos, por avassaladores que sejam, serão desencadeados a partir de uma moldura de equilíbrio, luminosidade e harmonia \_ como convinha à missão decorativa e humanística de que se investia o pintor.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, Charles. L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix. *L'Opinion nationale*, 2 sept., 14 et 22 nov. 1863.
- BROLEZZI, Renato. "O verão ou Diana e Ácteon" de Delacroix – uma versão moderna de uma tragédia. *Revista de Arte e Arqueologia*. Campinas: Unicamp, p. 109-116, 1994.
- BURTY, Philippe (éd.). *Lettres de Eugène Delacroix*. Paris: A. Quantin, 1878.
- CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Metamorfoses em tradução*. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas, USP, 2010. Disponível em: <<http://www.usp.br/verve/coordenadores/raimundocarvalho/rascunhos/metamorfosesovideo-raimundocarvalho.pdf>>. Acesso em: 08/09/2014.
- CLARK, Timothy James. *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851*. London: Thames & Hudson, 1973.
- \_\_\_\_\_. *A pintura da vida moderna*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DELACROIX, Eugène. Essai sur le Poussin. *Oeuvres Littéraires – Essais sur les artistes célèbres*. Paris: Éditions Georges Crés, 1923, p. 57-104.
- \_\_\_\_\_. (org: André Joubin). *Correspondance générale*. Vol I (1804-1837), vol II (1838-1849). Paris: Plon, 1935, 1936.
- \_\_\_\_\_. *Journal 1822-1863*. Paris: Plon, 1981.
- DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod, 1992.
- FRIEDLAENDER Walter. *Nicolas Poussin*. Paris: Cercle d'Art, 1965.
- GAUTIER, Théophile. Peintures de la chambre des députés. – Salle du Trône. *La Presse*, 26/08/1836.
- HEINICH, Nathalie. *Du peintre à l'artiste; artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Editions de Minuit, 1993.
- JOUBIN, André (éd.). *Correspondance generale d'Eugène Delacroix. Tome II – 1838-1849*. Paris: Plon, 1936.
- JOWELL Frances Suzman & THORÉ, Théophile. In: *Dictionnaire Critique des Historiens de l'Art*. INHA (Institut National d' Histoire de l'Art), 3 de agosto de 2009. Disponível em: <<http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/thore-theophile.html>>. Acesso em: 22/06/2014.
- JULLIAN, Philippe. *Delacroix*. Paris: Albin Michel, 1963.
- LUND, Hans Peter. *Aux antres de Paros; néoclassicisme littéraire au temps de Chateaubriand*. Jaignes: La Chasse au Snark, 2004.
- NAUGRETTE, Florence. *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*. Paris: Seuil, 2012 [2001]. Points Essais.
- OVIDE. *Les Metamorphoses*. Traduction de G. T. Villenave. Paris: 1806. Disponível em: [http://www.ebooksgratuits.com/html/ovide\\_metamorphoses.html](http://www.ebooksgratuits.com/html/ovide_metamorphoses.html). Acesso em: 24/09/2014.
- \_\_\_\_\_. *Métamorphoses d'Ovide traduites en vers par Saint-Ange*. Paris: Desray, 1808.

- PANOFSKY, Erwin. A história primitiva do homem nos dois ciclos de pintura de Piero di Cosimo. In: \_\_\_\_\_. *Estudos de Iconologia, temas humanísticos na arte do renascimento*. Trad. Olinda Braga de Sousa. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 41-68.
- POMARÈDE, Vincent. Allégories et Mithologies. In: POMARÈDE, RISCHEL & SÉRULLAZ (org). *Eugène Delacroix, les dernières années, 1850-1863*. Paris: RMN, 1998, p. 165-170.
- POUSSIN, Nicolas. *Correspondance de Nicolas Poussin*. Paris: Fernand de Nobèle, 1968.
- PRAZ, Mario. *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle*. Trad. Constance Thompson Pasquali. Paris: Denoël, 1975.
- SPITZER, Alan B. Delacroix and his generation. In: WRIGHT, Beth S. (ed). *The Cambridge Companion to Delacroix*. New York: Cambridge UP, 2001, p. 8-25.
- THORÉ-BÜRGER, Théophile. *Salons*. 2<sup>e</sup> éd. Paris: Lib. Renouart, 1870.
- THUILLERS, Jacques. *Nicolas Poussin*. Paris: Flammarion, 1994.

*Recebido em 28.09.2014*

*Aceito em 10.12.2014*